

12 55 242
ACL

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RESCAPER LA LENTEUR ET LA DIMENSION DU FAIRE PAR
L'EMPLOI DE MINUTIEUX PROCÉDÉS DE DÉCOUPE D'IMAGES ET
DE TEXTES COMME OUTIL CRITIQUE DU TEMPS CONDENSÉ

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

PAR
MYRIAM DION

13 avril 2015

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

Mes plus sincères remerciements vont d'abord à Anne Ramsden, qui a assuré la direction de ce mémoire-crédation, en premier lieu, pour sa sensibilité, ainsi que pour la pertinence de ses conseils, et d'autre part, pour sa rigueur intellectuelle, sa disponibilité et son attention constante et éveillée envers ma recherche. Ce mémoire naît entre autres d'un partage précieux de connaissances, de discussions vivifiantes et enrichissantes dont je conserve un agréable souvenir.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers mes parents, amis et collègues, pour leur soutien continu, ainsi que pour l'ouverture et la curiosité dont ils font preuve à l'égard de ma pratique. J'adresse un remerciement tout particulier à ma sœur, Flavie Dion, qui a attentivement relu ces pages et m'a fait le bonheur de sa charmante compagnie et de son appui sincère dans l'élaboration de mes projets.

Dans un contexte d'élaboration d'un langage artistique personnel, je considère qu'il est essentiel d'être passionné par le travail de l'autre. En ce sens, je souhaite vivement remercier les artistes en arts actuels, ainsi que les artisans et leurs savoir-faire, lesquels éveillent sans cesse mon sens de la création et nourrissent abondamment ma démarche. De plus, j'adresse mes remerciements aux centres d'artistes et aux galeries qui soutiennent les artistes émergents, et je transmets un merci particulier à la galerie Division pour avoir diffusé mon travail avec intérêt, enthousiasme et professionnalisme. Mes remerciements vont aussi à la Faculté des arts, plus précisément à la direction de l'École des arts visuels et médiatiques, ainsi qu'aux fonds à l'accessibilité et à la réussite des études (FARE), à la Fondation de l'UQAM et aux généreux donateurs.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.	v
RÉSUMÉ.	viii
INTRODUCTION.	1

CHAPITRE I

RALENTIR.	4
1.1 Le journal comme matériau.	4
1.2 Le précédé : ajourer.	7
1.2.1 Origine du papier découpé.	8
1.2.2 Appropriation de la technique.	10
1.2.3 Influences : Ed Pien et Tomoko Shioyasu.	11
1.3 Dimension méditative : faire l'expérience de la lenteur.	14
1.4 Les notions de répétitions et de temps.	17
1.4.1 Conception cyclique du temps.	18
1.4.2 Volonté de prendre soin.	18
1.4.3 Progresser dans la répétition.	19
1.4.4 Entre unicité et reproductibilité.	21
1.4.5 Le mythe de Pénélope.	22

CHAPITRE II

APPROCHE.	24
2.1 Travailler par contraste.	24
2.2 Une stratégie d'appropriation.	25
2.3 Revalorisation du travail manuel et notion d'engagement.	29
2.4 Mouvement <i>Arts & Crafts</i> et influence de l'œuvre de William Morris.	35
2.4.1 Renouer avec le labeur.	36

2.4.2	Influences formelles : réalisations artisanales de Morris.	38
2.4.3	Collecte de traitements décoratifs et rapport à la quotidienneté.	42
2.5	Complément de références.	45
2.5.1	Courant anti-industriel : le luddisme.	45
2.5.2	La dentelle et le travail des femmes dans l'histoire de l'art.	48
 CHAPITRE III		
	ÉLABORATION DE LA RECHERCHE ET DU PROJET FINAL.	54
3.1	Évolution du travail.	54
3.1.1	Installations grands formats.	54
3.1.2	Vers une intensification de la minutie.	57
3.2	Ébauche du projet d'exposition.	60
3.2.1	Pièces no.1 et no.2 : panoramas.	61
3.2.2	Pièce no.3 : amalgame entre deux guerres.	65
3.2.3	Pièce no.4 : nappe commémorative.	66
3.2.4	Pièce no.5 : « Slow Down ».	67
3.2.5	Pièce no.6 : mise en abyme.	68
 CONCLUSION.		71
BIBLIOGRAPHIE.		75

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Gao Fenglian, <i>Tigre à double face</i> , papier découpé, Shaanxi, dimensions et année de production inconnues.	9
1.2 Ed Pien, <i>The Night Gathering</i> , 2005, encre sur papier Shoji découpé à la main, 244 x 488 cm.	12
1.3 Tomoko Shioyasu, <i>Vortex</i> , papier découpé à la main, 2011.	13
2.1 Jérôme Fortin, <i>Écran</i> (détail), 2006-2007, collage de papiers, 305 x 549 cm.	28
2.2 Luanne Martineau, <i>Who are they you salute, and that one after another salute you</i> , 2009, papier japonais cousu à la main, graffite, fils, 149,8 x 182,9 cm.	31
2.3 William Morris, <i>Willow Bough</i> , 1887, papier peint.	39
2.4 Myriam Dion, <i>International Herald Tribune, Wednesday, July 10, 2013</i> , papier journal découpé au couteau X-Acto, 56 x 36 cm.	39
2.5 Pierre-Victor Galland, dessin. Source : Marie-Noël De Gary, <i>Botanique et Ornement</i> , 1992.	41
2.6 William Morris, <i>Pimpernel</i> , 1876, papier peint.	41
2.7 Myriam Dion, <i>The Gazette, Montreal, Saturday, January 4, Lac Mont-Mégantic</i> , 2014, papiers journaux découpés au couteau X-Acto, 21 x 27cm.	41
2.8 Détail d'un bâtiment situé à l'intersection des rues St-Hubert et Rachel à Montréal, 2014.	43
2.9 Myriam Dion, <i>Saturday-Sunday, December 7-8, Nelson Mandela</i> (détail), 2014, papier journaux découpés au couteau X-Acto, 20 x 19 cm.	49

- 2.10 Volant d'ameublement (détail), vers 1685, aiguille, « point de neige », Venise ou France, manufacture royale, 29 x 370 cm. Source : Kraatz, A. *Dentelles*, 1995. 49
- 2.11 Joost Sustermans, *Bartolommeo Corsini*, vers 1620, Huile sur toile, Florence, dimensions inconnues. Source : Kraatz, A. *Dentelles*, 1995. . . 50
- 2.12 Volant (détail), vers 1600, Aiguille, bâti aux fuseaux, « Punto in aria », Italie, Venise, 14 x 240 cm. Source : Kraatz, A. *Dentelles*, 1995. . . . 51
- 2.13 Myriam Dion, *Le Devoir, Les samedi 4 et dimanche 5 mai* (détail), 2013, papier journal découpé au couteau X-Acto, 54 x 33 cm. 52
- 2.14 Myriam Dion, *Financial Times-Saturday August 3, Sunday August 4*, 2013, papier journal découpé au couteau X-Acto, 57 x 33 cm. 52
- 3.1 Myriam Dion, *Cahiers des fins de semaine de décembre*, 2012-2013, papiers journaux découpés au couteau X-Acto, 4,87 x 3,96 x 1,82 m. . . 55
- 3.2 Myriam Dion, *Cahier du week-end, samedi 7 avril*, 2012, papiers journaux découpés au couteau X-Acto, 3,96 x 2,40 x 1 m. 55
- 3.3 Détail de la figure 3.1 : *Cahiers des fins de semaine de décembre*. 56
- 3.4 Détail de la figure 3.2 : *Cahier du week-end, samedi 7 avril*. 56
- 3.5 Myriam Dion, *Dentelle de journaux*, 2013, papiers journaux découpés au couteau X-Acto, maison du développement durable de Montréal, 14,15 x 3,30 m. 57
- 3.6 Myriam Dion, *Friday September 27, Tuesday October 1*, 2013, papiers journaux découpés au couteau X-Acto, 49 x 52 cm. 58
- 3.7 Myriam Dion, *Tuesday December 24, 2013 : Lanterns Along a Manila Street* (détail), 2014, papiers journaux découpés au couteau X-Acto, 63,50 x 48 cm. 59
- 3.8 Image imprimée sur la Une du journal *International New York Times*, le 12 mars 2014. Crédit photo : Kyodo Reuters. 63

- 3.9 Image imprimée sur la Une du journal *The Gazette*, le 29 mars 2014. Crédit photo : Sue Montgomery.64
- 3.10 *Imigongo*, art décoratif traditionnel rwandais, panneaux de bois, peinture et bouse de veau. 64
- 3.11 Image imprimée sur la Une du journal *La Presse*, le 24 janvier 2014. Crédit photo : Ivanoh Demers. 66
- 3.12 Myriam Dion, *Cahier B, Le Devoir, vendredi 18 octobre : mise en abyme* (détail), 2014, papier journal découpé au couteau X-Acto, 54 cm x 32 cm.69

RÉSUMÉ

Cette recherche est fondée sur l'adoption d'une posture artistique en marge de la société de vitesse à travers laquelle je m'engage à revaloriser les savoir-faire traditionnels et à aménager un espace délicat qui encourage la lenteur et la contemplation. Proposant d'effectuer un retour vers un rythme de production plus lent qui fait valoir la dextérité manuelle et l'authenticité, cette étude permet de cerner la dimension contemporaine de l'artisanat et du décoratif comme outil critique de cette époque condensée et numérisée. Cette recherche s'appuie entre autres sur la philosophie du mouvement *Arts & Crafts*, ainsi que sur le travail d'artistes actuels, dont Jérôme Fortin et Luanne Martineau, qui démontrent également un intérêt accru pour le travail manuel de longue haleine. Par l'exploration de la technique du papier découpé, je tenterai de faire sortir de sa quotidienneté un objet usuel en lui attribuant un caractère précieux, ornementé et contemplatif. Cette recherche propose également une réflexion sur la temporalité et la notion de répétition, et se développe dans une profonde expérience du délicat, de la minutie et de la finesse. Enfin, mes études, mes problématiques et mes considérations se concrétiseront par un projet d'exposition finale qui sera présentée à la galerie Division, du 8 novembre 2014 au 31 janvier 2015.

Mots clés : savoir-faire, travail manuel, rescaper la lenteur, ornementation, papier journal, expérience du délicat, répétition, temps, décélération.

INTRODUCTION

« Aujourd'hui on n'écrit plus de lettres.
C'est comme s'il n'y avait plus d'enfant
pour jeter sa balle de l'autre côté du mur.
Le monde a tué la lenteur, il ne sait plus
où il l'a enterrée. »

Christian Bobin, *La Grande Vie*, Paris, Gallimard, 2014, p.17

Elle est stressée et impérative, elle s'agite, elle est stérile et occupée, elle ne fait que frôler la surface, elle est brève et agressive ; la vitesse, à laquelle la société actuelle voue un véritable culte, nous fait vivre dans l'obsession constante de récupérer la plus infime parcelle de temps¹. L'art de ne rien faire a été détruit par ce monde agité ; l'attente et l'ennui sont devenus insupportables. Il est devenu angoissant de rester seul, sans stimulation extérieure, sans bruit ni distraction ; incessamment, notre instinct nous commande de trouver quelque chose à faire, car le temps ne se « gaspille » pas. Dans cette société esclave de la vitesse, saturée par les médias et soumise à un fétichisme de l'écran, le règne du numérique triomphe et s'incarne dans une « cybernétisation » de la vie quotidienne. La multiplication des liens électroniques et l'instantanéité de l'information plonge l'individu dans un réseau numérique où « les logiciels [se substituent] aux efforts de l'imagination et de l'intellect »². L'idolâtrie de l'accélération conditionne l'esprit à trouver le chemin le plus immédiat à un problème, à raisonner d'une manière productive et efficace ; il semblerait que la hâte a pris le dessus et que le temps est devenu une denrée trop rare pour nous laisser le loisir de laisser une idée se déposer et murir patiemment. Le rythme de vie est démesuré, les horaires saturés d'activités, d'obligations et d'engagements, le temps est divisé en fragments toujours plus petits, dans l'optique d'occuper

¹ Carl Honoré, *Éloge de la lenteur : et si vous ralentissiez ?* Paris, Éditions Marabout, 2004, p.15

² Julius Van Daal, *La colère de Ludd : la lutte des classes en Angleterre à l'aube de la révolution industrielle*, Montreuil, Insomniaque, 2012, p. 238

chaque instant de la manière la plus productive et rentable possible. Ces emplois du temps surchargés et cette addiction à la vitesse ont tôt fait de provoquer des manifestations psychosomatiques et d'affecter la santé physique et mentale ; surmenage, anxiété, épuisement, dépressions, migraines, ulcères, insomnies, etc. Les cliniques regorgent de patients souffrants de maladies liées au stress et encore faut-il considérer la suite de leurs traitements ; nombreux sont ceux qui, conditionnés entre autres par le culte de l'immédiateté et de la vitesse, suivent la tendance populaire pour des thérapies brèves, fuyant les approches thérapeutiques proposant un travail en profondeur, nécessitant toute une patience tant chez le thérapeute que chez le patient. Ces existences bousculées et sans repos témoignent de la cadence frénétique de la société qui ne cesse de s'accroître et qui va de pair avec la technologie, laquelle mise sur l'efficacité et génère une nouvelle gamme d'obligations, en plus de créer des besoins superficiels.

Dans ce présent mémoire-crédation, je m'engage à faire l'impensable pour une telle société de vitesse : accorder de la place à la lenteur et m'éloigner des innovations technologiques qui accélèrent le rythme de production en m'immergeant dans un travail manuel méticuleux. Je ressens le besoin de mettre un frein à cette allure excessive, d'adopter une position à contre-courant de ce torrent et d'interroger la frénésie qui s'empare de nos existences. Je me livrerai ainsi à une forme de plaidoyer soutenant la décélération et j'aménagerai dans mon quotidien de longues plages de temps consacrées à développer une expérience de la délicatesse et de la lenteur. D'une manière subjective, j'exécuterai une gracieuse révérence aux savoir-faire traditionnels, désireuse de les revaloriser et de préserver l'activité de la main, en me dévouant entièrement à une exécution manuelle appliquée et détaillée. Munie d'un couteau affuté, bien nantie de patience et de temps, je tenterai de transmuter profondément la

nature d'objet banal, soit le papier journal, en le garnissant d'innombrables brèches proche de la miniature et de l'orfèvrerie.

Dans ce document d'accompagnement de ma recherche-création, je porterai plus précisément attention à l'état méditatif qui m'habite lors de l'ouvrage, à cette atmosphère de quiétude qui s'installe dans mon esprit et à l'expérience du délicat qui s'opère dans la finesse de l'exécution manuelle. Dans un premier temps, je définirai la manière dont je tends à ralentir en expliquant mon choix de matériau et en traitant du procédé que j'emploie. J' laborerai sur la dimension méditative et contemplative dans ma pratique en soulignant ma volonté d'aménager une lenteur dans la réception de l'œuvre, puis je développerai sur les notions de temps et de répétition. J'entreprendrai ensuite une description de mon approche ; mon travail par contraste et ma stratégie appropriative seront examinés, ainsi que ma volonté de revaloriser le travail manuel. Je d gagerai également la manière dont je conçois la notion d'engagement dans ma pratique, après quoi j'élaborerai sur le mouvement *Arts & Crafts* et l'œuvre de William Morris comme contextes de références formelles et idéologiques. Afin d'alimenter davantage mes sources et mes références, je présenterai brièvement le courant anti-industriel des luddites et les rapprochements possibles avec ma démarche, puis je m'attarderai sur la dentelle, ainsi que sur le travail artisanal des femmes dans l'histoire de l'art. Ensuite, je consid rerai l'évolution de mon travail en faisant un survol de mes réalisations antérieures qui détaillera le cheminement de mon processus créateur depuis les deux dernières années. Cette réflexion s'achèvera par une description de mon projet d'exposition dans laquelle je présenterai l'ébauche des pièces constituantes, tout en cherchant à faire ressortir les traits distinctifs de ma démarche.

CHAPITRE I

RALENTIR

1.1 Le journal comme matériau

Mon matériau de travail est un objet momentané, périssable, qui dès demain, sera désuet. Ma copie de journal est fraîchement imprimée, sortie de presses bruyantes où les pages défilent dans l'espace d'imprimerie sur de longs circuits de rails, s'alignant les unes à la suite des autres, bien entassées. Cette description me fait curieusement penser à la quantité de gens qui se tassent dans les systèmes de transport, tous fins prêts à amorcer la journée, suivant leur parcours matinal vers le boulot, entassés, pressés et nombreux. Plusieurs d'entre eux feuilletent un journal. Je perçois alors cet objet comme l'accessoire d'une masse urbaine mouvante, faisant partie intégrante du quotidien. Le temps d'un trajet, le journal mobilise l'attention du lecteur, le divertit et l'informe. Consulté, plié, roulé, oublié, il termine le plus souvent sa course au recyclage ou alors, il virevolte dans les racoins, balayé par les courants de la ville. Le journal est devenu un élément omniprésent, quasi invisible, qui s'intègre à la trame grise du tissu urbain.

Cet objet puise ses origines dans une volonté de se remémorer, de se souvenir et d'archiver des événements personnels par écrit, d'où la tenue d'un journal de bord ou d'un journal intime. Empruntant la même forme de transcription par ordre chronologique, le premier journal d'actualités fut lancé à Strasbourg en 1605 par Johann Carolus, il s'agissait d'un hebdomadaire de quatre pages titré *Relation*³. Le journal a évolué au fil du temps vers des formules plus synthétiques, en classant les événements par thèmes et rubriques, un mode de

³ Histoire de la presse écrite en France. Dans Wikipédia. Récupéré le 25 avril 2014 de http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_la_presse_écrite_en_France

présentation qui fût d'ailleurs récupéré par les médias de masse qui suivirent, soit la radio, soit la télévision. Modelés par de nombreux facteurs tels que l'économie, la politique, l'industrialisation, la liberté de presse, les périodes de guerres, la censure, la propagande et la publicité, les journaux se développèrent en répondant à une soif croissante du public pour l'accès à l'information. Nourrissant la curiosité intellectuelle de tous types de lecteurs et se spécialisant de plus en plus, ils offrent aujourd'hui un impressionnant panel journalistique qui couvre tous les domaines traitant de l'actualité et des enjeux actuels sous divers angles. Chaque jour, l'incroyable quantité d'informations contenue dans un journal traduit les caractéristiques propres à notre temps ; surchargé, compressé, condensé, saturé. Le journal prend le pouls de notre monde. Cet objet agit comme le témoin d'une cadence démesurée dans laquelle nous vivons, il est le réceptacle du flux constant d'informations et d'actualités qui reflètent le rythme de vie aliénant de notre société. Le journal m'apparaît comme un matériau aux qualités évidentes pour aborder des problématiques relatives à une société de vitesse, d'autant plus que cet objet papier est lui-même en train de livrer bataille, lentement supplanté par les blogues, les réseaux sociaux et les technologies numériques plus rapides.

La quantité d'information contenue dans les journaux et la diversité des rubriques en font un support riche et dense, offrant une multiplicité de choix de sujets pour élaborer mes pièces. En réfléchissant à l'étonnante quantité de journaux imprimés chaque jour aux quatre coins du monde, j'en viens à penser ce support comme une ressource inépuisable, qui me propose une part d'inattendu chaque fois que je visite les kiosques à journaux. Ces visites ont instauré un rituel au sein de mon quotidien, qui s'insère dans mes journées tels des moments isolés, précieux et plaisants. Ces brèves périodes me donnent l'impression d'un rendez-vous de routine avec mon matériau, curieuse de

découvrir ce qu'offrent les différentes Unes, de feuilleter les cahiers et d'accueillir toutes ces nouvelles informations comme une matière éventuelle pour l'élaboration de mes pièces. Ces moments de lecture m'apportent un sentiment particulier de familiarité et de quiétude. Je retrouve l'odeur du journal, celles de l'encre et du papier, mes mains reconnaissent la minceur des pages, j'entends leurs froissements lorsque je les manipule. En prenant le temps de parcourir les différents quotidiens, mon processus de création s'enclenche, j'adopte une attitude observatrice et inventive, à l'affût des contenus qui pourraient m'inspirer. Ce sont principalement les images qui influencent mes choix, je suis guidée par ce qu'elles évoquent et par leurs qualités photographiques. Mon processus de travail s'entame par une sélection attentive et une collecte des journaux au jour le jour, lesquelles s'accumulent ensuite dans mon atelier tel un babillard d'images et de textes en attente.

Mon procédé manuel étant très contrôlé et rigoureux, le journal permet de créer un certain équilibre quant à la part d'imprévis dans ma pratique. D'abord, il est fabriqué par quelqu'un d'extérieur, issu d'un milieu autre que celui des arts, en plus d'avoir déjà son propre vécu en tant qu'objet au contenu imprévisible et en perpétuel renouvellement. Aussi, la qualité assez pauvre du papier accentue la possibilité d'accidents, de déchirures, de jaunissement et procure à mes pièces un caractère précaire, facilement friable. L'emploi du journal comme matériau traduit une économie de moyens, un choix vers le commun et l'ordinaire qui, sur le plan de la réception de l'œuvre, agit comme une stratégie pour installer une proximité entre la pièce et le spectateur, un sentiment de familiarité, d'accessibilité.

Puisqu'ils sont offerts seulement le temps d'une journée, je me procure immédiatement plusieurs copies des journaux qui contiennent des images qui

m'inspirent intuitivement, sans nécessairement avoir la certitude de m'en servir plus tard. Il est faisable, dans l'éventualité où je louperais une publication particulière, de commander des copies de journaux imprimés à une date antérieure, mais je n'ai pas encore usé de cette ressource. En acquérant les journaux qui m'intéressent le jour même de leur publication, j'accorde une attention à la « durée » de l'objet et j'introduis une certaine rigueur dans ma pratique, une forme de responsabilité. S'il m'arrive de passer devant un kiosque à journaux sans prendre le temps de scruter les différents hebdomadaires, j'ai l'impression de faillir à ma « tâche », de négliger ma recherche et possiblement, de manquer des contenus qui auraient pu alimenter significativement une ou plusieurs de mes pièces. En étant contrainte dans le temps à me procurer mon matériau, je deviens plus attentive, plus présente et connectée avec le quotidien, tout en développant une conscience et un respect pour le passage du temps. Les journaux que j'achète pour mes projets deviennent précieux à mes yeux avant même que j'entame l'ouvrage de découpe ; dès que la journée s'achève, le journal que je me suis procuré devient un exemplaire rarissime pour moi, car il est l'éventuel noyau, il constitue le support essentiel pour une pièce à venir, et je ressens un contentement de l'avoir cueilli à temps, d'avoir pris le temps d'observer, avant qu'il soit jeté.

1.2 Le procédé : ajourer

Je m'assieds. Je m'attache les cheveux. J'allume ma lampe de travail. Je prends un couteau X-Acto parmi plusieurs dans un pot, mais j'utilise toujours le même, le petit jaune, avec un coussinet. Sur la grande table repose à plat mon tapis à découper vert forêt, surface ultra-mutilée de motifs, mémoire superposée de toutes mes incisions. Il est usé, recto verso. J'y dépose le journal. Je commence. Aussitôt j'arrête : la lame de mon couteau, est-elle neuve ou usée ? Je ne m'en rappelle plus,

j'en mets une nouvelle. Mettre une nouvelle lame m'incite à faire des incisions encore plus minuscules, à profiter du tranchant net de la lame tandis qu'elle est neuve. J'investis le papier de mon temps et d'un savoir-faire ; je le cisèle, le dissèque, je le recycle. Je m'engage sur la page, je dentelle le temps. Les retailles s'accumulent. Je souffle doucement pour les disperser et dégager ma surface de travail. La plupart d'entre elles aboutissent dans le large rebord de ma table à dessin : il doit y en avoir des milliers. Je les laisse s'amonceler comme des petites collines jusqu'à ce qu'elles débordent, puis je m'enchant de leur chute légère et papillonnante en les lançant dans le bac de récupération. Peut-être devrais-je les conserver ? Éventuellement, si une idée se présente, j'aimerais les utiliser. En attendant, nombreuses sont celles qui parviennent à s'infiltrer aléatoirement dans les recoins intimes de mon quotidien, notamment dans les craques du plancher de mon atelier. J'ai tendance à croire qu'elles s'y logeront encore longtemps, et cette pensée m'attendrit.

1.2.1 Origine du papier découpé

Mon procédé est inspiré d'une technique de l'art ancestral chinois du papier découpé. Je l'adopte, la réactualise et me la réapproprie en l'exerçant sur un support non-conventionnel et « non-noble », issu d'un milieu externe à celui des arts, soit le papier journal. Les papiers découpés existent depuis l'invention du papier il y a plus de 2000 ans en Chine, où il est nommé *jianzhi* et dont les plus anciens exemplaires attestés remontent à la dynastie Han (206 av. J.-C. -220 après J.-C.)⁴. Cette technique traditionnellement offerte à toutes les jeunes filles des régions rurales de la Chine était essentiellement destinée à des fins décoratives, par exemple pour orner les portes et les fenêtres des maisons lors

⁴ Eve-Lyne Beaudry, *Ed Pien, L'antre des délices*, Hong Kong, Musée d'art de Joliette, 2009, p.10

du Nouvel an chinois⁵. Les thèmes abordés par le papier découpé chinois sont très variés, s'inspirant entre autres de mythes, de récits historiques, de scènes de la vie quotidienne ou encore de faune et de flore, dépendamment du type d'occasion⁶.



Figure 1.1
Gao Fenglian, *Tigre à double face*, papier découpé, Shaanxi, dimensions et année de production inconnues.

Si le papier découpé est considéré comme l'un des plus vieux beaux-arts traditionnels chinois, il n'en demeure pas moins que cette technique s'est diversifiée dans plusieurs cultures, notamment en Allemagne, aux Pays-Bas, en Pologne et aussi en Suisse, où par exemple, la tradition folklorique intègre le papier découpé à travers la fabrication du Canivet. Au Japon, le papier découpé porte le nom de *kirie* et a donné naissance à plusieurs dérivés, dont les *kirigami* (papiers pliés et découpés) et les *katagami* (pochoirs pour textiles), auxquels je me réfère régulièrement comme inspiration formelle pour l'élaboration de mes motifs.

⁵ Lu Zhongmin, *L'artisanat populaire*, Beijing, Éditions en langues étrangères, 2006, p.7

⁶ *Ibid.* p.8

1.2.2 Appropriation de la technique

Je privilégie la technique de découpe de papier pour sa confection relativement simple, à partir de matériaux bon marché ; ensuite, il s'agit essentiellement d'être patient et de prendre le temps. Aussi, cette technique m'est apparue intéressante pour la multiplicité de supports papiers sur lesquels elle me permet de travailler ; outre le journal, j'ai également ajouré des livres et des photographies, à titre d'expérimentations. Avant de me lancer dans l'activité de la découpe de papier, un large pan de ma pratique artistique était consacré au dessin ; ces études antérieures étaient déjà foisonnantes de détails, de lignes fines et répétitives. Sous un certain angle, la découpe s'est présentée comme un dérivé de mes expérimentations en dessin ; à travers le geste du tracé, le travail de la ligne et le trait de la coupe, j'ai souvent l'impression de dessiner sur le journal avec des vides ou des silhouettes de formes. À ce sujet, dans son livre *L'Art du jardin Japonais* (1999), l'architecte paysagiste Marc Peter Keane explique que la notion de vide est désigné au Japon par un mot d'une syllabe, *ma*, lequel est utilisé lorsque des circonstances ou des objets « encadrent » un vide ou le font « exister »⁷. Il peut par exemple s'agir d'une plage vide dans une peinture à l'encre, d'une inaction entre deux mouvements de danse, d'un seuil de porte, de silences dans une portée musicale. Le vide dans l'art japonais n'est donc pas le néant, c'est une notion d'espace-temps qui crée une distance non pas séparatrice, mais plutôt qui relie les choses entre elles. Je m'associe à cette philosophie japonaise pour concevoir les vides dans mon travail, lesquels j'envisage comme des intervalles et des ouvertures qui font exister l'objet du journal autrement, qui installent un nouveau sens. Chaque moment entre les découpes marque une pause, un temps d'arrêt, qui ponctue mon travail et incarne un processus qui se déroule en d'innombrables courts moments inscrits

⁷ Marc Peter Keane, *L'Art du jardin au Japon*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1999, p.132

dans le papier. Les multiples vides que je fais « exister » se manifestent non pas comme des « riens », mais plutôt comme des voies, des passages, des courtes distances précisément disposées et réfléchies qui font naître un enchaînement de formes s'apparentant à une dentelle.

1.2.3 Influences : Ed Pien et Tomoko Shioyasu

Lors d'une visite au Musée d'art contemporain de Montréal, qui remonte à environ 5 ans, j'ai fait la rencontre avec une œuvre d'Ed Pien. De mémoire, je ne pourrais dire quel en était le sujet, ni me rappeler du titre, ni même énumérer des éléments figuratifs ; ce dont je me souviens clairement, c'est la manière dont cette immense pièce en papier découpé bleuâtre m'a plongé dans une sensation de béatitude et d'émerveillement sans pareil. L'œuvre m'avait instantanément saisie par sa magnificence, sa finesse et la richesse de la technique dont elle faisait preuve, laquelle m'était jusqu'alors inconnue. Il va sans dire que la découverte du travail de Pien marque un tournant décisif dans l'évolution de ma pensée créative et que ses impressionnantes œuvres en papier découpé s'inscrivent comme une référence fondamentale dans ma pratique. Pien élabore un « langage fantasmagorique »⁸ singulier en créant un monde habité par d'étranges personnages et créatures, obtenus par des découpes exécutées dans de grandes bandes de papier *shoji* (papier de riz) teint à la main. Il exploite le potentiel visuel et métaphorique de cet art traditionnel chinois et actualise à sa manière ce savoir-faire qui date de plusieurs millénaires en s'inspirant des mythes et des légendes. Pien compose ses œuvres à partir de diverses références aux mœurs et à l'imaginaire de l'Asie et de l'Occident, entremêlant ainsi les codes de ces deux mondes pour construire les univers oniriques qu'il déploie dans ses

⁸ Eve-Lyne Beaudry, *Ed Pien, L'antre des délices*, Hong Kong, Musée d'art de Joliette, 2009, p.7

découpages⁹. Je m'intéresse aux dimensions contemplative et immersive qui se dégagent de ses œuvres, à la manière dont le chevauchement des détails installe une atmosphère étrange qui enveloppe l'esprit et fascine le regard, comme c'est le cas par exemple pour son œuvre *The Night Gathering* (2005).



Figure 1.2
Ed Pien, *The Night Gathering*, 2005, encre sur papier Shoji découpé à la main, 244 x 488 cm.

Cette pièce dévoile une ramification de branches dépourvues de feuillage entre lesquelles apparaissent des silhouettes de figures humaines, agrippées dans les arbres d'une immense forêt sombre aux allures magiques. Elle évoque des ombres incertaines et mouvantes dans la noirceur d'une étendue boisée et dévoile un espace où la certitude du réel s'évanouit pour laisser errer notre esprit dans les songes de la nuit¹⁰. Outre l'ampleur du travail manuel exécuté avec une extrême adresse, la notion d'errance et le vocabulaire fantastique qui ressort de cette œuvre s'avèrent très inspirants au sein de ma pratique. Par

⁹ *Ibid.*, p.8

¹⁰ Eve-Lyne Beaudry, *Ed Pien, L'antre des délices*, Hong Kong, Musée d'art de Joliette, 2009, p.10

l'élaboration de séries de découpes détaillées et ornementales, je tends également à aménager un espace visuel qui invite le spectateur dans une sorte de flânerie de l'esprit, dans un état contemplatif où le regard peut circuler longuement dans les méandres graciles du papier.

Afin de poursuivre sur l'aspect de la contemplation, ainsi que pour enrichir mes références en ce qui à trait à la technique du papier découpé, il m'apparaît opportun d'aborder brièvement le travail de l'artiste japonaise Tomoko Shioyasu. À mon sens, ses réalisations en papier découpé constituent la manifestation la plus explicite d'une expérience contemplative et méditative, et m'apparaissent comme l'apogée du charme que peut transmettre cette technique manuelle délicate.



Figure 1.3
Tomoko Shioyasu, *Vortex*, papier découpé à la main, 2011, dimensions inconnues.

Développant une recherche axée sur les formes complexes de la nature, Shioyasu compose de monumentales tapisseries en papier blanc qui évoquent les mouvements de la mer, de l'air, des nuages ou de feuillages, découpés avec une infime minutie. Ces œuvres démontrent une dévotion intense pour le travail manuel méticuleux et révèlent un caractère tout simplement sublime qui, à mon sens, ne peut que transcender l'esprit qui les contemple, comme en témoigne son œuvre *Vortex* (2011). Cette œuvre s'est soigneusement insérée dans ma pensée telle une source incommensurable d'inspiration et agit comme un repère central dans ma démarche pour traduire l'idée que je me fais de l'expérience méditative et contemplative à travers un espace ouvragé. À l'évidence, je voue un grand respect au travail de cette artiste, dont les œuvres majestueuses me guident à travers l'emploi d'un procédé répétitif et accompagnent mon processus de création orienté vers la méticulosité et la délicatesse.

1.3 Dimension méditative : faire l'expérience de la lenteur

Je prête une attention particulière aux images, elles influencent de loin le choix des journaux que je découpe, soit pour leurs contenus politiques ou leurs qualités visuelles. Je n'ajoute jamais l'entièreté de l'image et laisse toujours une partie intacte habiter la pièce percée, mon intention étant de laisser un indice au spectateur, de lui permettre de deviner, de reconnaître ou de supposer le contenu effacé. Je ne cherche pas à dévaluer les nouvelles, ni à évacuer totalement les événements qui agitent notre monde ; j'aspire plutôt à isoler une parcelle dans le temps qui défile, dégager l'espace pour y réfléchir et méditer notre condition humaine. En pratiquant des vides dans le journal, je tends à désemplir l'objet saturé de nouvelles. J'exerce des embrasures où l'espace est inhabité, libre d'information, offrant à l'esprit du spectateur de multiples issues, passages et trouées vers une étendue mentale paisible et désencombrée pour

réfléchir lentement. Je connais une expérience similaire en découpant, le processus étant si lent, calme et solitaire, qu'il me dispose souvent à glisser dans un temps qui s'étirent, une pensée qui dérive, qui se libère et qui flâne dans les sujets que je découpe tranquillement.

Pour mettre en lumière la définition de cet état méditatif qui m'habite lors du processus répétitif de la découpe, il me paraît juste de m'appuyer sur *La cinquième promenade*, tirée de l'ouvrage *Les rêveries du promeneur solitaire* (1776 à 1778), de l'écrivain et philosophe Jean-Jacques Rousseau. Un bref résumé de cette promenade est de mise pour bien cerner le contexte et les caractéristiques relatives à l'expérience d'une pensée lente et évasive. La cinquième promenade est rédigée d'après les souvenirs qu'a gardés Rousseau de son séjour sur l'île Saint-Pierre au milieu du lac de Bièvre en Suisse en septembre 1765 ; une douzaine de pages gorgées de descriptions romantiques sur les tendres paysages, l'oisiveté et l'harmonie de la nature qui se sont offerts à lui durant deux mois et dont il n'aurait jamais voulu se séparer. Cette cinquième promenade fait l'éloge du « farniente »¹¹, du calme, d'une activité sans contrainte et de l'idée qu'il se fait du bonheur. Il accède à un état d'esprit flottant, évasif et isolé qui l'éloigne d'une société et de ses réalités qui l'afflige. Rousseau décrit l'extase dans laquelle culminaient ses rêveries lors de ses promenades sur l'île en abordant la nature comme un lieu privilégié où il se plaisait à entendre et à observer avec attention le monde prolifique qui l'entourait. Charmé par ce paysage ravissant, Rousseau est plongé dans une contemplation solitaire de la nature qui le mène progressivement à la rêverie, un état envoutant où il s'évade, un monde d'inconscience qui semble s'éterniser. La réalité devient rêve et ses promenades se transforment parfois en une sorte d'errance où il devient complètement passif et serein dans sa solitude. Son écriture au rythme lent,

¹¹ De l'italien *fare niente*, « ne rien faire ».

poétique, garnie de phrases longues et riches en descriptions transmet bien ces moments de béatitude, d'extase et de bonheur qui l'envahissent.

Si Rousseau utilise la nature comme un endroit pour s'isoler du reste du monde et se retrouver en tant qu'être humain, j'établis alors un lien évident avec mon travail. Ma démarche artistique est en marge d'une société de vitesse, de rendement et d'efficacité. J'agis à contre-courant, je prends le temps de prendre mon temps. La technique du papier découpé m'engage dans un travail de longue haleine et implique une attitude concentrée, ce qui octroie une dimension méditative à mon travail, semblable à l'état de solitude, d'isolement et de sérénité ressenti par Rousseau lors de ses promenades. Je perçois une seconde similitude avec ma démarche en ce qui a trait à la notion du temps qui semble ralentir ou s'éterniser dans ses moments de rêveries ; en découpant, le temps s'étire, je m'installe dans un espace psychique où s'enchevêtrent les détails, les séries et les arabesques. Je m'attarde au processus, au savoir-faire et à l'investissement. Ma démarche est un refuge, au même titre que la nature l'était pour Rousseau ; elle est un outil de distanciation face à une société qui m'essouffle. Elle se développe dans un respect pour le « temps perdu » en révélant au passage les rapports que nous entretenons avec le temps, souvent esclaves d'un système, d'une société, d'un rythme de vie effarant. Dans son livre *La poétique de la rêverie*, la pensée du phénoménologue Gaston Bachelard me semble tout à fait en adéquation avec l'état d'esprit paisible, fugitif et le sentiment de bonheur dans lequel Rousseau s'abandonne lors de ses promenades solitaires. Voici une citation tirée de l'introduction de son livre qui traduit bien la corrélation avec les écrits de Rousseau :

« La rêverie, telle que nous l'étudierons, est un phénomène de la solitude, un phénomène qui prend sa racine dans l'âme du rêveur. Une sorte de stabilité, de tranquillité, appartient à la rêverie. Elle nous aide à échapper

au temps. C'est un état. Allons au fond de son essence : c'est un état d'âme. »¹²

Par l'intermédiaire de mon processus créatif, je plonge dans une expérience de la lenteur qui évoque le même type d'état de sérénité décrit par Bachelard et Rousseau. Lorsque le spectateur rencontre l'une de mes pièces, je souhaite qu'il vive une expérience de la délicatesse similaire ou parallèle à la mienne, qu'il soit saisi par l'investissement de temps et le foisonnement des détails. Je conçois mon travail comme un don de temps que j'offre au spectateur, dans lequel je l'invite à immerger son esprit et à fouiller les réseaux de motifs, en espérant ralentir son regard. Je souhaite que cet état particulier de lenteur et de tranquillité permette à l'esprit du spectateur de se livrer entièrement à la contemplation, de regarder longuement, avec attention et de s'absorber dans cette observation. Selon moi, cette dimension contemplative s'installe lorsque le spectateur laisse l'œuvre se manifester, lorsqu'il est enclin à prendre pleinement conscience de l'œuvre d'art et à la considérer dans une attitude pensive et curieuse.

1.4 Les notions de répétition et de temps

Mes réalisations s'avèrent indissociables des notions de temps et de répétition, inhérentes au procédé attentif que j'emploie. Mes gestes récursifs, posés patiemment, sont investis d'un désir de m'approprier le passage du temps et de façonner des pièces qui démontrent « la transparence du temps investi »¹³, pour reprendre l'expression de Jérôme Fortin. Pour élaborer sur la question de la temporalité, je dégagerai brièvement la manière dont mon travail adhère à une

¹² Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, 1960, p.13

¹³ Sandra Grant Marchand, *Jérôme Fortin*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2007, p.37

définition cyclique du temps et j'articulerai la définition du *soin* que j'apporte à l'objet du journal. Je me référerai ensuite à certaines idées de Gilles Deleuze et Walter Benjamin pour développer la notion de répétition dans mon travail, puis j'approfondirai ce dernier point en abordant le mythe de Pénélope en comparaison avec mon processus de création.

1.4.1 Conception cyclique du temps

L'activité répétitive à laquelle je me prête sans relâche m'emporte dans une dérive du temps qui s'éloigne de la définition traditionnelle occidentale, soit une mesure linéaire du temps, et s'associe davantage avec la conception cyclique orientale. En effet, mon travail se base sur un phénomène récursif et incarne une pratique cyclique de la répétition, qui prend son sens dans l'espace-temps de mes découpages. La notion de circularité du temps se lie principalement à mon processus, ainsi qu'à la récupération et au renouvellement d'un objet. Les formes végétales et organiques que je découpe relèvent également d'un temps cyclique qui puise ses origines dans la nature, où les motifs se répètent, se régénèrent et s'entrelacent continuellement. Mon procédé fait ainsi cohabiter mon interprétation cyclique du temps avec un objet qui relève plutôt d'une définition linéaire : le journal se lit de gauche à droite, il fonctionne hebdomadairement et s'échelonne sur un axe de temps.

1.4.2 Volonté de prendre soin

L'importante quantité de temps que j'alloue à la confection de mes pièces m'amène à penser mes gestes comme une forme de *soin* que je consacre au papier, lequel transparait à travers la minutie et la finition de mon travail. Dans le dossier « Savoir-faire/reskilling » de la revue *Esse* (2012), Katrie Chagnon,

théoricienne et commissaire indépendante, affirme que « le soin s'intéresse surtout au temps, non seulement au regard de la mortalité, mais pour sa dimension d'avenir »¹⁴. À ce propos, le soin que je porte aux journaux traduit une volonté d'assurer leur préservation ; si cet objet de communication papier menace de s'éteindre sous la croissance des médias numériques, mes pièces agissent alors comme une pérennisation en se transformant en « œuvre d'art ». L'acte du soin se distingue dans ma pratique par l'application et l'attention particulière que je porte aux journaux. Un paradoxe s'établit quant à l'outil que j'utilise pour *prendre soin* de cet l'objet ; une lame est possiblement menaçante, tranchante et acérée. Or, loin d'être agressive, ma lame cisèle, taille minutieusement, dans un souci de parfaire, d'agrémenter et d'améliorer « l'état » du journal même si, paradoxalement, les ornements ajourés fragilisent sa structure. Je considère que ma recherche tient plus du « prendre soin » que de la maîtrise, laquelle relève surtout de l'efficacité, du contrôle et de la finalité. Mes pièces sollicitent davantage une implication généreuse de temps pour installer un rapport attentionné envers l'objet, non pas une attitude strictement axée sur la technique et la rentabilité. Une exécution répétitive ne relève pas pour autant d'un travail détaché ou automatique ; mon procédé requiert une minutie et une attention constantes qui articulent le temps que je consacre aux journaux. Autrement dit, même s'ils sont répétitifs, mes gestes ne peuvent être mécaniques ou machinaux ; pousser la fragilité du papier à ses limites exige une vigilance, une prévenance, une manipulation manuelle patiente et un regard sensible aux faiblesses du papier.

¹⁴ Katrie Chagnon, *Savoir-faire : Reskilling*, Esse Art & Opinions, Sherbrooke, Imprimerie HLN inc. No.74, hiver 2012, p.16

1.4.3 Progresser dans la répétition

L'exécution manuelle et non mécanique insère des « erreurs » dans mes pièces, ce qui permet de cerner des différences ou des irrégularités dans la répétition. La répétition donne une impression de stabilité, de contrôle, mais elle installe aussi une variante, une forme de progression. Le concept de répétition peut invoquer celui de la différence, comme nous l'enseigne Gilles Deleuze dans son ouvrage *Différence et répétition*. Deleuze évoque la thèse de Hume selon laquelle « la répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple »¹⁵. La répétition est ainsi pensée comme un changement, en tant qu'elle comprend une succession d'éléments qui, même s'ils sont identiques, se distinguent par leur déploiement dans le temps et dans l'espace. Ainsi, les gestes et les motifs dans mon travail se répètent tout en se transformant; ils impliquent inéluctablement une différence par leur évolution progressive dans le temps et dans l'espace. Je m'appuie sur ce concept pour présenter mon travail comme un processus en lente évolution, même s'il repose sur des composantes répétitives. Loin d'adhérer à une activité obsessionnelle compulsive qui stagne et me contraint, ma gestuelle répétitive engendre toujours des pièces imprévues et nouvelles, qui intègrent des motifs différents et des formes changeantes, qui abordent des images et des sujets inexplorés jusqu'à présent dans ma pratique. Deleuze nous apprend que la répétition implique la différence, que l'une ne va pas sans l'autre. Si je reconnais ce concept dans mon processus de travail, je dénote aussi qu'il fait sens avec le matériau que j'emploie. Les chroniques journalistiques documentent les faits du monde, elles archivent quelques grands traits de l'histoire, laquelle présente parfois des événements, des actes ou des périodes similaires. Si l'histoire semble se répéter, elle évolue pourtant dans une fine et lente transformation. Incidents, crises,

¹⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, collection Epiméthée, PUF, 8^e édition, 1996, p.96

cérémonies, conflits, activités culturelles; l'actualité dans les journaux peut paraître redondante d'une année à l'autre, mais elle se développe toujours au sein de valeurs changeantes et de contextes autres. Mon procédé de nature répétitive connaît une constante progression dans l'espace et dans le temps ; il est alors possible d'établir un rapprochement avec l'histoire contenue dans les journaux, laquelle donne parfois l'illusion de se répéter, mais défile néanmoins dans une lente évolution.

1.4.4 Entre Unicité et reproductibilité

La seconde moitié du XIXe siècle marque le point culminant du capitalisme industriel, lequel menace de transformer toute œuvre culturelle et artistique en marchandise et de remettre en question son unicité¹⁶. Dans son texte *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin explique que la modernité et les techniques de reproduction mécanique ont opéré un profond bouleversement dans le statut de l'œuvre d'art en faisant disparaître son « aura », soit « l'unicité de l'œuvre dans son espace-temps »¹⁷. Autrement dit, l'authenticité de l'œuvre se dissout complètement lorsqu'elle est reproduite par une machine. J'aborde précisément ces questions de reproduction et d'unicité dans ma pratique en générant une pièce à caractère unique à partir d'une copie d'un objet reproduit mécaniquement. Ma pratique se situe au cœur de cette dichotomie entre l'objet fait-main et celui issu de la mécanisation, de la production à la chaîne, soit le journal. L'exécution manuelle entraîne des nuances, des singularités, ainsi qu'une perceptibilité de la main guidée par la pensée qui octroient un caractère sincère à mes pièces. Je tends à leur donner une personnification, une certaine authenticité qui souligne l'unicité de l'œuvre.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Espagne, Éditions Gallimard, 2011, p.105

¹⁷ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013, p.21

Je joue avec ces qualités du précieux et de l'unique en travaillant avec un objet issu d'une production à la chaîne, destiné à une consommation massive de courte durée. Selon Georges Didi-Huberman, « Benjamin définit l'*aura* comme "une trame singulière d'espace et de temps", c'est-à-dire, à proprement parler, un espacement œuvré – et même ouvragé, pourrait-on dire – tramé à tous les sens du terme, comme un subtil tissu ou bien comme un événement unique, étrange, qui nous entourerait, nous saisirait, nous prendrait dans son filet »¹⁸. Cette définition s'agence harmonieusement avec la manière dont le temps investi articule mes lacis de papier, lesquels j'envisage également comme des « filets » minutieusement fabriqués qui auraient accroché au passage quelques bribes de textes et d'images. Je veux ralentir le regard du spectateur en le plongeant dans ces fragments du réel ; je tends à cristalliser des moments précis dans les journaux en les transformant en « espacements ouvragés », opérant ainsi un arrêt sur l'image, plus spécifiquement sur le temps.

1.4.5 Le mythe de Pénélope

Le mythe de Pénélope s'inscrit comme un référent historique dans ma pratique qui alimente ma réflexion sur la temporalité et le caractère répétitif de mon ouvrage. Ce mythe raconte l'histoire de Pénélope, la femme d'Ulysse, qui élabore une ruse pour éloigner ses prétendants et rester fidèle à son mari qui sera absent pendant une longue période. Elle s'attèle sans relâche sur un métier à tisser afin de réaliser une immense toile en déclarant qu'elle ne peut s'engager dans un nouveau mariage avant d'avoir achevé sa tapisserie. Or, elle défait la nuit ce qu'elle a tissé le jour ; sa tapisserie ne se termine jamais. La confection sans fin de cet ouvrage lui permet d'attendre son mari et d'imposer des délais

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de minuit, 1992, p.103

sans cesse renouvelés à ses prétendants. J'établis un parallèle entre cette ruse et ma pratique en envisageant mon travail comme une forme de stratagème habile qui séduit le spectateur, mais le rebute également. Plus précisément, j'ai recours à un artifice visuel qui fascine le spectateur par la dextérité manuelle et la quantité de temps investis. Or, si le spectateur est séduit par l'aspect décoratif et l'élégance de l'œuvre, aussi se voit-il surpris et confronté aux problématiques plus profondes élaborées dans l'ouvrage dès qu'il reconnaît le matériau. Cette ruse déconcerte le spectateur, qui est désormais en conflit avec la nature éphémère du matériau, pauvre et banal, lui laissant ainsi présager l'impact du passage du temps sur l'œuvre. Autrement dit, j'use amplement et méticuleusement du temps pour réaliser « ma toile », mais ce sera également le temps qui la fera dépérir ; de là naissent l'astuce, la tension entre l'attrait et la répulsion.

J'entrevois un second lien entre ma pratique et le mythe de Pénélope, dans la mesure où mon matériau de travail se renouvèle constamment; le contenu du journal « s'efface » pendant la nuit et un nouveau apparaît au matin, me donnant l'impression d'une ressource inépuisable qui m'offre perpétuellement une surface nouvelle pour poursuivre mon travail. Ce mythe est à l'origine d'une expression qui s'associe bien avec ma pratique, soit « la toile de Pénélope », laquelle évoque un ouvrage qui demande une somme de travail à n'en plus finir. Je me réfère à ce mythe puisqu'il est évocateur de la présence constante de la lenteur dans mon processus de création et du temps qui semble s'allonger, voire s'éterniser par mon investissement intensif dans un ouvrage de longue haleine. Dans son essai entièrement consacré au mythe de Pénélope, le diplomate et écrivain français Alain Peyrefitte écrit à son sujet: « (...) elle anéantit son ouvrage à la faveur des ténèbres, quand tout le monde est couché : ce geste de destruction montrerait que pour elle, le temps doit se détruire sans cesse, afin

que l'avenir puisse s'installer »¹⁹. J'établis un rapprochement entre ces propos et mon procédé, car chaque incision que j'exerce dans la page supprime le « temps » archivé dans les journaux. En ajourant les faits actuels, je pratique des ouvertures, des espaces pour loger le lendemain, mais surtout, pour accueillir le vide, la tranquillité, l'espace vierge. Les trouées peuvent également évoquer les faits que notre mémoire oublie, les détails qui ont été omis ou rejetés par l'histoire ou encore, le présent qui s'effrite déjà. Je ne délaisse pas le présent ni ne l'évacue ; je tente de le rendre moins dense, lourd, agité et impatient, en l'aérant au moyen de brèches qui s'articulent comme des vides ornementaux et qui incitent à contempler les parcelles de la réalité que je me réapproprie.

¹⁹ Alain Peyrefitte, *Le mythe de Pénélope : essai*, Paris, Fayard, 1998, p.122

CHAPITRE II

APPROCHE

2.1 Travailler par contraste

À prime abord, l'acte de couper, d'entailler, pourrait paraître de nature plutôt violente, une procédure contrastante ; par l'emploi d'un procédé d'origine destructrice, j'exerce une gestuelle rigoureuse et organisée qui n'agit pas comme des blessures sur le journal, ni le réduit en charpie, mais le transforme plutôt en une fine dentelle de papier. Ce travail par contraste s'accroît par la facture délicate et la recherche d'une harmonie visuelle attrayante, superposées sur des images souvent lourdement chargées, témoignant de tragédies ou de bouleversements planétaires divers.

Un troisième niveau de contraste s'installe dans l'investissement d'une technique qui monopolise une importante quantité de temps et de travail dans un matériau de piètre qualité et de nature plutôt éphémère. Je décèle aussi un autre élément contrastant qui opère dans l'application d'un savoir-faire traditionnel ancien de plus de 2000 ans sur un support qui diffuse ce qu'il y a de plus actuel, qui documente le « ici et maintenant », en relatant les faits les plus récents. J'envisage ces accumulations de formules opposées comme une méthode de travail qui contribue à faire ressortir entre eux les éléments fondamentaux dans ma pratique. Ces qualités contrastantes permettent d'établir une dynamique dans mon travail et de produire des pièces dont certaines composantes détonnent, un moyen d'animer le raisonnement du spectateur et de lui proposer des pistes de questionnements.

2.2 Une stratégie d'appropriation

Selon le *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, l'appropriation est une action artistique qui consiste à utiliser un référent dans la réalisation d'une œuvre nouvelle²⁰. De l'altération à la copie, de l'hybridation au détournement, en passant par l'assemblage, les stratégies d'appropriation sont aussi variées que le permettent les types d'agencement et d'organisation envisagés par les artistes. De ce fait, le concept d'appropriation évoque un vaste panel de pratiques artistiques empruntant diverses modalités d'appropriation. Entre autres, je pense à celles de Richard Pettibone, Sherrie Levine et Cindy Sherman, qui usent de stratégies appropriatives d'imitations, de falsifications, d'usurpations ou encore de reproductions. Dans mon travail, j'adopte une posture appropriative différente, non pas dans une visée « imitative et reproductrice », mais plutôt « créative et productrice »²¹, empreinte d'un réinvestissement personnel et d'une méthode de recyclage, de réviviscence. Une recherche appropriative « créative et productrice » implique une écoute attentive, une nécessité d'être alerte aux éléments qui se présentent et d'être perméable à composer avec leurs traits distinctifs. Cette disponibilité se manifeste dans ma pratique par la récolte de faits divers, d'actualités et d'informations visuelles que je prélève quotidiennement dans les journaux. Je conçois mon geste appropriatif comme une saisie précaire de la réalité, un emprunt, un désir de saisir un fragment du monde réel pour le décontextualiser et le transformer. L'acte d'appropriation dans ma pratique se manifeste comme une composante à part entière, où je m'engage à investir le journal d'une singularité, d'une personnalisation, en installant sur lui un filtre qui témoigne de mon intériorité créatrice. Par un travail de réutilisation, de réinvestissement, je transforme cet outil de

²⁰ Jacques Morizot et Roger Pouivet, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris A. Colin, 2007, p.38

²¹ *Ibid.*, p.38

communication social et politique en un autre, en une « œuvre d'art », dans une volonté de trouver une nouvelle utilité à ce média papier en voie de disparition.

Le journal entame la journée du travailleur, il réfère à un emploi du temps, appartient à un lexique plutôt sérieux et relève du monde de l'information et du travail. J'exerce sur cet objet un procédé qui convertit sa fonction utilitaire originelle en une expérience contemplative, qui le magnifie, l'enchanté et l'ornementé. La pensée du spectateur oscille entre l'identification d'un objet banal de son quotidien et la découverte de l'œuvre d'art, issue d'un monde festif et créateur. Il se produit alors un retournement entre le monde du travail et celui de la fête²². Je m'intéresse à l'écart qui se crée entre l'œuvre d'art et son référent, à cette marge intangible qui s'installe lorsque l'objet transformé opère dans l'esprit du spectateur. Par l'expérience de l'œuvre, il se crée un espace où le spectateur sort de sa quotidienneté et par ce détour, il est transformé et redécouvre le monde dans lequel il habitait déjà. Le philosophe Jean Grondin explique remarquablement comment la rencontre avec les œuvres révèle d'une distance avec le réel du quotidien :

« si l'œuvre d'art nous fait sortir de la vie courante, ce n'est que pour mieux nous y replonger, pour que nous redécouvriions notre réalité dévoilée par l'art, avec des yeux et des oreilles neufs. Loin de le raturer, l'art présuppose toujours la continuité de notre existence. »²³

En perçant le journal, je retire le texte, je soustrais l'information ; l'objet perd son utilité initiale et le spectateur est alors incité à le voir autrement. En investissant un objet banal, issu du quotidien, au moyen d'un processus manuel

²² Bernd Jager, *L'avènement du seuil*, Département de psychologie, Uqam. Publié sous le titre *The Obstacle and the Threshold* dans « Journal of Phenomenological Psychology », 1996. Vol 28, No 2, tiré de <http://www.epochs.ca/files/seuil.pdf>

²³ Jean Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*. Paris: Cerf, 1999, p.59

lent et décoratif, je tends surtout à sortir du monde de l'usage. J'aspire à ce que le spectateur se réfugie par le regard dans les interstices de cet objet ordinaire devenu presque étranger et précieux par l'orchestration complexe que j'ai composée. Je souhaite qu'il soit emporté dans l'antre poétique et contemplatif de la pièce, dans la profusion des détails et la précision de l'ensemble.

Le travail de Jérôme Fortin, qui relève également d'une stratégie d'appropriation et de récupération d'objets du quotidien, agit comme une référence fondamentale dans ma pratique. Les œuvres de Fortin tendent précisément à proposer un regard neuf sur des objets banals, à détourner leurs aspects usuels ; il affirme d'ailleurs tirer sa satisfaction en faisant « redécouvrir aux gens des objets qu'ils manipulent tous les jours mais qu'ils jettent, sans même les regarder »²⁴. J'établis plusieurs parallèles entre ma pratique et sa série *Écrans* (2007), qui dévoile neuf assemblages monumentaux de papiers d'origines diverses : cartes routières, papiers à dessin, revues, affiches, bottins téléphonique, cahiers à colorier, bandes dessinées et autres. Ces papiers méticuleusement pliés à la main sont disposés en alignements serrés et forment une majestueuse grille de triangles finement ciselés et structurés. Outre la réutilisation d'imprimés de la vie de tous les jours, cette série de tramages papiers s'associe également à ma pratique par l'emploi d'un processus répétitif, manuel et artisanal. Ces vastes *Écrans* suscitent la contemplation et laissent transparaître une accumulation de gestes, une invention de motifs et une poésie du quotidien, lesquelles correspondent à des caractéristiques communes à mon travail. Nos démarches respectives opèrent au sein d'un investissement considérable de temps dans des matériaux pauvres et familiers, et ce dans l'intention de provoquer une mutation de leurs sens d'origine. La répétition, la

²⁴ Sandra Grant Marchand, *Jérôme Fortin*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2007, p.40

patience et la maintenance du processus sont des aspects prédominants connexes à nos deux pratiques, et il en va de même pour le labeur, qui est en soi un trait primordial.

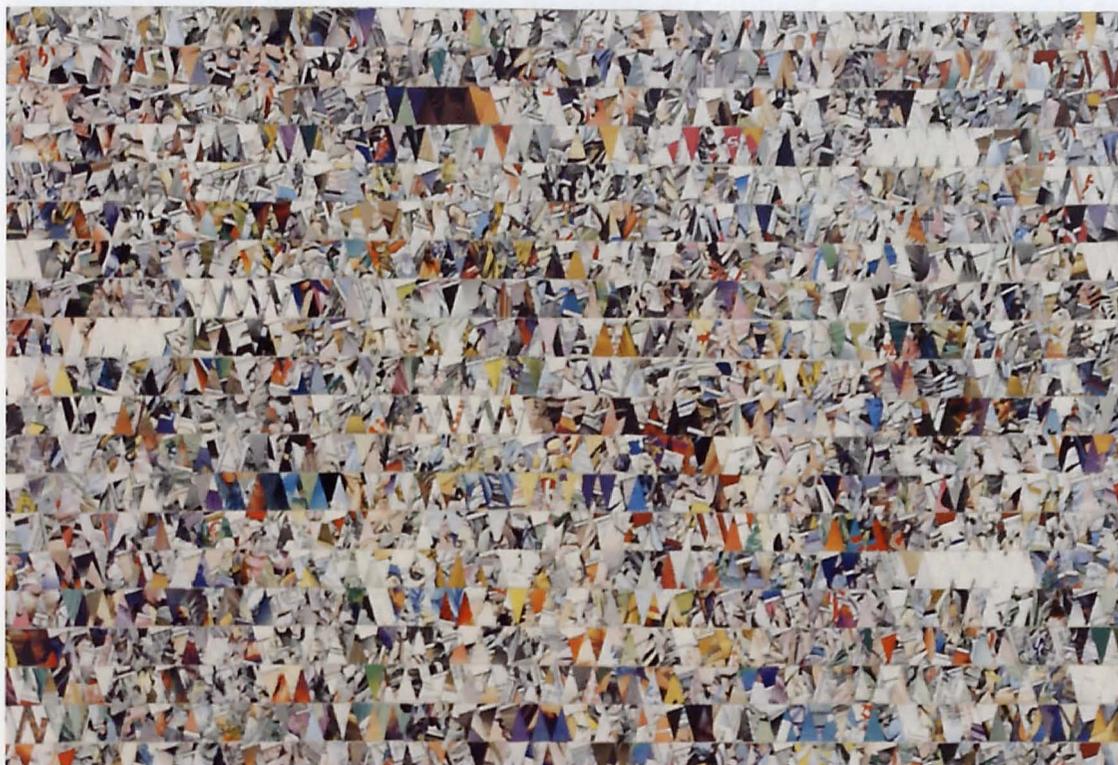


Figure 2.1
Jérôme Fortin, *Écran* (détail), 2006-2007, collage de papiers, 305 x 549 cm.

Directement apposés sur le mur et détruits au démontage de l'exposition, les *Écrans* détiennent un caractère éphémère important qui est moins présent dans ma pratique, mais qui se manifeste tout de même par la fragilité de mes pièces et par l'usage d'un papier acide de piètre qualité qui n'assure pas la pérennité de l'œuvre. Bien que je tende à conserver mes pièces actuelles dans le meilleur état possible, j'ai antérieurement exploré plus en profondeur la notion d'éphémérité en élaborant des installations *in-situ* de grands formats où les journaux ajourés aboutissaient au recyclage dès la fin de l'exposition.

Somme toute, ma pratique appropriative s'allie de manière explicite avec celle de Fortin, principalement par notre volonté commune de créer des œuvres qui transmutent la banalité des objets. Ses tressages et collages de papiers multiples qui s'agglomèrent dans une addition de gestes et s'affilient avec mon procédé de travail lent et répété. Aussi, je perçois des effets visuels de tissage, de courtepointe ou de patchwork dans ses entrelacements de papiers qui sont évocateurs d'artisanats traditionnels et qui correspondent à mon investissement accru dans un savoir-faire. Ma pratique appropriative se construit dans l'intention de faire prendre une apparence poétique à un objet courant ; je retire l'utilité initiale du journal en lui en appliquant un traitement qui l'agrémente, qui s'empreint de mon temps et de ma gestuelle, et qui présente au spectateur un objet renouvelé et fertile pour le cheminement de sa pensée.

2.3 Revalorisation du travail manuel et notion d'engagement

Ma démarche s'inscrit dans un regain d'intérêt pour le savoir-faire qui a largement été étudié dans la revue *Esse* à l'hiver 2012, intitulée « Savoir-faire/Reskilling ». Sylvette Babin, directrice en chef de la revue, introduit le terme *reskilling* comme une « revalorisation du travail manuel, au moyen notamment d'une réappropriation des techniques artisanales plus ou moins délaissées, ou d'une attention particulière accordée à la maîtrise de l'exécution et à la facture de l'œuvre, au raffinement de la matière et au décoratif »²⁵. Corrélativement à cette définition, je reprends une technique artisanale ancestrale et j'insiste sur la finesse de mes gestes et sur le peaufinage des détails ornementaux. Loin de me confiner à une recherche formelle ou strictement esthétique liée à ma technique artisanale, je fais état de mes préoccupations

²⁵ Sylvette Babin, *Savoir-faire : Reskilling*, Esse Art et Opinions, Sherbrooke, Imprimerie HLN inc. No.74, hiver 2012, p.3

sociales en questionnant notre monde obsédé par l'idée d'aller toujours plus vite.

Ce retour vers le fait-main est actuellement partagé par plusieurs artistes en arts visuels, entre autres Daniel Halter, Laurent Craste et Luanne Martineau, qui se sont tous tournés vers l'aspect artisanal de l'art, se servant des techniques de fabrication plus traditionnelles et du décoratif comme moyen de concevoir la dimension critique de leurs œuvres. Ma tentative de revalorisation du travail manuel s'articule en parfaite adéquation avec les propos de Luanne Martineau qui proclame l'urgence « de "rescaper" la dimension du "faire" dans l'art et ses différentes disciplines »²⁶. Connue surtout pour ses sculptures hybrides de feutre et de laine, Martineau utilise des techniques artisanales pour créer des œuvres d'art fortement engagées. Elle s'investit dans un travail manuel laborieux pour estomper les frontières entre style et idéologie, entre grand art et artisanat, tout en analysant les principes formels, critiques et idéologiques de l'avant-garde américaine depuis les années 1950²⁷. Sa pratique comprend plusieurs points communs avec la mienne, particulièrement en ce qui a trait à l'emploi d'une technique manuelle répétitive. Le feutre aiguilleté qu'elle utilise dans la confection de ses œuvres requiert une importante somme de travail manuel, la laine devant être percée à répétition pour être transformée en feutre. Outre le ralentissement du processus de production et la notion de répétition, j'établis aussi une connexité entre nos pratiques respectives en observant son travail par contraste, ainsi que le caractère délicat et fragile qui se dégage de ses œuvres. Par exemple, son œuvre *Who are they you salute, and that one after another salute you* (2009), composée de papiers japonais cousus avec du fil de soie, présente une composition en damier, géométrique et rigide, laquelle est

²⁶ *Ibid.*, p.5

²⁷ Lesley Johnstone, *Luanne Martineau*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2010, p.5

brisée par des ailes retombantes qui viennent souligner la fragilité du matériau. Cette tension qui se crée entre l'intensité, la rigueur du travail et la délicatesse de l'œuvre se manifeste également dans mes pièces découpées.

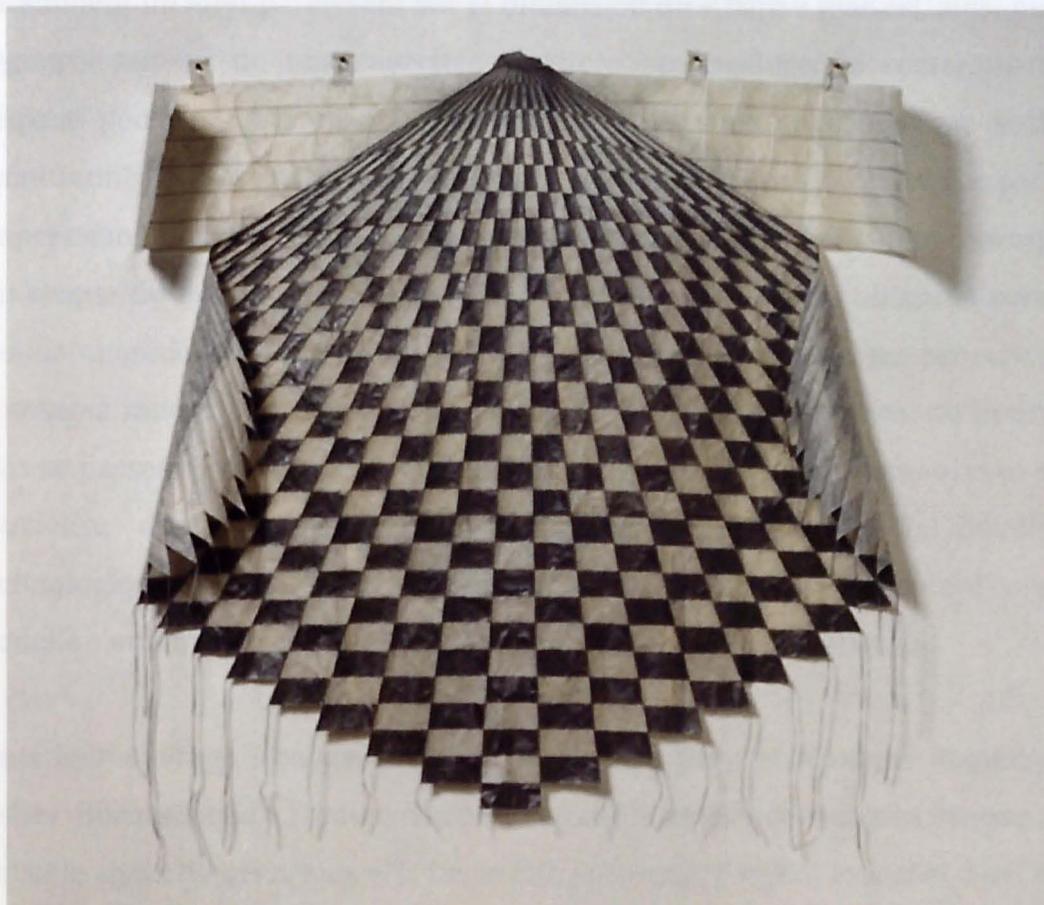


Figure 2.2

Luanne Martineau, *Who are they you salute, and that one after another salute you*, 2009, papier japonais cousu à la main, graffite, fils, 149,8 × 182,9 cm.

La manière dont Martineau redéfinit l'artisanat apparaît comme une référence centrale dans ma pratique, étant donné qu'elle l'envisage comme « un lieu permettant de critiquer notre époque postnumérique marquée par l'art et le design par ordinateur, le consumérisme, la compression du temps et la

mondialisation »²⁸. Dans un ordre d'idées et de préoccupations analogues à celles de Martineau, je mets en doute cette ère d'engouement numérique et technocratique en raisonnant sur ses incidences néfastes, lesquelles exercent notamment un effet paralysant sur la dimension du « faire » manuel, ainsi qu'un engourdissement de nos capacités motrices et sensibles. Je remarque que l'espace pour le « fait main » et la lenteur se dérobe au sein d'une société conditionnée par la vitesse. Nos vies agitées, gavées aux médias et régies par un empressement excessif ne sont-elles pas en proie à une superficialité croissante qui risque de nous faire échouer dans la création de réelles alliances avec le monde tangible? Certes, je reconnais que le progrès technologique procure des avantages indéniables, ainsi qu'une panoplie d'inventions dont on ne pourrait plus se passer. Je ne prétends pas faire la guerre au progrès, néanmoins je suis soucieuse de la manière dont l'engouement pour de tels bénéfices technologiques piège la société dans une errance numérique peuplée d'écrans, laquelle s'est transformée en forme d'idolâtrie, voire de dépendance.

Dans leur ouvrage *L'engagement* (1998), Louise Déry et Monique Regimbald-Zeiber affirment que « l'œuvre d'artiste a le choix de sa forme un peu comme elle aurait le choix de ses armes »²⁹. De ce fait, je conçois l'aspect artisanal dans mes pièces comme une stratégie pour tenir tête à l'emprise technologique totalisante et conserver la place des objets fait-main ; l'attitude que j'adopte procure une dimension engagée à ma pratique. Jacques Rancière affirme que l'une des particularités de l'art est de favoriser des « manières d'être sensibles »³⁰, une aptitude que je tends à développer dans mes recherches en posant un regard

²⁸ Lesley Johnstone, *Luanne Martineau*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2010, p.5

²⁹ Louise Déry et Monique Regimbald-Zeiber, *L'engagement*, Montréal, Édition les petits carnets, 1998, p.33

³⁰ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p.39

réceptif et inquisiteur sur le monde. Je livre un point de vue personnel de l'existence qui témoigne de ma sincérité profonde et d'une certaine authenticité ; il s'agit pour moi d'une forme d'engagement. Ève Lamoureux, spécialiste dans le domaine de l'art engagé au Québec, affirme que « l'engagement se rapporte, en premier lieu, à l'individu »³¹. Dans son livre *Art et politique : nouvelles formes d'art engagé au Québec* (2009), ses observations démontrent que les visions actuelles de l'engagement sont extrêmement diversifiées et que chaque artiste le définit d'une façon très personnelle³². Ainsi, je suis d'avis que la notion d'engagement dans ma pratique s'établit par la congruence entre mes valeurs, mes créations et ma compréhension du monde. En intervenant sur des images photographiques et des textes qui relatent l'actualité, je témoigne de mon sentiment d'inscription, d'appartenance au monde et de mon désir d'y contribuer. Dans son ouvrage, Lamoureux démontre également que depuis l'époque de Borduas et du Manifeste du Refus Global, les objectifs de l'art engagé au Québec se sont considérablement restreints et que « l'artiste sauveur d'humanité »³³ ne tient plus. J'associe ma démarche à ses observations, puisque ma manière d'incarner l'engagement dévoile des objectifs plutôt humbles et limités, qui tendent surtout à susciter des questionnements et à décentrer le regard habituellement porté sur un objet banal du quotidien.

Mon retour vers les techniques traditionnelles s'effectue dans une volonté de rendre l'héritage vivant et d'entreprendre un travail de re-connaissance avec le passé. Louise Déry et Monique Regimbald-Zeiber attestent que « dans l'art, nous

³¹ Ève Lamoureux, *Art et politique : nouvelles formes d'art engagé au Québec*, Montréal, Éditions Écosociété, 2009, p.221

³² *Ibid.*, p.221

³³ *Ibid.*, p.227

sommes en décalage permanent »³⁴. Ce phénomène d'écart se définit dans ma pratique par l'emploi d'un procédé lent et manuel, lequel me procure un certain recul face à cette ère postnumérique. En m'éloignant et en dérivant de la réalité de mon temps qui constitue notre quotidien, je développe une autre manière de le voir, un nouveau rapport au monde. Ma pratique agit donc comme un précieux outil de distanciation avec mon époque qui peut m'aider à mieux comprendre ses enjeux et ainsi formuler une réponse à mon temps. Dans ses réflexions sur la contemporanéité, le philosophe italien Giorgio Agamben articule pertinemment ce « décalage » qui se manifeste dans ma pratique :

« Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. »³⁵

Ainsi, la dimension contemporaine de ma recherche s'articule précisément par le recours à une technique artisanale lente qui détonne avec les technologies de pointe et la survitesse relatives à notre époque. Je ressens le besoin de ralentir et mon travail se présente comme une issue pour digérer le monde en pleine accélération. Les préoccupations qui habitent ma pratique s'éloignent foncièrement de celles qui préconisent une dématérialisation de l'objet d'art, dont un exemple exhaustif serait les « zones de sensibilité picturale immatérielle » (1959) d'Yves Klein. Inversement, je m'inquiète de l'effritement de la matérialité de l'objet d'art et mes pièces reposent sur une réception lente qui nécessite une rencontre avec l'intensité du travail manuel et la matérialité singulière du papier découpé. À l'évidence, je me dissocie des multiples approches qu'Yves Michaud a nommées « l'état gazeux de l'art » et me rallie

³⁴ Louise Déry et Monique Regimbald-Zeiber, *L'engagement*, Montréal, Édition les petits carnets, 1998, p.61

³⁵ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris : Éditions Payot & Rivages, 2008, p.10

davantage à la conception formulée par Jean-Pierre de Rycke, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Tournai : « Alors que l'art récent est trop souvent envahi par la laideur, cynisme ou le simple "concept" qui néglige la vocation esthétique première de cette expression universelle de l'humanité, il est temps que la poésie, l'harmonie et la transcendance spirituelle réinvestissent la création »³⁶. Cette pensée correspond à l'imaginaire contemplatif et poétique qui opère dans mes pièces et se rallie à ma prise de position en faveur d'une requalification du savoir-faire dans l'œuvre d'art. Je remets en question la demande croissante pour l'art sensationnaliste en proposant des pièces qui mettent en évidence la dextérité d'une main précise et d'un œil investigateur.

2.4 Mouvement *Arts & Crafts* et influence de l'œuvre de William Morris

Berceau de la révolution industrielle, l'Angleterre s'est attelée précocement à une mécanisation du travail faisant émerger, dès le milieu du XVIIIe siècle, une suprématie industrielle sans équivoque et une économie dominante. Le mouvement *Arts & Crafts* s'organise en réaction à cette uniformité mécanique « sans âme » et s'inspire des préoccupations des artistes-artisans devant le progrès, se traduisant entre autres par un besoin d'individualisation et une recherche de valeurs véritables. Émergeant en Angleterre dans les années 1860 et se propageant en Europe du Nord et aux États-Unis jusqu'au début du XXe siècle, ce mouvement réformateur dans les arts décoratifs et en architecture puise ses racines dans les théories du critique d'art britannique John Ruskin (1819-1900). Ceci dit, le mérite et le talent de l'avoir mis en œuvre reviennent sans conteste à William Morris (1834-1896), poète, écrivain, dessinateur, peintre et architecte britannique. L'envergure et la portée de ses réalisations

³⁶ Jean-Pierre De Rycke, *La beauté sauvera le monde : quand l'homme contemple l'univers*, Italie, Musée des Beaux-Arts de Tournai, Somogy Éditions d'arts, 2013 p.7

dans les arts décoratifs conjointes à ses principes socialistes utopiques firent de lui le protagoniste du mouvement *Arts & Crafts*. Les initiateurs de ce mouvement foncièrement anti-industriel affirmaient la primauté de l'artiste-artisan et tentèrent de faire revivre l'artisanat traditionnel. En pleine ère de standardisation des objets, ils entreprirent l'audacieux projet de réintroduire l'esthétique et la qualité au cœur de la production en célébrant avec vigueur les « arts mineurs » et ainsi, remirent en cause la hiérarchie des arts. Ma pratique insère de manière significative divers éléments qui relèvent du mouvement *Arts & Crafts*, particulièrement en ce qui a trait au maintien des techniques traditionnelles. Je m'appuierai sur l'œuvre Morris et de sa philosophie de travail pour approfondir l'étude de cet aspect déjà abordé précédemment. J'établirai ensuite des rapprochements entre les réalisations de Morris et l'esthétique visuelle de mes pièces, puis je dresserai une liste de mes diverses influences formelles en abordant les thèmes de la nature et de la quotidienneté, lesquels sont communs à l'approche de Morris.

2.4.1 Renouer avec le labeur

L'histoire de l'artisanat n'aura jamais connu une activité aussi effervescente que sous la mouvance de Morris. Pessant contre la machine et fuyant la banalité des objets standardisés, il mit sur pied sa propre manufacture dans l'intention d'offrir des produits de qualité, *Morris, Marshall, Faulkner & Co* en 1861, qui devint *Morris & Co* en 1875. Morris fut un pionnier dans la renaissance des techniques traditionnelles et les nombreuses créations de sa firme ont toujours été conçues dans l'esprit de « conserver la maîtrise des techniques, des procédés et des matériaux »³⁷. Par mon engagement dans un procédé manuel ancestral et décoratif, je récupère cette volonté profonde de faire revivre l'artisanat

³⁷ Norah Gillow, *William Morris, Ornaments et motifs*, Italie, Bokking International, 1988, p.4

traditionnel en la recontextualisant dans l'époque actuelle. Au sein de notre société vouée au culte de la vitesse, quelle place reste-il pour les approches du savoir-faire qui se développent par l'expérience et le temps, et où la lenteur peut-elle bien s'installer? Mes questionnements établissent un parallèle avec les propos émis par les artistes de la firme *Morris & Co* dans leur première brochure, énonçant que « mieux que quiconque, ils avaient senti qu'il manquait un lieu où l'ont pourrait se procurer des produits à la fois authentiques et beaux »³⁸. Je renouvelle leur réflexion dans le contexte présent en décelant à mon tour un « manque » au sein de notre société ultra-rapide, soit un dénuement des savoir-faire et une rareté d'espace pour la décélération dans notre quotidien. Dans l'intention de pallier à cette carence en lenteur dont souffre notre époque, je propose au public des espaces ouvragés qui suscitent une considération pour le travail manuel et qui offrent des possibilités évasives pour la pensée.

Morris a voué sa vie à la définition de la relation entre l'art et le travail en luttant pour « l'ennoblissement du labeur quotidien »³⁹. Par l'intermédiaire de ma démarche, je m'associe à cette volonté de redonner sa dignité au travail de tradition, de récupérer l'essence du labeur et de faire l'éloge de la virtuosité artisanale. Dans un monde obsédé par l'idée d'aller toujours plus vite, je m'inquiète d'écrémer distraitemment la surface des choses et de m'égarer dans la hâte. Ma démarche joue le rôle de contrepoids à cette agitation, dans la mesure où l'entreprise d'un ouvrage de longue haleine me procure une impression de réconfort et d'apaisement. Les nombreuses heures passées à découper m'absorbent dans une condition particulière de quiétude, dans un abri où l'ampleur de la tâche en termes de temps ne m'effraie pas, mais me rend plutôt service. Mon engagement dans une activité consciencieuse engourdit le tumulte

³⁸ Charlotte Fiell, *William Morris*, Italie, Taschen, 1999, p.27

³⁹ Oscar Lovell Triggs, *Le mouvement Arts & Crafts*, Inde, Parkstone International, 2009, p.86

qui m'entoure et contribue à catalyser les subtilités de la vie, favorisant ainsi un contact plus fin et sincère avec elle. Cet état d'esprit dans lequel je travaille s'inscrit dans la doctrine de Morris selon laquelle « l'art est l'expression du plaisir que l'homme prend à travailler »⁴⁰. Si je persévère à travailler à la main, sans doute y vois-je une nécessité évidente, ne serait-ce que pour éprouver le sentiment d'avoir fait un usage intelligent et sensible de mes facultés humaines, sans rythme excessif, favorisant dès lors une sensation de bien-être dans mon travail, lequel j'accomplis en prenant mon temps et en réfléchissant.

2.4.2 Influences formelles : réalisations artisanales de Morris

Les myriades de minuscules trouées que j'effectue dans les journaux s'apparentent aux compositions foisonnantes et complexes que Morris a générées tout au long de sa carrière. Les réalisations textiles, les papiers peints et les tapis fabriqués par sa firme orientent l'élaboration des motifs que j'ajoute : son œuvre est une source visuelle riche et une référence prépondérante quant à l'aspect formel et au style ornemental que j'adopte dans mes découpages. L'étendue des créations de Morris s'est imbriquée dans mon esprit tel un amoncellement de finesses et de raffinements à l'intérieur duquel chaque arabesque est susceptible de m'inspirer. Les recherches ornementales qu'il a développées sont en étroite cohérence avec mon sens du détail et déteignent sur les formes que j'ajoute ; par exemple, sont papier peint *Willow Bough* (1887) s'apparente aux découpes exercées sur le bâtiment de l'image principale du *International Herald Tribune* (du 10 juillet 2013) qui compose l'une des pièces. L'image originale représente une immense foule qui assiste à un service commémoratif pour ceux ayant aidés des milliers d'individus à échapper aux nazis. Dans la version que j'ai ajoutée, de minces espaces vides se glissent en

⁴⁰ *Ibid.*, p.43

dehors du bâtiment par les fenêtres, évoquant le flux de réfugiés qui honore l'appui des aidants en s'étendant avec ferveur sur la foule comme une vague flottante.



Figure 2.3



Figure 2.4

2.3 William Morris, *Willow Bough*, 1887, papier peint.

2.4 Myriam Dion, *International Herald Tribune*, Wednesday, July 10, 2013, papier journal découpé au couteau X-Acto, 56 x 36 cm.

Le titre accompagnant l'article, « Pèlerinage d'un héros oublié », suggère une cérémonie ou un voyage de nature religieuse, lequel m'a incité à rogner la forme globale du journal telle une bannière de procession, communément ornée de broderies. Ainsi, j'ai utilisé les fins travaux d'aiguilles de Morris en guise de matrice pour élaborer les fioritures en périphérie du journal. Le pattern végétal *Willow Bough* transparaît fréquemment dans mes pièces ; je m'intéresse à la spontanéité, la légèreté et la grâce qu'il insuffle, des qualités que je tente d'insérer dans certains contenus ou images des journaux. Ma préférence pour ce papier peint, de même que pour *Larkspur*, relève aussi du fait qu'ils sont fondés sur des lignes serpentant à travers la surface en un ample motif informel, ce qui

me permet de dissimuler aisément la jonction entre deux pages de journal et de camoufler la structure des répétitions.

Parmi mes sources d'inspirations formelles, la nature s'avère un élément manifeste qui transparait dans mes pièces à travers les mouvements fluides engendrés par la répétition des découpes élancées, ainsi que par l'insertion de formes organiques et végétales. Cet aspect de ma pratique s'agence avec l'œuvre de Morris, dans laquelle la nature agit également comme une source d'inspiration majeure: les fleurs et les feuilles ondulant en gracieuses fioritures constituent des figures récurrentes dans ses ouvrages textiles et ses papiers peints. Dans ses conférences, Morris prenait soin de souligner que la nature devait être imitée « dans les formes naturelles qui nous sont les plus familières et les plus agréables, tant par leur association que par leur beauté spécifique »⁴¹. À cet effet, j'intègre la philosophie de Morris en prenant la nature comme un précieux sujet à contempler, non pas dans l'intention de la copier intégralement, mais plutôt de me l'approprier sur le plan visuel et de la reconstituer au moyen de l'énergie sélective et agissante de mon intellect, avec les éléments qui m'attirent instinctivement. Pour examiner la flore et y discerner les éléments qui m'inspirent, je consulte longuement des encyclopédies botaniques illustrées. Je m'intéresse à la minutie des représentations, au temps accordé à l'observation des plantes, à la justesse et à la technique du dessin. Les herbiers de l'ornementiste français Pierre-Victor Galland (1822-1892) suscitent particulièrement mon intérêt, révélant près de deux cents dessins de plantes transformées en ornements par un jeu inépuisable d'agencements. Galland effectuait des collectes de plantes sauvages dans les bois, les conservait dans de petits récipients, puis observait les changements qui s'opéraient pour faire ses

⁴¹ Norah Gillow, *William Morris, Ornements et motifs*, Italie, Bokking International, 1988, p.4

études de dessins, par exemple sur un brin d'herbe qui s'entortille naturellement en séchant⁴².



Figure 2.5



Figure 2.6



Figure 2.7

2.5 Pierre-Victor Galland, dessin, titre, date et dimension inconnues.

Source : Marie-Noël De Gary, *Botanique et Ornement*, 1992.

2.6 William Morris, *Pimpernel*, 1876, papier peint.

2.7 Myriam Dion, *The Gazette*, Montreal, Saturday, January 4, Lac Mont-Mégantic, 2014, papiers journaux découpés au couteau X-Acto, 21 x 27cm.

⁴² Marie-Noël De Gary, *Botanique et Ornement, Dessins*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992 p.8

Cette attention accordée à l'observation de la nature, aux courbes et aux entrelacements des feuillages est aussi présente dans les réalisations de Morris. Je m'inspire des lignes sinueuses de leurs dessins pour déterminer la manière dont les motifs circulent dans la page du journal ; ils empruntent souvent un parcours circulaire, des contours organiques et spiralés, comme le démontre le détail ci-haut de la pièce *The Gazette, Montreal, Saturday, Lac Mont-Mégantic, January 4, 2014*. La nature croît en silence, à son rythme, elle dégage un état paisible et patient, des caractéristiques qui sont communes à mon travail. La délicatesse et la fragilité des découpes se veulent évocatrices de la gracilité de la nature, laquelle est à l'origine même de mon support en papier. Ma pratique me permet de maintenir un dialogue avec la nature, laquelle agit comme un repère contemplatif et me sert d'harmonieux modèle à retenir et à remodeler, comme le suggère Morris. En définitive, les organisations denses de végétaux entrecroisées dans les créations artisanales de Morris agissent comme un système de références formelles au sein de ma pratique, elles correspondent au foisonnement d'interstices décoratifs que j'étales dans les journaux.

2.4.3 Collecte de traitements décoratifs et rapport à la quotidienneté

Les mosaïques que je compose à partir de l'actualité sont le fruit de ma propre interprétation des motifs de Morris, qui s'entrelace ensuite avec une recherche de motifs d'origines diverses, que je récolte au jour le jour. Mon imagination en quête de motifs interprète et transforme ce que j'observe en orfèvreries, j'emmagasine les structures répétitives et les traitements décoratifs en les esquissant dans un cahier de poche, en les photographiant ou en les mémorisant. Par exemple, j'accumule des photocopies d'images issues de livres sur le tissage, la broderie, la dentelle et les motifs d'origines indienne, islamique et perse pour lesquels j'éprouve une réelle fascination. En aucun temps je ne me lasse de

visiter des boutiques de tapis et de tissus dans lesquels je me procure des échantillons, de même que je me pâme d'admiration devant les églises en dévorant des yeux chaque détail des rosaces et des vitraux. Je prends plaisir à flâner dans certaines de mes rues favorites à Montréal où je m'émerveille continuellement face aux éléments décoratifs en bois ou en fer forgé. Pilastres, frontons, colonnes, frises, balustres et barreaux ouvragés ornent les bâtiments et leur donnent un caractère distinct, sans compter les motifs des briquetages et des bardeaux des toitures, deux matériaux comportant déjà en eux un effet cumulatif qui me séduit.

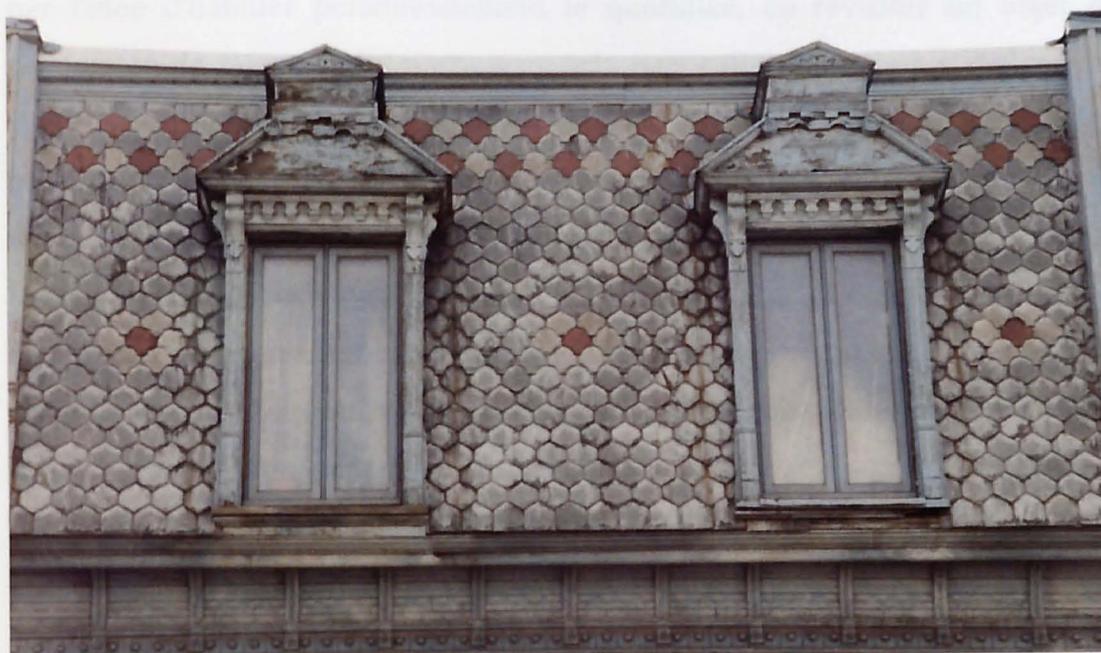


Figure 2.8
Détail d'un bâtiment situé à l'intersection des rues St-Hubert et Rachel à Montréal, 2014

Ces collectes de structures décoratives dans la ville agissent dans ma pratique comme une prédisposition de l'esprit que je dois prendre pour éveiller mon inspiration. Cette recherche me permet d'être active et de me remplir d'idées de motifs afin qu'un certain mouvement ou une émotion se déclenche en moi et provoque l'inspiration. Il s'agit d'une procédure, d'une façon de faire qui me

procure des rencontres avec les détails des façades des bâtiments, lesquels appartiennent au quotidien de la ville et de ses habitants. Je repère ces sections ornementales du quotidien urbain et les fais muter jusque dans les journaux, objets appartenant eux-aussi à la trame quotidienne de la civilisation. Un journal documente le vaste quotidien du monde, mais il pénètre aussi dans le quotidien intime de l'individu qui se le procure, en tant qu'objet routinier et éphémère. Le quotidien fait partie intégrante de ma démarche, je tends à le célébrer, à lui attribuer des qualités ornementales en lui appliquant diverses couches de mon filtre créateur intime. Les pièces que j'élabore avec les journaux sont nourries par l'idée d'habiller personnellement le quotidien, de revisiter un objet de production de masse en lui portant un soin particulier. J'œuvre à y insérer des parcelles de lenteur décoratives pour apaiser et ravir les sens du spectateur, ainsi que pour ventiler cet amas d'actualités-chocs condensées auquel nous sommes accoutumés. Morris avait le désir et l'aspiration profonde de « rendre belle la trame de la vie quotidienne »⁴³ par le biais des arts appliqués et j'intègre sa philosophie en présentant au spectateur un objet appartenant à la vie de tous les jours que j'ai réinvesti, ouvragé et empreint du jeu de mes souvenirs. J'aspire à « élaborer la dimension ornementale de nos vies »⁴⁴ en exerçant des brèches décoratives qui ouvrent sur le caractère sublime du quotidien et qui invitent le spectateur à redécouvrir le monde qu'il habite déjà à travers ma lecture personnelle du réel. Comme le dit le peintre Paul Klee dans son livre *Théorie de l'art moderne*, « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »⁴⁵ : mes pièces donnent à voir différemment les réalités apparentes du monde documentées dans les journaux et offre un espace pour méditer sur elles.

⁴³ Norah Gillow, *William Morris, Ornaments et motifs*, Italie, Bokking International, 1988, p.3

⁴⁴ Oscar Lovell Triggs, *Le mouvement Arts & Crafts*, Inde, Parkstone International, 2009, p.130

⁴⁵ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1998

2.5 Complément de références

À l'aube de la révolution industrielle, antérieurement aux *Arts & Crafts*, un mouvement de réaction à l'ère industrielle qui a conduit à une révolte contre les machines ; les luddites sont les premiers rebelles de l'ère industrielle et je m'appuierai sur leur insurrection pour articuler la volte-face que je fais à la vitesse. J'élaborerai ensuite ma réflexion sur l'activité de la dentelle en expliquant comment je m'y réfère sur le plan formel, puis je décrirai la manière dont elle me sert de tremplin pour revaloriser les réalisations artisanales de femmes qui sont passées sous le couvert de l'anonymat au cours de l'histoire.

2.5.1 Courant anti-industriel : le luddisme

En développant une pratique qui revalorise les qualités du travail manuel, j'emprunte une philosophie qui peut se rallier à l'héritage historique du luddisme, un violent mouvement de contestation des artisans contre les manufacturiers, essentiellement actif en Angleterre entre les années 1811 et 1816. La lutte des luddites s'est caractérisée par le bris de machines, principalement dans les manufactures de textiles, lesquelles menaçaient plusieurs métiers d'artisans à l'époque de la révolution industrielle. Comme l'explique l'essayiste et historien Julius Van Daal dans son livre *La colère de Ludd*, les luddites ont su donner libre cours à un « vandalisme » en résistant à des innovations qui leur étaient odieuses : « ils assénaient leurs coups de marteau rageurs sur le système de la fabrique, où il ne voyait que des vies brisées et temps confisqués »⁴⁶. Je m'associe à cet ancien soulèvement revendicateur en adoptant une position à l'encontre de méthodes de production rapides et

⁴⁶ Julius Van Daal, *La colère de Ludd : la lutte des classes en Angleterre à l'aube de la révolution industrielle*, Montreuil, Insomniaque, 2012, p.243

mécanisées, ce qui inscrit potentiellement ma démarche dans une forme de néo-luddisme. En me basant sur les revendications des luddites, je développe une philosophie personnelle qui encourage un retour vers des dimensions plus simples et authentiques que celles des technologies actuelles qui m'apparaissent trop souvent désincarnées, superficielles et aliénantes. Si les luddites étaient l'expression première de l'anti-industrialisme, alors je conçois que ma pratique en découle, dans une attitude beaucoup moins radicale, mais qui témoignent tout de même de mes craintes quant à la manière dont le progrès technologique génère des nuisances pour l'individu et l'écosystème. Pour consolider ma posture idéologique, je me réfère à la pensée de Paul Virilio qui dépeint les revers du progrès dans ses écrits et qui considère que le perfectionnement technique assujettit les individus et entraîne « une défaillance de l'organisation sociale »⁴⁷. Par l'intermédiaire de ma pratique, j'adhère à une pensée politique progressiste qui critique les tendances actuelles du capitalisme et qui s'aligne avec les mouvements antimondialistes, lesquels ont d'ailleurs pris un nouveau souffle depuis la crise économique de 2008. Ainsi, ma position se modèle globalement sur le même ton que certains mouvements tel que *Occupy*, qui réprouvent la croissance débridée de la mondialisation et les déraillements économiques qu'elle enclenche. Dans l'optique d'une décélération, ma pensée s'associe également à l'association *Cittaslow*, une communauté de villes, la plupart en Italie, s'étant engagées à promouvoir un rythme de vie plus lent⁴⁸. Les principes de cette charte sont tous pensés dans l'objectif de créer un environnement calme ; favorisation des zones piétonnes, développement des productions locales et artisanales, priorité au transport en commun, préservation des coutumes locales et mise en valeur du patrimoine, instauration

⁴⁷ Serge Latouche, *La mégamachine et la destruction du lien social*, récupéré le 25 août 2014 de <http://www.revue-terminal.org/www/articles/64/forumlatouche.html>

⁴⁸ Stéphane Szerman, *L'art de la lenteur : comment partir à la reconquête de son temps ?* Toulouse, Éditions Milan, 2007, p. 28

de contrôle de l'air, réglementation qui vise à réduire le bruit, etc⁴⁹. De manière allusive, j'adhère à ces mouvements de protestations sociales, militants et pro-lenteur, en investissant mon temps dans une activité qui revalorise le travail manuel traditionnel et qui implique un ralentissement du processus de production.

Les résistances des luddites à l'égard de la montée en puissance du capitalisme industrielle sont longtemps restées cachées et comme nous l'explique Van Daal, « le passé occulté ou falsifié ne l'est que rarement par inadvertance »⁵⁰. Il explique que les ouvriers rebelles de l'ère industrielle étaient peu portés sur l'écrit, soucieux de ne pas laisser de traces pouvant les incriminer, et que malgré le tumulte de leurs révoltes, leur histoire est longtemps restée ignorée ou tronquée par les historiens officiels⁵¹. Cet aspect dissimulé du luddisme me fait observer que même si le système de fabrique industriel et ses machineries ont toujours connu une montée fulgurante, des soulèvements contestataires se sont continuellement élaborés en parallèle, lesquels se manifestent encore aujourd'hui, par exemple à travers le mouvement *Slow Food*, lequel incarne un véritable combat de société pour la revalorisation des terroirs, ainsi que la préservation du patrimoine gastronomique et des agricultures locales⁵². Il en va de même pour d'autres mouvements populaires qui encouragent les objets du style « crafts », tel que le site internet *Etsy* qui se spécialise dans les produits faits à la main et vintages, qui valorise le travail manuel et l'expression personnelle qui l'accompagne. Selon le sociologue Éric Donfu, cet engouement pour les objets traditionnels « home made » s'explique par le contexte

⁴⁹ *Ibid.* p.28

⁵⁰ Julius Van Daal, *La colère de Ludd : la lutte des classes en Angleterre à l'aube de la révolution industrielle*, Montreuil, Insomniaque, 2012, p.6

⁵¹ *Ibid.*, p.6

⁵² Stéphane Szerman, *L'art de la lenteur : comment partir à la reconquête de son temps ?* Toulouse, Éditions Milan, p. 27

économique actuel, parce qu'ils permettent « de retrouver ses racines, de marquer son appartenance à un groupe et de créer du lien social à travers sa consommation »⁵³. Je constate que ma pratique emprunte le sillon tracé par cette succession de mouvements ; mon emploi d'une technique artisanale lente s'organise une résistance à la vitesse et à la mécanisation en ralentissant mon processus de production. Les luddites étaient animés d'une passion instinctive pour détruire ce qui les détruisaient⁵⁴ ; je n'entends pas prendre une position aussi drastique, mais je suis similairement habitée par le désir spontanée d'effectuer un retour vers des techniques de production personnalisées, des savoir-faire qui sollicitent les facultés tant manuelles qu'intellectuelles de l'être humain. J'encourage une attitude de précautions vis-à-vis les progrès techniques, l'automatisation et les motivations des modernes avatars du machinisme ; je considère qu'il est nécessaire de développer un jugement critique face aux effets néfastes qu'ils peuvent exercer sur notre société.

2.5.2 La dentelle et le travail des femmes dans l'histoire de l'art

Sur le plan formel, je m'intéresse à la dentelle pour son contraste de la transparence et de l'opacité, le jeu des vides et des pleins, ce qui est visible et ce que l'on devine. Je m'inspire particulièrement du *point de neige*, une technique de dentelle vénitienne qui se caractérise par une « accumulation de picots, eux-mêmes picotés à leur tour »⁵⁵. Les motifs de ce type de dentelles sont minuscules, il s'agit la plupart du temps de « rinceaux vermiculés »⁵⁶. Je remonte

⁵³ Anne Villechenon, *Esty : le fait-main qui fait recette sur le net*, récupéré le 25 août 2014 de http://www.lemonde.fr/économie/article/2013/12/16/esty-le-fait-main-qui-fait-recette-sur-le-net_3528693_3234.html

⁵⁴ Julius Van Daal, *La colère de Ludd : la lutte des classes en Angleterre à l'aube de la révolution industrielle*, Montreuil, Insomniaque, 2012, p.243

⁵⁵ Anne Kraatz, *Dentelles*, Italie, Société nouvelle Adam Biro, 1995, p.56

⁵⁶ *Ibid.*, p.56

jusqu'à la fin du XVI^e siècle pour puiser mon inspiration, car les vêtements et les garnitures d'ameublement étaient ornés à profusion de dentelles à cette époque.



Figure 2.9

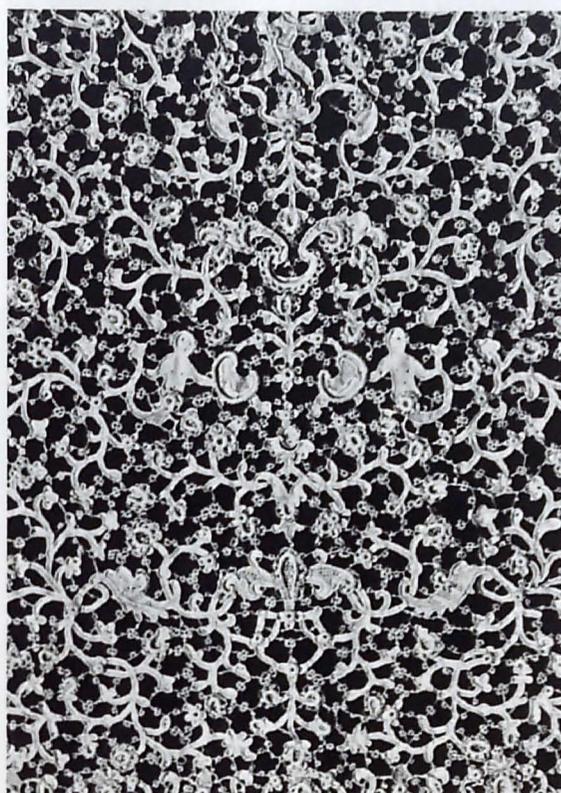


Figure 2.10

2.9 Myriam Dion, *Saturday-Sunday, December 7-8, Nelson Mandela* (détail), 2014, papier journaux découpés au couteau X-Acto, 20 x 19 cm

2.10 Volant d'ameublement (détail), vers 1685, aiguille, « point de neige », Venise ou France, manufacture royale, 29 x 370 cm. Source : Kraatz, A. *Dentelles*, 1995, p.52

Plus chère souvent que les bijoux, la dentelle était synonyme de luxe et de volupté, elle servait de faire-valoir esthétique et social⁵⁷. Les hommes étaient parfois plus richement parés que les femmes, arborant de spectaculaires cols de dentelle à l'aiguille, manchettes assorties. Pour mon travail, je m'inspire particulièrement des fraises ourlées de dentelles, une mode apparue dans les années 1580, typique du règne de l'extravagance en Angleterre et des célèbres

⁵⁷ *Ibid.*, p.22

fraises de la reine Élisabeth I^{ère}. Je dirige mes recherches d'images dans les anciens ouvrages de dentelles, dont ceux du Vénitien Federico Vinciolo qui publia, en 1587 à Paris, le plus célèbre de tous les livres de modèles à dentelle⁵⁸. Proposant des structures plutôt rigoureuses et rigides telles des étoiles, des rosaces, des mosaïques de triangles, de carrés ou de losanges, les ouvrages de Vinciolo me servent à intégrer mes motifs plus géométriques dans mes pièces qui s'agencent avec la mise en page rectiligne du journal.



Figure 2.11
Joost Sustermans, *Bartolommeo Corsini*, vers 1620, Huile sur toile, Florence, dimensions inconnues. Source : Kraatz, A. *Dentelles*, 1995, p.20

⁵⁸ *Ibid.*, p.14

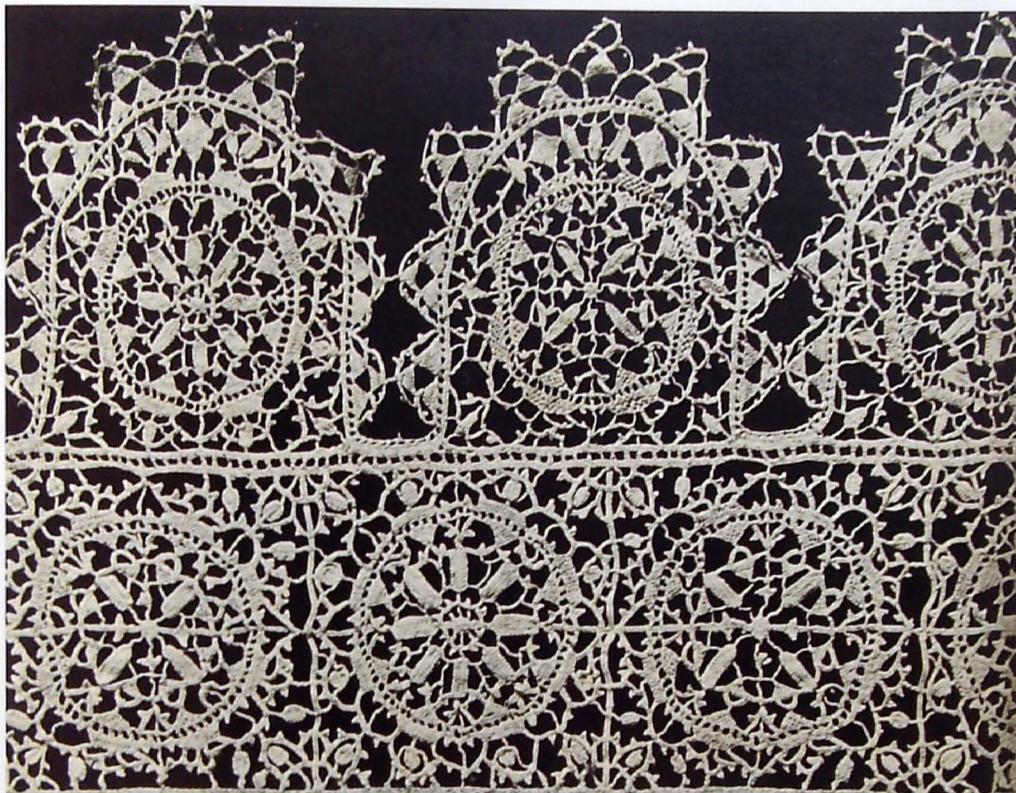


Figure 2.12

Volant (détail), vers 1600, Aiguille, bâti aux fuseaux, « Punto in aria », Italie, Venise, 14 x 240 cm.
 Source : Kraatz, A. *Dentelles*, 1995, p. 14

Je m'inspire spécifiquement du décor des rosaces alternées dans ses exemples de volants, lesquels étaient destinés à garnir le pourtour d'une fraise ou d'un col relevé. Pour être portés haut, ces volants étaient soutenus par une armature métallique ou encore, les dentelles étaient confectionnées avec un fil métallique. Ils restent très peu d'exemplaires intacts de ce type de pièces, puisque lorsque la forme de l'objet avait cessé de plaire, les dentelles étaient fondues afin de récupérer le métal. Cet aspect éphémère m'amène à considérer ces volants au-delà de leurs qualités formelles ; non seulement je souhaite réanimer la richesse et la complexité des motifs et des techniques de la dentelle, mais je tends également à commémorer et à rendre hommage à ces ouvrages manuels qui ont été détruits et oubliés. Afin de les mettre en évidence, je retranscrit à l'occasion

les contours des journaux en reprenant la forme de ces volants de dentelle, comme c'est le cas dans les deux pièces ci-dessous, dont des images principales présentent toutes deux un regroupement de femmes voilées. Je me suis inspirée des complexes motifs des mosaïques arabes pour transformer le journal en une sorte « d'étoffe » détaillée, installant ainsi une alliance entre les motifs des voilages de ces femmes et ceux que je découpe. Aussi, une tension s'établit entre mes dentelles qui dévoilent, ajoutent et attirent le regard, contrairement à leurs voiles qui ont la fonction de recouvrir et de cacher.



Figure 2.13

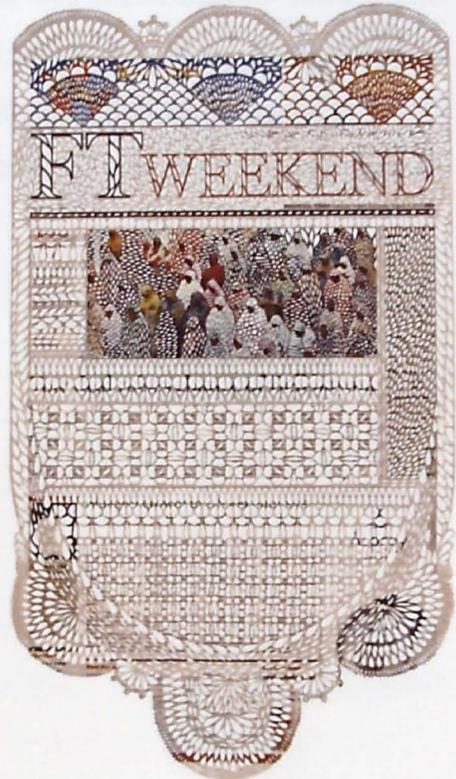


Figure 2.14

- 2.13 Myriam Dion, *Le Devoir, Les samedi 4 et dimanche 5 mai* (détail), 2013, papier journal découpé au couteau X-Acto, 54 x 33 cm.
- 2.14 Myriam Dion, *Financial Times-Saturday August 3, Sunday August 4*, 2013, papier journal découpé au couteau X-Acto, 57 x 33 cm.

La féminisation presque complète du métier de la dentellière, à de rares exceptions près, oriente également ma réflexion sur le travail artisanal des

femmes, dont de nombreux ouvrages sont restés anonymes. L'apparence de dentelle qui se dégage de mes pièces révèle un désir sincère de revaloriser les arts « mineurs » dans le milieu de l'art contemporain, d'effectuer un travail de re-connaissance envers les pièces artisanales sur lesquelles des femmes ont œuvré anonymement et qui ont été évacuées des canons esthétiques. En imitant l'effet visuel de la dentelle, je m'engage à souligner, voire à célébrer ces ouvrages de tissages, d'enluminures et de broderies dans un élan de gratitude envers le savoir-faire que ces femmes ont acquis et que je reçois comme un héritage précieux. Je veux revivifier et mettre en valeur ces méticuleuses réalisations féminines en les faisant recouvrir les Unes des journaux ; ainsi, d'une manière figurée et poétique, je fais écho au travail artisanal des femmes et le rends « visible » en l'insérant au cœur de l'information et des faits importants de l'actualité.

CHAPITRE III

ÉLABORATION DE LA RECHERCHE ET DU PROJET FINAL

3.1 Évolution du travail

Ce dernier chapitre est conçu pour faire le point sur mes réalisations antérieures avec le papier journal. J'étalerai les diverses expérimentations et manières dont j'ai présenté ce matériau afin de mieux comprendre l'itinéraire que j'ai emprunté pour faire progresser ma pratique. J'entreprendrai ensuite une description de mon projet d'exposition en élaborant, dans la mesure du possible, les pièces à venir ; j'ai déjà entamé la confection de la plupart d'entre elles, mais il n'en demeure pas moins que certaines composantes sont possiblement sujettes à varier. Je tenterai de dégager les grandes lignes de mon projet, à travers lequel je reprends des problématiques et des notions déjà présentes dans ma pratique ; j'aspire à les creuser plus en profondeur en m'immergeant intensément dans la dimension méditative d'un faire soigneux et sensible.

3.1.1 Installations grands formats

J'ai d'abord réalisé des installations éphémères de très grands formats qui habitaient l'espace d'exposition à la manière de rideaux ou de drapés. La plupart du temps, je sélectionnais un journal au hasard, de préférence volumineux, et je découpais l'entièreté des cahiers ; ainsi la superficie de l'installation était déterminée par le nombre de pages contenues dans le journal et leurs dimensions. Les motifs ajourés dans ce type d'installation agissaient comme un phénomène envahissant qui recouvrait entièrement les journaux, sans tenir compte de leurs images ni de leurs contenus. Dans ce contexte, ma technique de découpage pouvait s'apparenter à un dérivé complexifié des bricolages de

flocons en papier plié et ajouré au ciseau. Je découpais régulièrement trois épaisseurs de pages de journal en les pliant, un procédé qui m'encourageait à explorer la symétrie des trouées, ainsi que les types de structures et de trames qui pouvaient en découler.



Figure 3.1

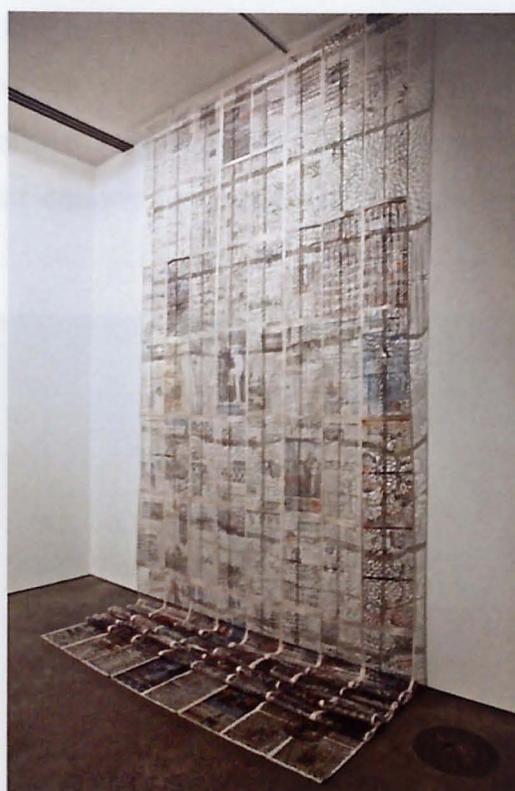


Figure 3.2

3.1 Myriam Dion, *Cahiers des fins de semaine de décembre*, 2012-2013, papiers journaux découpés au couteau X-Acto, 4,87 x 3,96 x 1,82 m.

3.2 Myriam Dion, *Cahier du week-end, samedi 7 avril*, 2012, papiers journaux découpés au couteau X-Acto, 3,96 x 2,40 x 1 m.

Si le style des motifs était plutôt quelconque et rudimentaire, et leurs dimensions assez grossières, la grande quantité de journaux raboutés les uns aux autres offrait tout de même une densité considérable de détails et un effet immersif. Je prenais soin de réserver les journaux les plus minutieusement travaillés pour les insérer stratégiquement dans mon installation à la hauteur des yeux des spectateurs. Puisqu'il est difficile de déplacer et de conserver ces

immenses pièces sans les abîmer, la notion d'éphémérité était beaucoup plus présente à ce moment dans ma pratique ; aucune de ces installations n'a été présentée plus d'une fois, car elles ont toutes aboutie au recyclage à la fin de l'exposition. À défaut d'être durables, ces pièces devenaient alors précieuses dans le temps limité que le spectateur avait pour les contempler avant leur destruction. Ces installations m'ont permis d'expérimenter des manières d'habiller l'espace et jouer avec la matérialité fragile du journal découpé comme s'il s'agissait d'une étoffe, en le disposant comme un voilage et en le faisant tomber en cascades de tissu plissé.



Figure 3.3

3.3 Détail de la figure 3.1 : *Cahiers des fins de semaine de décembre.*



Figure 3.4

3.4 Détail de la figure 3.2 : *Cahier du week-end, samedi 7 avril.*

Ces expérimentations m'ont également permis d'entamer une recherche sur les ombrages que pouvaient produire le papier ajouré, un exercice qui fût particulièrement concluant dans mon installation à la Maison du développement durable en 2013. Pour établir un lien étroit avec la mandat de cet établissement, cette pièce fût élaborée dans une visée plus environnementale en étant

entièrement composée de journaux récupérés à même le sol dans des couloirs de métros ou dans des rues de Montréal, cultivant ainsi l'idée de recyclage d'un matériau périssable. Disposées à la manière de grands rideaux devant les immenses fenêtres de l'atrium, les dentelles de journaux projetaient un tapis d'ombrages sur le plancher, ayant du coup un effet multiplicatif sur des motifs et étalant davantage mon installation dans l'espace. Cette installation illustre particulièrement l'étymologie du mot ajourer, laquelle renvoie à « laisser passer le jour ou la lumière ». Ainsi suspendus et pratiqués d'innombrables ouvertures, les journaux prenaient littéralement l'aspect de vitraux par lesquels pénétrait la clarté.



Figure 3.5
Myriam Dion, *Dentelle de journaux*, 2013, papiers journaux découpés au couteau X-Acto, maison du développement durable de Montréal, 14,15 x 3,30 m.

3.1.2 Vers une intensification de la minutie

Au fur et à mesure de ces expérimentations, j'ai commencé à travailler parallèlement certaines pages de journaux en m'attardant à leurs images. Progressivement, j'ai amorcé un travail de découpe qui tient compte de la mise

en page du journal et qui s'organise dans le souci de faire ressortir un élément de l'image principale. Ainsi les motifs n'agissaient plus seulement comme un simple phénomène qui tapisse entièrement la page, mais se construisaient dès lors en dialogue avec elle. J'ai alors entamé une série de pièces dans lesquelles j'ai peaufiné de plus en plus la précision et la complexité des découpes qui circulent dans la page selon les contenus. J'ai également expérimenté des manières de faire rencontrer des Unes de journaux d'origines diverses dans une même pièce, de manière à créer une forme de récit poétique entre les images. C'est le cas pour la pièce ci-dessous, laquelle crée une conversation visuelle entre trois pages différentes.



Figure 3.6

Myriam Dion, *Friday September 27, Tuesday October 1, 2013*, papiers journaux découpés au couteau X-Acto, 49 x 52 cm.

Le passage de grands formats à petits formats est une étape que je considère décisive dans ma pratique, puisque c'est à partir de ce tournant que je me suis réellement sentie investie dans une expérience de la lenteur et du délicat. La quantité de temps que j'avais passé à produire une grande installation était maintenant condensée dans une seule page, dévoilant une concentration de minutie et de patience. Cette tendance à vouloir constamment intensifier mes découpes en termes d'application et de finesse s'est manifestée comme un moteur créatif dans ma pratique, m'incitant à élargir mes sources d'inspiration formelles et à établir une dynamique de plus en plus précise entre les motifs et le contenu du journal. Récemment, j'ai expérimenté de nouvelles compositions en travaillant avec plusieurs copies d'une même page de journal.

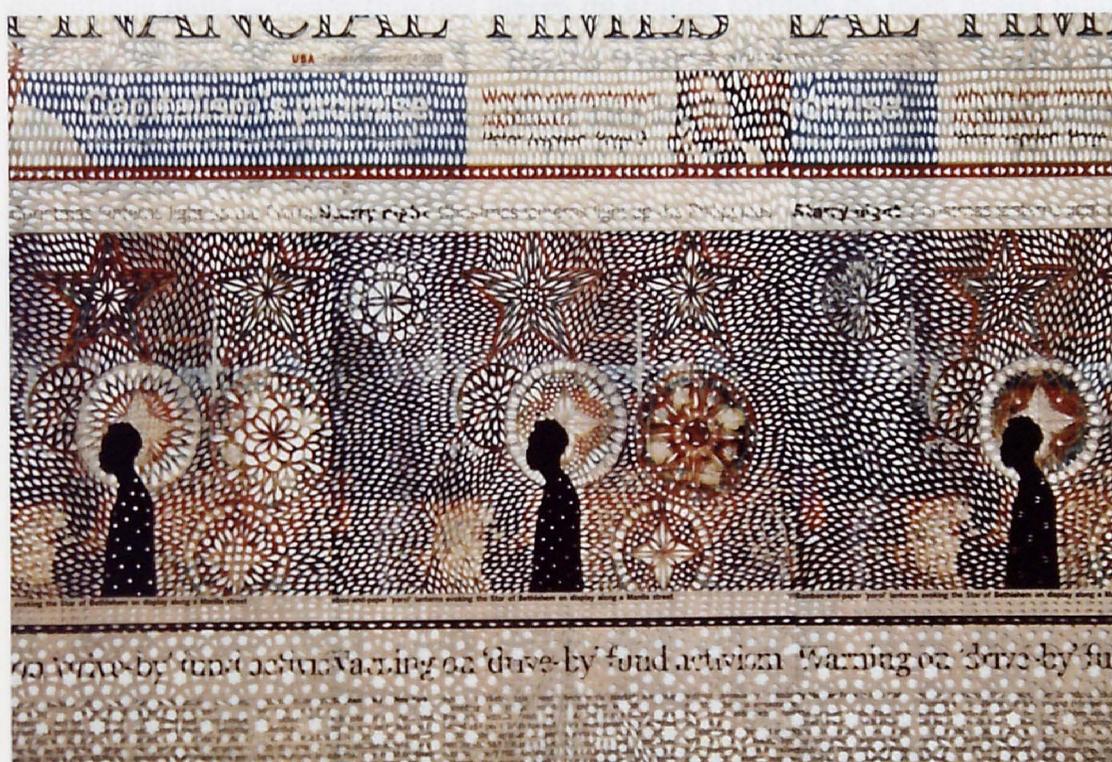


Figure 3.7

Myriam Dion, *Tuesday December 24, 2013 : Lanterns Along a Manila Street* (détail), 2014, papiers journaux découpés au couteau X-Acto, 63,50 × 48 cm.

En accumulant les mêmes images, trois ou quatre fois dans une même pièce, je développe une stratégie pour complexifier le caractère répétitif déjà présent dans mon travail, en plus de souligner la nature sérielle du journal, imprimé à la chaîne. Ces répétitions me permettent de déborder du cadre conventionnel du journal, de le sortir de sa linéarité et de lui donner une forme singulière qui contribue à le métamorphoser. L'objet a un caractère familier par son matériau banal produit en série, mais il devient étranger par le traitement et l'allure orfévres que je lui confère.

Cette stratégie de juxtaposition de copies, plutôt récente dans ma pratique, insère un second procédé, soit le collage, qui occupera probablement une place essentielle dans la confection des pièces de grands formats de mon projet final. Si je me réfère à l'histoire de l'art du XX^e siècle, le collage s'inscrit dans un mouvement dynamique qui évolue du côté de l'aléatoire, de l'inachevé, de l'éclectique et du hasard. Mon travail renverse la pratique habituelle du collage par l'aspect « fini » et appliqué qui se dégage de mes pièces, ainsi que par la composition structurée des copies rigoureusement calculées : la place est mince pour l'accident ou le fortuit. De plus, j'effectue le collage avec une extrême précision et je dissimule les joints en les recouvrant de motifs découpés. Autrement dit, l'organisation précise et le camouflage des traces créent un renversement de l'usage traditionnel du collage en art. Ma pratique renforce ce renversement par l'emploi préalable du collage, dans la mesure où le travail de découpe devient dépendant de ce que le collage permet de créer comme surface ou comme base pour le découpage. Bien que ma pratique repose d'abord sur une technique de découpage, et en dépit de mes efforts pour masquer les jonctions, le collage est désormais une nécessité dans la réalisation de mes pièces. À mon sens, le fait de le dissimuler contribue à une lecture lente de l'œuvre, incitant le spectateur à regarder attentivement et à découvrir un second niveau de lecture

où il est possible de saisir les étapes de confection de l'œuvre. Si ma pratique renverse quelques aspects formels de l'histoire du collage, je me reconnais toutefois dans le travail de déconstruction et de construction des artistes du collage, tels Kurt Schwitters, Man Ray, John Heartfield et Max Ernst. Je m'associe à leurs recherches d'images ou de textes, à leurs fouilles et leurs sélections au cœur de la réalité. J'emprunte un processus similaire dans mes récoltes de journaux au jour le jour, j'ai recours au fragmentaire, aux éclats du réel. Le collage me donne l'impression d'une approche de « bricoleuse », je l'associe à une économie de moyens et une activité de la main qui s'accordent avec mon matériau de travail et ma volonté de revaloriser les savoir-faire manuels.

3.2 Ébauche du projet d'exposition

Mon atelier est peuplé d'empilages de journaux que j'accumule. De temps à autres, je fais le tri dans cette réserve d'images et de textes qui s'agglomèrent et je conserve seulement ceux qui me parlent autant ou davantage que le jour où je les avais achetés. J'ai pris du recul sur cette banque d'articles que j'avais sélectionnés et j'ai fait les observations suivantes : d'abord, il s'agissait exclusivement de Unes de journaux et ensuite, ces premières pages présentaient uniquement des événements tragiques majeurs. Je me suis demandée si je n'avais pas été moi-même prise dans le jeu du spectacle et du sensationnalisme des médias de masse. Peut-être m'étais-je plutôt arrêtée instinctivement sur ces sujets, particulièrement éloquents à l'égard de l'agitation du monde, par souci de les investir d'une forme d'apaisement délicat ? J'entends élaborer quatre pièces distinctes à partir de certaines de ces Unes de journaux que j'ai accumulées, qui relatent des bouleversements planétaires ou qui contiennent une teneur dramatique. Dans ce contexte, je concevrai la grande quantité de temps investie dans mes ouvrages comme une manière d'évoquer ou de créer une résonance

quant à l'importante période de temps nécessaire à la cicatrisation et à la rémission d'une communauté ou d'un individu à la suite d'une tragédie. Mes découpes gracieuses contrasteront vivement avec ces contenus lourdement chargés ; je tends à installer une sensibilité fine dans ces images fortes qui inviteront le spectateur à les consommer plus lentement et à entreprendre une réflexion posée et intime sur le monde qu'il habite. Mon projet d'exposition comprendra également une cinquième pièce qui fera un effet de rebond aux quatre dernières, puisqu'elle sera composée à partir d'articles à l'antipode des actualités tragiques, abordant plutôt les notions de ralentissement, de nature et de tranquillité, soit des éléments fondamentaux dans ma démarche. Enfin, je présenterai une sixième pièce à caractère autoréférentiel qui propose une réflexion sur mon matériau de travail et sur l'insertion de ma démarche au sein des systèmes de diffusion.

3.2.1 Pièces no.1 et no.2 : panoramas

Afin d'approfondir cette idée d'addition d'une même page que j'avais déjà amorcée dernièrement dans mon travail, la plupart des pièces de mon projet final seront élaborées de la sorte, mais deux d'entre elles traduiront cette répétition d'une manière particulièrement évidente. J'ai l'intention d'élaborer deux pièces distinctes en journaux qui s'étendront sur l'horizontal en reprenant au minimum 15 copies d'une section dans un journal, de manière à imiter la forme allongée d'un panorama. Une fois raboutées les une à la suite des autres, ces sections de journaux auront une longueur approximative de 5 pieds et suggéreront ainsi un horizon à l'intérieur duquel l'image d'origine du journal semble se prolonger. Si un panorama propose habituellement une vue d'ensemble, un champ de vision sur un paysage vaste, alors je considère mes éventuelles compositions panoramiques comme un outil pour éveiller

instinctivement un état contemplatif chez le spectateur. Les deux « paysages » seront composés à partir d'articles qui font un retour sur des événements tragiques du passé, soit l'un portant sur le génocide du Rwanda en 1994, soit à propos du tsunami dévastateur au Japon en 2011. J'ai été saisie par les images qu'arborent ces deux articles, non seulement par leurs qualités visuelles évidentes qui m'inspirent déjà diverses façons de les ajourer, mais aussi par la figure humaine qui est représentée et la sensibilité des sujets qu'elles comportent. De plus, le fait que ces articles effectuent un retour dans le temps et posent un regard sur le passé constitue une caractéristique significative qui s'agence avec mon travail de découpe. Les trouées réfèrent métaphoriquement au passage du temps, à ce que la mémoire oublie et retient des événements qui défilent.

L'image principale de l'article sur le tsunami au Japon présente une femme accroupie qui dépose un bouquet de fleurs dans un espace vague, laissant supposer qu'elle pleure un proche perdu dans cet endroit balayé par la catastrophe naturelle. Une fine neige se disperse légèrement dans le vent et alimente de plus belle la charge émotionnelle qui se dégage de l'image. Je tenterai d'élargir le paysage autour de la femme, d'agrandir l'espace environnant en répétant des sections de l'endroit vague autour d'elle. Mon intention sera d'évoquer l'ampleur désertique laissée par le tsunami qui transparait non seulement dans l'espace, mais aussi dans l'esprit des victimes. La vaste étendue sera habitée par un flot de « vides » minuscules qui circuleront dans le corridor de l'image répétée, s'entremêlant avec le mouvement du vent et de la neige et débordant à l'occasion sur le texte, lequel sera ajouré d'un motif traditionnel japonais. La femme en deuil semblera ainsi plongée dans un lieu isolé et calme, enveloppée par un courant de motifs délicats qui accentue l'état de recueillement et de solitude paisible. L'émotivité et la sensibilité du sujet de cet

article s'agenceront avec la facture fragile et douce de la pièce ajourée, exécutée avec finesse et attention.



Figure 3.8
Image imprimée sur la Une du journal *International New York Times*, le 12 mars 2014. Crédit photo : Kyodo Reuters.

La seconde pièce de format panoramique sera composée à partir de l'image de deux rwandais qui se tiennent par la taille et font dos à l'objectif, donnant l'impression de regarder au loin, comme s'ils songeaient communément au chemin parcouru depuis le massacre, plongés dans les réminiscences poignantes du passé. Si je compte élaborer un espace flottant et spacieux aux alentours de la femme japonaise comme un espace de deuil face à la tragédie récente, je procéderai inversement pour cette deuxième pièce « paysage » en la remplissant d'une sorte de chaîne humaine. Je multiplierai le couple de rwandais en accolant plusieurs copies de leur image les unes à la suite des autres, formant ainsi une sorte de frise de personnages ornés. Cette pièce aura ainsi l'apparence d'une ribambelle de l'image du couple de rwandais, formant une enfilade de confrères qui semblent se soutenir les uns les autres, créant un effet d'entrelacement qui sera accentué par les motifs qui les habilleront. Cette composition évoquera les

efforts et les obstacles surmontés depuis deux décennies pour apprendre à cohabiter à nouveau entre tueurs et rescapés après le génocide, tout en traduisant la volonté diplomatique de réconciliation ressentie par chacun.



Figure 3.9



Figure 3.10

- 3.9 Image imprimée sur la Une du journal *The Gazette*, le 29 mars 2014. Crédit photo : Sue Montgomery.
- 3.10 *Imigongo*, art décoratif traditionnel rwandais, panneaux de bois, peinture et bouse de veau.

Pour ajouter cette pièce, je m'inspirerai entre autres du *Imigongo*, un art décoratif du Rwanda traditionnellement exécuté par les femmes, qui se compose de panneaux recouverts de motifs peints à la main, habituellement géométriques, abstraits et élémentaires. Ornant le plus souvent l'intérieur des maisons, mais aussi quelques objets et parures rwandaises, cette forme d'art se trouva dans une condition périlleuse suite au génocide de 1994 ; un grand nombre de maisons qui en étaient décorées furent détruites lors du conflit et plusieurs femmes porteuses de cette tradition artistique périrent, créant dès lors une rupture dans la transmission orale de ce savoir-faire décoratif. Je tenterai ainsi d'organiser une connexité entre la teneur de l'article et mon travail de découpe en développant des séries de motifs qui s'inspirent formellement d'un art traditionnel rwandais. Somme toute, en élaborant ces deux pièces panoramiques, je tends à souligner l'importance de développer une attitude

pensive à l'égard des événements passés, de se pencher sur les détails que la mémoire collective absorbe ou évacue. Si ces articles de journaux amorcent l'action de revenir en arrière et d'établir une sorte de bilan du passé, alors je poursuis ce mouvement d'une manière plus personnelle; je m'engage dans une expérience de méditation sur ces événements, une réflexion qui se reflète dans l'élaboration de trames ouvragées issues d'extraits de l'existence humaine, à travers lesquelles j'invite le spectateur à se concentrer et à se recueillir.

3.2.2 Pièce no.3 : amalgame entre deux guerres

Pour poursuivre cette séquence d'articles qui élaborent des rétrospectives sur des tragédies passées, je prévois composer une pièce à partir de la page couverture du journal *Le Devoir* du 14 juin 2014 qui présentait le centenaire de la Première Guerre mondiale. J'entends la mettre en relation avec une autre page de journal, plutôt précieuse et singulière, qui réfère quant à elle à la Seconde Guerre mondiale. Je me suis retrouvée en possession d'une copie originale du quotidien français *Le Figaro* datant du 7 août 1945, soit le lendemain du bombardement nucléaire à Hiroshima, qui fait d'ailleurs la Une de ce journal. Il m'apparaît intéressant d'utiliser cette ancienne copie de journal qui relate un événement tragique de la Deuxième Guerre, une catastrophe alors récente au moment de la publication, et de la joindre avec un journal nouvellement imprimé qui fait un bond de cent ans en arrière pour souligner la Première Guerre. En référence à l'échelle planétaire de ces deux grands conflits, la forme globale de la pièce sera circulaire, d'un diamètre d'environ 25 pouces. Une section du journal de 1945 figurera en son centre, se distinguant aisément par la teinte jaunâtre de son papier. Il va sans dire que j'accorderai une application particulière au découpage de ce journal, en partie parce qu'il est plus sec et fragile, mais surtout parce que je le considère comme un objet rare. Cette partie sera bordée par une

accumulation d'exemplaires de journal sur les cent ans de la Première Guerre, dont l'image principale présente un soldat dans une tranchée, fusil à l'épaule, au-dessus duquel est inscrit le titre de l'article : « Repenser l'enfer ». Je tenterai d'installer une forme de dialogue entre les deux guerres qui s'agenceront par les motifs et qui, pour faire suite aux deux pièces panoramiques, proposeront un espace contemplatif propice pour méditer en profondeur sur les événements saillants du passé et sur lesquels mon travail marque un temps d'arrêt.

3.2.3 Pièce no.4 : nappe commémorative

Dans la nuit du 23 janvier 2014, un incendie majeur ravage une résidence pour personnes âgées de L'Isle-Verte, faisant 32 victimes. Au lendemain de cette tragédie, la première page du journal *La Presse* présente une image frappante des décombres qui m'est apparue d'une sinistre beauté; les pompiers ayant aspergés le bâtiment toute la nuit à grands jets d'eau, les ruines ont fini par geler, dévoilant au matin un amoncellement de débris recouverts d'une épaisse couche de glace blanchâtre où pendaient des centaines de glaçons, le tout baignant dans un épais brouillard de fumée grise. Cette scène de désolation m'a insufflé une profonde sensation de mélancolie, comme un vague à l'âme qui a fait naître en moi un désir de commémoration de cet événement. J'élaborerai donc une pièce à partir de 32 copies, à l'intérieur de laquelle le temps et la minutie investis se présenteront comme une forme de don en hommage à ces aînés, comme une forme de rappel ou de salut. Le décès de ces personnages âgés évoque l'embrasement de longues existences qui génère un sentiment de perte, une mémoire qui se dissout une forme de vulnérabilité qui me transcende et que je tenterai de transmettre par un ensemble de vides et la fragilité de mes découpes.



Figure 3.11
Image imprimée sur la Une du journal *La Presse*, le 24 janvier 2014. Crédit photo : Ivanoh Demers.

J'effectuerai une recherche sur des ouvrages québécois fait à l'aiguille et m'en inspirerai pour donner l'apparence d'une nappe de dentelle circulaire ou ovale à la pièce, d'un diamètre d'environ 5 pieds. Cette référence formelle se manifestera comme un éloge aux savoir-faire acquis par nos ancêtres qui se dissipent d'une manière regrettable et qui étaient probablement encore pratiqués par plusieurs des défentes ou épouses de défunts qui habitaient cette résidence.

3.2.4 Pièce no.5 : « Slow Down »

En étoffant petit à petit ma collection de journaux, j'ai mis la main sur un cahier spécial dans le journal *The Gazette* au mois de mai dernier qui exhibait en grandes lettres le titre « Slow Down », lequel donnait clairement le ton de l'article. Directement en lien avec les problématiques que j'aborde dans ma pratique, le texte proposait des manières de ralentir notre rythme de vie en faisant l'étalage d'images de verdure et de parcs où aller s'isoler pour échapper

aux bourdonnements stressants de la ville. Je me suis procurée plusieurs copies de ce journal en prévision de la confection d'une pièce que je réaliserai dans le cadre du Symposium International d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, dont la thématique de la 32^e édition est « Le temps à l'œuvre ». Il m'apparaît opportun d'intégrer cette pièce dans mon projet d'exposition en guise de zone d'aération, comme une soudaine bouffée de quiétude face aux quatre pièces aux contenus affligeants et mélancoliques. Si cette pièce annonce un caractère nettement plus léger, il n'en demeure pas moins qu'elle permettra un accès direct et évident avec les qualités de lenteur et de méditation relatives à mon procédé manuel, en plus d'évoquer clairement l'expérience du délicat et de la contemplation dont je m'imprègne et m'efforce de faire vivre au spectateur. L'environnement où je confectionnerai cette pièce crée également un rapprochement avec le contenu de l'article et la cadence de mon processus. Le rythme de vie vacancier et décéléré qu'évoque la région touristique de Charlevoix parmi les rivages et les étendues montagneuses proposent un contexte propice à l'élaboration d'une pièce habitée par la nature et la lenteur. J'emploierai des motifs qui rappellent des feuillages, des formes végétales et florales qui circuleront en souplesse dans la pièce, laquelle aura l'apparence d'un ouvrage de guipure de forme carrée d'approximativement 40 pouces de large. Elle sera fabriquée à la manière d'un patchwork composé d'images et de sections de textes prélevées de copies de l'article « Slow Down », ainsi que de quelques autres images de verdure issues de divers journaux antérieurement recueillis.

3.2.5 Pièce no.6 : mise en abyme

Au cours de l'année, quelques capsules journalistiques ont été publiées au sujet de ma pratique artistique et cela m'a procuré un sentiment curieux ; j'étais à la fois flattée de voir une représentation imprimée de mon travail à l'intérieur du

matériau que je privilégie, puis confuse de constater que ma pratique participait dès lors à la masse d'informations. Voilà qu'elle s'était insérée dans le système du média, ou plutôt, était-ce le média qui l'avait avalée parmi ses flots de nouvelles. Une sorte de mise en abyme s'était installée par l'apparition d'images de mes pièces dans les journaux, et il m'est apparu évident de découper l'un de ces articles pour complexifier la répétition et élaborer un caractère double à ces mises en abyme. J'ai choisi de travailler avec un article paru dans le quotidien *Le Devoir* qui portait sur *L'art au foyer*, une foire en art actuel à laquelle je participais et qui se déroulait au centre d'artistes L'Œil de Poisson à Québec.



Figure 3.12

Myriam Dion, *Cahier B, Le Devoir, vendredi 18 octobre : mise en abyme* (détail), 2014, papier journal découpé au couteau X-Acto, 54 cm x 32 cm

En date du 18 octobre 2013, le texte qui décrit cet événement fait office de couverture du *Weekend, cahier B* et arbore l'image de l'une de mes pièces en journal découpé, plus ou moins centrée dans la page et occupant une superficie convenable, assez pour je puisse broder dans l'espace avoisinant. À l'exception

de cette image, j'ai recouvert l'entièreté de la page avec diverses séries de motifs qui se logent dans la mise en page et qui laissent paraître le squelette du journal, telles que les divisions pour des colonnes de textes, les paragraphes et les publicités. L'image imprimée de mon œuvre semble avoir été apposée comme un collage dont les motifs s'apparentent avec la milliasse de trouées qui envahissent l'article. Il est nécessaire de ralentir le regard pour comprendre la nature de l'image et sa correspondance avec la pièce qui la contient. Outre l'enchâssement de l'une de mes œuvres dans une autre similaire, j'ai également tenté de diversifier la mise en abyme en utilisant le contenu textuel du journal. Dans le coin supérieur droit de la page, j'ai cerné les mots « le temps qui prend son temps » à l'intérieur d'une phrase qui annonçait une chronique suivante dans le journal. En laissant cette section de texte intacte, l'œuvre contient alors une seconde composante récursive qui se réfléchit elle-même en faisant référence aux notions de temporalité et de lenteur qu'elle contient.

CONCLUSION

Envisagée dans ce mémoire comme une expérience vécue, la lenteur est liée à la contemplation et à la méditation ; elle est sereine, patiente, intuitive, attentive, discrète et introspective. Elle privilégie l'essence du détail et de la qualité, et elle encourage un contact authentique, senti et profond avec le monde. Comme nous l'enseigne le phénoménologue Gaston Bachelard dans son ouvrage *L'air et les Songes* (1934), « l'imagination a besoin d'un allongement, d'un ralenti »⁵⁹ ; en ce sens, l'emploi d'un procédé manuel lent et répétitif me permet de ralentir et de m'installer dans un espace mental paisible et lent, des conditions particulièrement propices à la création. Outre l'aménagement d'un état mental méditatif, j'articule également une remise en question et un regard critique sur le rythme de vie ultra-rapide de notre société en tentant de rescaper la lenteur. Ma pratique agit ainsi comme un moyen de décélérer, de dériver dans une dimension évasive, quitte à perdre la notion du temps, en m'investissant dans un savoir-faire manuel qui nécessite une application constante.

La confection manuelle est une composante majeure dans ma démarche qui agit elle aussi à contre-courant de l'époque actuelle, axée sur le perfectionnement technologique rapide, l'instantanéité et le numérique. L'objectif de ma recherche s'avère entre autres de revaloriser le fait-main, d'effectuer un retour vers la matérialité de l'objet d'art et de transmettre une impression personnelle de la réalité en la rendant visible autrement. Par une stratégie de réappropriation, à la fois d'une technique traditionnelle et d'un objet du quotidien (le journal), j'exerce un procédé manuel délicat et ornemental qui confère un caractère « sublime » à un objet banal. J'invite ainsi le spectateur à sortir de sa

⁵⁹ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement* (1934), Paris, Éditions Le livre de Poche, Biblio Essais, 1992, p.223

quotidienneté, à consommer le journal d'une manière autre. L'intensité du travail manuel vise à ralentir le regard du spectateur et à lui faire vivre une expérience du délicat qui permute la fonction d'origine de l'objet et l'élève au rang « d'œuvre d'art ».

Comme je l'expliquais précédemment en me référant aux réflexions d'Ève Lamoureux sur l'art engagé, je suis loin de convoiter un impact massif révolutionnaire ou réformateur par le biais de ma pratique ; je vise plutôt un *déverrouillage*⁶⁰ des consciences à petite échelle qui s'opère dans une rencontre intime et contemplative avec l'œuvre. Ainsi, l'envergure de mon travail se mesure en termes de labeur, de minutie et de temps investi. Ma recherche sur la décélération s'ajoute aux mouvements pro-lenteur tel que le *Slow Food*, ainsi qu'au regain d'intérêt accru pour les objets confectionnés à la main de style vintage, comme en témoigne l'engouement actuel pour le site Internet *Etsy*. Dans le domaine des arts visuels, ma pratique s'inscrit dans un élan partagé par plusieurs artistes (tels que Luanne Martineau, Laurent Craste, Daniel Halter et Shary Boyle) qui encouragent un retour vers le travail manuel, comme le démontre le dossier sur le savoir-faire et la « réhabilitation des habiletés »⁶¹ proposé par la revue *Esse* (2012).

À la lumière de cette recherche, je fais le constat que ma pratique présente un certain caractère idyllique, compte tenu que si je tends à ralentir et à travailler paisiblement à mon rythme, il n'en demeure pas moins que dans le cadre de ma maîtrise et au sein d'une galerie, je dois répondre à certaines échéances et exigences. Il sera intéressant de voir comment je gère ces contraintes de temps

⁶⁰ Je fais ici référence à l'expérience de l'œuvre d'art, au moment où elle opère dans l'esprit du spectateur et qu'il se produit une sorte de déclic, un éclat soudain qui permet au spectateur de découvrir une nouvelle ouverture sur le monde.

⁶¹ Luanne Martineau, *Savoir-faire : Reskilling*, Esse Art & Opinions, Sherbrooke, Imprimerie HLN inc. No.74, hiver 2012

en fonction de ma cadence de production, que je souhaite lente et sereine et qui se doit de l'être ; je ne peux aller plus vite, car mon procédé minutieux et la minceur du papier exigent la lenteur. M'étant fixée un objectif réaliste quant à la quantité et aux dimensions des pièces pour mon projet d'exposition, il ne me reste qu'à mettre l'accent sur le respect indispensable de ce tempo et d'y allouer la quantité de temps nécessaire, afin de ne pas glisser vers une situation de production stressante qui gênerait l'état d'esprit méditatif dans lequel je souhaite travailler.

Avant de conclure cette réflexion, par rapport aux observations faites sur ma pratique et du recul que cette recherche m'a permis de prendre face à la création, il m'apparaît nécessaire de définir brièvement ma volonté d'exister en tant qu'artiste. Si je conçois que l'art a la capacité d'agir sur les consciences et de bouleverser notre compréhension du monde, je constate également que l'art agit sur moi, qu'il me transforme et me fait évoluer. Ma pratique me fait immerger de moi-même, elle me donne le sentiment inestimable d'appartenir au monde, de l'habiter avec mon filtre créateur et d'y contribuer d'une manière honnête et fertile. Mes rencontres avec autrui, ainsi qu'avec les choses, la société, les divers lieux et atmosphères, sont des éléments qui transitent en moi, circulent et m'influencent, à la suite de quoi, quelque chose d'intangible se dépose à l'intérieur de ma personne. Par l'intermédiaire de ma pratique artistique, il m'est possible de matérialiser cette impression personnelle, d'extérioriser ma compréhension du monde et de la partager sous la forme d'une œuvre d'art. Ainsi, la nature de ma recherche s'articule dans une volonté d'établir un échange entre ma pensée créatrice, mon époque et son contexte, puis de la communiquer aux spectateurs par le biais de l'art et de la laisser croître dans leurs pensées.

J'entends le son subtil de la lame qui tranche précautionneusement le papier mince, j'entends l'effervescence de la ville qui s'infiltré par la fenêtre de mon atelier, j'entends mon souffle qui disperse les retailles de mes découpes. Tout le haut de mon corps se focalise, je me penche sur la page et je répète un geste infime qui requiert délicatesse et soin. Mon regard chemine entre les gracieux embranchements que j'étale lentement. Lorsque je découpe dans la quiétude de la nuit, absorbée dans le figinage d'une pièce, il me vient un sentiment de contentement qui me fait prendre conscience de l'état serein, attentif et fertile dans lequel me plonge ma pratique. Alors je me sens bien, et je ne peux qu'être reconnaissante envers la vie et les arts de me permettre d'accéder à cette manière investie, sincère et créative d'être-au-monde.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages imprimés :

Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris : Éditions Payot & Rivages, 43 p.

Bachelard, G. (1960). *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, 183 p.

Bachelard, G. (1992). *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Éditions Le livre de Poche, Biblio Essais, 350 p.

Beaudry, E-L. (2009) *Ed Pien, L'ancre des délices*, Hong Kong, Musée d'art de Joliette, 124 p.

Benjamin, W. (2013). *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 141 p.

Bobin, C. (2014). *La Grande Vie*, Paris, Gallimard, 121 p.

De Gary, M-N. (1992). *Botanique et Ornement, Dessins*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 48 p.

Deleuze, G. (1996). *Différence et répétition*, collection Epiméthée, PUF, 8^e édition, 416 p.

Déry, L. et Regimbald-Zeiber, M. (1998). *L'engagement*, Montréal, Édition les petits carnets, 71 p.

De Rycke, J-P. (2013). *La beauté sauvera le monde : quand l'homme contemple l'univers*, Italie, Musée des Beaux-Arts de Tournai, Somogy Éditions d'arts, 133 p.

Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de minuit, 208 p.

Fiell, C. (1999). *William Morris*, Italie, Taschen, 175 p.

Gillow, N. (1988). *William Morris : Ornaments et motifs*, Italie, Bokking International, 7 p.

- Grant Marchand, S. (2007). *Jérôme Fortin*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 126 p.
- Grondin, J. (1999). *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, Paris: Cerf, 238 p.
- Honoré, C. (2004). *Éloge de la lenteur : et si vous ralentissiez ?* Paris, Éditions Marabout, 286 p.
- Johnstone, L. (2010). *Luanne Martineau*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 55 p.
- Klee, P. (1998). *Théorie de l'art moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 153 p.
- Kraatz, A. (1995). *Dentelles*, Italie, Société nouvelle Adam Biro, 191 p.
- Lamoureux, È. (2009). *Art et politique : nouvelles formes d'art engagé au Québec*, Montréal, Éditions Écosociété, 268 p.
- Lovell Triggs, O. (2009). *Le mouvement Arts & Crafts*, Inde, Parkstone International, 200 p.
- Marc Peter Keane, M. (1999). *L'Art du jardin au Japon*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 184 p.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *L'Œil et l'Esprit*, Espagne, Éditions Gallimard, 155 p.
- Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris A. Colin, 495 p.
- Peyrefitte, A. (1998). *Le mythe de Pénélope : essai*, Paris, Fayard, 220 p.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 172 p.
- Szerman, S. (2007). *L'art de la lenteur : comment partir à la reconquête de son temps ?* Toulouse, Éditions Milan, 128 p.
- Van Daal, J. (2012). *La colère de Ludd : la lutte des classes en Angleterre à l'aube de la révolution industrielle*, Montreuil, Insomniaque, 286 p.
- Zhongmin, L. (2006) *L'artisanat populaire*, Beijing, Éditions en langues étrangères, 107 p.

Revue :

Esse Art & Opinions. (no.74, hiver 2012). *Savoir-faire : Reskilling*, Sherbrooke, Imprimerie HLN inc, 96 p.

Sites Internet :

Histoire de la presse écrite en France. Dans Wikipédia.
http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_la_presse_écrite_en_France
(site consulté le 25 avril 2014)

Jager, B. (1996). *L'avènement du seuil*, Département de psychologie, Uqam. Publié sous le titre *The Obstacle and the Threshold* dans « Journal of Phenomenological Psychology », 1996. Vol 28, No 2.
<http://www.epochs.ca/files/seuil.pdf>
(site consulté le 29 août 2014)

Anne Villechenon, *Esty : le fait-main qui fait recette sur le net*.
http://www.lemonde.fr/économie/article/2013/12/16/esty-le-fait-main-qui-fait-recette-sur-le-net_3528693_3234.html
(site consulté de 25 août 2014)