

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MÉTANARRATION DU *PROTOPAYSAGE* : EXPLORATION DE LA FABRICATION
DE L'IMAGE-PAYSAGE PAR UNE PRATIQUE HYBRIDANT L'ART IMPRIMÉ,
L'INSTALLATION ET L'ANIMATION.

MÉMOIRE-CRÉATION PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
ANDRÉE-ANNE DUPUIS BOURRET

AOUT 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Dans un premier temps, c'est à mon conjoint, Jean-Simon DesRochers, que se dirige toute ma gratitude pour son soutien quotidien et ses précieux conseils tout au long du processus de recherche et d'écriture. J'ai également une pensée spéciale pour ma fille, Elsa DesRochers, sans qui cette maîtrise n'aurait pas eu lieu. Je souhaite la remercier pour sa patience, sa compréhension et son intelligence.

Ensuite, j'aimerais remercier mon directeur de recherche, Thomas Corriveau, pour son soutien respectueux, ses commentaires précis et ses encouragements dans la réalisation de la maîtrise. Je souhaite remercier les chercheurs associés au *Grupmuv*, Michel Boulanger, Martin Chagnon, Caroline Gagnon et Gisèle Trudel, pour leurs échanges stimulants. Je désire également remercier les professeurs et chargés de cours de l'école des arts visuels et médiatiques ainsi que les étudiants à la maîtrise que j'ai croisés tout au long de mon parcours académique. Ils ont contribué, chacun à leur manière, à l'avancement de ma réflexion et de ma recherche. Je remercie spécialement Éric Le Coguiec pour ses commentaires lors de la rédaction de ce mémoire ainsi que pour sa vision particulière de la méthodologie de recherche-crédation ainsi que Paul Lebel, technicien au département des arts d'impression à l'UQAM, pour son soutien lors de l'impression.

Pour terminer, je remercie le *Conseil de recherche en sciences humaines du Canada*, les *Fonds de recherche sur la société et la culture du Québec* ainsi que le *Grupmuv* pour avoir soutenu mes études à la maîtrise.

AVANT PROPOS

Ce mémoire recherche-crédation est écrit sous la forme d'un recueil de textes où se croisent récits, poèmes et textes théoriques. Les notions et les axes de recherche se tissent à travers le parcours des explorations. À la manière d'un cahier, les fragments s'enchaînent pour rendre visible le cheminement de la pensée et le processus de création. Cette méthode explorant divers genres littéraires permet de faire état du processus réflexif en proposant une diversité d'approches formelles des points de vue sur la recherche. Ma démarche d'écriture est un prolongement direct de ma pratique du livre d'artiste, élaborée depuis plus de dix ans comme une recherche sur l'esthétique graphique des mots et du texte ainsi que sur l'architecture du livre. Avec les années, j'ai développé un rapport particulier au texte, un souci de concision dans la nature des informations qu'il dispense, mais également une sensibilité relative aux formes et incarnation des énoncés. Cette pratique de l'écriture me porte à considérer le texte comme un espace de création.

Dans ce mémoire, l'utilisation des différentes formes d'écritures illustre la mouvance des idées et marque les évolutions, tant pragmatiques que sensibles, d'un processus de création. En globalité, je segmente mon propos en trois formes spécifiques :

- Les récits d'atelier et de filiation forment de brefs condensés homodiégétiques inspirés des pratiques du récit bref. Les récits d'atelier rendent compte d'expériences sensibles et conceptuelles en lien direct au travail d'atelier. Les récits de filiation se positionnent, quant à eux, comme des dialogues sensibles sur le travail d'autrui, entre le récit de mémoire et la réflexion théorique.
- Les poèmes présentent les intentions et font état des mouvements cognitifs ayant cours lors des explorations; ils symbolisent à la fois la projection d'une idée et les doutes que cette idée fait naître. Au sein de ce mémoire, ils se présentent tels des interstices nous projetant dans la pensée sensible, dans l'atelier (Lapierre, 2003) où l'idée ne se présente pas à la manière d'un état finalisé, mais d'une sémiose précédant son émergence.

- Les textes théoriques éclairent frontalement les notions et les axes engagés dans la recherche. Toujours précédés d'une intention de polariser leur articulation au centre d'une parole d'artiste, ils s'inspirent d'un mode énonciatif propre au genre de l'essai.

Dans sa globalité, cette méthode produit une suite d'allers-retours, de respirations formelles entre la pratique et la théorie; une réflexion qui se plie et se déplie pour former un rythme composé de résistances et d'attentes. De fragment en fragment, de genre en genre, ce dispositif textuel détaille la complexité d'un processus inductif considéré comme une continuelle mouvance. Cette méthode s'inscrit dans le courant postpositiviste des recherches qualitatives développées en sciences sociales et humaines au cours de la dernière décennie (Anadon, 2006), plus spécifiquement dans le cas des recherches-crédation où les notions de subjectivité, de perspective, de réflexivité sont davantage valorisées.

Dans sa genèse, l'écriture de ce mémoire a débuté par les poèmes et les récits d'atelier qui ont accompagné le travail en atelier. Le texte s'amorce par la déambulation, l'échec et la reconfiguration pour ensuite progresser par des réflexions de nature plus théorique en lien aux expériences en atelier. La saisie subjective de moments clés forme le principal contenu des fragments textuels. C'est par les diverses articulations de cette subjectivité que je propose un aperçu des variations psychologiques, des états sensibles et des composantes d'une intuition que j'estime indissociable du processus créateur.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	vii
CECI N'EST PAS UNE INTRODUCTION, CECI EST UN MOUVEMENT	1
Énonciations	2
Reconfigurations	3
LA MÉTHODOLOGIE DES CAHIERS	4
Le récit des quatre cahiers	5
De l'atelier portable au cahier virtuel	6
EXPLORATIONS DES <i>GÉOSYSTÈMES</i>	7
La mathématique des fragments	8
Échec et déambulation	11
Poème d'intention 1	12
Les glissements matériels de l'image	14
Récit de filiation 1: de la surface vers l'espace imaginé	16
EXPLORATIONS DE <i>L'ÉCHEC DE LA MONTAGNE</i>	18
Image mouvement : de la documentation à la l'hybridation	19
Poèmes d'intention 2	21
La fabrication de l'image paysage : réflexion sur le <i>protopaysage</i>	23
Récit de filiation 2: le paysage comme système de lecture	27

EXPLORATIONS DU PAYSAGE DIGITAL	29
La répétition n'existe pas	30
Dessiner pour penser l'espace	31
Récit de filiation 3: la répétition de la ligne comme métaphore de la nature	32
Poèmes d'intention 3	34
L'hybridation des interfaces et des surfaces actives	36
LA DÉBÂCLE	40
Géométrisation du réel : de l'unité à la surface modulable	41
Poèmes d'intention 4	44
L'installation; parcours d'une modélisation imaginée	46
OUVERTURE	48
Du texte d'accompagnement au projet d'exposition	49
Narration du regard pensée	52
ANNEXE	53
BIBLIOGRAPHIE	55

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Photographie du mur de l'atelier, UQAM, automne 2008	2
Figure 2 : <i>Géosytèmes 1</i> , sérigraphie sur papiers pliés et collés, dimensions variables, 2008 / <i>Géosytèmes 2</i> (détail), sérigraphie sur papiers pliés et collés, 150 x 125 cm, 2009	9
Figure 3 : Cahier et photocopies sur un tapis de coupe, atelier de Chambly, automne 2008	11
Figure 4 : <i>Géosytèmes 4</i> (structure), impressions giclées pliées et collées, 115 x 115 cm, 2009 / <i>Géosytèmes 4</i> (image), impression giclée, 75 x 50 cm, 2009	14
Figure 5 : <i>L'Échec de la montagne 1</i> , animation projetée en boucle sur un écran de papier, dimension variable, 2009 / <i>L'Échec de la montagne 2</i> , animation projetée en boucle sur un écran de papier, dimension variable, 2009.....	19
Figure 6 : <i>La valse des montagnes 1, 2, 3</i> , images numériques, 2009	23
Figure 7 : <i>La montagne</i> , projection sur une structure de papier froissé, dimensions variables, 2009	25
Figure 8 : Dispositif pour une séance de dessin projectif, CDEx, 2009	36
Figure 9 : <i>Paysage digital 2</i> , image numérique, 2009 ; <i>Le paysage digital 1</i> , image numérique, 2009	38
Figure 10 : <i>Linéament</i> , dessin en mouvement projeté sur une structure en papier froissé, 195 x 175 cm, Chaufferie de la Coop Lezarts, 2010	39
Figure 11 : Modules de papiers pliés, détail de <i>La débâcle</i> , 2009	41
Figure 12 : Modules de papiers pliés à plat, détail de <i>Différence et Répétition</i> , 2010	42
Figure 13 : <i>La débâcle</i> (version 1), 1800 modules en papiers sérigraphiés et pliés, dimensions variables, 2009 ; <i>La débâcle</i> (version 2), 2000 modules en papiers sérigraphiés et pliés, dimensions variables, 2010	46
Figure 14 : <i>La débâcle 1</i> , impression giclée, 75 x 50 cm, 2010	51

RÉSUMÉ

Comment représenter (et écrire sur) un sujet qui n'a pas de limite, qui est sans début ni fin? La pratique est un trajet. C'est avec le parcours de quatre explorations que je matérialise le cheminement de ma pensée dans le cadre de ma recherche à la maîtrise. À partir d'une réflexion sur la fabrication de l'image-paysage, je m'intéresse aux processus d'hybridation mis en oeuvre dans ma pratique (art imprimé, installation, animation).

C'est tout d'abord par l'exploration de la matérialité de l'image que je réfléchis à la forme métanarrative de l'oeuvre, où la pratique se révèle à travers les traces de fabrication et les cahiers. Par des récits, des poèmes et des réflexions théoriques, j'aborde les notions d'échec, de déambulation, de reconfiguration, de répétition et de résistance. Par ce biais, mes projets proposent des systèmes dynamiques où une idée, un concept, une proposition peuvent s'incarner en diverses phases, sous diverses formes.

En m'appuyant partiellement sur la théorie du *protopaysage* d'Augustin Berque (1995) et sur l'étude des représentations spatiales en géographie, j'aborde le concept de paysage à la manière d'un processus d'imagination, d'une fabrication du regard. J'envisage le travail de l'image comme un travail de transcription, de répétition et d'hybridation. Ces processus, suggèrent des liens possibles entre les notions de surfaces et d'interfaces, entre image et objet. Par des opérations de brouillage et de géométrisation de la représentation de la nature inspirées de la théorie des *fractals* de Mandelbrot (1975) et des modèles d'organisation spatiale en cartographie, je crée des espaces métaphoriques de la construction du monde. Les éléments et les idées sujets à l'hybridation sont ainsi transcendés vers d'autres formes, d'autres réalités.

Cette recherche propose une réflexion sur les relations qu'entretiennent le corps avec l'espace, l'individu avec le territoire, la mémoire avec la matière.

Mots clés : arts actuels, arts d'impression, image, hybridation, installation, paysage, représentation, géographie, topologie.

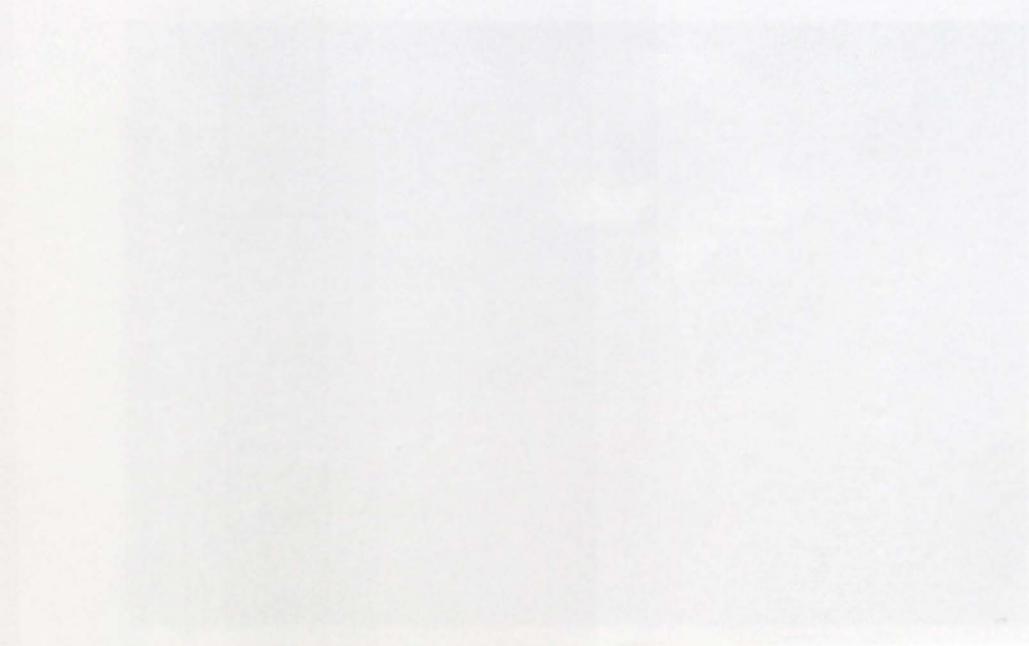
Introduction

Le mouvement est un processus de transformation des propriétés d'un système au cours du temps. Il est caractérisé par une direction et une intensité.

Le mouvement est un phénomène complexe qui implique de nombreux facteurs. Il est le résultat de l'interaction de ces facteurs.

CECI N'EST PAS UNE INTRODUCTION, CECI EST UN MOUVEMENT

Le mouvement est un processus de transformation des propriétés d'un système au cours du temps. Il est caractérisé par une direction et une intensité.



Énonciations

Débuter le texte, partir de l'intention, imaginer les formes et les jeux de langage réclamés par un processus de réflexion hybride; un processus de transformation des propriétés où se croisent récits, poésie et réflexions théoriques.

Écrire un texte qui accompagne la dynamique d'une recherche, rend visible le cheminement d'une pensée, développe une forme métanarrative où la pratique se raconte à travers la narration des expériences, des processus.

L'hybridité impose une reconfiguration, une opération de transmutation des rôles, des fonctions et des valeurs pour permettre l'émergence de nouvelles possibilités matérielles et conceptuelles. Ce texte propose une réflexion qui s'appuie sur cette idée pour tenter de s'accorder avec la recherche en atelier.

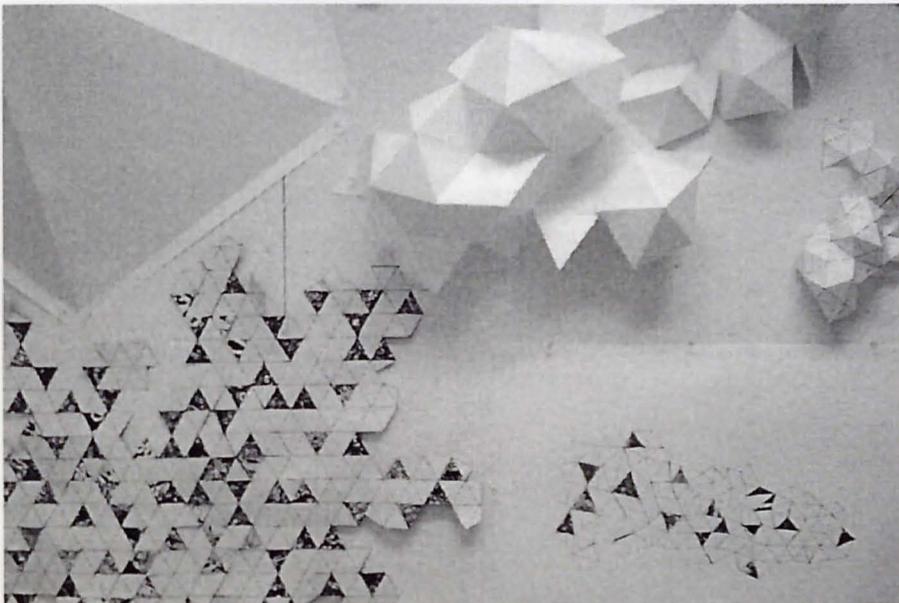


Figure 1, Photographie du mur de l'atelier à l'UQAM, automne 2008

Reconfigurations

D'abord.

Provoquer un mouvement.

Sortir du livre, de la page.

Installer la pensée.

Penser.

Déplier l'image.

Repenser la notion de surface.

La carte devient volume, géométrie.

Fragment de réalité fabriquée.

Penser.

Répéter.

Dessiner dans l'espace.

Les traits apparaissent, disparaissent.

Résister à la représentation.

Résister.

Croiser les idées.

La surface est interface.

Le dessin est sculpture.

De nouveaux espaces.

Imaginer.

Le récit des quatre cahiers

Septembre 2008

J'entre dans un commerce. Je regarde sur une étagère, cherche un cahier noir, un cahier qui peut entrer dans un sac. J'observe les reliures, les dimensions, les types de papier, les prix. Je touche les pages; elles sont lisses. Ce cahier me semble bon. Il tient bien dans ma main. Les pages sont assez grandes pour dessiner ou écrire. Ce sera celui-là. J'en prends un. Non, j'en prends quatre. Deux années, quatre cahiers comme une anticipation des projets à venir, comme une structure qui séquence ma pensée.

Les quatre cahiers sont alignés sur la table de ma cuisine. J'observe les cahiers neufs. J'imagine les idées qui habiteront ces pages, ces territoires de réflexion. Je découpe des chiffres et des images sur un papier autocollant. Je colle les chiffres (1, 2, 3, 4) sur les tranches et les images sur le plat des couvertures :

cahier 1 / la projection d'une carte du monde qui ressemble à une fleur

cahier 2 / la projection d'un volume au nom indéterminé

cahier 3 / une structure architecturale qui est constituée de triangles

cahier 4 / une modélisation topographique d'un lieu abstrait

Chacune de ces images m'évoque un espace, un temps à parcourir. Les cahiers sont prêts, je peux commencer. Chronologiquement, quatre explorations suivront et participeront à la création du projet.

De l'atelier portable au cahier virtuel

Si le livre est une architecture, une structure formelle, comme le propose Danielle Blouin (2001), par sa fonction, le cahier est probablement un atelier portable. Il permet d'installer les idées, de les projeter d'une page à l'autre, d'un regard à l'autre. Le cahier participe à la création; il se construit par traces, par fragments. Il est un lieu spécifique, un laboratoire qui permet de « s'inventer un espace connu, incorporé » (Paillé, 2004, p.70) tout en comblant un besoin de mobilité. Le cahier est semblable au livre, il est un « consignateur de mémoire », « un véhicule de sens » (Blouin, 2001, p.26).

Je fais des tests, j'expérimente des possibles. Je reconfigure les potentialités sémantiques et sémiotiques des mots, des formes, des images. Mon travail est souvent en état d'ébauche. J'accumule cahiers, maquettes, plaques d'impression, retailles, tableaux inachevés, éditions non signées, photocopies froissées, photographies numériques, séquences vidéos. Cette situation peut devenir insoutenable. Une méthode s'est imposée à moi : ces éléments doivent être classés, emboîtés, emballés, archivés.

Quel est le statut de ces objets, de ces images, qui deviennent vite oubliés au fond d'une boîte ou sur un disque dur? Documents d'archives ou déchets, ils constituent pour moi des ressources. Ma pratique vient de ces petites choses oubliées; une photographie d'un sommet enneigé, une vidéo d'atelier, une boule de papier froissé sur le plancher. L'intérêt pour le blogue émane de ce questionnement. Ces éléments hétérogènes sont-ils la recherche, la pratique même? C'est ainsi que j'ai débuté la publication d'un blogue de recherche, de réflexion et d'expérimentation. *Le cahier virtuel*¹ propose d'autres états de ma recherche, celui du travail en train de se faire, en train de se dire. J'y publie des documents : des images photographiques, des vidéos d'expérimentations, des dessins en mouvement, des textes de réflexion. Le blogue répond à cette nécessité de consigner les pensées et les expériences en ouvrant le lieu de l'atelier vers un espace public et virtuel. Publier sur *Le cahier virtuel* devient un geste, une action, une prise de position sur mon quotidien. J'énonce; j'en suis là.

¹ <http://blogaadb.blogspot.com/>

EXPLORATIONS DES GÉOSYSTÈMES

La mathématique des fragments

semaine du 20 octobre 2008

Imprimer le verso de 250 feuilles avec motifs de fragments de paysage.

Variantes : gris opaques (foncé à pâle);

Imprimer le recto de 250 feuilles avec modèles de volumes triangulaires.

Couleur gris moyen (2/3 de blanc, 1/3 de noir)

semaine du 27 octobre 2008

Couper 250 feuilles,

beaucoup de retailles, j'en conserve quelques-unes.

semaine du 3 novembre 2008

Plier les 250 modules avant samedi,

peu de temps.

7 novembre 2008

Aller au J-6110,

constater l'état des lieux, manque de lumière,

faire le ménage sans balai.

Louer l'équipement : éclairage, micro, caméras.

Commencer à coller quelques modules au J-1040,

besoin de revoir l'espace. Penser.

Suite d'aller-retour, bouche sèche, boire.

Visualiser le format des modules dans l'espace.

Penser à nouveau. Ne pas bouger. Penser mieux.

8 novembre 2008

Je veux des blancs photographiques;
Je *white balance* ne balance rien.
Il manque autant de lumière que de temps.

Commencer par rassembler les modules et les outils.
Faire une masse avec les modules de paysage,
difficulté à faire un noyau solide.
Problème. Réflexion. Froncer les sourcils.
Dispersion, la matière papier m'échappe.
Constat : le papier résiste.

Faire un noyau, tourner autour
Tout tend à s'éloigner,
le papier va où il veut.

Prise de photographies d'un même point de vue;
capter le mouvement, la construction, le processus.
La forme se construit d'elle-même.



Figure 2, *Géosytèmes 1 et 2, détails*, 2008-2009

9 novembre 2008

Notes techniques (erreurs à ne pas reproduire) :

vérifier le format des photos pour l'animation,

prendre en note l'éclairage,

fixer les interrupteurs pour que personne n'y touche.

Impossible de faire des masses papiers,

le résultat m'échappe.

Le format et le type de papier ne sont pas assez malléables.

Changer de rythme :

plier plus vite, faire plusieurs modules et photos.

Aller vers la multitude, ne pas penser, agir,

assembler plus tard.

Des systèmes apparaissent,

c'est la mathématique des fragments qui s'assemblent.

Le paysage reste pourtant absent,

toujours fragmenté, détaché.

L'intention de départ de créer une structure qui envahit l'espace semble impossible.

Certaines masses sont plus compactes;

le matériau papier se transforme.

De nouvelles pistes à travailler,

réfléchir encore.

Échec et déambulation

Pour commencer, il y a eu l'échec d'une idée, l'échec d'un projet. Les *Géosystèmes 1* (figure 2) consistaient à créer une installation à partir de papier imprimé. Étant donné la résistance du papier et la difficulté à créer un système concentrique, cette première expérience ne fut pas concluante. Une déambulation discontinue occupe alors la pensée, l'atelier. Je tourne en rond. Je reconfigure mes intentions. Je m'égare, note, documente. Je cherche des stratégies de mises en espace et mises en mouvement de l'image imprimée. Je fouille dans l'atelier, dans ma collection de matrices, dans mes cahiers. Certains types d'images sont récurrentes ; détails de terrain, roches, feuilles, lichens, traces de déambulation. Aller à l'extérieur s'impose. Je marche; je regarde. Je touche; je photographie. Le geste fait apparaître le paysage, « une manière d'exister grâce aux objets » (Cauquelin, 2000, p.12). Je ne contemple plus une extériorité mais mes propres fabrications intellectuelles. Les limites du cadre ont disparu pour m'engager dans la multiplicité des formes et leurs variations. Mon regard trace une ligne, un trajet.



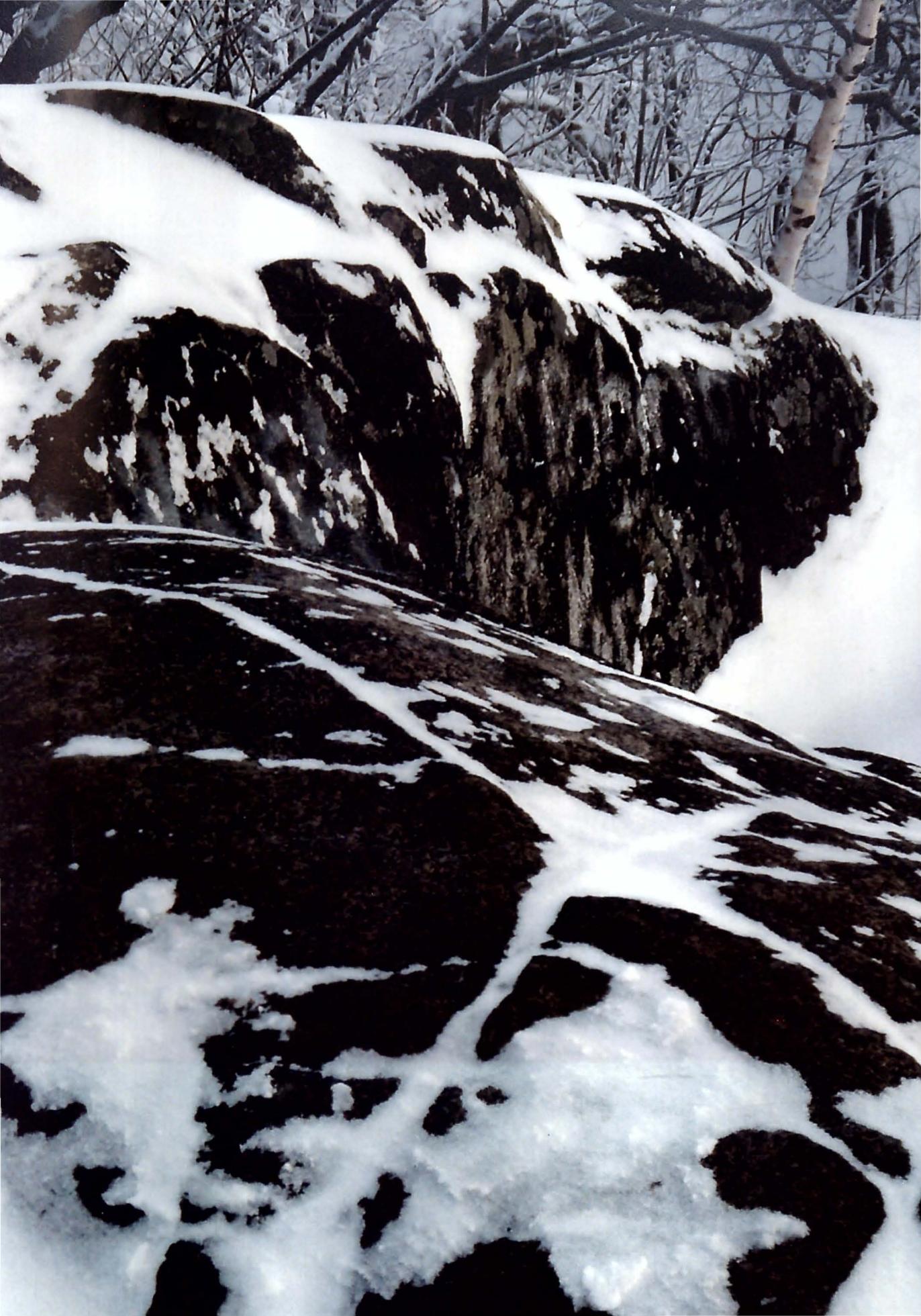
Figure 3, cahier et photocopies sur un tapis de coupe, automne 2008

Poème d'intention 1

Marche sur la montagne aux trois sommets.
Mesure l'évolution du sol sous tes pas.
Avance, la sueur couvre ton corps malgré le froid.

Regarde devant.
La neige devient pierre.
Tu perds l'équilibre.

Monte plus vite,
Tu dois rejoindre le sommet avant midi.
Essuie ton front.
La montagne ne gagnera pas.



Les glissements matériels de l'image

Ma première intention était de travailler à partir de l'image imprimée pour créer des formes sculpturales et installatives. J'avais l'habitude de la forme livresque, de la série, de la séquence d'images, mais j'ai senti le besoin de travailler l'image autrement, d'ouvrir de nouveaux espaces. J'ai commencé à explorer la construction de structures² à partir de photographies des trois sommets du Mont St-Hilaire. Des formes intrigantes en résultent. L'image devient une surface aux multiples plans. Elle crée une distorsion, elle brouille la représentation. À la manière d'un logiciel 3D, elle schématise la montagne, créant des perspectives dans lesquelles le regard peut entrer.

« À l'époque de la mécanisation de l'image, nous assistons à une réaction artistique : nous cherchons à faire de l'image une expérience analogique, un évènement de la peau, un théâtre d'ombres intérieures. Le travail sur ces images nous permet d'entrer dans la zone dangereuse de nos ambivalences, d'entrer en contact avec la fragilité de nos singularités personnelles. » (La Chance, 2007, p.19)



Figure 4, *Géosystèmes 4*, structure et image, 2009

Dans mon travail, l'image imprimée ne constitue pas l'étape définitive d'un processus de conception. Elle est une phase de transcription, de traduction, d'hybridation; une étape de fabrication. L'image peut-être répétée, superposée, découpée, assemblée. Elle se tord, se structure et s'anime pour proposer plusieurs variantes d'une même idée. Par ce processus, j'entre dans l'image, dans les fibres d'une réalité que je recompose pour créer un nouvel

² Voir *Les géosystèmes 4*, figure 4.

espace. L'image devient alors une interface physique avec laquelle j'entre en interaction pour brouiller les pistes de représentation. J'opère une géométrisation³ du réel, je prends mes distances.

À partir de différents types d'images (photographies numériques de sommets de montagne, sérigraphies de lignes et textures, photocopies de végétaux et de minéraux), je crée des structures. Je passe beaucoup de temps à les observer, les documenter. Je tourne autour. Je cadre serré. Je capte de multiples points de vue. Les images qui en résultent sont ambiguës ; elles suggèrent une profondeur et une tridimensionnalité malgré leurs surfaces bidimensionnelles. En réaction à l'uniformité habituelle des surfaces de l'impression à jet d'encre (Pelzer-Montada, 2009), les relations perceptives et matérielles entre la structure et l'image me conduisent à envisager de possibles glissements matériels. Par des jeux de construction avec la surface imprimée, l'image devient objet, l'objet devient image.

³ Le concept de géométrisation est utilisé dans l'élaboration des théories mathématiques qui analysent les fonctions de l'objet et les propriétés topologiques de la surface. Ces théories furent introduites par Bernhard Riemann, un mathématicien allemand du 19^e siècle. Ce concept est également utilisé par Luciano Boi dans son travail sur la géométrisation de la nature et a participé à l'évolution du langage de la science chimique. Il trouve également des applications en histoire de l'art dans la théorie de Wilhelm Worringer sur l'abstraction ainsi que celle d'Aloï Riegl sur les origines de l'art baroque à Rome.

Récit de filiation 1 : de la surface à l'espace imaginé

Depuis plusieurs d'années, je travaille la surface de l'image et de la page par des procédés multiples. Je dessine, j'écris, j'imprime, je coupe, je colle, je brode, je tisse. Je trouble la surface pour explorer les matérialités possibles de l'image. Par l'accumulation et la superposition de manipulations numériques et physiques, je questionne l'effet des outils, des interfaces, sur la construction d'une image, de notre regard. La surface devient un espace à parcourir.

Retour en arrière. Je me remémore les Pages-Miroirs de Rober Racine. D'immenses cadres contenant chacun 80 pages du dictionnaire Robert sont accrochées aux murs du Musée des beaux-arts d'Ottawa. Je ne m'intéresse pas aux mots mais aux actes exécutés à la surface: découper, dorer, souligner, tracer, perforer, entailler, inscrire, indiquer... Je reconnais cette surface, J'en découvre une réinterprétation par des gestes simples et répétitifs. Les pages sont découpées d'une main précise. Les perforations laissent entrevoir d'autres espaces qui renvoient mon reflet. Je suis fascinée par ces interstices.

J'ai longuement réfléchi sur la page, les mots, leurs significations rythmiques et graphiques. J'ai expérimenté le texte avec des projets explorant le jardin de mots comme espace imaginé et le texte comme paysage. Mes intérêts ont évolué. La page est devenue surface et interface; les mots se sont métamorphosés en traits, en textures; le texte a disparu pour laisser place à l'espace et aux images.

J'imagine le Dessin d'une Page-Miroir. Les dimensions sont pratiquement les mêmes qu'une Page-Miroir mais la surface est différente. Les mots et les espaces ouverts sont transformés en système composé de traits et de points de différentes couleurs. L'information contenue sur la surface évoque une constellation dans laquelle je vois un espace absent, un système, une lecture.

J'organise les espaces, je mets en place des systèmes de lecture, je schématise. La pratique évolue d'un système de présentation à l'autre, d'un projet à l'autre. Le travail se modifie, prend différentes formes, différentes incarnations matérielles. Mon intention est pourtant toujours la même : explorer différentes matérialités pour travailler la profondeur et l'étendue d'espaces fictifs, imaginés.

J'entre dans une autre salle. Le Terrain du Dictionnaire A/Z est devant moi. Les mots découpés se présentent comme un espace imaginaire dans lequel mon regard peut circuler. Je déambule dans cet espace organisé comme je feuillète les pages d'un dictionnaire. Et si le livre était un espace et les mots étaient des schémas d'idée pour « faire du dictionnaire un lieu géographique où la lecture de chacun devient non pas un discours mais plutôt un parcours » (Dery, 1995).

Mes projets se présentent comme des seuils, des passages, entre le visible et le lisible, entre le réel et l'imaginé. La surface du papier subit l'action de mes gestes pour prendre des formes sculpturales ou installatives qui évoquent des jardins, des lieux géographiques, des espaces géométriques ou des territoires à parcourir qui ne peuvent s'envisager en un seul regard. L'action produit la perception (Noë, 2004). L'action produit la réflexion.

Image mouvement : de la documentation à la l'hybridation

La documentation des gestes dans l'atelier est devenue considérable : froisser, filmer, couper, photographier, dessiner, enregistrer. Toutes ces actions participent à la création, à un mouvement. Je me suis intéressée à l'image animée pour garder la trace de ce mouvement, ce passage d'un état à l'autre. À partir de ce moment, l'image dessinée ou imprimée n'est plus précieuse, elle est manipulable, transformable. Elle fait du bruit. Les fibres du papier craquent, le fusain grince. J'ai enregistré les sons provenant des gestes que sont froisser et dessiner. De quelle manière l'ensemble de ces traces, de ces documents hétérogènes, participe-t-il à la création d'une image hybride, dans ce cas-ci, d'une image en mouvement ?

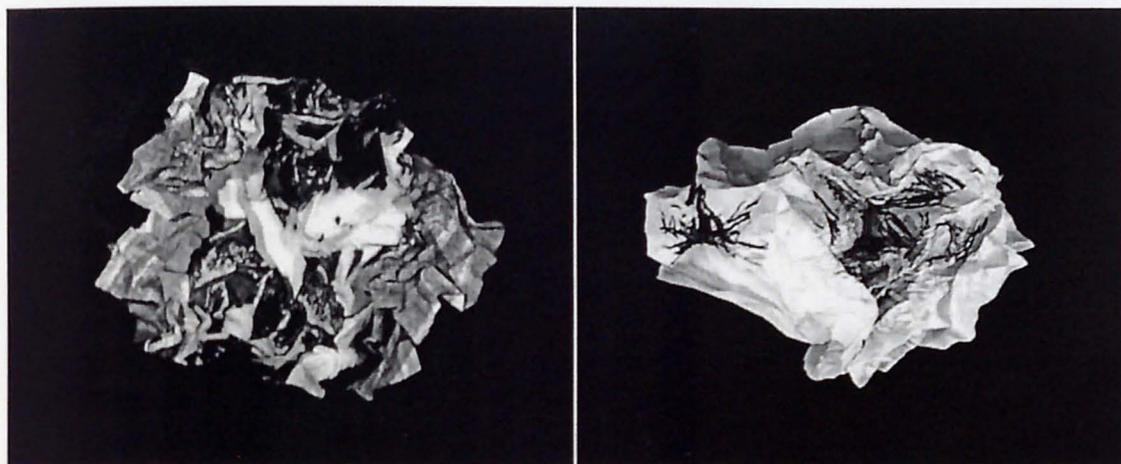


Figure 5, *L'échec de la montagne 1*, 2009 / *L'échec de la montagne 2*, 2010

Je compose avec des éléments de différentes natures : images photographiques, traits, plis, papiers, sons. Le collage de ces éléments produit un phénomène d'hybridité qui « met en jeu des processus de fragmentation, de dissémination et de recomposition » (Batt, 2001, p.74). Un échange s'opère entre différents éléments : l'assemblage des images fixes et du document sonore génère une image en mouvement. Par la technique du *stop motion*, ce mouvement est reconstitué à partir de positions dans l'espace et dans le temps, une reconstitution d'instant, un temps mécanique, décalqué (Deleuze, 1983).

Dans *L'échec de la montagne 1 et 2* (figure 5), le mouvement contribue au brouillage de la représentation par la reconfiguration constante de la forme hybride, composite. Les gestes multiples et répétés participent à la fabrication de l'image en mouvement. Par des manipulations numériques et physiques, je travaille l'image dans ses constituants élémentaires : transformer, déformer, multiplier, déplacer, animer, mémoriser, effacer pour ainsi faire varier l'image à l'infini (Françoise Lavoie, 2008). Les étapes du processus de fabrication ne sont pas déterminées à l'avance. Mes projets peuvent débiter par l'une ou l'autre des opérations. C'est le passage, le moment d'échange de propriétés entre différents modes artistiques qui me préoccupent. Selon le cas, l'image devient la matrice (la source) ou l'empreinte (la mémoire) d'un processus.

La forme s'ouvre et se referme frénétiquement. Elle se replie sur elle-même, se tord, se sature. Elle est prisonnière du cadre de l'image. Dans *L'échec de la montagne 1 et 2*, la volonté d'hybridation est d'abord formelle par l'exploration des potentialités matérielles de l'image, mais elle se veut aussi conceptuelle par une succession de glissements de sens. Je manipule des signes pour modifier les relations entre les gestes et les idées. L'image est plus qu'une représentation, elle est un mouvement de la pensée et de la matière (Garcia, 2007). Elle se fabrique par l'hybridation de la mémoire et des sens; par un processus d'imagination.

Dans ma recherche actuelle, je m'intéresse à l'hybridation comme une phase « qui opère une transaction entre des éléments ressentis d'emblée comme hétérogènes » (Batt, 2001, p.75). Ce processus, apparenté au bricolage ou à la poésie, permet de rassembler sur un même support ou dans un même espace-temps une pluralité de fonctionnalités sémiotiques qui permettent l'association de plusieurs modes et propriétés artistiques. L'hybridité permet des échanges d'attributs entre des idées ou des matières de différentes natures; elle met en jeu une expansion des possibilités de création en proposant d'autres niveaux de réalités, d'autres espaces.

Poème d'intention 2

Il fait noir.

Observe la forme blanche au fond de l'atelier;
une montagne de papier froissé.

Tu la touches du bout des doigts,
la forme obéit à tes gestes.
Elle effectue un léger mouvement.

Recule.

Ce n'est pas encore le moment.



La fabrication de l'image paysage : réflexion sur le *protopaysage*

Les formes blanches de *La valse de la montagne* (figure 6) m'intriguent, me fascinent. Elles m'évoquent quelque chose de connu, des montagnes ou des îles qui dansent. Ces formes habitent l'atelier et je n'arrive plus à m'en départir. Je les accumule, je les capte, je les projette, sur différentes surfaces, dans des boîtes, comme si je cherchais leurs nouvelles incarnations matérielles. Structure installative, image animée ou paysage en boîte, ces formes m'engagent à réfléchir sur la fabrication de l'image-paysage. Qu'est-ce qui nous amène à voir, ou non, un paysage ? À quel moment y a-t-il représentation, assemblage ? Comment certains éléments en viennent-ils à s'entredéterminer⁴, à se définir comme un ensemble ?

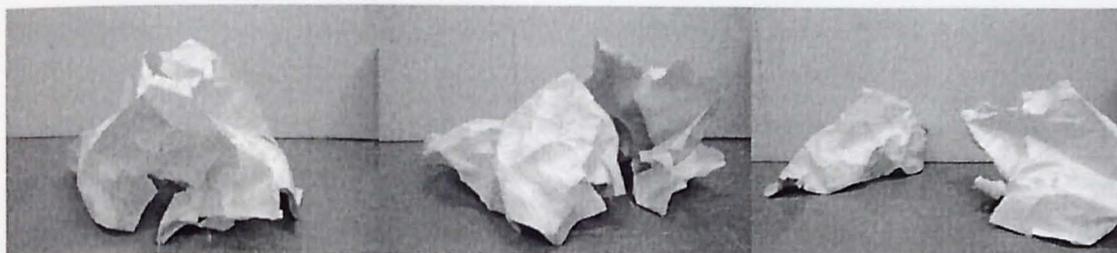


Figure 6, *La valse des montagnes 1, 2, 3*, 2009

Contrairement à la vision occidentale où la représentation du paysage mise essentiellement sur la vue et donc, sur des stratégies d'objectivation du monde par la création de l'illusion du réel, la vision orientale considère que tous les sens participent à l'expérience du paysage. Le système de représentation des cultures orientales mise donc sur des stratégies de distanciation qui laissent une grande place à l'imagination, à la spiritualité et donc à une vision subjective du monde. (Empain, 2006; Tremblay, 2007).

La théorie du *protopaysage* du géographe orientaliste Augustin Berque propose que nous attribuions une valeur paysagère aux éléments qui nous entourent bien avant de nommer ceux-ci paysage. L'idée du paysage n'est pas commune à toutes les civilisations. Des archétypes paysagers antérieurs à ce concept jouent des rôles cognitifs similaires chez

⁴ Terme utilisé par Michel Corajoud en 1982 pour exprimer de quelle manière le paysage est un assemblage d'éléments qui se déterminent entre eux.

certaines populations. Le *protopaysage* serait donc le rapport visuel existant entre les êtres humains et leur environnement. Il est la valeur paysagère d'un élément matériel suivant les mécanismes cognitifs qui l'imprègnent de sens. Cette théorie suggère que notre perception, nos sens, notre imagination, participent à notre représentation du monde.

La vision de Berque trouve son essence dans la philosophie orientale où le paysage n'existe qu'en relation avec un milieu; il est l'intérêt « écosymbolique »⁵ de l'homme avec les choses du monde. Selon le *Lexique paysage* (Isere environnement, 2010), cet intérêt est simultanément écologique et symbolique. Les motifs de paysage appartiennent à la biosphère, où ils existent physiquement, et à la sémiotique, où ils existent en tant qu'ils signifient quelque chose pour l'humanité qui se les représente. Selon Berque, notre regard construit notre réalité.

La montagne, thème important dans l'imaginaire social des représentations paysagères en orient, est un bon exemple pour expliquer ce phénomène. Selon le lieu où nous sommes, nous avons différentes conceptions de ce qu'est une montagne. De la plaine, un mont ou une côte peut nous sembler être une montagne. Le morceau de terre s'élève devant nous et nous souhaitons le gravir pour voir au-delà de l'horizon perçu. Par contre, si nous habitons la montagne, elle ne paraît plus aussi haute. Elle représente un espace vécu au quotidien. La montagne, comme l'ensemble des éléments composant un paysage, serait donc une impression subjective (Bozonnet, 1989) qui questionne notre rapport d'échelle entre l'objet et sa représentation. Nous imaginons la montagne car il est difficile d'en tracer les contours sans la lier à un territoire, à un milieu. Elle apparaît donc, dans l'imaginaire, comme un espace à conquérir, une frontière à maîtriser dans laquelle nous nous projetons.

«Inscrit dans un environnement spécifique, les hommes transfèrent, ou «projettent», ces images latentes sur des objets ou des phénomènes particuliers; ces images une fois projetées ou «actualisées» deviennent des attributs ou des significations symboliques attachées à ces objets.» (Bailly, 2001)

⁵ Terme utilisé par Augustin Berque et développé par le philosophe japonais Watsuji Tetsurô pour qualifier l'intérêt des motifs de paysage pour l'homme.

Dans les explorations⁶ liées au projet *L'échec de la montagne*, la montagne est décontextualisée. Elle n'a pas de lieu propre. La représentation du réel se fragmente, se détache, se construit puis disparaît. Elle est toujours en mouvement. La forme papier change au gré de mes gestes et déambulations. Mes dispositifs installatifs évoquent des formes ou des éléments paysagers : montagne, chute, rivière, pluie. Ces représentations brouillées, ces systèmes, ces images, se fabriquent en fragments de mémoire et de matière, en « détails de sensations », en « lecture du dehors » (Cauquelin, 2002).



Figure 7, *La montagne*, 2009

Ma réflexion s'apparente à une approche géographique de la représentation du réel où toute conceptualisation d'un espace est un acte de création, d'imagination (Debardieux, 1992; Edelman, 2007). En tenant compte de la subjectivité humaine, l'étude des représentations spatiales en géographie interroge les modèles d'appréhension du monde pour établir des liens entre ce que nous percevons de la réalité et nos discours sur la réalité. (Bailly, 1992) À la différence de la géographie, je ne m'intéresse pas à la représentation du réel pour tenter d'apporter un éclairage particulier sur certains points de vue géographiques ou pour créer des

⁶ Voir les projets *L'échec de la montagne* (figure 5), *La valse des montagnes* (figure 6) et *La montagne* (figure 7).

représentations socialement pertinentes du réel. Je m'intéresse plutôt au brouillage de la représentation par des stratégies d'hybridation et de géométrisation pour créer des espaces schématiques et évocateurs. À la manière des propositions de la philosophie orientale, je crée une distance en rapport au réel pour laisser place à une vision du paysage qui émerge dans son absence. Le paysage n'existe qu'en relation. Il n'est pas physique, il est perception, construction. Il naît du regard, de la relation entre ce qui est regardé et l'être qui regarde. C'est pourquoi je m'intéresse à la forme installative car elle permet de mettre en place un dispositif avec lequel l'interprétant entre en relation, en interaction. Selon le point de vue sur l'objet, l'expérience particulière et les souvenirs, l'interprétant peut entrevoir des formes paysagères ou non. Le paysage est cette oscillation, cette variation des interprétations possibles entre ce qui est perçu et imaginé.

Récit de filiation 2 : le paysage comme système de lecture

J'analyse l'espace qui m'entoure, ses possibles niveaux d'interprétation et de mises à l'échelle. J'induis une corrélation entre l'espace géographique réel et l'espace imaginé. Je m'intéresse à ces « deux moments d'espace » (Cauquelin, 2002) comme un mouvement entre extériorité et intériorité, une circulation entre le dehors et la pensée. Dans ma recherche, la représentation du paysage émerge de ce mouvement. Elle est une idée, une construction qui donne une forme à mes perceptions, à mon rapport aux distances, aux notions d'échelle.

Il y a quelques années, j'ai découvert le travail de Maya Lin dans Internet⁷. J'effectuais des recherches pour Le Territoire des Sens⁸ lorsque j'ai trouvé quelques images de ses oeuvres. Le travail de Lin m'a tout de suite fascinée. Il propose une vision particulière du paysage où la structure et les matériaux utilisés induisent un dialogue avec l'architecture et mettent en relation les enjeux sociaux, politiques et formels de notre rapport à l'espace.

Les enjeux du paysage sont multiples et hybrides (Chomarat-Ruiz, 2010). Les disciplines liées aux pratiques du paysage (architecture, art, histoire de l'art, ingénierie) et à son analyse scientifique (géographie, géologie, anthropologie, topographie, etc.) participent à une réflexion transdisciplinaire sur la gestion de nos environnements naturels. Nous sommes des êtres d'espace (Lussault, 2007). Notre existence est liée à notre environnement de vie, de travail, de rêve.

TOPOGRAPHIC LANDSCAPE (IMAGE 1). *J'observe un assemblage de plusieurs feuilles de bois découpé. Mon regard déambule sur les lignes courbes des ondulations.* AVALANCHE (IMAGE 2). *Un évènement s'est produit. Il y a un monticule de verre brisé sur le plancher. Le temps s'est arrêté.*

⁷ Je consultais le site de Art : 21. <http://www.pbs.org/art21/artists/lin/index.html>

⁸ *Le territoire des sens* est un de mes blogues de recherche. Il propose une réflexion sur les liens entre les espaces réels et imaginés par la découverte de projets en art, architecture, design et sciences de l'environnement. <http://territoiredessens.blogspot.com/>

Je fabrique des espaces qui n'existent pas. J'utilise le papier pour évoquer des mondes fragiles qui se transforment par nos gestes, nos perceptions changeantes. Je vois une montagne dans une boule de papier déposée sur mon bureau, un océan dans les plis de mes draps. Le paysage m'apparaît partout où il n'est pas.

PIN RIVER-COLUMBIA (IMAGE 3). *Des épingles sont disposées sur un mur blanc. Les petites têtes dessinent la ligne d'un littoral qui se fragmente dans l'ombre.* BLUE LAKE PASS (IMAGE 4). *Des feuilles de MDF sont alignées, collées puis espacées. La structure du paysage est une architecture morcelée.*

Je mets en place un système par la répétition d'un matériau, d'une forme, d'un geste, d'une action d'où émerge un langage hybride croisant les signes présents dans les phénomènes naturels et les codes liés à la modélisation géographique du paysage. La forme transcende ainsi le matériau et nous projette dans le monde des idées et de l'expérience installative.

2 X 4 LANDSCAPE (IMAGE 5). *Des madriers de différentes hauteurs sont regroupés debout dans une salle. Ils forment une ondulation. La lumière éclaire les surfaces de bois brut. Des formes s'apparentant à des pixels apparaissent et mettent en évidence la topographie d'un relief. Une montagne habite la galerie.*

J'explore l'idée d'une nature en reconfiguration, d'une étendue infinie par l'assemblage d'éléments matériels et/ou numériques modelés par mes actions. Les éléments et les gestes se répètent, se multiplient, se juxtaposent pour créer des formes installatives qui questionnent notre rapport à l'espace.

EXPLORATIONS DU *PAYSAGE DIGITAL*

La répétition n'existe pas

Je répète des actions, des gestes, des idées.

Je refais. Je renouvèle. Je reproduis.

Je reviens à la charge. Je recommence.

Je calque. Je copie.

Les traits ne sont jamais les mêmes.

La répétition se défait à mesure qu'elle se fait.

Je me déplace. Je déambule.

J'observe l'infinité des espaces possibles.

Il n'est plus question de limite mais d'étendue.

J'imagine.

Je contemple les états multiples, morcelés.

La différence naît de la répétition

Et je me répète sans cesse.

Dessiner pour penser l'espace

Je dessine au mur ou sur une structure via l'interface de mon ordinateur, du stylet, de la tablette graphique et d'un dispositif de projection. Je crée des images en mouvement. Mon intérêt pour ces images, c'est leur constante évolution; elles changent, elles sont éphémères. Elles s'apparentent à des idées dessinées dont la temporalité provient de la répétition du geste. Les traits s'accumulent, se superposent, varient d'intensité, disparaissent et réapparaissent. L'acte de dessiner me rend consciente de ce qui m'entoure. Dessiner c'est voir et penser en même temps.

«À chaque étape de son développement (et de sa transformation), l'idée est tour à tour une interface entre une sorte de canne d'aveugle (le crayon) et un milieu spécifique (un bout de papier). À chaque étape, la différence entre le trait graphique (gris métallique) et le papier (blanc) devient la *représentation* de l'être, de cet esprit et de son activité. (...) C'est son *état de possibilité* en ce que cette interface donne vie au système mental. La ligne naissante est donc un *registre* bidimensionnel dynamique de la possibilité d'existence d'un système mental (...).» (Tomas, 2003, p.164)

Je présente un mouvement, un état. Je résiste à la représentation par la répétition d'opérations de superposition et d'effacement. Malgré cette intention, les traits répétés participent à la fabrication d'une image, au possible moment de la représentation d'un espace. La répétition fait émerger les possibles d'une idée. Je documente ce processus par des photographies de dessins projetés sur des structures et par des captations⁹ de dessin en mouvement. L'idée d'étendue, inhérente au support des images, donne lieu à l'élaboration de représentations spatiales multiples qui se structurent progressivement. « C'est notre pensée qui crée la réalité spatiale, qui lui donne forme et sens » (Gumuchian, 1989). La représentation ne réfère pas simplement au réel. Elle suggère des possibles, des compositions abstraites inspirées du réel. Le processus de représentation se fonde sur la relation sensible et pratique que nous établissons avec le monde (Bailly, 2001).

⁹ J'utilise un logiciel de captation d'écran.

Récit de filiation 3 : la répétition de la ligne comme métaphore de la nature

Ma recherche artistique a débuté par une réflexion sur la surface picturale. La peinture et le dessin sont mes premiers médiums. J'ai travaillé la surface dans ses extrêmes; épuration et saturation, planéité et tridimensionalité, figuration et abstraction. Adeptes des procédés mixtes, j'y ai greffé les arts imprimés, la sérigraphie en particulier. J'ai développé un intérêt pour l'aspect graphique et le travail de la surface. Ils sont les fondements actuels de ma recherche sur l'hybridation de procédés analogues et numériques.

Dernièrement, j'ai feuilleté un catalogue d'exposition à la bibliothèque sur l'approche du dessin abstrait. Ce livre présentait les oeuvres de trois artistes. J'ai rapidement reconnu le travail d'Agnes Martin. Je m'intéresse à sa pratique depuis plusieurs années mais le temps et le travail m'ont fait oublier cette filiation importante.

Je n'adhère pas à l'opposition habituelle entre figuration et abstraction. Qu'il y ait intention de représentation ou non, le geste pictural est une manière de structurer la pensée et les idées. Par la répétition de traits, j'établis un système participant à l'émergence d'une image, d'une représentation.

UNTITLED (IMAGE 1). J'observe la répétition de lignes au graphite, de formes ton sur ton, des fonds vibrants. Le geste trace un rythme. Un espace se révèle à travers l'imperfection des formes et des traits.

Dans les explorations du *Paysage digital*¹⁰, les traits en mouvement se superposent les uns aux autres, se fondent à la surface. Chaque ligne, avec ses irrégularités et ses fluctuations, présente le trajet d'un geste sur une surface. Dessiner renvoie à notre existence matérielle, à notre interaction avec le monde. Penser et agir participent à ce geste de faire, à l'intuition de la main.

¹⁰ Les explorations du *Paysage digital* se sont développées tout au long de mon projet de maîtrise par des séances de dessin projectif (avec ou sans public), des projets installatifs (projection de dessin en mouvement sur des structures) et des images fixes résultant de ses explorations. Voir figure 8.

MILK RIVER (IMAGE 2). *Une infinité de combinaisons de lignes possibles, un accident est arrivé sur la surface. Je contemple l'effet optique du trait à l'encre duquel émergent des émotions¹¹ abstraites. L'intuition est une méthode de penser en action.*

Je dessine. Je vois des espaces infinis entre les traits. Les lignes horizontales sont des étendues de terre, les lignes verticales et obliques, de la pluie. Ce phénomène me rappelle les tableaux de Martin qui s'expérimentent à la manière de paysages.

THE DARK RIVER (IMAGE 3). *Une ligne noire traverse un fond jaune; je vois une rivière qui coule à travers un champ. Il n'y a pas de rivière. Il n'y a pas de champ. Il y a ma pensée qui produit du sens.*

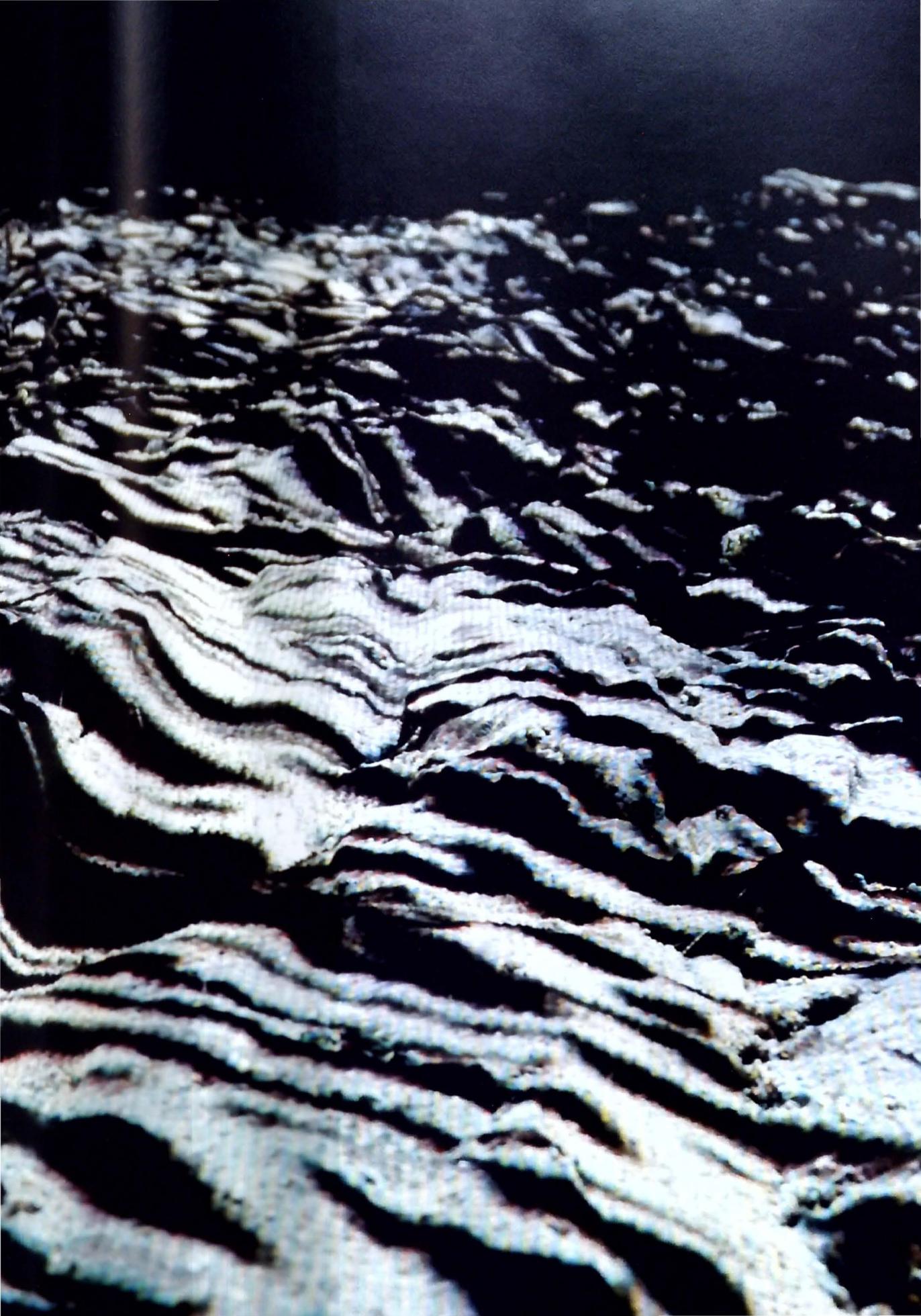
Selon Worringer (1978), la nature est la surface visible des choses. L'abstraction peut être perçue comme l'étude des formes et des couleurs pour elles-mêmes (l'art pour l'art), mais malgré cette mise à distance de la représentation, l'abstraction nous ramène continuellement à la nature. Le besoin du sens est une force lente, mais sûre. La géométrisation et la schématisation proposent d'autres visions du réel, d'autres espaces, un seuil entre l'abstraction et le sens, un espace de naissance pour l'idée.

¹¹ L'émotion est ici un mouvement de la sensibilité provoqué par une impression esthétique plutôt qu'un état d'agitation émotif.

Poème d'intention 3

Dessine pour penser.
Avance dans le noir,
observe les contours des formes abstraites,
cherche un lieu, un espace sur l'écran.

Entre dans l'image;
trace une ligne, un point de repère.
Ferme les yeux pour voir.
L'imagination dessine le monde.



L'hybridation des interfaces et des surfaces actives

J'expérimente des variantes; des projections sur des structures ou des surfaces pour générer des installations et des images. Les interfaces de production numériques permettent des effets de transparence et d'opacité différents du dessin sur papier. L'ordinateur se transforme en médium et facilite l'hybridation matérielle et conceptuelle. Il permet à l'image d'interagir directement dans l'espace. En présentant des séances de dessin projectif ¹² devant public, je me suis intéressée à la perception des effets de répétition sur l'interprétant, aux possibles effets de contemplation, d'agression ou d'indifférence au rythme temporel du dessin. L'interface affecte-t-elle notre rapport au monde, à l'image ?

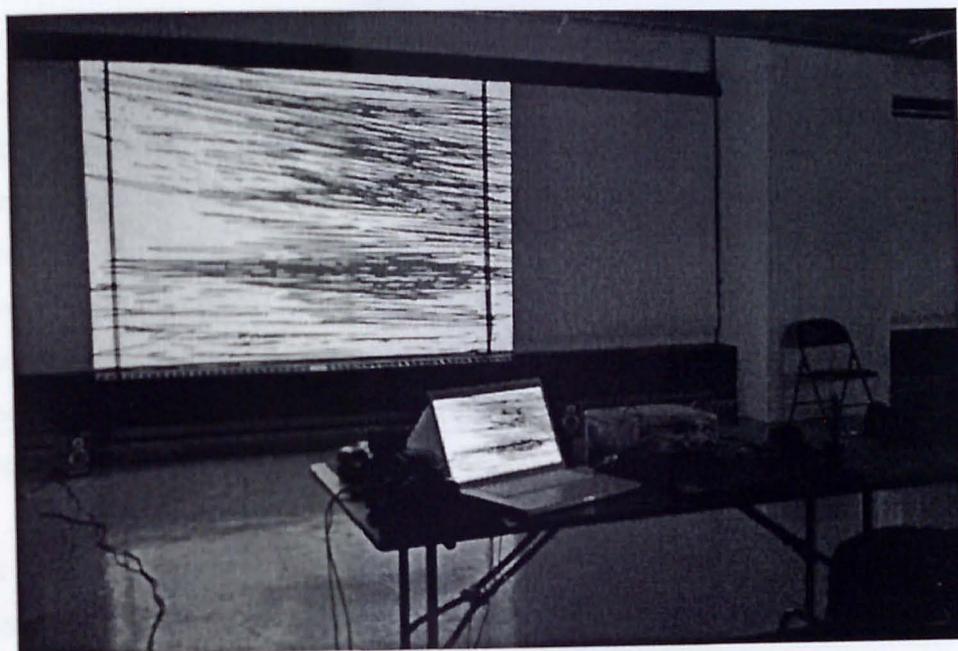


Figure 8, dispositif d'une séance de dessin projectif, 2009

¹² Les séances de dessin projectif sont réalisées à partir d'un dispositif composé d'un ordinateur, d'une tablette graphique, d'un projecteur, d'une console de son et de haut-parleurs. Ce dispositif permet de faire des dessins dans l'espace en temps réel (avec ou sans public).

À travers les explorations du *Paysage Digital*¹³, je réfléchis sur les liens entre la surface, qui diffuse l'image, et l'interface, qui la produit. En physique, la surface¹⁴ est définie comme un espace, une frontière entre un objet et le reste de l'univers. L'interface est, quant à elle, définie par plusieurs champs disciplinaires. En physique elle est une surface entre deux produits; en géographie elle est une zone de contact permettant la mise en relation de deux espaces; en informatique elle est un dispositif permettant la relation entre différents acteurs. Dans mon travail, je m'intéresse aux analogies possibles entre ces concepts. Je pense la surface comme un espace limite entre la représentation et l'espace physique; j'entrevois l'interface comme un espace, ou un dispositif, qui permet des échanges et des interactions entre le monde des idées et le monde physique. Dans cette optique, l'interface, tout comme la surface, conditionne l'image, tant dans sa perception que dans sa fabrication.

Depuis plus de dix ans, j'utilise la sérigraphie pour réaliser des images, des livres d'artiste et des installations. Ce procédé permet de conceptualiser et d'imprimer des images par de multiples couches sur des surfaces diverses. Je constate que cette manière de construire une image demande de prendre en considération l'effet de l'interface et de la surface sur le résultat final. Par l'exploration de l'impression sur différents types de support, j'expérimente les potentialités matérielles de l'image. J'observe les répercussions de la surface sur l'image (Pelzer-Montada, 2009). La sérigraphie a modifié ma façon de concevoir un espace, une idée, un projet. Je conceptualise par superpositions, par couches qui s'accumulent et se juxtaposent.

Dans les explorations du *Paysage Digital* et mes recherches au sein du *Grupmuv*¹⁵, j'ai débuté un travail sur les surfaces actives en papier. Par la géométrisation ou le froissement, la

¹³ Les explorations du *Paysage digital* se sont développées tout au long de mon projet de maîtrise par des séances de dessin projectif (avec ou sans public), des projets installatifs de projection de dessin en mouvement sur des structures, des images fixes résultant de ces explorations. Voir figure 9.

¹⁴ La définition de cette notion se rapporte la *surface propre* en physique et non pas à la définition de la surface en mathématique.

¹⁵ Le Grupmuv est un laboratoire de recherche-crédation sur le dessin et l'image en mouvement dans les pratiques contemporaines de l'UQAM (www.grupmuv.ca).

surface devient une forme d'interface qui entre en interaction avec l'image fixe¹⁶ ou l'image en mouvement¹⁷. Les gestes effectués sur le papier participent à un brouillage de la représentation pour proposer d'autres réalités matérielles. Cette recherche propose des filiations conceptuelles avec la recherche doctorale de Christine Ross (1996) sur « l'image surface » dans les oeuvres vidéographiques. Selon cette recherche, la surface vidéographique se pense sous le mode de l'extériorité. Elle absorbe le sujet et amène une perte de sens résultant d'une illusion, d'une vision fragmentée du réel. Selon Ross, cette perte de sens est constitutive d'une autre forme de perte, celle de la profondeur et du temps. La planéité de la surface de l'image vidéographique contribue à cette perte. Par le croisement d'une projection de dessin sur une surface active en papier, je repense cette notion de profondeur ; je trouble la surface.

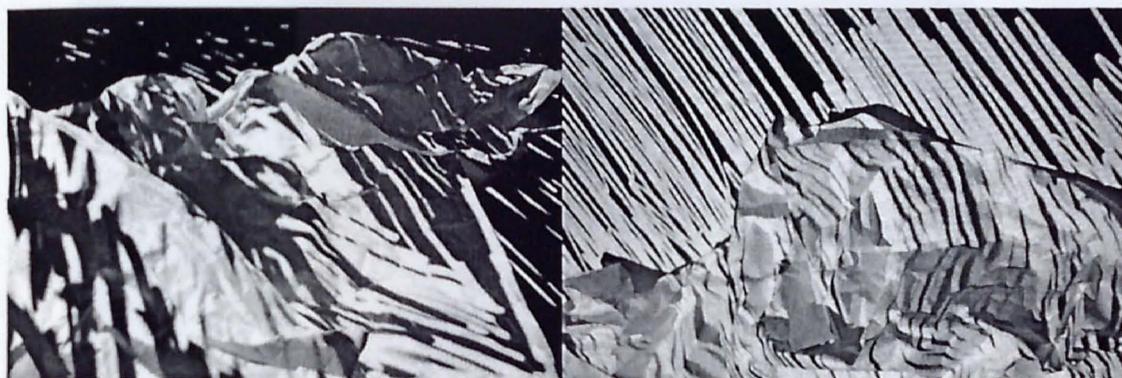


Figure 9, Le paysage digital 2, 2009 / Le paysage digital 1, 2009

Ma recherche sur les interfaces et les surfaces actives est apparentée aux recherches développées en *réalité augmentée*. Le concept de *réalité augmentée* désigne des systèmes informatiques qui rendent possible la superposition d'un modèle virtuel (bidimensionnel ou tridimensionnel) à notre perception naturelle du réel. Elle trouve des applications notamment dans les domaines des loisirs, de la publicité, du cinéma et de la robotique. La *réalité augmentée* vise à compléter notre perception du réel en lui ajoutant des éléments de fiction avec lesquels l'interaction devient possible.

¹⁶ Dans le cas où l'image imprimé prend une forme sculpturale ou installative.

¹⁷ Images vidéographiques ou dessins en mouvement

Je superpose des réalités différentes : matérialité et immatérialité, bidimensionnalité et tridimensionnalité, images fixes et images en mouvement. À la différence de la *réalité augmentée*, je ne tente pas de donner l'illusion d'une réalité virtuelle avec laquelle nous pouvons entrer en interaction. Je ne cherche pas la perfection technique de juxtaposition des réalités. Je travaille plutôt à explorer, via un dispositif simple, les potentialités matérielles de l'image par l'hybridation d'une projection numérique sur une surface active pour faire coïncider deux réalités imparfaites. C'est l'échange des propriétés entre l'interface, l'image et la surface qui m'intéresse.



Figure 10, *Linéament*, 2010

Par exemple, dans *Linéament* (figure 10), j'explore la superposition d'un dessin en mouvement projeté sur une accumulation de papier froissé. La surface se recouvre de gauche à droite et de droite à gauche successivement. Ce mouvement de balayage crée une dynamique d'apparition et de disparition. Un échange se produit : le papier devient plus immatériel et la projection plus matérielle. L'ombre et le trait se confondent. L'interface et la surface participent à la création d'un nouvel espace où cohabitent lumière et matière.

Géométrisation du réel : de l'unité à la surface modulable

En parallèle à ces recherches sur la mise en espace et la mise en mouvement de l'image, j'ai poursuivi l'exploration de constructions en papier imprimé. Par l'étude de volumes géométriques et de différentes techniques d'origami, j'ai cherché à créer des systèmes me permettant de construire des surfaces modulables hybrides. J'ai mis à l'épreuve différentes formes, types de pliage et moyens d'assemblage pour créer de la *matière-installation* qui permet de générer des *images-sculptures* et des installations.

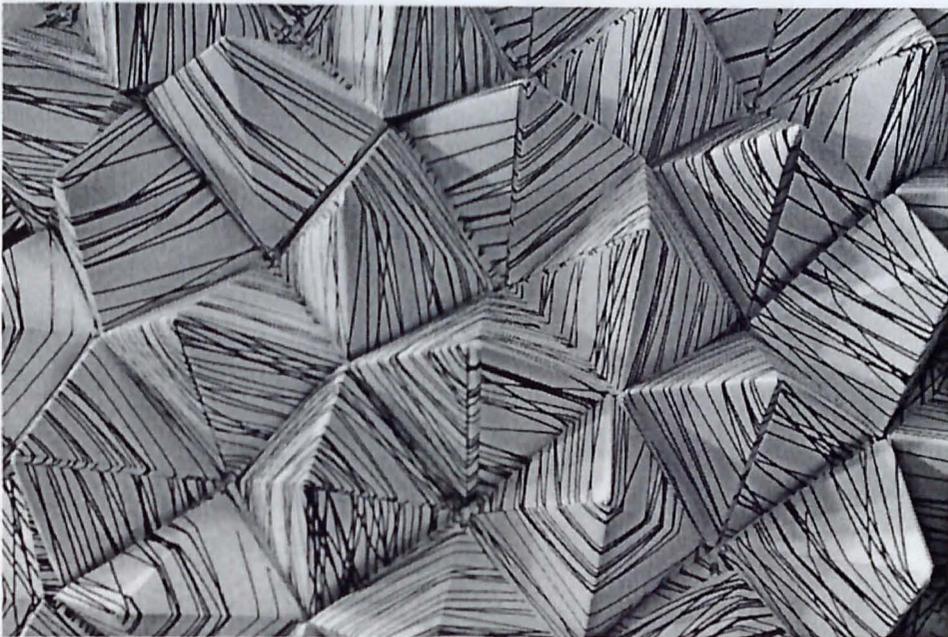


Figure 11, modules de papier plié, 2009

J'ai débuté la réalisation de constructions à partir de modules en papiers pliés, communément appelés *quatre coins*¹⁸. Cette forme, réalisée par un pliage simple, permet plusieurs types de configuration. Les modules peuvent s'emboîter et épouser différentes formes et surfaces tant au sol que sur un mur. Les modules peuvent également être utilisés à différents stades de

¹⁸ Le pliage quatre coins, ou « coin coin », est un jeu populaire réalisé en papier plié. Il consiste à choisir un chiffre inscrit sur une de ses faces extérieures pour faire bouger le jeu (plier, déplier). Ensuite, il faut choisir une couleur présente sur une de ses faces intérieures pour finalement recevoir un gage ou une conséquence. Voir les modules emboîtés à la figure 11.

pliage¹⁹. J'ai expérimenté divers types d'images imprimées, dont des photocopies de motifs végétaux et minéraux ainsi que des sérigraphies de traits réalisés via une tablette graphique. Je cherche à comprendre de quelle manière le pliage géométrique participe au brouillage et à la fragmentation de la représentation. Comment affecte-t-il notre rapport à l'image?

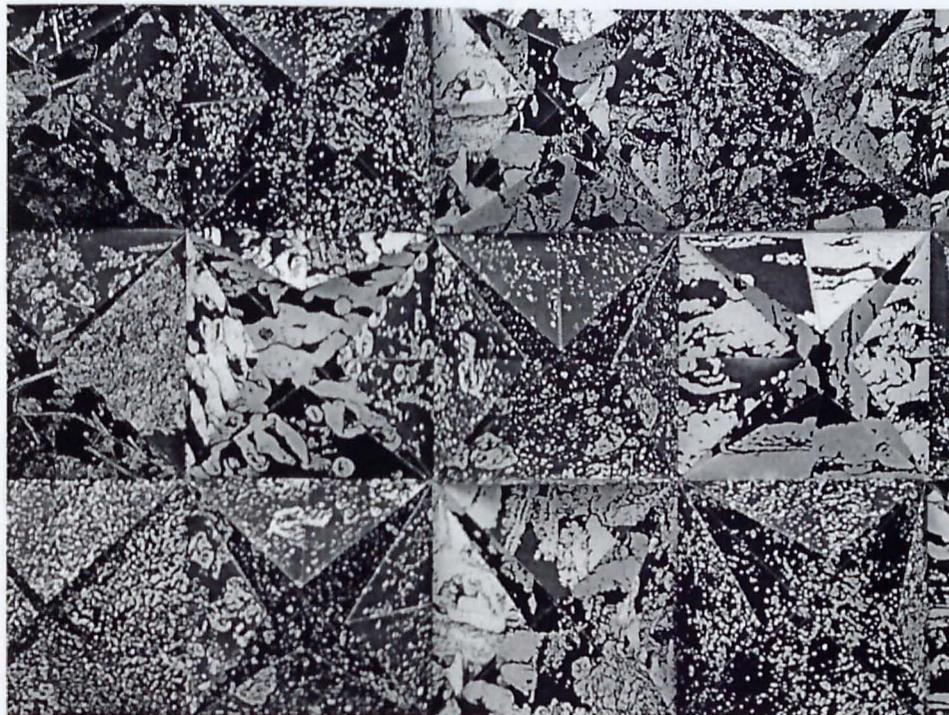


Figure 12, modules de papier plié assemblés à plat, 2010

Par un travail de multiplication, je m'intéresse à la croissance de l'image par la répétition et la fragmentation. Je fabrique différents types de modules emboîtables, ou d'éléments, qui participent à la fabrication d'images ou à la construction de pièces installatives. Je construis des structures et des systèmes qui évoquent la multiplicité présente dans la mécanique de la matière, dans les plissements de la surface terrestre. Selon Deleuze (1988), le multiple n'est pas seulement un élément qui existe en plusieurs exemplaires, le multiple peut également se présenter sous plusieurs aspects et sous diverses formes. Par ce biais, mes constructions deviennent des représentations ambivalentes qui sont l'empreinte de mes sens, de mes

¹⁹ Voir les modules assemblés de manière tridimensionnelle sur une structure (figure 11) et les modules assemblés à plat sur le mur (figure 12).

processus et de mes actions. La matière papier est pliée, modelée par mon corps, par mes gestes. Le papier devient la métaphore d'un relief ou d'un organisme en croissance. Il se plie, se contracte, s'enfonce puis, se déplie, s'ouvre, se développe. La matière papier, comme toute matière physique, tend à déborder de son espace et perdre ses contours. L'acte du pli peut varier à l'infini.

Cette réflexion m'a conduite à lire sur la théorie des fractals de Mandelbrot (1975). Cette théorie énonce que par la répétition d'un même fragment géométrique, nous pouvons recréer toutes les formes existantes dans la nature. La courbure des formes naturelles s'obtient par la prolifération infinie de points anguleux (à l'échelle microscopique) qui constitue une ligne composée de détours et d'intervalles. Par la mise en place de ce système, le contour d'un objet prend l'apparence d'une forme organique et laisse entrevoir des lignes courbes. La théorie des fractals a participé à l'évolution des représentations numériques, issues de calculs mathématiques, présentes dans les images médiatiques actuelles (photographies numériques, modélisations, animations). Cette vision géométrique du monde permet d'établir des filiations avec la théorie du pli élaborée par Deleuze (1988).

«C'est là que l'on va de pli en pli, non pas de point en point, et que tout contour s'estompe au profit des puissances formelles du matériau, qui montent à la surface et se présentent comme autant de détours et de replis supplémentaires» (Deleuze, 1988, p.23).

Le pli modifie notre rapport à la surface qui cesse d'être une fenêtre ouverte sur le monde pour devenir une surface d'informations autonomes. Les plis affectent la forme qui devient structure. La surface devient modulable, transformable à la manière d'une interface papier qui permet de modéliser des possibles représentations. Par l'utilisation de ces modules, la représentation de la nature prend la forme d'un paysage transportable, emboîtable, manipulable. L'idée de nature est ainsi décontextualisée, fragmentée, géométrisée; elle prend forme dans l'artificiel et le construit.

Poème d'intention 4

Un paysage se dessine en moi.
Je regarde à l'intérieur;
les lieux s'entremêlent aux saisons du désordre.

Mesure l'espace à la longueur d'un doigt.
Imagine un paysage en noir et blanc;
une rivière de papier qui coule sous la maison.

Accumule tes pensées sur les couches de glace grise;
l'embâcle est un pli, une empreinte sur nos sens.
L'échec de la montagne s'élève devant nous.



L'installation, parcours d'une modélisation imaginée

C'est après avoir observé la force brutale des lignes brisées d'un embâcle que l'idée m'est venue de créer une rivière avec des modules de papier pliés. Ainsi est née *La débâcle* (figure 13), une installation évolutive à caractère hybride, entre sculpture, dessin et art imprimé. La modélisation de la forme se construit lors de l'installation à partir de centaines de modules imprimés et pliés. La configuration de l'installation ne peut être identique d'une fois à l'autre. Les possibilités d'occupation de l'espace sont multiples.

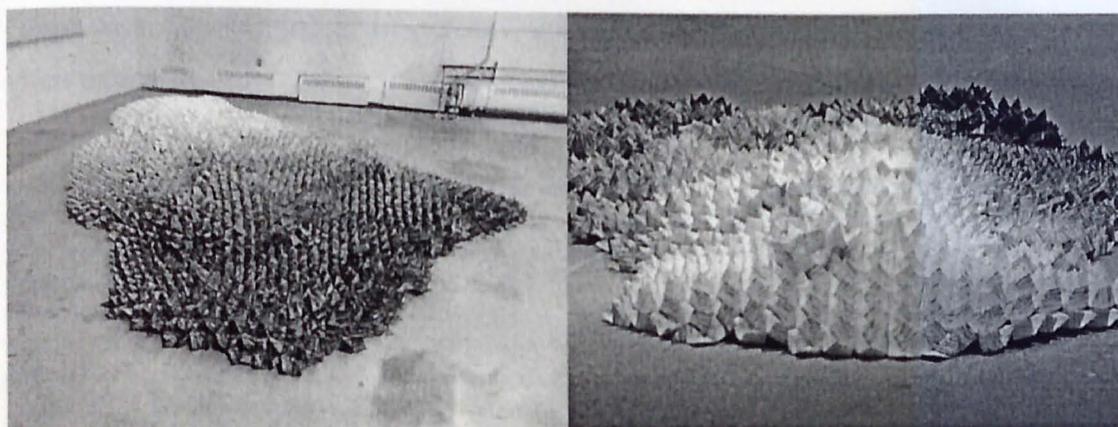


Figure 13, *La débâcle*, 2009 / *La débâcle* 2010

À partir d'un élément simple et répété, je peux créer une surface, un espace schématique aux évocations multiples. Les modules de *La débâcle* s'apparentent à des chorèmes²⁰, des formes de représentations schématiques, qui permettent la construction de modèles d'organisation spatiale. Ils servent à créer des modélisations pour représenter la complexité et la dynamique d'un territoire (Ferras, 1993). La modélisation permet de transcrire une réalité par une construction expérimentale de modèle d'organisation spatiale. Semblables aux chorèmes, mes modules sont l'unité de base d'une modélisation de papier.

²⁰ Le terme chorème est un néologisme géographique établie par Roger Brunet en 1980. Les chorèmes sont des structures qui permettent de représenter, à l'aide de schémas, des formes fortes présentes sur le territoire géographique. En partant des 4 configurations les plus simples (point, ligne, surface, réseau) et en les croisant avec les 7 formes d'organisation élémentaires (maillage, quadrillage, gravitation, contact, tropisme, dynamique, hiérarchie), on obtient 28 formes spatiales élémentaires permettant d'analyser et de représenter tous les espaces.

Dans cette recherche, la schématisation, tout comme la géométrisation, participe au brouillage d'une représentation du réel pour présenter une forme qui interroge l'espace de façon ouverte et distanciée. Je m'intéresse à la schématisation car elle permet d'élaborer des systèmes de lecture d'un espace. Contrairement au croquis, le schéma synthétise une idée au lieu de la caractériser (Ferras, 1993). Cette simplification ramène à un essentiel organisé. Cette manière de voir l'espace s'accorde avec une conception géométrique et cartographique du réel où l'espace se constitue de points définis par des coordonnées. Dans mon travail actuel, j'envisage mes installations comme des lieux abstraits, des territoires imaginés. Malgré cette schématisation, j'en viens à considérer les lignes comme des distances, des trajets parcourus, et les surfaces délimitées par les plis comme des surfaces topographiques.

« Certains artistes visuels contemporains empruntent les codes de la cartographie pour traduire et communiquer leurs déambulations, leurs voyages réels ou imaginaires. Ces outils mnémoniques sont des symboles privilégiés pour traiter des thèmes du voyage, des frontières, de l'espace, de la densité, de la migration, de la quête et de la mémoire collective. Ainsi, la carte géographique vient de façon métaphorique alimenter les réflexions politiques, sociologiques, culturelles et identitaires dans les oeuvres visuelles. En se l'appropriant, les artistes lui font perdre ses fonctions usuelles de recension de données géographiques pour accéder à une dimension poétique et allégorique. Les artistes brouillent les frontières et réinventent les distances. » (Lassonde, 2008)

Dans *La débâcle*, je propose des lectures multiples à parcourir dans l'ondulation des plis et des traits. C'est en envisageant l'installation comme un parcours modélisé que je propose un seuil, une zone de contact et de circulation entre l'espace géographique réel et l'espace imaginé. Un peu à la manière d'un jardin, je mets en place un dispositif qui induit une mise en relation entre espace, objets et individus. (Cauquelin, 2003) L'installation se présente alors comme le résultat d'un processus. J'accumule et emboîte les modules comme les pièces d'un jeu de construction au résultat imprévisible.

De l'acte d'autoportrait au projet d'exposition

Comment se fabrique une image, une idée? Comment devient-elle forme et acte? Depuis
qu'elle est pensée? Comment les éléments se combinent-ils à l'insu de l'artiste? Y a-t-il un
cœur ou une ombre? Comment les intentions (voies) et les règles de savoir-faire participent-elles à
la fabrication et à la perception d'une œuvre? Ces questions m'ont été posées et ont conduit
une réflexion sur la fabrication de l'œuvre d'art. Pour répondre de la possibilité des
images, des formes et des idées, ainsi que des processus psychologiques du langage, je
me suis concentré sur les processus d'écriture, sur les formes de la parole, et sur la
fabrication d'éléments visuels.

OUVERTURE

Le langage est un processus complexe qui se situe entre l'écriture et l'écriture.

Mon travail d'autoportrait est une exploration de la parole et de l'écriture. Il s'agit
de parler. C'est une œuvre par la parole de l'écriture, une œuvre de l'écriture de la
parole. C'est une œuvre qui se situe entre l'écriture et l'écriture. Elle est une œuvre
de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture
de la parole et de l'écriture de la parole.

Cette œuvre est une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole. Elle
est une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre
de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture
de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture de la parole
et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture
de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole.
Elle est une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est une
œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture
de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture de la parole
et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture
de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole.

Il s'agit d'une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est
une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre
de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture
de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture de la parole
et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture
de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole.
Elle est une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est une
œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture
de la parole et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture de la parole
et de l'écriture de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture
de la parole. Elle est une œuvre de l'écriture de la parole et de l'écriture de la parole.

Du texte d'accompagnement au projet d'exposition

Comment se fabriquent une image, une idée? Comment donne-t-on forme et sens à l'espace qui nous entoure? Comment les éléments en viennent-ils à s'entredéterminer, à se définir comme un ensemble? Comment les interfaces (outils) et les types de surface participent-ils à la fabrication et à la perception d'une image? Ces questionnements ont orienté la recherche vers une réflexion sur la fabrication de l'image-paysage. Par l'exploration de la matérialité des images, des formes et des discours ainsi que par de possibles représentations du paysage, je me suis intéressée au processus d'hybridation mis en oeuvre dans ma pratique. C'est par la multiplication d'éléments simples (lignes, plis, formes) et par la répétition de gestes qu'émergent des archétypes paysagers au seuil entre l'espace réel et imaginé.

Mon texte d'accompagnement aborde les processus de création et de réflexion ayant menés au projet. C'est tout d'abord par la notion de mouvement relative à l'intentionnalité de la recherche en atelier que j'ai introduite la forme métanarrative du texte. Autoréflexion sur des temporalités variables et multiples, la recherche est présentée comme une réflexion en mouvement qui s'organise à partir des cahiers et des blogs.

Quatre cycles structurent le travail d'écriture et le développement du projet visuel. Dans l'exploration des *Géosystèmes*, j'ai envisagé la surface papier différemment. Par le pliage de papier imprimé, j'ai travaillé la surface pour créer des systèmes s'apparentant à des structures et des éléments paysagers. Ce projet dialogue avec le travail de Rober Racine sur les *Pages-Miroirs*. La première expérimentation fut soldée par un échec, j'ai alors considéré la documentation autrement. Les images photographiques et vidéographiques m'ont fait envisager d'autres possibilités matérielles. L'image est devenue la trace d'un processus. Elle bouge, met la pensée en mouvement. Durant l'exploration de *l'Échec de la montagne*, j'ai poursuivi cette réflexion en créant des animations en *stop motion* à partir de papiers dessinés et froissés. J'ai questionné notre manière de percevoir la représentation d'éléments paysagers en m'appuyant partiellement sur la notion du *protopaysage* élaborer par Augustin Berque et les réflexions de Maya Lin sur sa pratique du paysage. Dans l'exploration du *Paysage Digital*, j'ai abordé le dessin comme une forme de réflexion dans l'action. Par la répétition du

geste, celui de dessiner, la ligne devient une métaphore de la nature. Ce travail a posé des filiations conceptuelles avec le travail d'Agnes Martin tout en proposant une réflexion sur l'hybridation des surfaces et des interfaces dans la création d'une représentation. En parallèle à ces explorations, j'ai poursuivi l'élaboration de modules en papiers imprimés. Après plusieurs expérimentations, la forme des quatre coins, s'est révélée être la plus efficace pour la réalisation du projet *La débâcle*. Par un pliage simple, la forme permet de créer la modélisation d'un espace. Par des opérations de brouillage et de géométrisation de la représentation de la nature inspirées de la théorie des fractals de Mandelbrot et des modèles d'expérimentation spatiale en cartographie, j'ai créé des espaces virtuels et abstraits. De l'unité à la surface, l'installation s'est alors présentée à la manière d'un parcours modélisé.

Au fil de la recherche, le projet d'exposition s'est révélé être une réflexion sur les processus de disparition et de représentation d'éléments paysagers, plus précisément sur la représentation du glacier en lien à son effacement. Les paysages que nous croyons permanents se transforment parfois jusqu'à la disparition de certaines représentations du monde. Cette exposition évoque ce glissement, ce passage. Elle est construite tel un parcours où l'interprétant doit se déplacer pour saisir les multiples points de vue et réseaux de sens. Le parcours débute dans la première salle avec *La débâcle (version 3)*, une installation évolutive composée de 4000 modules imprimés dans une variante de densités de lignes. La sédimentation des traits propose un jeu perceptif qui bouleverse notre rapport aux distances, aux notions d'échelle. L'oeuvre impose un rapport tactile inhabituel. La réflexion sur la densité se poursuit dans l'image *Indice du plan gris* qui propose la systématisation d'une forme organique par une gradation arbitraire des niveaux de densités composant l'image. Cette oeuvre est une trace réflexive, un indice du processus de création de *La débâcle*. L'exposition se poursuit dans la deuxième salle avec *Linéament (version 2)*, une installation composée d'un dessin en mouvement projeté sur un écran de papier. Cette oeuvre propose une forme hybride entre matérialité et immatérialité, forme et ligne, disparition et apparition. L'installation agit à la manière d'une forme hypnotique qui se brise lorsque l'interprétant entre dans la zone de projection. C'est à ce moment que l'oeuvre révèle sa nature papier. Dans la même salle, *Images Schéma*, un dyptique vidéo poursuit cette réflexion. Ces deux captations de dessin présentent la trace de deux séances d'improvisation de dessin réalisées à

partir d'une tablette graphique et d'un ordinateur. L'ensemble des propositions se présente à la manière d'un processus de fabrication et de perception pour évoquer la modélisation de lieux schématiques et abstraits.

L'exploration du seuil entre les espaces géographiques réels et les espaces imaginés m'intrigue, me fascine. Je ne cherche pas à créer des espaces qui imitent le réel. Je cherche à créer des expériences qui engendrent un échange entre différentes matérialités. Je propose une réflexion sur l'impact des représentations modélisées quant à notre manière de percevoir et d'interagir avec notre environnement. Nous voyons le monde à travers des grilles, des systèmes de lecture. Les cartes, les graphiques, les schémas, les images GPS imposent une mise à distance, une compartimentation du réel. Nous imaginons notre monde à partir de ces images. De quelle manière les outils et les interfaces affectent-ils notre rapport aux distances, à la temporalité, à la notion d'« habitabilité » (de Certeau, 1990) ? Les enjeux spatiaux et temporels inhérents au projet de recherche ont révélé de nouvelles pistes de réflexion. J'entrevois l'installation comme une expérience visuelle et kinesthésique qui modifie notre rapport à l'espace, à notre manière d'y circuler. L'installation me permet d'habiter l'image, de faire image.

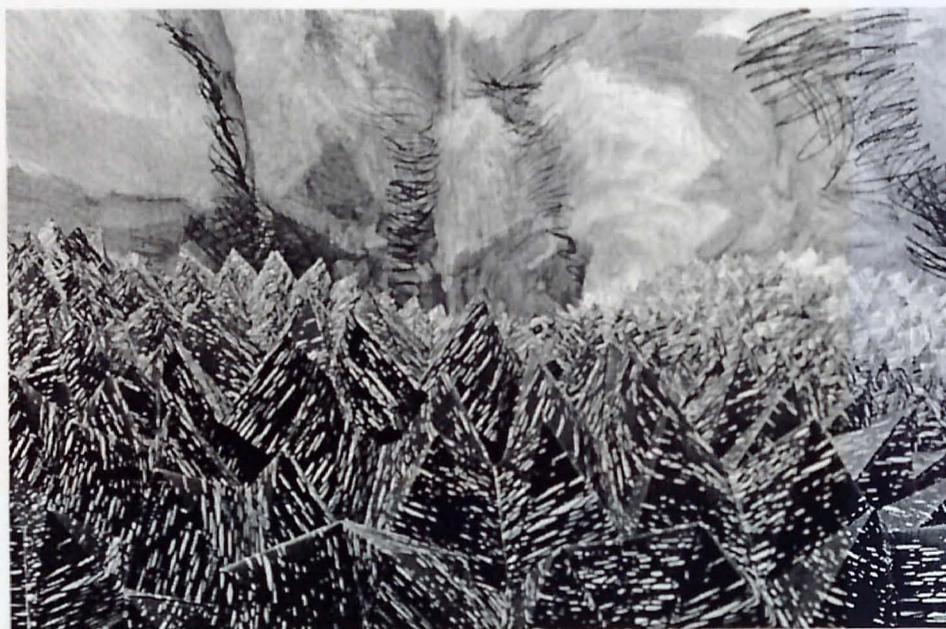


Figure 14, *La débâcle*, 2010

Narration du regard pensée

Images, schémas, pensées.

Dehors comme idée, l'esprit attend.

Le réel est une expérience
qui prend la forme de mon imaginaire.

Paysages, schémas, pensées.

Je compose, je cadre, je capte l'espace devant mes yeux.

Retourne à l'image pour affirmer qu'il n'y a peut-être plus d'image,
qu'un espace ouvert sur le reflet des idées,
la projection des pensées qui fabriquent le monde.

Pensées, schémas, paroles.

La recherche qui sera parlera en silence,
mots sur la page, comme traces de gestes cachés.

Une narration du regard pensée.

Images, schémas.

ANNEXE

Description de la documentation des explorations

- 01 : Géosystèmes 1 / animation stop motion / 1 :14 min / 2008
- 02 : Géosystèmes 1 / image numérique 1 / 2008
- 03 : Géosystèmes 1 / image numérique 2 / 2008
- 04 : Géosystèmes 1 / état de recherche présenté au CDEx / 2008
- 05 : Géosystèmes 2 / papiers sérigraphiés, pliés et collés / 175 x 150 cm / 2008
- 06 : Géosystèmes 2 (détail) / Ibid / 2008
- 07 : Géosystèmes 3 / impressions jet d'encre, pliés et collés / 115 x 115 x 25 cm / 2009
- 08 : Géosystèmes 3 / impressions jet d'encre / 75 x 50 cm / 2009
- 09 : Géosystèmes 4 / impressions jet d'encre, pliés et collés / 115 x 115 x 25 cm / 2009
- 10 : Géosystèmes 4 / impressions jet d'encre / 75 x 50 cm / 2009
- 11 : Échec de la montagne 1 / animation stop motion / 0 :38 min / 2009
- 12 : Échec de la montagne 2 / animation stop motion / 0 :48 min / 2009
- 13 : La valse des montagnes 1 / image numérique 1 / 2009
- 14 : La valse des montagnes 1 / image numérique 2 / 2009
- 15 : La valse des montagnes 1 / image numérique 3 / 2009
- 16 : La valse des montagnes 1 / animation stop motion / 0 :04 min / 2009
- 17 : La valse des montagnes 1 / animation projetée et miroir / 0 :41 min / 2010
- 18 : La valse de la montagne 2 / animation stop motion / 0 :41 min / 2009
- 19 : La valse de la montagne 2 / animation projetée sur mur de pierre / 1 :02 min / 2010
- 20 : Le paysage digital / dispositif de projection / 2009
- 21 : Le paysage digital / image numérique 1 / 2009
- 22 : Le paysage digital / captation vidéo 1 / 4 :43 min / 2009
- 23 : Le paysage digital / 3 lecteurs dvd portatifs et boîtes / 275 cm x 275 cm / 2009
- 24 : Le paysage digital / captation numérique 1 / extrait de 1 :35 min / 2009
- 25 : La montagne / animation projetée sur papier froissé / 2009
- 26 : Linéament 1 / animation projetée sur écran de papier froissé / 195 x 175 cm / 2010
- 27 : Linéament 1 / Ibid / 2010

- 28 : Linéament 1 / document de l'installation / 2 :20 min / 2010
- 29 : La débâcle 1 / 1800 modules en papier sérigraphiés, pliés et assemblés, structure en matériaux mixtes / 300 x 450 x 45 cm / 2009animation
- 30 : La débâcle 1 / Ibid / 2009
- 31 : La débâcle 1 (détail) / Ibid / 2009
- 32 : La débâcle 1 (détail) / Ibid / 2009
- 33 : La débâcle 1 / impression jet d'encre / 76 x 50 cm / 2010
- 34 : La débâcle 2 / impression jet d'encre / 76 x 50 cm / 2010

Description de la documentation de l'exposition *Inlandsis, la disparition d'un imaginaire* présentée à la galerie Les Territoires du 12 novembre au 27 novembre 2010

- 35 : La débâcle 3 / 4000 modules en papier sérigraphiés, pliés et assemblés, structure en matériaux mixtes / 400 x 550 x 152 cm / 2010
- 36 : La débâcle 3 / Ibid / 2010
- 37 : La débâcle 3 / Ibid / 2010
- 38 : La débâcle 3 (détail) / Ibid / 2010
- 39 : La débâcle 3 (détail) / Ibid / 2010
- 40 : Exposition salle 1 / 2010
- 41 : Indice du plan gris / impression jet d'encre / 147 x 112 cm / 2010
- 42 : Indice du plan gris (détail) / Ibid / 2010
- 43 : Exposition salle 2 / 2010
- 44 : Image schéma / dyptique vidéo / captation de dessin en temps réel / 2010
- 45 : Image schéma / captation de dessin en temps réel / 7:29 min / 2010
- 46 : Image schéma / captation de dessin en temps réel / 8:07 min / 2010
- 47 : Linéament 2 / animation projetée sur un écran de papiers froisés / 2010
- 48 : Linéament 2 (détail) / Ibid / 2010
- 49 : Linéament 2 / document de l'installation / 1:00 min / 2010

BIBLIOGRAPHIE

- _____. (2009). *La réalité augmentée-la technologie de demain*. Visoom. [URL consulté le 20 mai 2010] <http://www.visoom.com/index.php?post/2009/07/30/avenir-realite-augmentee>
- _____. (2001-2007). *Maya Lin*. Art : 21. [URL consulté le 15 mai 2010] <http://www.pbs.org/art21/artists/lin/index.html>
- Agosti, Stefano. (1979). « Statut idéologique de la métanarrativité ». In *Panorama sémiotique : Acte du premier congrès de l'Association Internationale de Sémiotique, Milan, juin 1974*. Sous la dir. de Seymour Chatman, Umberto Eco, Jean-Marie Klinkenberg, p.583. Paris / New York : The Hague & Mouton Publishers.
- Anadòn, Marta. (2006). *La recherche dite « qualitative » : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents*. Association pour la recherche qualitative [URL consulté le 20 mai 2010] <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html>
- André, Yves (dir. publi.). (1989). *Représenter l'espace, l'imaginaire spatial à l'école*. Paris : Anthropos, 227 p.
- Augé, Marc. (1992). *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil. 149 p.
- Bachelard, Gaston. (1981). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, 214 p.
- Bailly, Antoine. (2001) *Les concepts de la géographie humaine*, Paris : Colin, 264 p.
- Bailly, Antoine. (1992). «Les représentations en géographie». In *Encyclopédie de Géographie*, sous la dir. de Antoine Bailly, Robert Ferras et Denise Pumain, p.371-383. Paris : Économica.
- Bailly, Antoine. Beguin, Hubert. (1988). *Introduction à la géographie humaine*. Paris : Masson, 188 p.
- Batt, Noëlle. (2001). « Que peut la science pour l'art », In *L'art et l'hybride*, sous la dir. de Noëlle Batt, p.73-82. Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- Berque, Augustin. (1999). *La mouvance, du jardin au territoire : cinquante mots pour le paysage*. Paris : Éditions de la Villette, 99 p.
- Berque, Augustin. (1995). *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Hazan, 190 p.

- Blouin, Danielle. (2001). *Un livre délinquant : les livres d'artiste comme expérience limite*. Montréal : Fides, 187 p.
- Boi, Luciano. (1). *Réflexion épistémologiques et historiques sur la géométrisation de la physique et la nature de l'espace-temps*. Les cahiers virtuels du département de philosophie de l'Université de Montréal. [URL consulté le 29 juin 2010] www.philo.umontreal.ca/documents/cahiers/Boi.pdf
- Boi, Luciano. (2). *La nature est-elle géométrique ?*. Elisa Brune. [URL consulté le 29 juin 2010] www.elisabrune.com/pdf/Boi.pdf
- Bruneau, Monik. (2006). « Une recherche de reliance féconde dans son hybridité ». In *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la dir. de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, p.45-56. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Bureau, Annick. (2003). « Pour une typologie des interfaces artistiques ». In *Interfaces et sensorialité*, sous la dir. de Louise Poissant, p.19-35. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Bozonnet, Jean-Paul. (1989). « Géographie imaginaire de la montagne ». In *Représenter l'espace*, sous la direction de Antoine Bailly, p.75-86. Paris : Anthropos-Economica.
- Cauquelin, Anne. (2010). *À l'angle des mondes possibles*. Paris : Quadrige/PUF, 202 p.
- Cauquelin, Anne. (2003). *Petit traité du jardin ordinaire*. Paris : Éditions Payot et Rivage, 205 p.
- Cauquelin, Anne. (2002). *Le site et le paysage*. Paris : Quadrige/PUF, 191 p.
- Cauquelin, Anne. (2000). *L'invention du paysage*. Paris Quadrige/PUF, 181 p.
- Chomarar-Ruiz, Catherine. (2010). *L'art et la science à l'épreuve du paysage*. Projets de paysage Revue scientifiques sur la conception et l'aménagement de l'espace. [URL consulté le 12 juin 2010] http://www.projetsdepaysage.fr/fr/l_art_et_la_science_a_l_epreuve_du_paysage
- Cosgrove, Denis. (2008). *Geography and vision : seeing, imagining and representing the world*. London : Palgrave Macmillan, 256 p.
- Coldwell, Paul. (2001). *Interrogating the Surface*. The London Institute. [URL consulté le 3 mai 2010] www.haworthjt.com/cemdfa/downloads/papers/Coldwel_paper.doc
- Corajoud, Michel. (1982). « Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent ». In *La mort du paysage ?*, sous la dir. de François Dagognet, p.37-51. Paris : Édition Champ Vallon.

- Couchot, Edmond. (1997). « Les promesses de l'hybridation numérique ». In *Conférences 1996-1997 : Images numériques, l'aventure du regard*, sous la dir. de Christian Boustani, p.29-35. Rennes : École régionale des beaux-arts de Rennes.
- Dartel, Éric. (1952). *L'Homme et la Terre : nature de la réalité géographique*. Paris : Presses universitaires de France, 133 p.
- Debardieux, Bernard. (1992). «Imagination et imaginaire géographique». In *Encyclopédie de Géographie*, sous la dir. de Antoine Bailly, Robert Ferras et Denise Pumain, p.893-906. Paris : Économica.
- de Certeau, Michel. (1990). *L'invention du quotidien, I. arts de faire*. Paris : Gallimard, 349 p.
- Deleuze, Gilles. (2003). *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France, 409 p.
- Deleuze, Gilles. (1983). *L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 297 p.
- Deleuze, Gilles. (1988). *Le pli : Leibniz et le Baroque*. Paris : Éditions de Minuit, 188 p.
- Déry, Louise. (1995). « Le regard des mots ». In *Les Pages-Miroirs, 1980 à 1995*, sous la dir. de Claude Gosselin, p.9-13. Montréal : Centre international d'art contemporain,
- Didi-Huberman, Georges. (2008). *La ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Les Éditions de Minuit, 379 p.
- Downs, Roger. Stead David. (1973). *Image and Environment ; cognitive mapping and spacial behavior*. Chicago : Aldine Publishing Co., 439 p.
- Edelman, Gerald M. (2007). *La science du cerveau et la connaissance*. Paris : Odile Jacob, 199 p.
- Empain, Joanna. (2006). *Exploration des décalages perceptifs dans la représentation picturale du paysage à travers une pratique de la vidéo et de l'installation*. Mémoire-créditation présenté comme exigence partielle de la maîtrise en arts visuels et médiatiques, Université de Québec à Montréal, 44 p.
- Ferras, Robert. (1993). *Les modèles graphiques en géographie*. Paris : Economica, 111 p.
- Fischer, Hervé. (2007). « Les infographes numériques ». In *L'imprimé numérique en art contemporain*, sous la dir. de Nicolas Pitre, p.22-28. Trois-Rivières : Édition d'art le Sabord.
- Flusser, Vilém. (1999). *Les gestes*. Paris : Cergy D'Arts. 211 p.

- Garcia, Tristan. (2007). *L'image*. Neuilly : Édition Atlante, 317 p.
- Gosselin, Pierre. (2006). « La recherche en pratique artistique ». In *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la dir. de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, p.21-31. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Gumuchian, Hervé. (1989). «Les représentations en géographie, définitions, méthodes et outils». In *Représenter l'espace*, sous la direction de Antoine Bailly, p.29-42. Paris : Anthropos-Economica.
- Iserre environnement. *Lexique de paysage*. [URL consulté le 24 juin 2010] <http://www.isere-environnement.fr/pages/index/id/5078#>
- Jakob, Michael. (2007). *Paysage et temps*. Paris : Infolio éditions, 83 p.
- Joselit, David. (2005). « Note on Surface, Towards Genealogy of Flatness ». In *Theory in contemporary art since 1985*, sous la dir. de Zoya Kocur et Simon Leung, p.292-308. Malden : Blackwell Pub.
- La Chance, Michael. (2007). « Image numérique ». In *L'imprimé numérique en art contemporain*, sous la dir. de Nicolas Pitre, p.14-21. Trois-Rivières : Édition d'art le Sabord.
- Lapierre, René. (2003). *L'atelier vide*. Montréal : Les Herbes Rouges, 149 p.
- Lassonde, Élise. (2008). «La cartographie au service de l'art». *À rayons ouverts, Chroniques de Bibliothèque et archives nationales du Québec*, numéro 75 (printemps), p.29-31
- Lavoie, Françoise. (2008). « Françoise Lavoie » In Acte de colloque : *Hybridité et nouvelles technologies en estampe contemporaine*, Musée d'art des Laurentides, p.10-11
- Levy, Françoise Paul. (1983) *L'anthropologie de l'espace*. Paris : Centre Georges Pompidou, 345 p.
- Lin, Maya Ying. (2006). *Systematics landscapes*. New Haven [CT] : Yale University Press, 112 p.
- Loubier, Patrice. (1997). « L'idée d'installation : essai sur une constellation précaire ». In *L'installation : pistes et territoires*, p.13-35. Montréal: Centre des arts SKOL.
- Lussault, Michel. (2007). *L'homme spatial*. Paris : Éditions Seuil, 363 p.
- Mandelbrot, Benoit B. (1975). *Les objets Fractals*. Paris : Flammarion, 190 p.
- Manovich, Lev. (2004). «Pour une poétique de l'espace augmenté». *Parachute : Écrans numériques - Digital Screens*, vol 113, p.35-57

- Médam, Alain. (1998). *Le tourment des formes*. Paris : Méridiens Klincksieck, 283 p.
- Nicolescu, Basarab. (2009). *Qu'est-ce que la réalité ?*. Montréal : Liber, 175 p.
- Nicolescu, Basarab. (1996). *Manifeste de la transdisciplinarité*. Monaco : Éditions du Rocher, 232 p.
- Ninio, Jacques. (1991). *L'empreinte des sens*, Paris : Odile Jacob, 310 p.
- Noé, Alva. (2004). *Action in perception*, Cambridge : The MIT Press & Massachusetts Institute of technology, 277 p.
- Paillé, Louise. (2004) *Livre Livre, la démarche de création*, Trois-Rivières : Éditions d'art le Sabord, 156 p.
- Pelzer-Montada, Ruth. (2009) *The attraction of print : Notes on the Surface of the (Art) Print*. Printeresting. [URL consulté le 20 novembre 2009]
<http://www.printeresting.org/2009/09/15/the-attraction-of-print-notes-on-the-surface-of-the-art-print/>
- Perec, Georges. (1974). *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 124 p.
- Poissant, Louise. (2007). «L'image numérique: quelques effets». In *L'imprimé numérique en art contemporain*, sous la dir. de Nicolas Pitre, p.35-40. Trois-Rivières : Édition d'art le Sabord.
- Poissant, Louise. (2003). «Interface et sensorialité». In *Interfaces et sensorialité*, sous la dir. de Louise Poissant, p.1-16. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Racine, Rober. (1998). *La musique des mots*, Montréal : Éditions de l'Hexagone, 209 p.
- Renaud-Alain, Alain. (2003). «L'interface informationnelle ou le sensible au sens de l'intelligible». In *Interfaces et sensorialité*, sous la dir. de Louise Poissant, p.65-89. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Ringgenberg, Patrick. (2004). *L'union du ciel et de la terre, la peinture de paysage en Chine et au Japon*, Paris : Les deux océans, 186 p.
- Ross, Christine. (1996). *Images de surface*. Montréal : Éditions Artexes, 139 p.
- Samoyault, Tiphaine. (2001). « L'hybride et l'hétérogène ». In *L'art et l'hybride*, sous la dir. de Noëlle Batt, p.175-186. Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- Simon, Gilles (dir. publi.). (2006). *Intégrer images réelles et images 3D : post-production et réalité augmentée*. Paris : Dunod, 206 p.

- Sioui Durand, Guy. (1997). «Les déterritorisations de l'installation». In *L'installation : pistes et territoires*, sous la dir. de Anne Bérubé et Sylvie Cotton, p.55-73. Montréal: Centre des arts SKOL.
- Thuan, Trinh Xuan. (1998). *Le chaos et l'harmonie : la fabrication du réel*, Paris : Les Éditions Gallimard, 603 p.
- Tomas, David. (2003). «Vers un nouveau laboratoire des sens et modèle de l'interface humain-machine». In *Interfaces et sensorialité*, sous la dir. de Louise Poissant, p.151-174. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Tremblay, Dominique. (2007). *Concept de paysage en Asie et imaginaire associé à son territoire*. Chaire UNESCO, Paysage et environnement. [URL consulté le 20 mai 2010] www.unesco-paysage.umontreal.ca/.../Litterature_ConceptPaysage.pdf
- Turner, Mark. (1996). *The literary mind, the origins of thought and language*. New York : Oxford University Press. 187 p.
- Virilio, Paul. (1989). *Esthétique de la disparition*. Paris : Éditions Galilée, 126 p.
- Virilio, Paul. (1988). *La machine de vision*. Paris : Éditions Galilée, 158 p.
- Worringer, Wilhelm. (1978). *Abstraction et einföhlung*. Paris : Éditions Klincksiek, 167 p.
- Zegher, Catherine. Teicher, Hendel. (2005). *3 x abstraction, new methods of drawing : Hilma af Klint, Ema Kunz, Agnes Martin*. New York : The Drawing Center et Yale University Press, 235 p.

1146193

Inlandsis, la disparition d'un imaginaire

Andrée-Anne Dupuis Bourret

Exposition du vendredi 12 novembre au samedi 27 novembre 2010
Vernissage le vendredi 12 novembre dès 18 h

les territoires □ □

372, rue Sainte-Catherine Ouest, #527, Montréal, 514 789 0545

info@lesterritoires.org www.lesterritoires.org

Heures d'ouverture : mardi au dimanche, 12 h à 17 h

