

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DESSINER AVEC L'EAU, LE FEU ET LA LUMIÈRE DANS UNE PRATIQUE INSTALLATIVE ET
PROCESSUELLE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

EMY GAGNON GÉLINAS

MARS 2025

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.12-2023). 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

Cette recherche-création est le fruit d'un cheminement qui n'aurait pu s'accomplir sans la présence bienveillante des personnes qui m'ont accompagnée, soutenue et inspirée à chaque étape.   chacune d'entre elles, je dédie quelques mots.

Je tiens d'abord à exprimer toute ma gratitude à Julie Trudel, ma directrice de recherche. Par tes conseils attentifs et tes réflexions éclairées, tu as su nourrir mes questionnements et mes explorations tout au long de ce processus. Merci pour ton immense générosité et ton accompagnement bienveillant tout au long de cette aventure, mais surtout, merci d'avoir partagé mon ambition.

  mon père et ma grand-mère, pour m'avoir transmis une vision attentive et délicate du monde qui nous entoure. Vous m'avez appris à regarder la nature avec les yeux du cœur. C'est avec vous, au 63 rue du Bord de l'eau que tout a commencé, un lieu qui demeure à jamais une source d'inspiration et d'émerveillement.

To my love, whose constant support has carried me through every step of this journey. Your love and patience have been my safe space, and your gentle presence has been a light in moments of doubts. Thank you for believing in me and helping me believe in myself.

  ma famille et mes proches, pour votre amour inconditionnel, votre soutien sans faille, et votre présence. Merci pour tout votre support, de près ou de loin.

Aux personnes enseignantes qui ont jalonnée mon parcours, chacune laissant un peu de sa sagesse et de son savoir en moi. Vos enseignements ont nourri ma pratique, et je vous en suis profondément reconnaissante. Aux personnes techniciennes, qui, avec leurs mains expertes, ont donné vie à mes idées, je vous remercie pour votre dévouement et votre aide précieuse.

Enfin, les personnes de ma cohorte. Ensemble, nous avons travers  toutes sorte d'émotions, nous avons partagé des moments de création et de réflexions mais surtout, nous avons célébré des réussites. Merci pour votre soutien, vos discussions enrichissantes et votre camaraderie.

AVANT-PROPOS

Ce travail de recherche-création est l'aboutissement d'un parcours académique universitaire en arts visuels amorcé au baccalauréat à l'Université Concordia. Dès l'obtention de ce diplôme, le désir d'approfondir mes réflexions et mes explorations artistiques m'a conduit à entreprendre immédiatement la maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec   Montréal. Ce passage direct vers la maîtrise m'a permis de maintenir une continuité précieuse dans mes recherches, en favorisant un dialogue ininterrompu entre théorie et pratique. Cette fluidité dans mon parcours a nourri un processus en constante évolution.

Au cours de ce cheminement, j'ai appris à accueillir l'inconnu et l'incertitude comme forces motrices dans mon travail créatif. Ainsi, ce mémoire reflète non seulement l'évolution de ma démarche, mais il témoigne également d'une maturation artistique, façonnée par des années d'apprentissage, de recherche, de découvertes, d'expérimentations et de défis.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 LA NATURE COMME SOURCE D’INSPIRATION	3
1.1 L’eau.....	4
1.1.1 La première nuée.....	5
1.1.2 Le rythme dans la composition	6
1.2 Le feu.....	7
1.2.1 La deuxième nuée.....	7
1.2.2 L’identification du matériau	9
1.2.3 L’accumulation.....	11
1.3 La lumière	16
1.3.1 La troisième nuée	17
1.3.2 Le verre en art contemporain.....	20
1.3.3 Le processus d’abstraction	22
CHAPITRE 2 LA SYNERGIE	26
2.1 La matière	26
2.2 Le contrôle et l’imprévu.....	28
2.3 L’art processuel.....	33
2.3.1 La temporalité.....	34
CHAPITRE 3 L’OBSERVATION ATTENTIVE	36
3.1 L’attention.....	39
3.2 La fragilité	40
3.3 Le lieu d’exposition	42
3.3.1 La lumière comme marqueur de temps et de volume.....	46
3.3.2 L’échelle des œuvres	47
3.4 Dessiner dans l’espace.....	48
CONCLUSION	52
BIBLIOGRAPHIE.....	55

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Envolée d’oiseaux sur la rivière Richelieu, Saint-Jean-sur-Richelieu	3
Figure 1.2 <i>Nuée</i> , 2022. Épingles sur papier. Dimensions : 30’’ x 22’’ x 1’’	5
Figure 1.3 <i>Nuée</i> , 2022 (détails). Épingles sur papier. Dimensions : 30’’ x 22’’ x 1’’	6
Figure 1.4 <i>Vertige</i> , 2023. Pastilles d’acétate brûlées, <i>Sonotube</i> , peinture, plâtre et colle. Dimensions : 180’’ x 30’’ x 30’’	8
Figure 1.5 <i>Vertige</i> , 2023 (détail). Pastilles d’acétate brûlées, <i>Sonotube</i> , peinture, plâtre et colle. Dimensions : 180’’ x 30’’ x 30’’	10
Figure 1.6 Tara Donovan, <i>Sans titre</i> (Verres de polystyrène), 2004-2008. Verres de polystyrène et colle.....	12
Figure 1.7 Elisabeth Picard, <i>Ondulation</i> , 2014. Attache autobloquante (<i>Ty-rap</i>), éclairage DEL RGB et contre-plaqué peint. Photo : Michel Dubreuil	13
Figure 1.8 Teresita Fernández, <i>Epic 1</i> , 2009. Graphite solide et dessin au graphite	15
Figure 1.9 Teresita Fernández, <i>Epic 1</i> (détail), 2009. Graphite solide et dessin au graphite.....	16
Figure 1.10 <i>Apparition</i> (détail), 2024. Billes de verre sur papier <i>Yupo</i> . Dimensions : 24’’ x 30’’	17
Figure 1.11 Fritte de verre dans le four de fusion avant la cuisson (gauche) et après (droite), 2024	18
Figure 1.12 Anahita Norouzi, <i>Constellational Diasporas</i> , 2022. Graines de Berce de Perse, verre soufflé, résine. Photo : Michael Patten	21
Figure 1.13 Carlos Amoraes, <i>Black Cloud</i> (vue d’installation), 2007-2015. Papier découpé	23
Figure 1.14 Cai Guo-Qiang, <i>Murmuration (Landscape)</i> (vue d’installation), 2019. Porcelaine et fils.....	24
Figure 2.1 Luce Meunier, <i>Flot 6, Flot 9, Flot 5</i> , 2015, Acrylique sur toile de coton et de lin, 36’’ x 24’’	27
Figure 2.2 Neige et pigments sur toile. Photo : Luce Meunier.....	29
Figure 2.3 Luce Meunier, <i>Les cycles de l’eau (fusion)</i> (groupe), 2021. Acrylique sur toile de coton, 4 pièces, 51 x 41 cm chacun. Photo : Paul Litherland	30
Figure 2.4 Papier <i>Yupo</i> et encre de Chine	31
Figure 2.5 <i>Fluid</i> , 2022. Eau de rivière et encre de Chine sur papier, 60’’ x 160’’ x 95’’	32
Figure 3.1 <i>Confluences</i> , 2024. Eau de rivière, encre de Chine et verre sur papier <i>Yupo</i> . Dimensions : 39’’ x 59’’	37
Figure 3.2 <i>Confluences</i> (détail), 2024. Eau de rivière, encre de Chine et verre sur papier <i>Yupo</i> . Dimensions : 39’’ x 59’’	38
Figure 3.3 <i>Apparition</i> (détail), 2024. Billes de verre sur papier <i>Yupo</i> . Dimensions : 24’’ x 30’’	42
Figure 3.4 <i>Vertige</i> (détail), 2023. Vue de l’extérieur de la galerie. Pastilles d’acétate brûlées, <i>Sonotube</i> , peinture, plâtre et colle. Dimensions : 180’’ x 30’’ x 30’’	44
Figure 3.5 <i>Vertige</i> (détail), 2023. Pastilles d’acétate brûlées, <i>Sonotube</i> , peinture, plâtre et colle. Dimensions : 180’’ x 30’’ x 30’’	45
Figure 3.6 <i>Trajectoire</i> , 2024. Eau de rivière, encre de Chine sur papier <i>Yupo</i> , bois et métal. Dimensions : 359’’ x 60’’ x 41’’. Photo : Michael Patten	48
Figure 3.7 <i>Une à une</i> , 2024. Verre sur papier <i>Yupo</i> , bois et métal. Dimensions : 191’’ x 48’’ x 30’’. Photo : Michael Patten	49

RÉSUMÉ

Dans mon projet de recherche-création, je m'inspire des phénomènes naturels tels que le mouvement de l'eau et des nuées d'oiseaux, dont je transpose les rythmes et les compositions dans mes œuvres, en utilisant des matériaux qui captent la lumière. Récemment, j'ai réalisé des œuvres de dessin installatives par des processus où des éléments naturels comme l'eau, le feu et la lumière transforment les matériaux. Cette démarche dirige mes réflexions vers un nouveau questionnement : serait-il possible de créer une œuvre de dessin par la synergie entre le contrôle artistique et les forces naturelles ?

Ce travail de recherche-création m'amène à explorer comment les forces de la nature peuvent non seulement influencer la matérialité de mes œuvres, mais aussi jouer un rôle actif dans leur création, ajoutant ainsi une dimension d'imprévisibilité au travail en synergie. Cette approche, que l'on peut qualifier de processuelle, puisque l'action des matériaux et le processus de création jouent un rôle tout aussi important que le résultat final de l'œuvre, positionne ma pratique dans un ancrage actuel, en s'inscrivant dans la filiation de démarches d'artistes qui travaillent de manière processuelle en relation avec la nature. Par exemple, Luce Meunier, qui, dans sa démarche, permet aux matériaux de se transformer sous l'influence des forces naturelles comme l'eau et la gravité, ainsi que Teresita Fernández et Anahita Norouzi, qui travaillent le verre comme matériaux pour ses liens avec la nature. Ces artistes explorent comment la matérialité peut révéler de nouvelles dimensions perceptuelles et sensorielles dans leurs œuvres, et ces notions sont également au cœur de ma pratique. Je souhaite en effet évoquer la temporalité et la contemplation en accrochant l'attention du public lors de la rencontre avec mes œuvres, où le corps est invité à parcourir, et où le regard est incité à s'attarder, à observer et à ressentir.

Mots clés :

Dessin, Installation, Art processuel, Verre, Eau, Feu, Lumière, Composition, Rythme, Synergie

INTRODUCTION

Dès mon enfance ancrée près de la rivière Richelieu, j'ai développé une fascination pour la fluidité des mouvements de l'eau, pour les changements de lumière sur sa surface, et pour les nuées d'oiseaux qui la survolent. Ces expériences sensorielles ont profondément marqué mon imaginaire et nourri un lien intime avec les éléments naturels. Ce lien est central dans ma pratique artistique. L'eau, le feu et la lumière ne sont plus seulement des sources d'inspiration, mais également des éléments présents dans mon processus de création. Mon approche se fonde sur une quête de travail en synergie avec ces éléments de la nature, où le contrôle artistique rencontre l'imprévisibilité pour créer des œuvres qui offrent une expérience perceptuelle et sensorielle par l'observation attentive. Ce mémoire s'inscrit dans une réflexion sur la manière dont la nature peut à la fois influencer et participer activement à la création d'une œuvre artistique. Il explore la possibilité de transcender la représentation figurative des phénomènes naturels pour en capter l'essence à travers l'abstraction. En utilisant des matériaux comme le verre et le papier, qui réagissent à l'eau, à la lumière et à la chaleur, je cherche à découvrir comment ces éléments peuvent à la fois transformer la matérialité de mes œuvres et jouer un rôle actif dans leur création. L'imprévisibilité devient ainsi un facteur clé dans le processus, donnant lieu à une synergie entre mes intentions artistiques et la nature.

Le premier chapitre explore les manifestations de l'eau, du feu et de la lumière dans mon travail, en retraçant comment ces éléments ont influencé mes choix esthétiques et techniques depuis le début de ma pratique. Il explique comment les phénomènes naturels, tels que le mouvement de l'eau et les nuées d'oiseaux, inspirent mes compositions et mes choix de matériaux. Il aborde également mon désir de capter certains aspects de la nature dans leur forme la plus élémentaire, et de les transposer dans mes œuvres, les rendant visibles par un procédé d'abstraction. Cette réflexion me permet de poser les bases de ma démarche, où l'observation de la nature devient un moteur créatif, nourrissant la conception et la perception de mes œuvres.

Le second chapitre se concentre sur l'interaction entre le contrôle artistique et la force des éléments naturels dans le processus créatif. Je m'interroge dans cette partie sur la manière dont je peux appliquer un certain contrôle sur les éléments de la nature, sur la façon dont ceux-ci imposent une temporalité, et finalement, sur la richesse du processus créatif générée par l'imprévisibilité de ces forces naturelles. Parallèlement, par une réflexion sur l'art processuel, j'explore la manière dont mon approche trouve

certaines similarités avec celles d'artistes comme Luce Meunier ou Teresita Fernández, qui travaillent elles aussi en dialogue avec les phénomènes naturels.

Le troisième et dernier chapitre parle de l'expérience que je cherche à faire vivre au public qui se trouve face à mes œuvres. J'y décris mon intérêt à offrir une expérience visuelle et physique où la lumière, la matérialité et l'espace d'exposition influencent la perception de l'œuvre. La fragilité des matériaux, comme le verre et le papier, et la manière dont la lumière transforme continuellement mes œuvres, jouent un rôle clé dans l'attention minutieuse et prolongée que je cherche à susciter. Cette expérience d'observation attentive transforme la relation du public à l'œuvre, en créant un espace où les gens sont invités à parcourir, à ralentir et à ressentir.

Dans ce mémoire, je développe la manière dont je me positionne en art contemporain en me penchant sur des artistes que je rejoins dans leurs préoccupations et leurs processus. À travers les trois chapitres qui le composent, j'explore les réflexions qui m'ont permis de mettre en lumière les piliers de ma pratique artistique : la synergie avec les éléments naturels, qui est essentielle à mon processus créatif, les choix de matériaux et de techniques qui me rapprochent de l'art processuel, et l'identification de la temporalité et de l'observation attentive comme les forces centrales à mon inspiration, à mon travail et à mes œuvres telles que je souhaite qu'elles soient reçues par le public.

CHAPITRE 1

LA NATURE COMME SOURCE D'INSPIRATION

Au 63 rue du Bord de l'Eau se trouve la maison dans laquelle j'ai grandi avec mon père et ma grand-mère. La rivière Richelieu, qui longe la cour arrière de la maison, se transforme perpétuellement au gré du temps. Elle reflète la lumière de façon éblouissante lorsqu'elle est mouvementée, et fait également office de miroir lorsqu'elle est calme – elle semble alors multiplier le nombre d'oiseaux qui la survolent. Depuis l'enfance, elle m'offre des moments de contemplation devant le spectacle naturel des couchers de soleil, ou des nuées d'oiseaux qu'elle accueille.

Je suis captivée par la fluidité du mouvement de l'eau, et par celui des oiseaux qui semble lui répondre. Par leur coordination, leur rythme, leur couleur changeante en fonction de leur direction, ainsi que par l'effet d'optique qui les fait disparaître, puis réapparaître dans le paysage. Ces phénomènes suscitent en moi vertige et émerveillement (figure 1.1). Lorsque je me trouve face à la splendeur d'une nuée d'oiseaux en plein vol, je suis frappée par un sentiment de dépassement. Je sens que cette fascination pour la nature, autant pour ses formes, ses mouvements, ses textures, ses compositions, que pour les émotions qu'elle me fait vivre, est réellement incarnée en moi. Elle influence ma façon d'observer, de penser ainsi que de créer, et cette fascination devient le moteur de ma recherche.



Figure 1.1 Envolée d'oiseaux sur la rivière Richelieu, Saint-Jean-sur-Richelieu. Photo : Emy Gagnon Gélinas

J'ai longtemps eu du mal à cerner l'objectif de ma pratique artistique. Mes choix esthétiques, de matérialité ou de composition, ont toujours été clairs, mais mon intention semblait m'éluder. C'est en faisant une rétrospection de ma vie près de la rivière, et en réfléchissant aux émotions ressenties face aux phénomènes qui m'inspirent, que je réalise ce que représentent tous ces éléments qui m'accompagnent depuis l'enfance. Pour moi, ils ont été, et sont encore aujourd'hui, sources d'inspiration, de réconfort, d'admiration et de partage. Ils sont intimement associés aux moments passés près de la rivière, aux discussions que j'y ai eu avec mon père et ma grand-mère, comme aux moments de solitude, d'introspection et de contemplation des spectacles de la nature.

Dans ce chapitre, j'aborde successivement trois éléments naturels, soit l'eau, le feu et la lumière, et la manière dont ils s'inspirent dans mon travail. À travers ce passage, j'identifie progressivement les matériaux, les formes et les processus qui constituent ma pratique.

1.1 L'eau

L'eau est un élément important du 63 rue du Bord de l'Eau. En plus d'être pour moi synonyme d'énergie, de puissance, de refuge, la rivière est aussi une métaphore de l'expérience du temps. Comme lui, elle ne s'arrête jamais. C'est par l'observation de la rivière que je suis amenée à réfléchir à ma propre relation au temps; son écoulement constant me rappelle la fugacité et l'importance de l'instant présent. Paradoxalement, parce que son flux est continu et régulier, la rivière constitue un élément stable et immuable dans le paysage, qui persiste au fil des saisons et des années, offrant ainsi un point de repère dans ma perception du temps qui passe. Pour moi, cette permanence souligne ma place dans un monde en perpétuelle évolution, où le changement est une constante, mais où certains éléments demeurent présents dans leur essence fondamentale.

Au cours des dernières années, j'ai créé des œuvres inspirées de la nature. Avec des dessins de lignes organiques et fluides inspirées des courants de l'eau et du vent, ou des sculptures reprenant les formes et les modes d'organisation des micro-organismes marins, j'ai rendu de façon abstraite, des mouvements de la nature. C'est à l'automne 2022 que j'ai créé pour la première fois une œuvre inspirée des nuées d'oiseaux que j'ai si souvent observées. C'est par simple admiration que j'ai réalisé cette œuvre, c'est-à-dire sans intention déterminée, et sans m'attendre à ce que les nuées deviennent un thème aussi central dans ma pratique.

1.1.1 La première nuée

L'œuvre *Nuée* (2022) (figures 1.2 et 1.3), a donc constitué un point tournant pour ma démarche artistique à plusieurs niveaux, notamment en ce qui concerne la composition, la matérialité, ainsi que la place de la lumière dans mon travail. Les nuées d'oiseaux me fascinent, non seulement en raison de leur mouvement fluide et organique, mais surtout pour leur capacité à créer des formes harmonieuses recomposées à l'infini par des centaines d'individus en perpétuel déplacement dans l'espace.

De plus, cette œuvre s'est avérée significative en raison du choix du matériau, les épingles. C'était la première fois que je tentais de travailler une matière qui interagirait directement avec la lumière. En effet, l'un des aspects qui me captive le plus lorsque j'observe une nuée d'oiseaux en plein vol, c'est sa capacité à disparaître et à réapparaître, à passer du noir au blanc, grâce à la simple réflexion de la lumière. Les épingles métalliques permettent de rendre cet effet d'optique. Avec la création de l'œuvre *Nuée*, j'ai pu expérimenter l'accumulation et l'organisation de la matière afin de créer des volumes, des ombres, des densités, des dégradés et une illusion de mouvement.

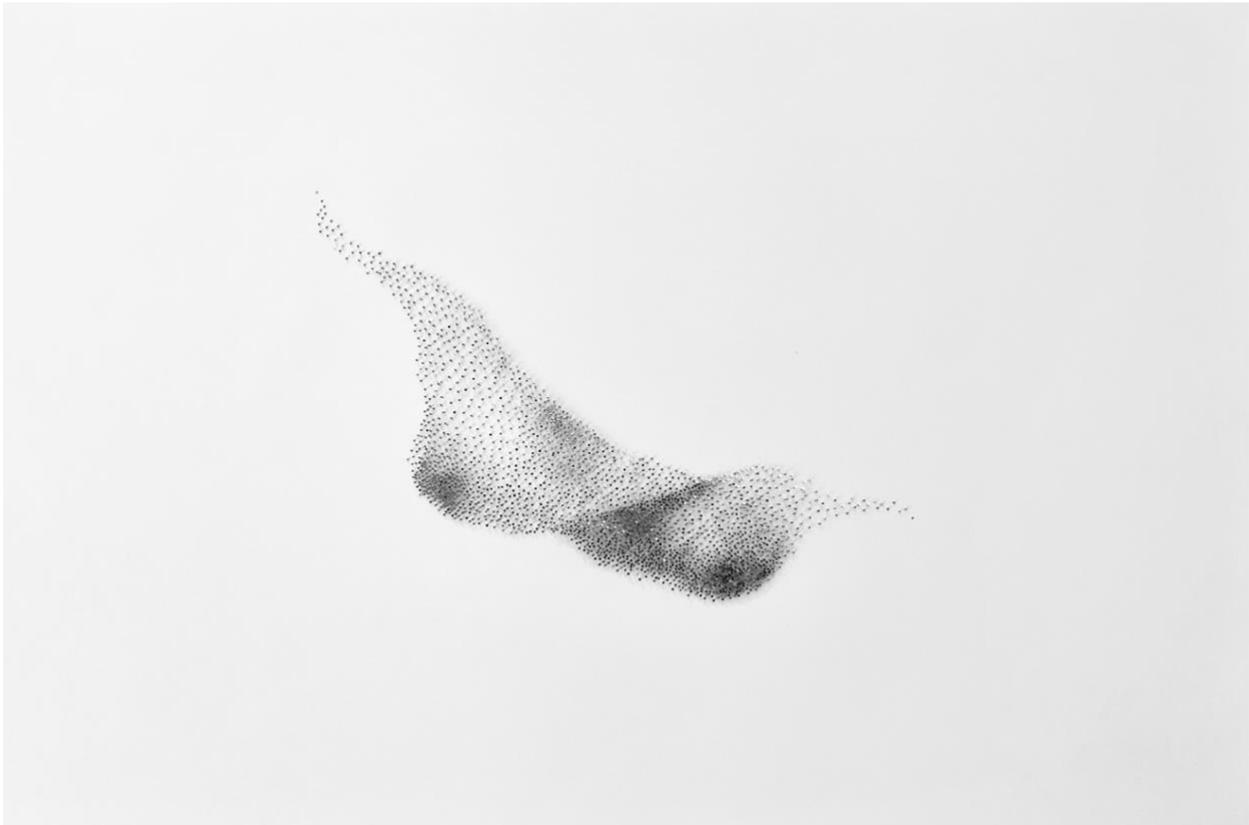


Figure 1.2 Nuée, 2022. Épingles sur papier. Dimensions : 30'' x 22'' x 1''. Photo : Emy Gagnon Gélinas

Nuée, dans sa composition, sa matérialité, son interaction avec la lumière et son mouvement, m'a semblée porteuse. Cependant, j'ai également constaté que la surface du papier semblait contraindre l'espace de la nuée, et le support est devenu une question centrale de ma recherche. J'ai émis l'hypothèse que pour traduire un sentiment de dépassement et d'émerveillement j'aurais de meilleurs résultats avec une œuvre qui se déploierait dans l'espace.



Figure 1.3 *Nuée*, 2022 (détails). Épingles sur papier. Dimensions : 30'' x 22'' x 1''. Photo : Emy Gagnon Gélinas

1.1.2 Le rythme dans la composition

Le rythme est crucial pour assurer la symbiose, la connexion et l'harmonie. Omniprésent dans les éléments de la nature, il est essentiel à la régulation des processus écologiques et biologiques. Dans mes œuvres, je désire donner l'impression d'un mouvement continu, similaire à celui d'une nuée en perpétuel déplacement ou du flot de la rivière. La disposition des éléments sur le support se présente comme une sorte d'improvisation contrôlée. En répétant mes gestes et en organisant aléatoirement, mais méticuleusement, les éléments qui composent l'œuvre, je cherche à mettre de l'avant les aspects organiques et rythmiques des phénomènes que j'observe. C'est ainsi que j'essaie de capturer l'énergie des phénomènes naturels et de renforcer le sentiment de vie et de mouvement dans mon œuvre.

1.2 Le feu

Les flammes d'un feu oscillent et dansent de manière rythmique, influencées par la disponibilité de l'oxygène, la nature du combustible et les courants d'air. Ces mouvements sont imprévisibles, mais suivent un flux harmonieux. Le feu est lui aussi un élément fondamental de la maison au 63 rue du Bord de l'Eau. Encore à ce jour, le feu de bois y réchauffe nos corps et nos âmes, à l'extérieur comme à l'intérieur de la maison qu'il imprègne de son odeur. La chaleur du feu est unique, réconfortante, envoûtante et hypnotisante. J'ai passé d'innombrables heures à lire, écrire, dormir, réfléchir, près du feu, à égarer mon regard dans le mouvement fluide des flammes qui transforme la matérialité du bois. Comme l'eau, le feu constitue pour moi un élément vital, une source de vie et de réconfort, mais aussi un agent de transformation. C'est une source d'inspiration significative dans mon travail.

1.2.1 La deuxième nuée

Le feu et la chaleur ont été des éléments fondamentaux dans la création de l'œuvre sculpturale intitulée *Vertige* (figures 1.4 et 1.5), une colonne de quinze pieds de haut par trois pieds de diamètre, posée sur un moteur rotatif pour la faire tourner lentement sur elle-même et sur laquelle sont disposées environ 2 500 pastilles taillées dans des feuilles d'acétate transparentes. Ondulées par la chaleur de la flamme d'une chandelle, et noircies par la suie, ces pastilles représentent de façon abstraite une nuée d'oiseaux. Comme avec les épingles sur le papier, cette sculpture imite les formes, les structures et les modes d'organisation des nuées d'oiseaux. En lui donnant une telle ampleur, mon objectif était de provoquer une expérience vertigineuse pour le public, lorsqu'à partir du sol, il lève le regard pour l'observer.



Figure 1.4 *Vertige*, 2023. Pastilles d'acétate brûlées, *Sonotube*, peinture, plâtre et colle. Dimensions : 180'' x 30'' x 30''. Photo : Emy Gagnon Gélinas

1.2.2 L'identification du matériau

Ce qui me fascine dans les nuées d'oiseaux, c'est leur complexité dans leur simplicité. Elles sont composées de milliers d'individus très similaires, et pourtant tous différents. C'est cette notion que je cherche à reproduire dans mon travail : un regroupement d'éléments qui donne l'impression d'une simple accumulation, alors qu'en réalité, c'est une organisation précise et chorégraphiée d'éléments uniques. Je cherche ainsi à ce qu'il y ait un deuxième niveau de surprise lorsque le public s'approche et comprend que chacune des pièces qui composent mon œuvre est différente. Le fait que les épingles aient été identiques les unes aux autres ne posait pas ce problème, parce qu'elles étaient tellement petites que l'œil n'aurait pas pu en discerner les détails. Le changement d'échelle a nécessité des recherches.

Initialement, je voulais utiliser de l'époxy pour réaliser les pastilles de *Vertige*, afin de retrouver l'aspect brillant des épingles métalliques de l'œuvre *Nuée*. Je voulais que la lumière puisse se refléter sur chacune des pièces, et produire des effets de luminosité similaires à ceux créés par les oiseaux en vol, ou par la réflexion du soleil sur la rivière. Cependant, comme l'époxy devait être moulée, les pièces étaient rigides dans leur forme cylindrique, et manquaient de variété. De plus, l'aspect organique que je recherchais n'était pas assez présent avec les pièces en époxy, leur forme manquait de fluidité et de mouvement. La recherche de ces caractéristiques est également ce qui me poussait à vouloir les fabriquer une à une, à la main.

J'ai réalisé des tests avec du papier, mais ce dernier ne rendait pas l'effet de réflexion de la lumière. Le papier métallique solutionnait ce problème, mais il manquait encore l'intervention de ma main, comme si le procédé était trop simple. Même s'il donnait l'effet d'ensemble de la nuée, il ne rendait pas l'unicité de chaque élément. Je voulais que les pièces soient travaillées afin de les rendre singulières dans l'objectif de créer une richesse visuelle par des variations subtiles entre chaque élément.

J'ai ensuite essayé l'acétate, un matériau dont la plasticité avait la capacité de refléter la lumière. J'ai tenté de trouver des façons de colorer les pièces d'acétate que je découpais en rondelles d'environ 1,5 pouce de diamètre, mais rien ne semblait adhérer à la surface du plastique. C'est alors que j'ai repensé à des projets antérieurs, en particulier mon dessin intitulé *Fluid*, 2022 (figure 2.5), que j'ai créé en immergeant le papier dans l'eau de la rivière, et en y déposant de l'encre de Chine. Cette dernière, en se dissolvant dans l'eau mouvante, créait des dégradés allant du transparent au noir, ainsi que des motifs et des lignes

organiques tracées par les ondulations du papier, évoquant de la fumée. C'est ce qui m'a fait penser à tenter d'utiliser le feu sur mes pièces d'acétate.



Figure 1.5 *Vertige*, 2023 (détail). Pastilles d'acétate brûlées, *Sonotube*, peinture, plâtre et colle.
Dimensions : 180'' x 30'' x 30''. Photo : Emy Gagnon Gélinas

J'ai donc fait passer les pièces au-dessus de la flamme d'une chandelle une à une: c'était une révélation. Comme l'eau et l'encre de Chine, le feu créait des dégradés allant du noir au transparent grâce à la suie. J'arrivais également à obtenir des pièces aux tonalités variées (figure 1.5). En outre, le côté brûlé de la pastille était matifié, mais l'autre demeurait brillant. Non seulement j'obtenais l'esthétique que je recherchais au niveau de la couleur, de la texture, du dégradé et de la réflexion de la lumière, mais en plus, la chaleur de la flamme déformait les pièces de manière unique, organique et aléatoire. Ce processus permettait l'utilisation directe d'un élément de la nature, soit le feu, tout comme j'avais utilisé l'eau la rivière dans le processus de création de mon dessin *Fluid*. Dès cet instant, j'ai imaginé les milliers de pièces d'acétate prenant place sur la colonne et c'est ainsi que j'ai entamé la fabrication des 2500 pastilles qui composent *Vertige*.

Mon impulsion à canaliser les éléments de la nature pour former les matériaux est ce qui m'a amenée naturellement à travailler le verre dans mes œuvres actuelles. La chaleur et le feu sont des éléments essentiels à leur création. En effet, la flamme permet de chauffer le verre à une température très élevée afin de le rendre malléable, ce qui permet de lui imposer une forme avec des outils et en le soufflant. La chaleur du four permet quant à elle la fusion du verre grâce à des programmations précises.

1.2.3 L'accumulation

Avec mes recherches sur les artistes contemporains actuels, je constate que plusieurs d'entre eux travaillent par accumulation de petits éléments pour composer des œuvres à grande échelle. Je pense notamment au travail de Tara Donovan et d'Elisabeth Picard. Cependant, la nature des éléments accumulés dans leurs œuvres soulève des questions de rapport aux objets industriels à usage unique : Donovan utilise des objets comme des verres de polystyrène (figure 1.6), des pailles de plastique ou des cure-dents, et Picard fabrique des œuvres sculpturales avec des attaches autobloquantes en plastique (figure 1.7). Leurs choix de matériaux impliquent un propos écologique et une esthétisation de ces objets de consommation. Une fois que le public reconnaît le matériau, le propos écologique prend le dessus.



Figure 1.6 Tara Donovan, Sans titre (Verres de polystyrène), 2004-2008. Verres de polystyrène et colle.

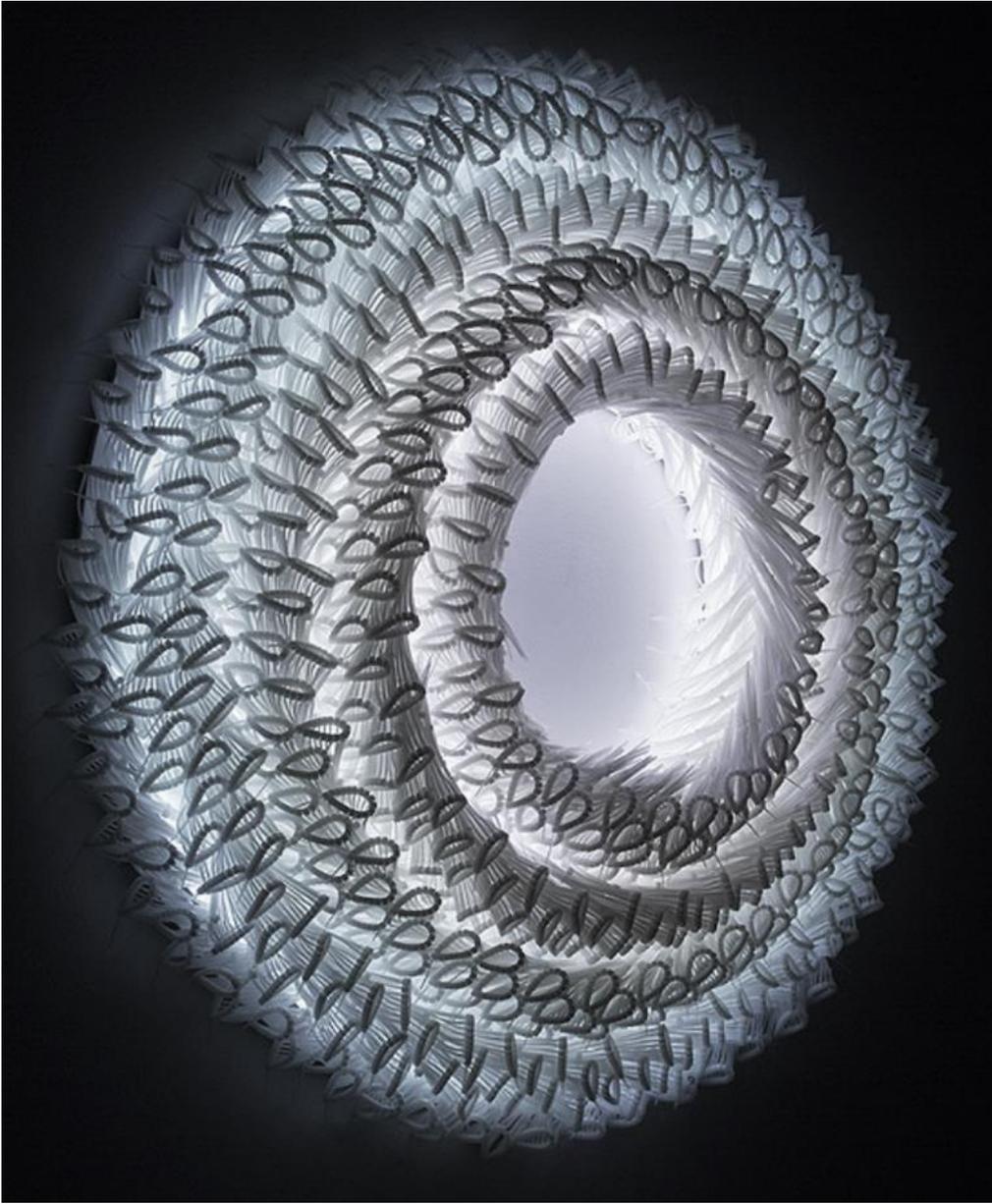


Figure 1.7 Elisabeth Picard, *Ondulation*, 2014. Attache autobloquante (*Ty-rap*), éclairage DEL RGB et contre-plaqué peint. Photo : Michel Dubreuil

Les œuvres aux formes biomorphiques de Tara Donovan, dont la spatialisation incite le public à se déplacer dans l'espace, ainsi que celles d'Elisabeth Picard, qui sont inspirées par les micro-organismes de la nature, sont captivantes. Cependant, dans leur travail, elles se concentrent sur la répétition de l'objet, tandis que dans ma propre pratique, je m'intéresse également à leur potentiel de transformation. Il est important que les matériaux que j'utilise demeurent mystérieux pour le public. En outre, mon désir est d'évoquer la nature par la singularité de chaque élément qui compose mes œuvres. Ils peuvent paraître identiques à première vue, mais le public est invité à s'arrêter pour s'immerger dans les détails et les nuances de chacune des pièces afin d'en apprécier la variété. Ainsi, l'accumulation d'objets identiques ne répond pas totalement à mes questionnements.

Mon œuvre *Vertige* trouve certaines similarités avec celles de l'artiste américaine d'origine cubaine Teresita Fernández, connue pour ses sculptures et installations qui explorent la relation entre l'art, l'humain, le paysage naturel et les perceptions. Lors d'une entrevue avec Anne Stringfield, Fernández explique : « There are always two scales functioning in my work simultaneously. The big, immersive physical piece is often made up of small, accumulated elements that can only be absorbed up-close and intimately. » (Fernández et Norr, 2009, p.118). Son objectif avec cette approche est de créer des œuvres qui génèrent une expérience intime et singulière pour le public, lequel devient également performeur devant ses œuvres. En effet, elle mentionne lors de cette entrevue :

I am interested in this simultaneous presence of viewer as both spectator and performer, wholeheartedly complicit and willing. What I am after is a lingering ephemeral engagement, slow, quiet, and with enough depth, kinesthetically, to be recalled by the viewers after the work is no longer in front of them. [...] I have always liked the etymological thread between spectator, spectrum, and specter. (Fernández. T, p.117) [...]

Dans le catalogue d'artiste intitulé *Elemental*, Fernández explique également que :

The elements in my works, whether they are mirrored-glass cubes, charcoal fragments, or tiny beads, are often dynamic and feel like a three-dimensional pixilation that breaks images into compilations. You experience them through the act of your eyes constantly needing to reassemble thousands of points of information as you move. (Fernández. T p.22)

Cet objectif conscient de Fernández d'engager le public dans un mouvement pour découvrir toutes les parcelles de l'œuvre est aussi ce que je recherche dans ma propre pratique. Je veux que chacun des éléments qui composent mes œuvres soit différent, afin de maintenir le regard du public engagé, et son corps en mouvement, dans une envie de découvrir chacune des pièces.



Figure 1.8 Teresita Fernández, *Epic 1*, 2009. Graphite solide et dessin au graphite.

Dans son œuvre *Epic*, 2009 (figures 1.8 et 1.9), Fernández utilise des milliers de petits morceaux de graphite brut pour dessiner au mur avant de les y coller, afin de créer une composition évoquant un paysage abstrait en relief. Elle utilise ce matériau de manière innovante, dépassant son usage traditionnel en dessin. La subtilité des changements de lumière sur le graphite, combinée à l'ampleur de l'installation, invite le public à ralentir et à prendre le temps d'observer, de réfléchir et de se perdre dans les détails de l'œuvre.

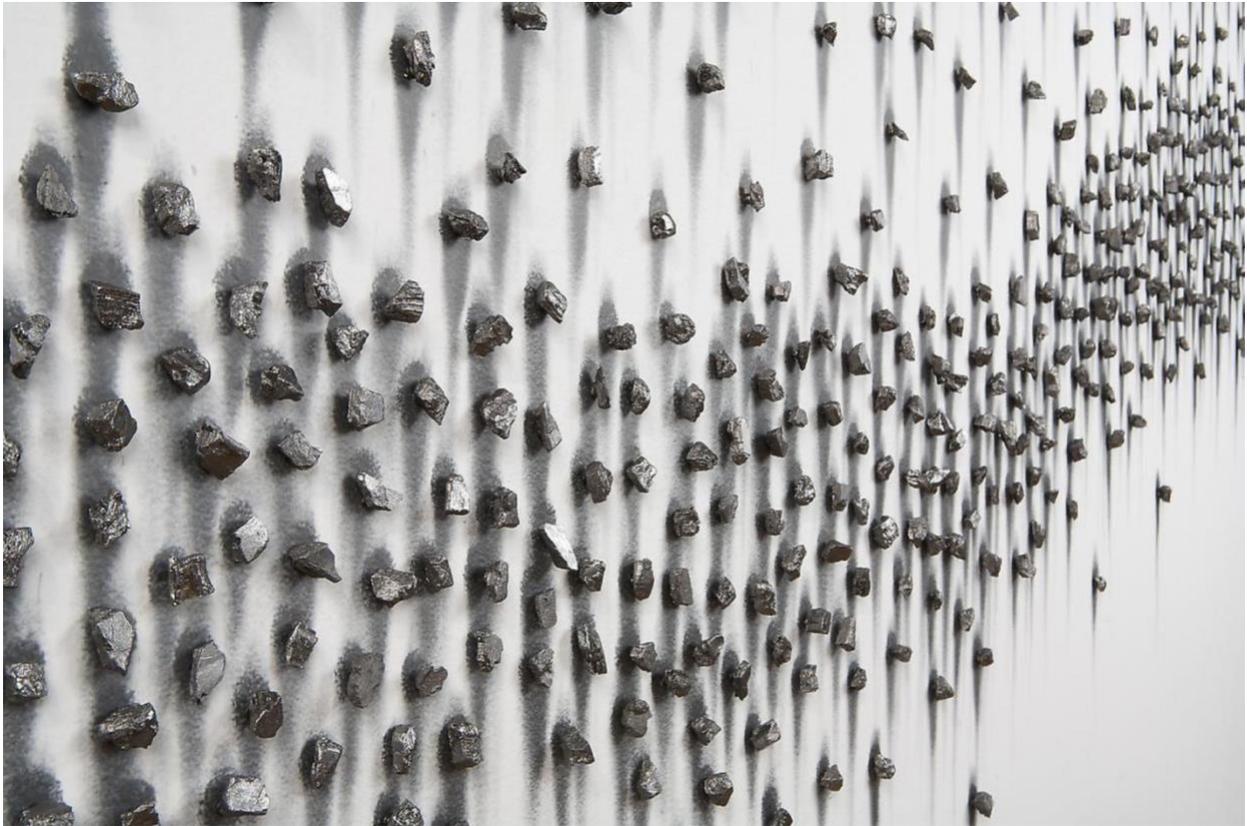


Figure 1.9 Teresita Fernández, Epic 1 (détail), 2009. Graphite solide et dessin au graphite.

1.3 La lumière

Âme de la nature, cyclique et permanente, mais également insaisissable, la lumière au 63 rue du Bord de l'Eau se manifeste sous forme de réflexions sur la rivière, parfois tellement puissantes qu'elles rivalisent avec la lumière du soleil lui-même. Tout comme l'eau et le feu, la lumière possède sa propre temporalité et son propre rythme. Je cherche à traduire cette vitalité dans mon travail. Je suis fascinée par la façon dont la lumière peut façonner la matière, la refléter, la rendre transparente ou lui donner des couleurs uniques, ouvrant ainsi un monde de possibilités artistiques. La lumière anime mes œuvres, les enrichit et leur confère une dimension nouvelle à chaque instant. Dans ma démarche artistique, la lumière est devenue un élément fondamental, particulièrement dans le choix des matériaux. Si le feu permet la création de mes œuvres en verre, la lumière leur donne vie et active leur mouvement perpétuel.

1.3.1 La troisième nuée

J'ai créé une troisième œuvre inspirée des nuées d'oiseaux. *Apparition* (2024) (figure 1.10) est un dessin en relief composé de minuscules billes de verre réalisées artisanalement, minutieusement accumulées et classées, puis soigneusement collées sur papier .

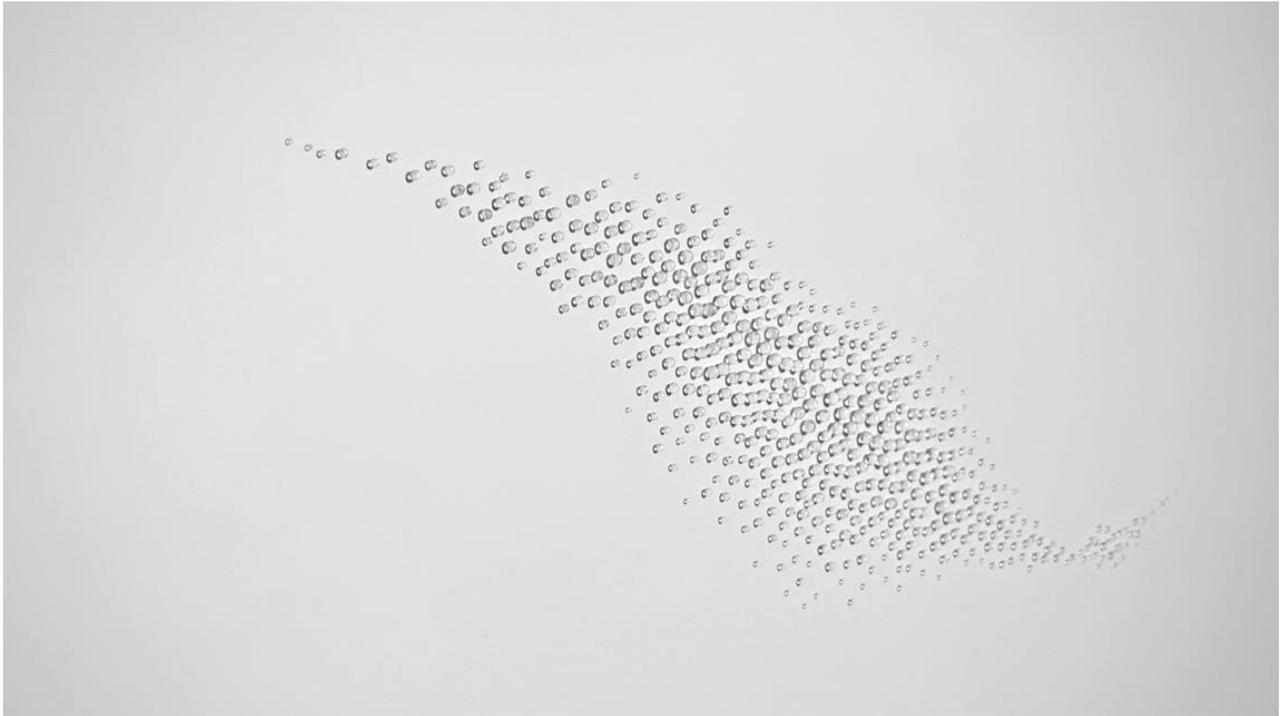


Figure 1.10 *Apparition* (détail), 2024. Billes de verre sur papier *Yupo*. Dimensions : 24'' x 30''. Photo : Emy Gagnon Gélinas

L'intégration du verre dans ma pratique répond à mon désir de travailler avec la lumière. J'ai suivi des formations qui m'ont permis d'appivoiser le travail de ce matériau. Lors d'une formation sur la fusion du verre, des morceaux de fritte (particules de verre concassées) sont tombés sur la tablette du four juste à côté de la pièce que je voulais créer. J'ai eu une révélation lorsque j'ai découvert la transformation des morceaux de fritte. Lorsqu'ils sont placés individuellement sur la plaque du four, ils s'arrondissent pour prendre la forme de sphères imparfaites et uniques (figure 1.11), toutes subtilement différentes, semblables à des gouttes d'eau.

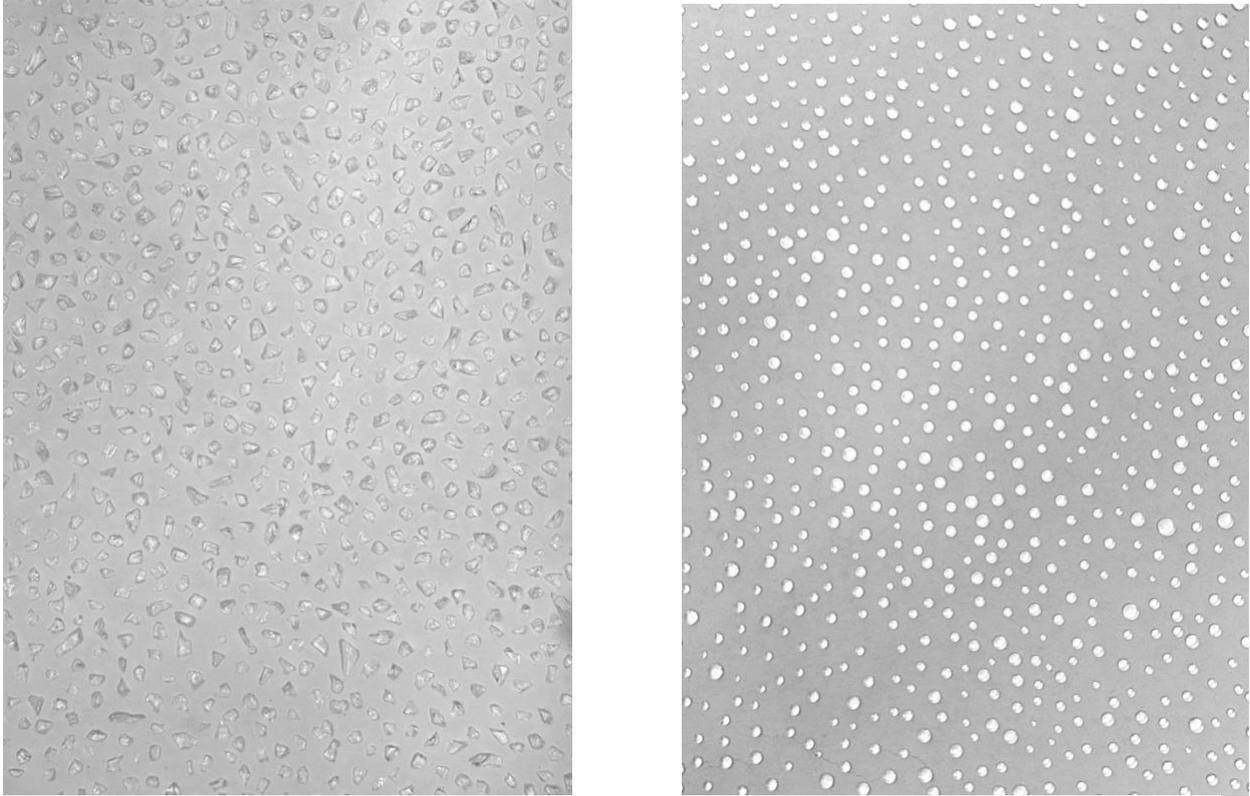


Figure 1.11 Fritte de verre dans le four de fusion avant la cuisson (gauche) et après (droite), 2024. Photo : Emy Gagnon Gélinas

Afin de créer l'œuvre *Apparition*, j'ai utilisé ce procédé, qui requerrait de déposer des milliers morceaux de fritte un à un sur la tablette du four. À leur sortie, j'ai classé par taille les billes de verre ainsi obtenues, afin de créer la composition de l'œuvre. Je les ai finalement collées une à une, à l'aide d'une pince de précision, sur un papier synthétique de marque *Yupo*. Composé seulement de polypropylène, une matière plastique, le *Yupo* présente une surface lisse, résistante et imperméable, soit un support idéal dans ce contexte.

Apparition se transforme sous nos yeux tout au long de la journée, en fonction de la lumière naturelle, qui offre des jeux de perception en passant à travers les billes de verre. Chaque observation et déplacement révèle de nouveaux détails et de nouvelles nuances, invite le regard à explorer ses multiples facettes. En effet, le verre transparent réagit à la lumière environnante en changeant d'aspect : les billes de verre paraissent parfois foncées, presque noires, et parfois presque invisibles, tout comme les nuées d'oiseaux en plein vol qui semblent apparaître et disparaître dans le paysage par leur changement de direction. Ainsi,

grâce à sa matérialité, l'œuvre évoque simultanément les nuées d'oiseaux et les gouttes d'eau qui composent la rivière, leur temporalité, leur caractère immuable, constant, et en perpétuel changement.

Apparition constitue un tournant dans mes recherches. C'est une combinaison équilibrée et harmonieuse de toutes les caractéristiques que j'admire dans les phénomènes naturels dont je m'inspire : les compositions ainsi que les formes dynamiques et organiques des nuées d'oiseaux, l'aspect de transformation et de contemplation, mais surtout, l'interaction avec la lumière. Cette dernière est désormais un élément fondamental de ma pratique artistique et de mes réflexions; elle est centrale dans mes recherches et me motive à expérimenter et à découvrir les possibilités infinies qu'elle peut offrir à travers mon travail sur la matérialité. En effet, les matériaux que j'utilise et les éléments qui composent mes œuvres sont généralement répétitifs et peuvent sembler simples, mais leur complexité se révèle grâce à leur interaction avec la lumière.

Le fait que le papier et le verre soient « simples » signifie également qu'ils sont polyvalents. En termes de composition, le papier tient souvent lieu d'espace dans mes œuvres; il est parfois la rivière, parfois le ciel, et parfois simplement un vide ouvert aux interprétations. Il permet à la fois rigidité et fluidité, il est à la fois fort et fragile, léger et lourd, opaque et translucide. Traditionnellement associé au travail bidimensionnel, il accueille aussi des éléments en relief – comme mes billes de verres, avec lesquelles je peux dessiner sans crayon – et peut devenir lui-même sculptural lorsqu'il se déploie dans l'espace.

Le verre s'est présenté comme une alternative à des matériaux avec lesquels j'ai expérimenté au cours des dernières années, soit des pailles de plastique, des tiges d'acrylique, des épingles métalliques et des pastilles d'acétate. Il m'apparaît comme un matériau plus durable, plus solide, qui m'ouvre des possibilités techniques beaucoup plus vastes. Je sens que le travail du verre découle de toutes mes recherches antérieures sur la matérialité. Il présente certaines similarités avec des caractéristiques du papier, comme sa fragilité et son potentiel de transformation. C'est leur interaction, les réflexions de la lumière passant à travers le verre et se déposant sur le papier, qui rend possible la représentation des phénomènes naturels qui me fascinent.

1.3.2 Le verre en art contemporain

Lors de mes recherches sur le verre comme matériau en art contemporain, j'ai découvert *L'artiste, l'atelier, le verre*, un ouvrage écrit par Françoise Guichon et Mona Thomas dans lequel sont rassemblées plusieurs entrevues avec des artistes contemporains qui, au cours des 20 dernières années, ont travaillé au Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques (CIRVA) à Marseille. Les propos de trois de ces artistes en particulier m'aident à identifier mon propre rapport au verre.

Thomas Kovachevich, artiste américain connu pour ses installations et performances qui explorent les interactions entre les matériaux, la lumière, et le public, explique en entrevue avec Mona Thomas que « [l]e verre et le papier présentent des caractéristiques communes, on peut leur appliquer les mêmes mots. [...] Au CIRVA, j'ai éprouvé la fragilité du verre, ça a tout de suite été très séduisant. » (Thomas. M, 2007, p.38). J'ai senti une forte connexion avec ces propos puisque le verre et le papier sont en dialogue constant dans mes œuvres. Les billes de verre qui reflètent la lumière sur le papier *Yupo* dans l'œuvre *Apparition*, évoquent la fragilité par leur délicatesse et l'illusion de flottement qu'elles évoquent.

L'artiste sculpteur italien Giuseppe Penone, quant à lui, a travaillé au CIRVA sous le thème des arbres. Lors de son entrevue avec Mona Thomas il mentionne que « [l]e verre est une matière fragile mais persistante. Il demeure, il n'est pas altéré. Surtout, ce qui est intéressant dans l'association de cette matière avec les arbres, c'est sa fluidité. Même froid et dur, il continue à être fluide ». (Thomas. M, 2007, p.42). Comme Penone, je vois le travail du verre comme une collaboration avec les éléments naturels. La fluidité dont il parle se retrouve également dans le courant de l'eau ou le mouvement de la flamme.

À cet égard, le sculpteur turc Osman, qui fabrique des œuvres minimalistes en acier et en verre, souligne qu'« [o]n coule le verre, c'est du feu. Raconter l'eau avec le feu, c'est très puissant comme métaphore, comme poésie. » (Thomas. M, 2007, p.68). Cette association poétique entre l'eau, le feu et le verre rejoint mon exploration de la transformation et du mouvement à travers les éléments de la nature ainsi qu'à travers la matière elle-même. L'eau et le feu sont en effet à la base de mon inspiration. Dans mon travail, le verre est formé par la chaleur et le feu, mais la forme qu'il prend rappelle souvent l'eau. Les frites transformées en billes ressemblent à des gouttes d'eau, et les textures du verre permettent d'obtenir des réflexions de lumière semblables à celles que l'on retrouve sur la rivière lors d'une journée ensoleillée. À l'inverse, l'eau m'a servi dans le passé à évoquer de la fumée en permettant à l'encre de se diluer dans mes dessins pour créer des volutes.

Avec les témoignages des artistes qui ont travaillé au CIRVA, il apparaît clairement que le verre est capable de capturer la lumière, d'évoquer la fluidité de la nature et d'entrer en connexion avec celle-ci. Leurs réflexions sur le verre mettent en relief non seulement son attrait esthétique, son apparence, mais aussi sa capacité à incarner des concepts plus larges tels que la transformation, la permanence et l'interaction entre les éléments.

Comme ces artistes, la sculptrice iranienne Anahita Norouzi choisit de travailler le verre pour son association avec la nature, notamment dans son œuvre intitulée *Constellational Diasporas* (2022, figure 1.12), présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2024. En l'appréhendant d'abord à partir d'une certaine distance, j'ai été très interpellée par sa forme organique et les reflets de lumière générés par les boules de verre qui la compose. Chacune d'elle est réalisée à la main, dans des nuances de bleu qui accentuaient la profondeur de l'installation.

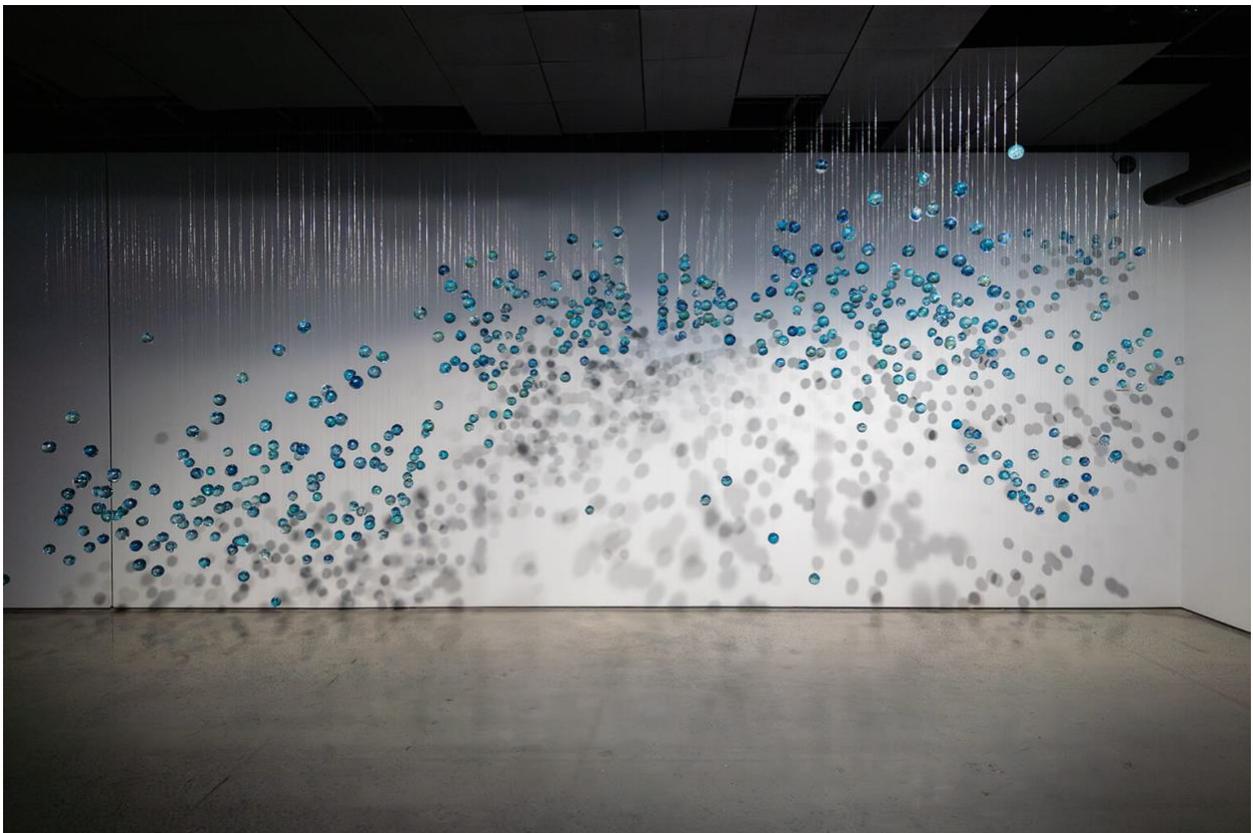


Figure 1.12 Anahita Norouzi, *Constellational Diasporas*, 2022. Graines de Berce de Perse, verre soufflé, résine.
Photo : Michael Patten

Ma pratique a indéniablement des points communs avec la sienne, puisque je suis intéressée par l'accumulation de petits éléments qui créent des compositions plus grandes. Cependant, sa stratégie de composition est différente de celle que je tente de développer. En effet, j'ai rapidement remarqué une homogénéité dans la forme des pièces de verre suspendues, ce qui a porté mon attention sur le système d'accrochage et sur la forme très régulière et symétrique de la suspension, en quadrillage. L'homogénéité des matériaux et des formes représente un certain défi, dans la mesure où elle peut entraîner une rigidité, accentuée par un accrochage suivant une trame régulière comme le quadrillage. Dans le contexte où je cherche à évoquer ma relation avec une nature en constant changement, et d'assurer le mouvement et la fluidité dans l'œuvre, il est primordial pour moi d'obtenir une certaine variation dans les éléments qui composent mes installations. Je cherche également à créer un rythme plus organique dans les compositions de mes œuvres. Pour moi, la stratégie de variation des éléments et de la composition amplifie la relation à une nature à la fois irrégulière et harmonieuse. Cette stratégie permet également de conserver l'attention du regard et de prolonger le temps de rencontre avec l'œuvre.

1.3.3 Le processus d'abstraction

Mes œuvres sont directement inspirées de phénomènes naturels tangibles, mais sont très abstraites. Il demeure une certaine distance entre la source d'inspiration d'origine et le résultat final. Cette approche découle de plusieurs motivations. D'abord, l'abstraction me permet d'interpréter la nature de manière personnelle et subjective, ainsi que de mettre l'accent sur les aspects des phénomènes naturels qui m'inspirent le plus, c'est-à-dire les compositions, les modes d'organisation, la luminosité, les effets d'optiques, tout comme la temporalité. De plus, je souhaite que mes œuvres invitent à l'interprétation, qu'elles stimulent l'imagination en fonction des expériences individuelles de chacun. Il est très gratifiant d'entendre les récits des personnes qui font la rencontre de mon travail, de découvrir ce qu'elles y perçoivent. Leur interprétation correspond parfois exactement à ce que je voulais exprimer, et elle est parfois totalement différente de ce que j'avais en tête. Cette liberté d'interprétation face à mon travail me stimule en retour et élargit mes perspectives.

Ma pratique de l'installation par accumulation a également été inspirée par des artistes qui utilisent des éléments représentatifs. Par exemple, Carlos Amorales, artiste multidisciplinaire mexicain qui explore ainsi des thèmes liés à l'identité, la mémoire et la culture, a créé une installation composée de trente mille papillons noirs en papier intitulée *Black Cloud* (figure 1.13). Cai Guo-Qiang, artiste chinois connu pour ses œuvres spectaculaires de pyrotechnie qui utilisent la poudre à canon et les explosifs comme principaux

médiums, a également créé une installation de dix milles oiseaux noirs en porcelaine, intitulée *Murmuration* (figure 1.14). Ces deux œuvres sont grandioses, ont des compositions dynamiques, organiques et rythmiques, des formes variées et uniques, que je tente d'émuler dans ma pratique. Cependant, leurs installations sont figuratives, ce qui, pour moi, restreint l'interprétation et me semble trop littéral. Dans ma propre démarche, je valorise plutôt une approche abstraite, qui se concentre sur les caractéristiques des matériaux et de leur potentiel visuel, laissant ainsi libre interprétation au public.



Figure 1.13 Carlos Amorales, *Black Cloud* (vue d'installation), 2007-2015. Papier découpé.

Je vise à générer une expérience contemplative, dans laquelle le public peut se laisser bercer par ses sensations visuelles et physiques. Je considère que l'abstraction joue un rôle crucial dans la prolongation du temps passé avec l'œuvre, parce qu'elle maintient l'attention. Si la forme, la composition ou les éléments composant l'œuvre sont trop évidents, trop rapidement compréhensibles, nous laisserions notre sens rationnel prendre le dessus, en tentant de comprendre le message que les artistes ont voulu véhiculer, plutôt que de se laisser plonger dans l'expérience sensorielle de l'œuvre.



Figure 1.14 Cai Guo-Qiang, *Murmuration (Landscape)* (vue d'installation), 2019. Porcelaine et fils.

Dans ce premier chapitre j'ai voulu explorer la manière dont la nature, plus précisément l'eau, le feu et la lumière, est la source d'inspiration principale de ma pratique artistique. Ces éléments, profondément enracinés dans mes souvenirs d'enfance près de la rivière Richelieu, influencent ma façon de percevoir et de comprendre le monde.

Je recherche des moyens de transposer dans mon travail artistique ma fascination pour ces phénomènes naturels, en tentant de saisir leur essence. L'eau, avec sa fluidité et sa constance, représente pour moi un ancrage temporel, tandis que le feu symbolise une transformation. Quant à la lumière, elle transcende la matière pour donner vie. Elle confère à mes œuvres une dimension dynamique et évolutive. J'opte pour une approche évocatrice, plutôt que pour une représentation littérale, afin de créer des œuvres visuellement intrigantes, et d'inviter le public à une expérience contemplative, où le corps est invité à parcourir et où le regard est incité à s'attarder, à observer et à ressentir.

Ce dialogue entre la nature et l'art, nourri par mes émotions et mes souvenirs, est au cœur de ma démarche, et il continuera à se développer dans les chapitres suivants, où j'élaborerai davantage sur la synergie entre l'intention artistique et les éléments naturels, qui est devenue centrale dans ma recherche, ainsi que sur l'observation attentive.

CHAPITRE 2

LA SYNERGIE

Dans le chapitre précédent, j'ai expliqué comment la nature, par certains éléments – l'eau, le feu, et la lumière – a nourri et façonné mon approche artistique. Ces éléments, profondément enracinés dans mes souvenirs et mon expérience personnelle, ont influencé la forme et la matière de mes œuvres, et sont le fondement des expériences sensorielles que je tente de créer pour le public.

Ce deuxième chapitre s'inscrit dans la continuité de cette réflexion en approfondissant la notion de synergie entre l'intention artistique et les éléments naturels. Le processus de création où le contrôle et l'imprévu se rencontrent est au cœur de ma démarche. Cette synergie se manifeste par un dialogue subtil entre le contrôle créatif et l'imprévisibilité des réactions de la matière. En travaillant avec la lumière, le feu, et l'eau, je cherche à créer des œuvres qui suivent les rythmes et les transformations propres à ces éléments, et qui présentent la matière de façon inédite.

2.1 La matière

Au cours de mes recherches sur des artistes qui explorent l'interaction entre contrôle et l'imprévu dans leurs processus créatifs, j'ai découvert le travail de Luce Meunier, peintre montréalaise. Dans ses tableaux abstraits et minimalistes, elle explore la matière, la couleur et le geste avec une grande sensibilité. J'ai senti une connexion avec son processus créatif qui engage le temps, la matérialité et certains phénomènes naturels. Une citation, tirée de la revue *L'Inconvénient*, où Marie-Anne Letarte décrit son travail, l'explique bien :

« Les dégradés du noir au blanc sont doux et délicats, ils nous font baigner dans le flou. Certaines œuvres en noir et blanc rappellent la technique du fumage, qui consiste à dessiner avec de la suie en passant la flamme d'une bougie sur le papier. Les traces laissées par l'éponge sont les témoins du temps qui passe. Le temps qu'il a fallu aux pigments pour qu'ils imprègnent le support, le temps nécessaire au trempage et au séchage, le temps utilisé par l'artiste pour concevoir ses œuvres. De ces traces émane ainsi l'expérience d'un temps contemplatif, l'espace temporel qu'habite l'artiste tranquillement, dans l'attente du résultat souhaité. » (Letarte, 2016)

Dans mon travail, j'essaie similairement de saisir l'essence des éléments naturels, non seulement en tant que sources d'inspiration, mais aussi en tant qu'élément important dans le processus de création. Le passage du temps, les interactions avec la lumière et les transformations de la matière, y jouent en effet un rôle central.

Je souhaite construire une relation intime avec le processus de fabrication, c'est-à-dire une synergie avec la matérialité et avec les éléments de la nature. Dans plusieurs sphères de ma vie, je suis attirée vers les choses qui sont plus grandes et plus fortes que moi, que ce soit les chevaux, les phénomènes naturels ou les éléments. C'est pourquoi ma pratique s'oriente vers les contraintes physiques des matériaux : éprouver jusqu'où je peux arrondir le bois sans qu'il ne se casse, jusqu'à quelle température je peux chauffer et refroidir le verre sans qu'il n'éclate, jusqu'à quelle quantité d'eau, d'encre ou de billes de verre je peux mettre sur le papier, sans qu'il ne se déforme ou ne se déchire.

Je tente de trouver une façon de contrôler et de guider ces éléments, non pas par force, mais par compréhension. Je travaille avec eux grâce à des méthodes qui me permettent de pousser encore plus loin leurs limites, ainsi que les miennes.

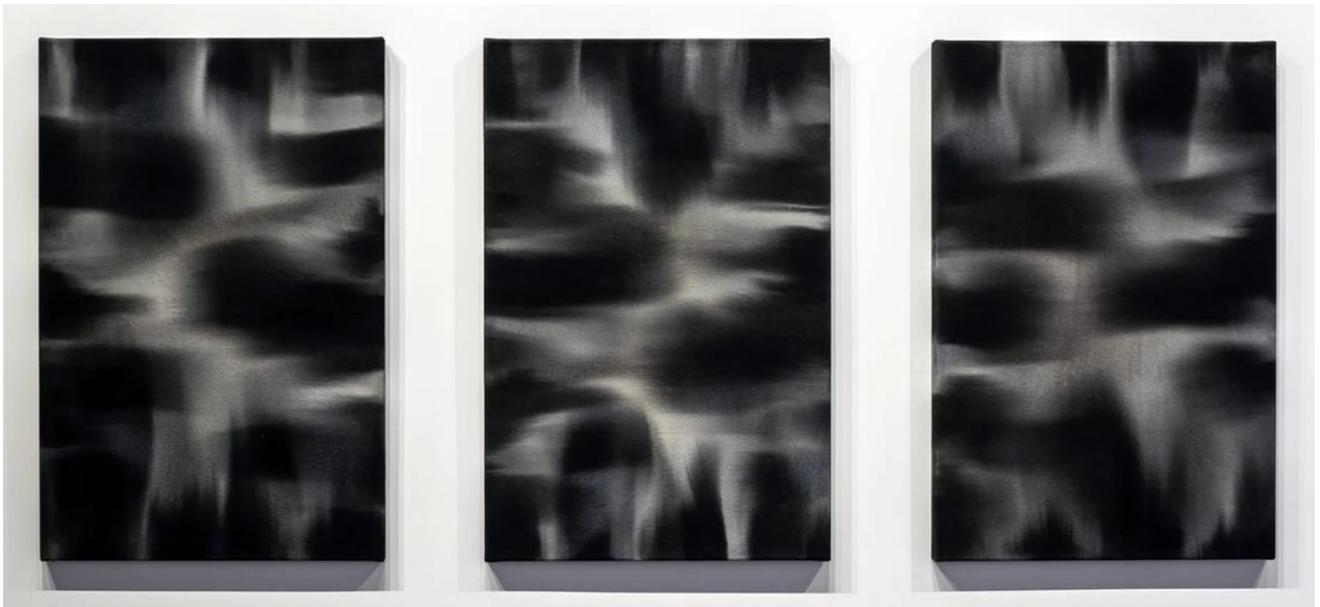


Figure 2.1 Luce Meunier, Flot 6, Flot 9, Flot 5, 2015, Acrylique sur toile de coton et de lin, 36'' x 24''.

Cette approche trouve certaines similarités avec le travail de Luce Meunier comme elle le décrit elle-même : « Je prends de la peinture ce qu'elle me donne, sa façon d'agir et de réagir. Il y a dans le processus autant d'écoute que de manipulation, car je ne peux pas forcer ni contraindre la matière. » (Meunier, 2021).

Cette citation trouve un écho particulier avec ma pratique, car elle met en lumière l'importance de l'observation et du respect de la matière dans le processus créatif. Dans mon travail aussi, il s'agit de dialoguer avec la matière, et non de la dominer. Chaque matériau, qu'il s'agisse de verre, de papier, ou d'acétate, possède ses propres caractéristiques, ses propres réponses aux gestes que je pose. Ainsi, mon rôle en tant qu'artiste devient celui d'une intermédiaire, qui guide la matière tout en respectant ses propriétés intrinsèques. Cette approche me permet d'explorer des chemins inattendus, de découvrir des textures, des formes et des effets qui émergent d'une synergie.

2.2 Le contrôle et l'imprévu

Je cherche toujours à intégrer les éléments de la nature tels que l'eau, le feu et la lumière dans le processus de création de mes œuvres, ou encore comme composantes à leur installation finale. La lumière, par exemple, continue de transformer la perception de mes œuvres de verre au fil des jours même si celles-ci sont achevées. L'enjeu est d'explorer comment ces éléments ajoutent une dimension imprévisible au processus et participent à la transformation de la matérialité ou de sa perception. Les éléments de la nature sont souvent incertains et changeants, ce qui peut ajouter une dimension de spontanéité dans la réalisation de mes œuvres. Leur utilisation peut créer des effets visuels uniques et donner une singularité à chacun des éléments composant mes œuvres, malgré leur similitude.

C'est ainsi que ma démarche artistique permet une synergie entre mon acte créatif, c'est-à-dire les procédés contrôlés, liés à la fabrication des éléments, et l'imprévu, la forme finale inattendue des traces laissées sur le papier après l'évaporation de l'eau. L'équilibre entre la maîtrise et l'imprévu génère la tension qui m'intéresse. Les procédés contrôlés dans mon travail, la part de maîtrise créative que j'exerce sur mes œuvres, sont constituées par le choix des matériaux, des formes et des compositions. Pour reprendre la comparaison avec le travail de Meunier : « Oscillant entre un contrôle volontaire et minutieux de la composition et un besoin d'observer l'art « se faire », elle fait du médium le protagoniste de la création et donne à voir l'imagination de la matière. » (Roger, 2020).

Un exemple de cette synergie avec la nature de Meunier est son travail avec la neige dans son corpus intitulé *Se fondre, faire surface* (figure 2.3). Elle y peint en laissant des boules de neige tintées de pigments fondre librement sur la surface sous le soleil. Les motifs, compositions et textures uniques créés par l'absorption progressive des pigments par la toile n'auraient pas pu être anticipé ou reproduits par des moyens traditionnels. Ce processus, qui conjugue l'effet du soleil, de l'humidité, du vent et l'acte artistique, met en lumière la capacité de Meunier à embrasser l'imprévu tout en conservant un contrôle global sur l'œuvre.



Figure 2.2 Neige et pigments sur toile. Photo : Luce Meunier.



Figure 2.3 Luce Meunier, *Les cycles de l'eau (fusion)* (groupe), 2021. Acrylique sur toile de coton, 4 pièces, 51 x 41 cm chacun. Photo : Paul Litherland.

En mêlant le geste délibéré et les réactions naturelles du matériau, ce processus incarne une forme de dialogue harmonieux donnant naissance à des œuvres qui sont à la fois contrôlées et vivantes, réfléchies et spontanées. Lorsque je travaille avec de l'eau et de l'encre de Chine, j'oriente le processus en contrôlant certains paramètres comme la quantité d'eau ou la densité de l'encre, mais chaque itération sera influencée par des facteurs que je ne maîtrise pas entièrement.

Le fait que j'inscrive ma pratique dans une forme de dialogue, plutôt que dans une affirmation unilatérale, me permet d'atteindre une profondeur créative. En laissant place à l'imprévu et en permettant aux phénomènes naturels de s'exprimer dans mon processus, je découvre souvent des aspects inattendus et fascinants qui enrichissent le travail final, et c'est ce qui rend mes œuvres vivantes. Par exemple, dans mes dessins à l'encre de Chine sur le papier *Yupo* (figure 2.4), j'ai totalement submergé le papier d'eau avant de vaporiser l'encre de Chine, puis j'ai laissé l'eau s'évaporer. L'eau et l'encre ont séchés en créant des lignes et des motifs uniques, en suivant les moindres textures de la planche de bois se trouvant sous la surface du papier. Cette tension dans mon travail d'atelier entre le contrôle et l'imprévu amène beaucoup de dynamisme dans le processus de création, puisque l'œuvre se transforme à chaque instant pendant sa fabrication. Je tente parfois d'intervenir, par exemple en épongeant certaines parties où il semble y en avoir trop, ou en changeant l'angle du papier pour déplacer les masses d'eau. C'est ainsi que je sens réellement un travail de d'observation et de synergie.



Figure 2.4 Papier *Yupo* et encre de Chine. Photo : Emy Gagnon Gélinas

En quelque sorte, j'incorpore dans mes œuvres la vitalité d'éléments naturels qui agissent selon leurs propres règles, de sorte que la nature laisse sa marque sur mes œuvres. Dans *Fluid* (figure 2.5), un dessin que j'ai créé en début de parcours au baccalauréat, j'ai repris ce procédé en très grand format, et j'ai utilisé directement l'eau de la rivière Richelieu recueillie dans ma cour arrière. Sur le papier imbibé d'eau, j'ai vaporisé de l'encre de Chine, que j'ai ensuite laissée se déplacer de façon imprévisible grâce au vent, puis sécher au soleil. J'avais auparavant tracé des lignes abstraites à l'aide d'une gomme réserve, afin de créer mes propres lignes et de les mêler à celles laissées par l'évaporation de l'eau sur le papier. Je partage donc le support avec la nature, je collabore avec l'eau et le vent.



Figure 2.5 *Fluid*, 2022. Eau de rivière et encre de Chine sur papier, 60'' x 160'' x 95''. Photo : Emy Gagnon Gélinas

Ainsi, je cherche à trouver un équilibre harmonieux entre les actions issues de ma volonté créative et celles provenant de forces naturelles. En outre, cette approche enrichit plus largement ma recherche : l'imprévisible me motive à toujours redécouvrir et expérimenter les matériaux, me permettant d'arriver à des résultats captivants.

2.3 L'art processuel

L'art processuel, popularisé par des pratiques de la sculpture dans les années 1960, notamment par des artistes tels que Robert Morris, Richard Serra et Eva Hesse, se définit ainsi selon la Tate Modern : « The term process art refers to where the process of its making art is not hidden but remains a prominent aspect of the completed work, so that a part or even the whole of its subject is the making of the work » (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/process-art>). Cette posture valorise le fait de laisser paraître les méthodes et les matériaux employés, et les transformations qui ont lieu au cours de la réalisation de l'œuvre.

Les approches processuelles, par leur intérêt pour la temporalité, la matérialité, et leur ouverture à l'imprévu, font de l'art une pratique vivante et dynamique, où le chemin parcouru est aussi significatif que la destination atteinte. J'y retrouve des éléments de ma pratique, car le résultat témoigne du processus, par exemple par les textures créées dans mes dessins par l'eau ou le feu, ainsi que par la singularité des pièces que je fabrique, une à une, par des méthodes précises et répétitives pour composer mes œuvres d'accumulation. Ce dialogue constant avec les éléments m'ouvre des perspectives inédites pour explorer la nature intrinsèque des matériaux et leur potentiel artistique, tout en conférant à mes œuvres une dimension unique, grâce à ce va-et-vient entre contrôle et imprévu.

Il est tout de même important de souligner que, pour moi, l'aboutissement final de l'œuvre conserve une importance primordiale. En fait, mon objectif est d'arriver à faire ressentir le processus de l'œuvre et la temporalité de sa réalisation à travers le résultat final de celle-ci, qui se traduit par une expérience visuelle et physique du temps et de la contemplation. Ainsi, mon engagement dans l'art processuel s'apparente à un dialogue créatif, un échange constant entre les éléments naturels et mes intentions artistiques, qui ne pourrait pas aboutir à un résultat entièrement tributaire des interventions d'éléments naturels. En adoptant des méthodes de fabrication respectueuses du rythme de la nature, et par extension, du mien, je cherche à instaurer un ralentissement volontaire, une décélération propice à l'immersion, aux sensations et aux réflexions.

2.3.1 La temporalité

Mon processus de création trouve également une connexion avec la temporalité, un élément omniprésent dans la nature. En effet, que ce soit le rythme de l'eau qui s'évapore, celui du feu qui transforme la matière, ou encore la lumière qui change au fil de la journée, chaque élément impose sa propre temporalité et cela est devenu un aspect fondamental de mon processus de création. Chaque étape de la fabrication d'une œuvre s'inscrit dans une durée, un temps prolongé mais actif, qui permet à l'œuvre de se déployer progressivement. Dans mon approche artistique, je me laisse guider par la temporalité imposée par les matériaux et les éléments naturels tels que l'eau, le feu ou la lumière. Cette temporalité, au sein de laquelle la création prend forme, devient un élément constitutif de la fabrication de l'œuvre elle-même, ainsi que de son résultat final.

Dans mes œuvres de dessin par exemple, les couches successives d'encre de Chine appliquées sur le papier mouillé créent une progression de nuances, du plus pâle au plus foncé, qui n'est possible qu'en respectant le temps imposé par la fluidité de l'eau et son évaporation. Chaque couche est une réponse aux précédentes, comme un dialogue entre mes actions et la matière, où les pauses et les reprises créent une cadence nécessaire à l'aboutissement du dessin. En effet, l'eau laisse des traces au fil de son évaporation, tandis que la chaleur façonne les matériaux par étapes successives et ces actions ne peuvent être précipitées sans que l'œuvre ne perde de sa profondeur ou sans qu'elle ne se casse. C'est en respectant la temporalité inhérente à ces éléments que l'œuvre parvient à sa pleine expression. Ce processus devient un espace de maturation, où les intentions créatrices se développent avec le temps. La temporalité devient ainsi un terrain fertile pour l'évolution de l'œuvre. Cette approche guide le rythme du travail en considérant chaque étape comme une phase nécessaire de l'émergence de l'œuvre. Je cherche ainsi à accorder mon désir de productivité au temps nécessaire pour obtenir le résultat souhaité.

En somme, la temporalité dans mon processus de création n'est pas simplement un aspect technique. Elle agit comme une force qui structure la fabrication de l'œuvre. L'œuvre porte en elle les traces du temps, invitant le regard du visiteur à suivre ce mouvement organique, à observer comment chaque élément trouve sa place dans un ensemble en perpétuelle recomposition. La temporalité devient alors le fil conducteur qui unit la création à la contemplation. Pour le public, la temporalité se traduit par une invitation à percevoir les traces laissées par ces processus, à ressentir le passage du temps à travers les

textures, les formes et les mouvements inscrits dans l'œuvre. L'œuvre n'existe donc pas uniquement dans un instant figé, mais dans une continuité perceptive qui reflète son propre processus de fabrication.

Ce chapitre a permis d'approfondir la notion de synergie dans ma pratique artistique, où le contrôle et l'imprévisibilité des éléments naturels comme l'eau, le feu et la lumière occupent une place centrale. Cette synergie s'avère être un dialogue créatif et dynamique qui influence non seulement la forme et la matière de mes œuvres, mais aussi le processus de leur création. En optant pour une approche processuelle, j'adopte des méthodes de fabrication respectueuses de la temporalité de la nature, et par extension, de mon propre rythme. Je cherche ainsi à instaurer un ralentissement volontaire, une décélération propice à l'immersion, aux sensations et aux réflexions. Cette exploration du temps trouvera son prolongement dans le chapitre suivant, où sera abordée plus en profondeur l'expérience de l'observation attentive du point de vue du public.

CHAPITRE 3

L'OBSERVATION ATTENTIVE

Face à la situation environnementale critique qui caractérise notre époque, je ne peux rester indifférente. Cependant, plutôt que de répondre à cette crise par des représentations explicites ou des discours alarmants, je ressens un besoin de réenchantement. Je cherche à offrir, par ma pratique artistique, une autre manière d'approcher le monde naturel : un regard sensible et poétique qui invite à renouer avec la beauté et la fragilité des phénomènes naturels. En effet, je constate que le spectacle de phénomènes naturels aussi simples que la brillance du soleil qui se reflète sur l'eau, les oiseaux qui se déplacent dans le ciel, ou le mouvement fluide du feu, mon esprit est comblé. Ces moments de contemplation capturent mon attention et m'offrent un instant de répit où le temps semble en suspens. Je cherche à traduire ce sentiment en créant des œuvres qui invitent le public à s'immerger dans une expérience similaire. En utilisant des matériaux et des techniques qui réagissent aux éléments naturels, je tente de recréer les conditions dans lesquelles le public peut ralentir, entrer dans un état d'observation attentive, et percevoir la subtilité des transformations qui s'opèrent dans l'œuvre.

Dans le chapitre précédent, j'ai abordé comment la temporalité joue un rôle important dans mon processus de création. En effet, elle est fondamentale dans la manière dont mes œuvres sont perçues et vécues par moi-même en tant qu'artiste, ainsi que par le public. Dans mon processus créatif répétitif, souvent long et minutieux, je me plonge dans une expérience immersive du temps, que je cherche à partager avec le public. Les éléments de la nature qui sont acteurs dans mon processus – l'eau, le feu et la lumière –, portent en eux cette temporalité intrinsèque. Leurs transformations au fil du temps, qu'elles soient subtiles ou immédiates, témoignent du processus et amplifient l'expérience temporelle. Le public, face à l'œuvre, est invité à ralentir par l'attention posée sur la répétition du geste, les textures créées par l'eau ou les traces laissées par le feu, qui captent l'attention de manière progressive.

Lorsqu'on observe avec une certaine distance, dans son ensemble, mon dessin de grand format intitulé *Confluences* (figure 3.1 et 3.2), réalisé avec de l'eau de rivière, de l'encre de Chine et du verre sur un papier *Yupo*, on peut y percevoir les lavis, les contrastes et les dégradés, mais on ne peut saisir tous les détails des textures de l'encre, ni les billes de verre qui y sont collées. Ces dernières se dissimulent dans les textures du dessin lorsque celui-ci est observé de face, et c'est lorsqu'on change de point de vue, qu'elles semblent apparaître grâce à la lumière qui les traverse de biais. Ainsi, pour être appréhendées dans leur

totalité, mes œuvres nécessitent une observation attentive, un engagement physique et mental du public, qui se déplace pour percevoir les subtilités parfois invisibles au premier regard. La stimulation de cet état d'observation attentive sera le sujet de ce dernier chapitre de mon mémoire. Elle se définit pour moi comme une expérience perceptuelle où le public, en ralentissant, entre dans une relation intime avec l'œuvre, capturant ainsi les jeux délicats de la lumière, les effets optiques et les variations. Ce processus engage le public à s'immerger pleinement dans l'instant présent, à créer une rencontre prolongée avec l'œuvre.



Figure 3.1 *Confluences*, 2024. Eau de rivière, encre de Chine et verre sur papier *Yupo*. Dimensions : 39'' x 59''. Photo : Emy Gagnon Gélinas

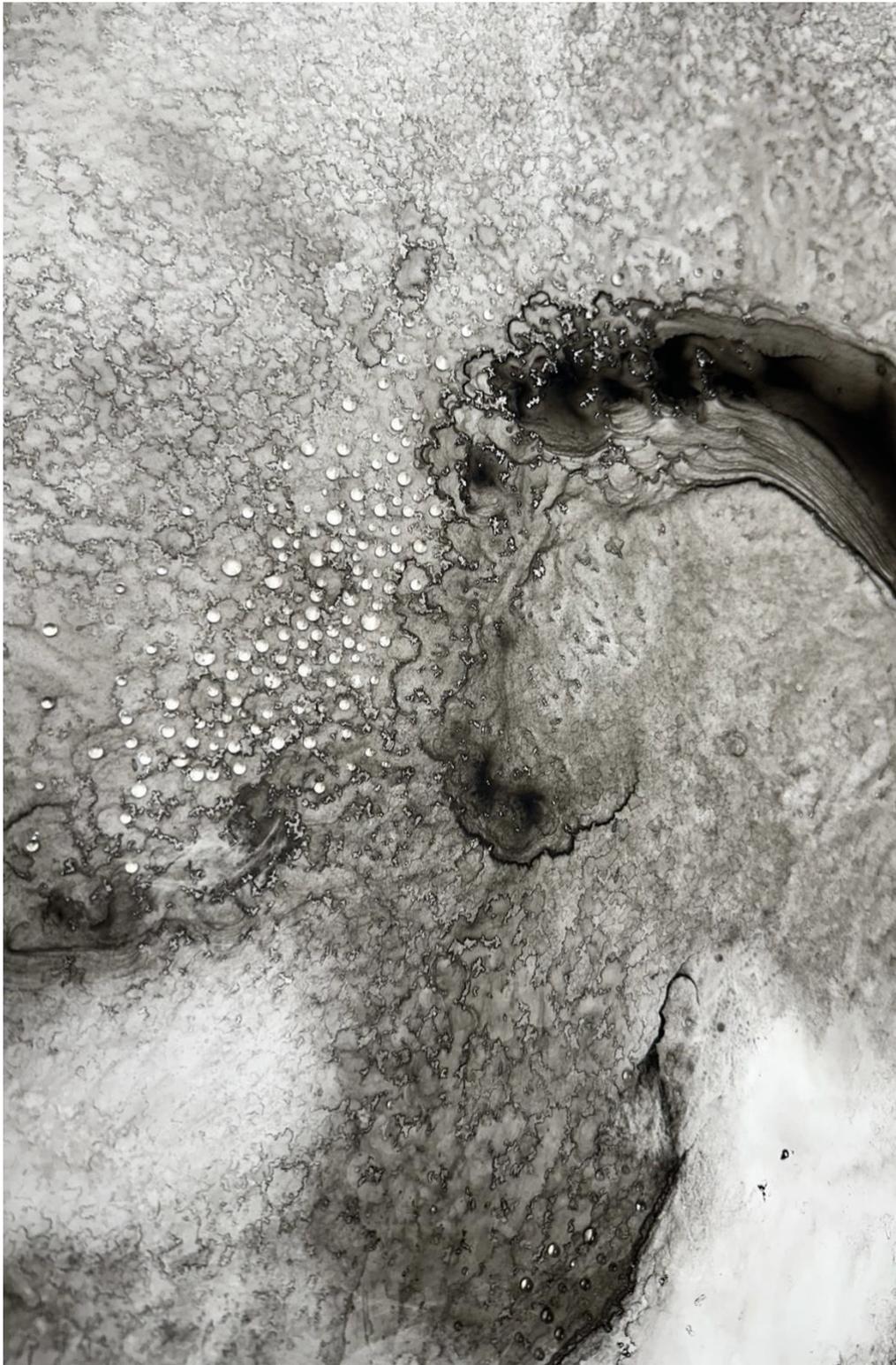


Figure 3.2 *Confluences* (détail), 2024, Eau de rivière, encre de Chine et verre sur papier *Yupo*. Dimensions : 39'' x 59''. Photo : Emy Gagnon Gélinas

3.1 L'attention

Dans ma pratique artistique, j'ai longtemps voulu me détacher de tout message politique, mais je réalise de plus en plus que mon travail agit comme une forme de remise en question de la culture de surstimulation dans laquelle nous vivons. En travaillant avec les éléments de la nature, par la fabrication des pièces composant mes œuvres, par ma volonté de créer des expériences sensorielles, et en portant un regard de bienveillance sur la nature qui nous entoure, je remets en question les valeurs de rendement immédiat, privilégiant des approches plus attentives, réfléchies et durables, notamment avec mon travail récent du verre. Cette démarche reflète mon désir de m'éloigner de la valorisation de la quantité et de la vitesse au détriment de la qualité et de l'authenticité. En invitant le public à ralentir, à observer et à apprécier les détails, je propose une alternative à la surstimulation, encourageant ainsi une réflexion plus profonde sur notre rapport au monde et à notre environnement.

Mes œuvres portent la trace visible du temps passé à les créer. Chaque marque, chaque déformation ou chaque accumulation d'éléments raconte une histoire de durée, de processus. La temporalité est donc inscrite dans la matière, se révélant à travers des détails parfois imperceptibles au premier regard. En effet, l'accumulation d'éléments comme les billes de verre n'est pas seulement le résultat d'une action répétée, mais aussi le témoignage du temps, de l'effort et de la réflexion investis dans chaque pièce. Je réalise de plus en plus que ce qui me pousse et me motive dans ce travail est intrinsèquement lié au sentiment de dépassement, c'est ce que je ressens devant les phénomènes naturels qui me fascinent et m'inspirent. Ce sentiment se présente à nouveau à moi dans de mon processus créatif, ainsi que dans le résultat final de l'œuvre qui est présentée au public.

Dans mes œuvres, les marques laissées par les matériaux, comme les variations de textures ou de volumes, ainsi que les reflets changeants du verre par exemple, exigent du regard une attention minutieuse. Cette expérience d'observation sur une durée prolongée devient ainsi un moyen de suspendre le temps, de permettre une immersion dans la temporalité de l'œuvre, et d'offrir un espace de contemplation. Ainsi, la temporalité se manifeste à la fois dans le processus créatif et dans l'expérience du public, créant un lien intime entre le temps passé à créer l'œuvre et le temps nécessaire pour l'apprécier pleinement.

L'attention que je souhaite que le public porte à mes œuvres n'est pas uniquement visuelle, elle est aussi temporelle. En ralentissant, le public ainsi est amené à ressentir la temporalité propre à l'œuvre, à comprendre le processus long et la réflexion qui a conduit à sa réalisation. L'attention est un vecteur sensoriel, où la perception des détails s'accompagne d'une expérience plus large, engageant à la fois la vue, le toucher, même à distance, par la texture visuelle des matériaux, et le ressenti émotionnel. Cette attention soutenue à l'œuvre invite également à une forme de dialogue intime avec la matière. Le public, en observant les traces du temps, les irrégularités laissées par les éléments naturels, et la minutie des gestes artistiques, est amené à réfléchir à sa propre relation au temps dans sa vie quotidienne. Dans un monde où l'attention est souvent fragmentée et dispersée, l'expérience de mes œuvres propose un retour à une forme d'attention prolongée, qui engage non seulement le regard, mais aussi l'esprit et le corps.

En somme, l'effet recherché est celui d'un ralentissement de la perception, d'un retour à une attention plus délicate et plus sensible, où chaque détail compte. Mes œuvres visent à offrir un espace de répit, un moment où l'on peut s'extraire de l'urgence du quotidien pour entrer dans une temporalité plus contemplative, où l'observation prolongée permet de découvrir toutes les parcelles de mon travail et d'ainsi éveiller les sens.

3.2 La fragilité

La fragilité de mes œuvres évoque un état de précarité qui devient une force poétique. Elle répond à mon désir de capturer des moments de transformation, de transition, où l'œuvre semble toujours sur le point de changer ou de disparaître. En travaillant principalement avec des matériaux comme le verre et le papier, je cherche à explorer cette dualité entre la force apparente et la fragilité intrinsèque de la matière. En effet, les éléments matériels fragiles comme les épingles de métal, les pastilles d'acétate et les billes de verre, tout comme les éléments naturels fugaces, tels que le feu, l'eau ainsi que la lumière, exigent une attention particulière dans leur manipulation, tout comme dans leur observation. Les éléments matériels manifestent une fragilité par leur légèreté et leur finesse. Les éléments naturels, quant à eux, incarnent cette fragilité par leur nature éphémère : la flamme vacille au moindre courant d'air, sa chaleur altère la matière de manière irréversible si elle s'y attarde un instant de trop ; la suie, dans sa délicatesse, disparaît au moindre contact ; l'eau, fluide et insaisissable, échappe parfois au contrôle ; et la lumière du soleil, constamment en mouvement, ne cesse de se métamorphoser. La fragilité est donc une qualité que je recherche puisqu'elle invite d'abord à la réflexion et à la décélération dans le processus de création ainsi que dans l'observation du résultat final.

Les éléments fragiles et délicats m'attirent en raison de leur capacité à incarner une tension constante entre force et vulnérabilité. Cette tension permet de captiver le public, en éveillant à la fois une sensibilité et une certaine prudence face à l'œuvre. Le public est confronté à des œuvres suspendues, flottantes dans une forme de précarité, à la fois éphémère et délicate. Ce sentiment de vulnérabilité fait écho à la dimension sensorielle de mes œuvres, lorsque l'effet de la lumière sur les surfaces fragiles renforce l'impression que l'œuvre s'altère lorsqu'on change de point de vue.

La délicatesse est une réponse à cette fragilité. Elle se manifeste dans les détails minutieux de mes pièces, dans la précision des gestes qui les créent, et dans la légèreté des matériaux. Par exemple, mon travail récent avec le papier *Yupo* présente certains défis qui relèvent de la fragilité. Ce papier est très sensible aux empreintes de doigt, qui non seulement laissent instantanément des traces visibles suivant certains angles de la lumière, mais agissent également comme repoussoirs pour l'encre, en raison de leur nature grasseuse. De plus, la surface plastique du papier *Yupo* n'absorbe pas l'eau et l'encre, ce qui rend les dessins vulnérables à la moindre égratignure une fois séchés.

Le verre, quant à lui, est fragile dans sa nature même, mais les petites billes que je colle sur le papier semblent d'autant plus précaires puisque que leur assemblage est extrêmement minutieux. Mesurant à peine quelques millimètres de diamètre, elles sont collées une à une, par un minuscule point de colle sur la surface au moyen de pinces de précision, ce qui leur confère une apparence de flottement sur la surface (figure 3.3).

Ainsi, la fragilité et la délicatesse deviennent des stratégies esthétiques visant à retenir l'attention. Elles imposent au public un espace de contemplation. Ce ralentissement nécessaire lui permet de se plonger dans l'expérience immersive que j'entends provoquer, en l'amenant à porter une attention soutenue aux détails, aux jeux de lumière, aux changements subtils qui se produisent à mesure que son regard et son corps interagissent avec l'œuvre. Cette expérience intime et sensorielle, créée par la fragilité et la délicatesse, conduit le public à s'interroger non seulement sur la matérialité de l'œuvre, mais aussi sur sa propre relation à l'espace, au temps et à l'œuvre d'art.



Figure 3.3 *Apparition* (détail), 2024. Billes de verre sur papier *Yupo*. Dimensions : 24'' x 30''. Photo : Emy Gagnon Gélinas

3.3 Le lieu d'exposition

L'espace dans lequel mes œuvres sont exposées influence directement la manière dont elles sont perçues et vécues par le public. C'est pourquoi la configuration du lieu oriente mes choix afin de déterminer certains aspects de mes œuvres, notamment leur forme et leur dimension. Les caractéristiques architecturales, les variations de lumière naturelle ou artificielle, ainsi que la circulation du public dans cet espace, deviennent des éléments avec lesquels je dialogue activement lors de la conception et de l'installation de mes œuvres.

En tenant compte de ces paramètres, j'amplifie l'expérience contemplative que je souhaite offrir. Par exemple, la lumière naturelle qui se déplace au fil de la journée peut métamorphoser l'aspect de mes dessin de billes de verre, jouant sur les reflets et les ombres pour créer une interaction constante entre l'œuvre et l'espace. De même, la disposition des œuvres est pensée en fonction des flux de circulation dans la galerie afin d'encourager un parcours qui invite au ralentissement et à l'attention. Cette adaptation de l'œuvre avec le lieu d'exposition est donc fondamentale pour créer un environnement où le public peut véritablement s'immerger dans une expérience sensorielle et temporelle.

L'exemple de mon œuvre *Vertige* (figure 3.4), qui a été présentée à la galerie Hangar 7826, illustre cette démarche. J'ai créé une colonne sculpturale que j'ai installée de manière à utiliser toute la hauteur de l'espace de la galerie, qui est très étroite mais dispose d'une mezzanine. L'escalier en colimaçon de la galerie, qui a inspiré l'œuvre, servait de plate-forme d'observation, et permettait au public de vivre une expérience verticale immersive au fur et à mesure qu'il montait ou descendait les marches. L'escalier devenait un élément central de la perception de l'œuvre de 15 pieds de hauteur, permettant d'apprécier ses détails ainsi que son ampleur sous différents angles. J'ai aussi cherché à mettre à profit les puits de lumière de l'espace, qui permettaient de voir le ciel lorsqu'on levait le regard, créant un dialogue direct avec le thème des nuées d'oiseaux que j'explorais dans l'exposition (figure 3.5). Ces puits de lumière apportaient aussi une variation de l'éclairage au cours de la journée, renforçant l'interaction entre l'œuvre, le lieu et la lumière naturelle. En exploitant la hauteur de l'espace et en jouant avec la configuration architecturale, j'ai cherché à amplifier le sentiment de vertige et d'immersion, en transformant la relation du public à l'œuvre et à l'espace.



Figure 3.4 *Vertige* (détail), 2023. Vue de l'extérieur de la galerie. Pastilles d'acétate brûlées, *Sonotube*, peinture, plâtre et colle. Dimensions : 180'' x 30'' x 30''. Photo : Emy Gagnon Gélinas



Figure 3.5 *Vertige (détail)*, 2023. Pastilles d'acétate brûlées, *Sonotube*, peinture, plâtre et colle.
Dimensions : 180'' x 30'' x 30''. Photo : Emy Gagnon Gélinas

3.3.1 La lumière comme marqueur de temps et de volume

Comme mentionné dans le premier chapitre, la lumière est un élément central dans mon travail artistique, où elle agit comme indicateur temporel. Elle constitue une dimension dynamique entre l'œuvre, l'espace d'exposition et le public, et agit comme un marqueur du temps qui évolue continuellement, lentement. Selon l'heure du jour, la saison ou le point de vue, mes œuvres peuvent se métamorphoser, offrant une multitude d'expériences perceptives lorsqu'elles sont dans un lieu où la lumière naturelle est présente. Ce phénomène renforce le caractère vivant de mes œuvres, qui ne sont pas figées dans un état immobile, et sont constamment en dialogue avec l'environnement lumineux. En intégrant ces variations lumineuses dans la conception de mes installations, je cherche à créer une temporalité propre à l'espace d'exposition, où chaque instant devient une expérience unique et éphémère. Captée par mes œuvres, la lumière devient ainsi un témoin des transformations imperceptibles du temps, influençant directement la manière dont le public perçoit la matérialité, les volumes et les détails de chaque pièce.

La lumière naturelle, en particulier, est un phénomène en perpétuel changement, oscillant selon les cycles de la journée et les conditions atmosphériques. Dans mes œuvres avec le verre ou les pastilles d'acétate par exemple, la lumière modifie la perception des formes, des volumes et des textures tout au long de la journée. Les rayons de lumière qui traversent les matériaux, les ombres qui se déplacent et les reflets qui évoluent permettent de renouveler constamment l'expérience de l'œuvre. Cet effet de changement perpétuel est accentué dans l'œuvre *Vertige* (figure 3.3 et 3.4). Non seulement se trouve-t-elle sous des puits de lumière naturelle, mais elle est également déposée sur une plateforme motorisée qui la fait tourner très lentement sur elle-même, redéfinissant sans-cesse le volume de sa structure et des pièces qui la composent.

La lumière joue un rôle fondamental dans la création et la perception du volume des objets. Sans elle, les formes apparaissent planes et indéfinies, tandis qu'en présence de la lumière, le volume émerge grâce aux jeux d'ombres et de reflets. La manière dont la lumière interagit avec une surface en la touchant, la modelant, et en accentuant ses reliefs permet ainsi de percevoir la profondeur et la tridimensionnalité.

3.3.2 L'échelle des œuvres

L'espace d'exposition influence l'échelle de mes œuvres, qui sont généralement plus grande que celle du corps humain. L'échelle que je choisis est intimement liée à l'espace en galerie, que je tente d'investir au maximum dans toute sa longueur, sa profondeur, ou encore dans sa hauteur. Ainsi, l'espace d'exposition devient un outil de mesure et guide ainsi l'échelle de mes œuvres. Je tente, de cette façon, d'évaluer l'ampleur que mes installations peuvent prendre dans les limites imposées par les murs et le plafond de la galerie. L'espace d'exposition, peu importe sa taille, devient une métaphore de l'immensité. Mon objectif est de manipuler cette échelle pour offrir une expérience contemplative, où le public peut ressentir cette étendue contenue et parcourir l'œuvre.

Parallèlement, l'échelle des œuvres est aussi influencée par mon inspiration pour les phénomènes naturels. Les mouvements de l'eau et les nuées d'oiseaux, gigantesques et en perpétuel mouvement, m'incitent à travailler à grande échelle, en proportion avec l'espace, pour rappeler leur immensité. Bien que je ne puisse pas les recréer dans leur intégralité, la dimension de mes œuvres en capture l'essence et génère un sentiment de dépassement, évoquant cette vastitude insaisissable. Ce choix d'échelle invite le public à se connecter à cette sensation en s'immergeant dans une expérience qui cherche à reproduire celle suscitée par l'observation de la nature.

L'échelle joue également un rôle central dans la manière dont le public perçoit le temps au sein de l'œuvre. Plus l'œuvre est vaste, plus elle invite à la décélération et à l'exploration. Le public est obligé de se déplacer, de changer de point de vue, d'adopter différentes perspectives pour en saisir tous les détails. Ce parcours lent et méthodique, nécessaire pour appréhender la totalité de l'œuvre, prolonge l'expérience contemplative que je cherche à créer.

Ainsi, l'échelle de mes œuvres est directement inspirée par l'ampleur que l'espace d'exposition peut m'offrir ainsi que par les phénomènes naturels que j'observe et qui m'inspirent. L'échelle traduit la vastitude et la temporalité de ces phénomènes, tout en provoquant une expérience immersive et sensorielle pour le public. Par ces stratégies, je cherche à transporter le public dans une expérience qui va au-delà de la simple observation et qui engage le corps et l'esprit dans une exploration active.

3.4 Dessiner dans l'espace

Le rapport entre mes œuvres à grande échelle et les phénomènes naturels se manifeste également dans la manière dont ces œuvres se déploient dans l'espace. Je tente en effet de traduire la fluidité des courants de la nature dans mes œuvres en créant des structures aux formes ondulées afin de recevoir des dessins qui rappellent le courant de la rivière (figure 3.6), ou encore des œuvres en panorama afin de rappeler le paysage par exemple (figure 3.7).



Figure 3.6 *Trajectoire*, 2024. Eau de rivière, encre de Chine sur papier *Yupo*, bois et métal. Dimensions : 359'' x 60'' x 41''. Photo : Michael Patten



Figure 3.7 *Une à une*, 2024. Verre sur papier *Yupo*, bois et métal. Dimensions : 191'' x 48'' x 30''. Photo : Michael Patten

Les dessins que je réalise transcendent la forme traditionnelle et bidimensionnelle du dessin sur papier pour prendre place dans l'espace. Certaines de mes œuvres se situent ainsi à la frontière entre le dessin et la sculpture, tendant vers des œuvres installatives, qui sont définies ainsi selon la Tate Modern :

Installation artworks often occupy an entire room or gallery space that the spectator has to walk through in order to engage fully with the work of art. Some installations, however, are designed simply to be walked around and contemplated, or are so fragile that they can only be viewed from a doorway, or one end of a room. What makes installation art different from sculpture or other traditional art forms is that it is a complete unified experience, rather than a display of separate, individual artworks. The focus on how the viewer experiences the work and the desire to provide an intense experience for them is a dominant theme in installation art. (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>)

Dans mon projet, les grands dessins offrent au public un chemin à parcourir. Présentées individuellement, ces œuvres adopteraient certaines caractéristiques de l'art installatif, en s'étendant littéralement dans l'espace, en investissant le volume autour d'elles, et en créant une relation spatiale entre le dessin, le public, et le lieu d'exposition. Cette approche qui tend vers l'art installatif me permet de revisiter le médium du dessin en le sortant de son cadre traditionnel pour le transformer en expérience spatiale.

Je me sers de l'espace comme un prolongement du support. Le papier, souvent vu comme une surface plane destinée à recevoir des traits, devient ici un matériau sculptural qui s'étend, se courbe et se déploie dans l'espace. En travaillant avec des éléments comme les épingles, les billes de verre, ou des matériaux translucides, je crée des compositions où la lumière, les ombres et les reflets deviennent aussi des lignes du dessin.

L'espace, dans cette approche, devient une extension de mes œuvres, et le public est invité à le parcourir, à explorer ses variations et ses reliefs en fonction de son point de vue et de son mouvement. Cette interaction avec l'espace physique crée une trajectoire à parcourir pour le public. L'œuvre n'est plus seulement contemplée de manière frontale, elle est vécue et le public devient ainsi partie prenante de l'œuvre en traversant l'espace qu'elle occupe. De plus, en intégrant des éléments en relief, je cherche à étendre le champ du dessin, à en explorer la profondeur et à en repousser les frontières. Le choix de cette approche n'est pas uniquement esthétique, mais s'inscrit dans une intention de décélération et d'observation attentive. Cela permet également de redéfinir le rôle du public face à l'œuvre. Plutôt que d'adopter une posture passive, le public devient acteur de l'expérience, invité à se déplacer, à observer l'œuvre sous différents angles, à découvrir ses détails et ses nuances changeantes par le déplacement de son regard et de son corps.

L'aspect installatif de mes dessins permet ainsi de transformer la manière dont le public les perçoit, en l'amenant à vivre une expérience sensorielle où l'espace, le volume et la lumière jouent un rôle central. Cette approche vise à brouiller la frontière entre le dessin et la sculpture, en offrant une nouvelle vision de ce médium, ancrée dans une exploration spatiale. Ainsi, je peux créer des œuvres qui engagent pleinement le corps et l'esprit du public, en les plongeant dans une rencontre intime et prolongée, où chaque mouvement révèle de nouvelles dimensions.

Ce dernier chapitre a mis en lumière l'importance de l'observation attentive ainsi que mon désir de décélération dans la perception de mes œuvres, où la fragilité, le lieu d'exposition, la lumière, l'échelle et l'aspect installatif jouent des rôles centraux. Dans ma pratique artistique, j'ai cherché à capturer les transformations et les subtilités des éléments naturels, tout en créant des œuvres qui nécessitent un engagement prolongé du public. L'observation attentive devient ainsi une invitation à ralentir, à entrer dans un état contemplatif, où le temps semble en suspens et où les détails de mes œuvres se révèlent progressivement. La fragilité des matériaux, quant à elle, capte l'attention et incite à une observation délicate.

Finalement, l'espace d'exposition joue un rôle déterminant dans la manière dont mes œuvres sont perçues par le public. Le lieu devient un élément actif dans l'expérience de mon travail, influençant la manière dont la lumière interagit avec mes œuvres, et guidant la trajectoire autour de celles-ci. Cette interaction entre l'œuvre et le lieu accentue la temporalité de l'expérience, où le public est invité à observer sous différents angles, les variations subtiles que l'espace et la lumière imposent à mes dessins installatifs. C'est ainsi que ce chapitre met en lumière l'importance de l'observation attentive et du dialogue intime entre l'œuvre, le public et l'environnement, des éléments qui sont au cœur de ma pratique artistique.

CONCLUSION

Cette recherche-création a été un parcours formateur animé par mon désir de mieux saisir ma relation avec la nature, particulièrement avec l'environnement de la rivière à côté de laquelle j'ai grandi. Le spectacle qu'elle donne à voir est une inépuisable source d'enchantement que je cherche à rendre dans mon travail. Cette fascination que j'éprouve pour la nature est incarnée, elle influence ma façon d'observer, de penser ainsi que de créer. Elle m'a été transmise par mon père et ma grand-mère, qui m'ont appris à porter un regard attentif et délicat sur le monde qui nous entoure. C'est avec une profonde gratitude, que j'ai choisi d'en faire non seulement le sujet de ma maîtrise, mais aussi une source inépuisable d'inspiration pour ma recherche actuelle et future.

Dans le premier chapitre, j'ai rendu compte de la manière dont l'eau, le feu et la lumière contribuent à mon travail artistique non seulement comme source d'inspiration, mais aussi comme partenaires dans mon processus créatif. C'est de ce constat qu'a découlé le deuxième chapitre, faisant état non d'un asservissement de la nature, mais d'une synergie en atelier. Cette nouvelle perspective a transformé ma perception, car elle m'a fait prendre conscience de l'importance de la temporalité dans mon approche. Elle constitue une dimension essentielle à la fois des phénomènes qui m'inspirent, qui se répètent et changent en permanence, que de mon processus impliquant un travail minutieux et attentif, et de la contemplation que je cherche à générer chez le public. Dans les œuvres issues de ce processus réflexif, la temporalité se fait ressentir par la transformation dans les œuvres elles-mêmes, au fur et à mesure que le temps passe, que la lumière change, que le public se déplace dans l'espace.

En ce qui concerne mes recherches matérielles, le chemin parcouru au cours de la maîtrise m'a permis de développer une connaissance du verre, qui occupe désormais une place centrale dans mon travail.   la fois délicat et résistant, ce matériau est l'incarnation des tensions et des dualités que j'explore dans mes œuvres : entre force et fragilité, opacité et transparence, solide et liquide, contrôle et imprévisibilité. Son potentiel pour traduire l'esthétique des phénomènes naturels correspond parfaitement à ma quête de dialogue avec les éléments. Il me permet de créer des œuvres qui évoluent en fonction de l'environnement et du regard du public, tout en gardant la dimension de fragilité et de délicatesse qui est au cœur de ma pratique. Le verre s'est révélé être un médium de prédilection, offrant des possibilités presque infinies pour créer des expériences d'observation attentive. C'est un médium sur lequel j'en ai encore beaucoup à apprendre, mais qui sera privilégié pour mes futures créations.

Après avoir travaillé avec les éléments naturels comme l'eau et le feu tout au long de ce parcours, il est maintenant temps pour moi d'intégrer l'air comme nouvel élément collaborateur à mes créations, et quoi de mieux destiné à cette fin que le travail du verre soufflé?

En somme, ce projet de recherche-crédation a non seulement affiné et renforcé ma vision artistique, mais il m'a également ouvert des perspectives passionnantes vers un avenir riche en explorations. Cette transition représente le début d'une nouvelle aventure, où la nature, le verre, ainsi que les éléments tels que la lumière, l'eau, le feu et l'air, seront des alliés essentiels dans ma quête artistique. Je souhaite ainsi poursuivre la création d'expériences qui invitent à une connexion plus profonde avec les éléments et les rythmes de la nature.

BIBLIOGRAPHIE

Abrams, N. B., Donovan, T., Sorkin, J., Bruno, G., Bruss, E., & Museum of Contemporary Art/Denver. (2018). *Tara Donovan: fieldwork*. Rizzoli Electa.

Boisseau, L. (2008). *Initiation au langage des arts visuels*. Presses de l'Université Laval.

Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques, Guichon, F., Thomas, M., Causse, J.-P., & Pilloni, R. (2007). *L'artiste, l'atelier, le verre*. X. Barral.

Charron, M.-È. (2019). *Faire image avec les processus*. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/560203/faire-image-avec-les-processus>

Fernández, T., Norr, D., University of South Florida Contemporary Art Museum, & Blanton Museum of Art. (2009). *Teresita Fernández: blind landscape*. [Catalogue d'exposition]. JRP Ringier.

Fernández, T., Cruz, A., Pérez Art Museum Miami, Phoenix Art Museum, & New Orleans Museum of Art. (2019). *Teresita Fernández : elemental*. [Catalogue d'exposition]. DelMonico Books/Prestel.

Kee, J. (2013). *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method*. University of Minnesota Press.

Lauson, C., Schuld, D. L., & Zelevansky, L. (2018). *Space Shifters* [Catalogue d'exposition]. Hayward Gallery Publishing.

Letarte, M.-A. (2016). *Luce Meunier : lignes de courant*. *L'Inconvénient*, volume 63, page 30–37.

Roger, A. (2020). *Compte rendu de [Luce Meunier, Récit d'un parcours plastique, Maison de la culture Claude-Léveillée, Montréal]*. *esse arts + opinions*, (99), 108–108.f

Zuppiroli, L., Bussac, M.-N., & Grimm, C. (2009). *Traité de la lumière*. Presses polytechniques et universitaires romandes.