

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRÉSENTER L'ESPACE DOMESTIQUE PAR LA CRÉATION D'OBJETS-
PEINTURE DANS UNE PARODIE DU RÉEL

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

PAR
VÉRONIQUE LÉPINE

NOVEMBRE 2021

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.04-2020). 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

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Stephen Schofield pour sa patience et ses conseils justes qui m'ont permis d'avancer depuis ces années et de concrétiser cette étape finale de mes études. Un merci incroyable à mon amoureux Guillaume La Brie qui a su m'aider dans toutes les étapes stressantes de l'écriture, à nos filles Constance et Clémentine qui sont si compréhensives. Merci à mes parents Diane et Alain d'être là et de m'appuyer dans tout mes projets. Merci à Zaza. Un remerciement spécial à l'équipe de la Galerie B-312, principalement à Marthe Carrier pour son appui lors de mon exposition finale. À Ève Dorais pour la relecture et à Julie St-Martin pour la révision de la mise en forme. Merci à Ivan Lassere pour les conseils d'écriture et à Louis-Philippe Côté pour les pertinentes suggestions de lectures. À Véronique Proulx pour sa générosité. Merci à tous mes amis et collègues exceptionnels qui m'ont poussé à ne pas lâcher et finalement , une pensée toute particulière à mon amie Cécile Viggiano et à Jean-Paul Gasse, ami et appariteur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, tous deux, décédés en 2020 pendant l'écriture de ce mémoire.

Table des matières

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I MAGNIFIER LES OBJETS À TRAVERS LEUR REPRÉSENTATION ET LEUR MISE EN ESPACE.....	4
1.1 L'installation sculpturale composée comme une nature morte dans l'espace domestique	4
1.2 La lumière matérialisée et l'univers de Jasper Johns.....	13
1.3 Le geste du Faire selon Vilém Flusser.....	21
CHAPITRE II APLANIR L'ESPACE ET LES OBJETS	23
2.1 <i>Flatland</i> , un lieu et une réflexion sur la perception de l'espace	23
2.2 Aplanir l'objet par l'emprunt de techniques photographiques	25
2.3 Aplanir l'espace dans l'esprit de Philippe Halsman.....	27
CHAPITRE III STRATÉGIE DE PRÉSENTATION VISANT À UTILISER LA COULEUR COMME UN MATÉRIAU OU UNE CHOSE.....	32
3.1 La couleur comme lien avec le réel	32
3.2 La couleur appliquée dans l'espace	35
3.3 La notion du tableau chez Jessica Stockholder.....	39
3.4 Inondation de couleur chez Katharina Grosse	44

CHAPITRE IV DANS L'ATELIER	48
CONCLUSION.....	53
BIBLIOGRAPHIE	55

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Willem Claesz Heda, <i>Déjeuner au crabe</i> , 1648, huile sur toile, 118 x 118 cm	6
1.2 Véronique Lépine, <i>enneakaidecagone</i> , 2016, hydrocal, cire, 60 x 60 x 4 cm	7
1.3 John F. Peto, Rack Picture for William Malcolm Bunn, 1882, huile sur toile, 61 x 50,8 cm	9
1.4 Véronique Lépine, <i>Duplicata (1)</i> , 2012, plâtre, pâte minérale à modeler et objets, 240 x 205 x 130 cm.....	11
1.5 Véronique Lépine, <i>Cut_nature_morte</i> , 2010-2011, acrylique et encre sur toile et céramique émaillée, 90 x 50 x 40 cm	12
1.6 Véronique Lépine, <i>Cut_nature_morte</i> , détail, 2010-2011.....	12
1.7 Véronique Lépine, <i>Cut_nature_morte</i> , détail, 2010-2011.....	13
1.8 Véronique Lépine, <i>Travail en cours 2017-2019</i> , céramique, photocopies, roches, plastique, peinture aérosol, pellicule miroir, bois, plasticine, 138 x 117 x 170 cm	15
1.9 Véronique Lépine, <i>Procédés d'éclairages I</i> , 2017, céramique émaillée, peinture aérosol, métal, 65 x 45 x 52 cm.....	16

1.10	Pieter Claesz, <i>Nature morte avec chandelle</i> , 1627, <i>huile sur toile</i> , 26,1 x 37,3 cm	17
1.11	Véronique Lépine, <i>Conversations lumineuses</i> , 2016, <i>céramique émaillée</i> , peinture en aérosol, bois et métal, 40 x 35 x 10 cm	18
1.12	Jasper Johns, <i>Souvenir</i> , 1964, <i>encaustique et objets sur toile</i> , 26 x 22	20
1.13	Jasper Johns, <i>Flashlight</i> , 1958, <i>bronze, verre et aluminium peint</i> , 14,3 x 21 x 9,5 cm	20
2.1	Véronique Lépine, Véronique Lépine, <i>Siège sur Waterloo</i> , 2013, <i>Céramique émaillée</i> , 15 x 15 x 28 cm	24
2.2	© Wallonie Belgique Tourisme, <i>La Butte du Lion</i> ou le Monument de <i>Waterloo</i> , site historique.....	24
2.3	Man Ray, <i>Les champs délicieux</i> , 1922, <i>photogramme, épreuve argentique</i> , 22,4 x 17,5 cm	27
2.4	Véronique Lépine, <i>Les objets épars</i> , 2014, <i>Céramique, verre, bois, acrylique, encre</i> 365 x 396 cm.....	28
2.5	Philippe Halsman, <i>Dali Atomicus</i> , 1948, <i>épreuve argentique</i> , 25,8 x 33,3 cm	30
3.1	Véronique Lépine, <i>Hb</i> , 2013, <i>céramique émaillée et or</i> , 35 x 15 x 15cm...	33
3.2	Véronique Lépine, <i>Hb-2</i> , 2013, <i>céramique émaillée et or</i> , 30 x 25 x 15 cm	36
3.3	Véronique Lépine, <i>Cadrages graphiques</i> , exposition <i>Les formes en porte-à-faux</i> , 2019, <i>dimensions variables</i>	36

3.4	Véronique Lépine, exposition <i>Les formes en porte-à-faux</i> , vue d'ensemble, 2019	37
3.5	Véronique Lépine, <i>Prolongement de la ligne</i> , dans <i>Les formes en porte-à-faux</i> , 2019, céramique émaillée et ruban, 460 cm	39
3.6	Jessica Stockholder, <i>Just Sew</i> , 2019, table en verre, rideau de douche, bottes de caoutchouc, récipient de plastique, boîte de cassettes VHS, bois, plastique, fausse-fourrure, table, lampe, vase, tapis, peinture à l'huile et peinture acrylique, ruban, extension, et métal, 243,8 × 393,7 × 294,6 cm, 2019	40
3.7	Véronique Lépine, <i>Tour sur pilotis</i> , dans <i>Les formes en porte-à-faux</i> , 2019, verre trempé, plastique, boîte de carton, métal, plexiglas, vitre antique, 90 x 90 x 105 cm.....	41
3.8	Véronique Lépine, <i>Prolongement de la ligne</i> (détail), dans <i>Les formes en porte-à-faux</i> , 2019, 426 x 32 x 0,5 cm	43
3.9	Véronique Lépine, <i>Fabriquer le sol</i> , dans <i>Les formes en porte-à-faux</i> , 2019, pâte minérale à modeler et poussière, 35 x 35 x 1,5 cm.....	44
3.10	Katharina Grosse, <i>This Drove My Mother Up the Wall</i> , 2017, peinture acrylique, dimensions variables.....	46
3.11	Katharina Grosse, <i>Hammer project</i> , 2001-02, peinture acrylique, dimensions variables.....	47
4.1	Nathalie du Pasquier, <i>Big Objects are not Always Silent</i> , 2016, porcelaine, bois, peinture, dimensions variables	50
4.2	Nathalie du Pasquier, <i>Big Objects are not Always Silent</i> , 2016, porcelaine, bois, peinture, dimensions variables	51

4.3	Véronique Lépine, <i>Technologies parallèles (détail)</i> , dans <i>Les formes en porte-à-faux</i> 2019, acier peint, diapositives, plexiglas et papier carbone 120 x 53 x 39 cm	52
-----	---	----

RÉSUMÉ

Ce mémoire accompagne l'exposition *Les formes en porte-à-faux*, qui a été montrée à la Galerie B-312 de Montréal, en novembre 2019, dans le cadre de la présentation publique du projet de fin de maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Le texte est divisé en trois parties. La notion de la magnification des objets du quotidien et plus particulièrement des objets domestiques par leur mise en espace et leur transposition en sculpture sera développée. J'aborde les facteurs qui peuvent orienter notre sensibilité à ceux-ci, telle que leur position dans une composition, la matière dont ils sont faits et l'aspect discursif de leur représentation.

Dans le deuxième chapitre, j'examine l'aplanissement de la tridimensionnalité. Il y est question des stratégies de mise en espace que je préconise et qui ont pour objectif d'organiser mes sculptures en installation selon les codes de la construction d'une image bidimensionnelle.

J'aborde dans le troisième chapitre l'exploitation de la couleur comme un matériau permettant d'investir l'espace au même titre que les objets. Cette recherche est soutenue par : une étude sur l'affrontement des couleurs les unes avec les autres qui en vient à définir des tensions et des jeux d'équilibre de la composition.

L'objectif de ce mémoire est d'analyser ma pratique qui allie le langage de la picturalité à celui de la sculpture de manière tangible et conceptuelle. Je parle de l'alliance entre ces deux modes de représentation parce qu'il y a déploiement d'objets tridimensionnels aussi bien que d'images pour créer les installations, mais surtout parce que l'espace est considéré comme une sorte de toile permettant de réaliser une composition qui se rapproche du pictural. Par le biais d'observations et de manipulations, je cherche le point de vue à privilégier pour que les œuvres sculpturales se lisent frontalement.

Mots clés : geste, matière, manipulation, processus, déséquilibre, humour

INTRODUCTION

Dans mon travail, j'emploie une multitude de matériaux de manière non conventionnelle et j'oscille toujours d'un médium à l'autre. Allant de la céramique au moulage, du dessin au pliage de papier, ou encore de la peinture à la photographie, je questionne la malléabilité des médiums et des techniques qui leur sont associés. Dans cette optique, parallèle à mes diverses expérimentations je constate des changements de mode de représentation et de discours conséquemment il devient complexe d'identifier les éléments phares de ma pratique artistique. La principale ligne directrice de ma pratique des dernières années étant la représentation de la domesticité, j'ai choisi d'axer ce document sur les enjeux qui y sont liés. J'examinerai l'utilisation d'objets trouvés communément dans la maison ainsi que la portée visuelle de leur reproduction et de leur mise en espace.

J'ai construit ce mémoire en réponse à trois grandes questions :

Comment la représentation et la mise en espace peuvent-elles changer le sens des objets ?

Comment exploiter l'espace bidimensionnel dans une pratique sculpturale ?

Comment la couleur peut-elle devenir une chose en soi qui occupe l'espace ?

Dans le premier chapitre, je ferai un parallèle entre les natures mortes néerlandaises du 17^e siècle et la représentation du quotidien dans mon travail. J'ai constaté que mon processus de création opère de manière semblable à celui de ces peintres. L'aspect figé de mes installations, la précarité de ce que je représente ainsi que les divers traitements de la lumière rappellent ces tableaux appartenant à une autre époque. Je m'attarderai aussi à la matérialisation de la lumière dans des pratiques plus récentes telles que celle de Jasper Johns, avant de terminer mon argumentation avec l'importance du geste. Dans la deuxième partie, j'aborderai la notion d'aplanissement de l'espace dans une pratique sculpturale. Il sera entre autres question du roman *Flatland* de John Abott Abott, dans lequel l'auteur traite de la perception des lieux à travers des personnages issus de dimensions différentes. Ensuite, je ferai état de l'inclusion dans mon travail de techniques photographiques visant à reproduire des objets et je m'attarderai à la photographie surréaliste de Philippe Halsman, plus spécifiquement à l'œuvre réalisée avec Salvador Dali, *Dali Atomicus*. J'avance la proposition que celle-ci représente bien l'éclatement des médiums et l'illusion autant que la spatialisation de l'image. Un écart similaire survient lorsque je reproduis des objets de mon quotidien, des choses insignifiantes qui ne devraient pas susciter d'intérêt, qui deviennent tout à coup des sculptures où l'on peut remarquer une certaine plus-value au niveau des formes, des textures et des couleurs. Je déjoue ainsi

les a priori que l'on peut avoir sur certaines choses qui nous paraissent insignifiantes en transposant un modèle d'un matériau à un autre.

Dans le même esprit, je me suis inspiré du travail de Jasper Johns. Liant tour à tour le bidimensionnel et le tridimensionnel, cet artiste a repoussé les limites de l'expressionnisme abstrait qui l'a fait connaître et qui était le mode de représentation récurrent des artistes de l'après-guerre aux États-Unis. La manière dont il multiplie les interprétations d'un même objet trouvé agit comme comme modèle pour ses méthodes de création.

Pour terminer, au chapitre trois, je m'intéresse spécifiquement à l'occupation de l'espace par la couleur. Les pratiques de Jessica Stockholder, Katarina Grosse et Nathalie du Pasquier me servira d'exemple pour démontrer que la couleur peut agir comme un matériau en soi. Ces trois artistes imaginent et créent des espaces dans lesquels prédomine l'intensité du pigment. Chacune d'elles arrive à saturer les environnements de présentation en usant de stratégies axées sur l'accumulation et la disposition des choses. Que ce soit par les propriétés chromatiques de la matière et des objets, par l'utilisation de pigment poudreux amassé massivement ou en appliquant directement la peinture sur les murs blancs de la galerie, elles arrivent à envahir les espaces avec la couleur.

CHAPITRE I

MAGNIFIER LES OBJETS À TRAVERS LEUR REPRÉSENTATION ET LEUR MISE EN ESPACE

1.1 L'installation sculpturale composée comme une nature morte dans l'espace domestique

Je me suis longuement intéressée aux peintres néerlandais du 17^e siècle, car il existe une filiation évidente entre la mise en espace de mon travail et la composition d'une nature morte. Entre autres, leur manière de peindre les objets, qui engendre la magnification de ceux-ci, est un objectif que nous partageons. J'utilise le terme magnifié, car je présume que les choix esthétiques de l'artiste sont réfléchis minutieusement pour rendre l'objet représenté plus séduisant qu'il ne l'est réellement. De plus, l'intégration de sources lumineuses et leur fonction symbolique font en sorte qu'elles ont une valeur équivalente aux sujets peints. La représentation et la symbolique de la lumière dans ces tableaux trouvent un écho dans les stratégies que je développe.

Toutefois, leur façon de plonger un objet dans un ensemble qui le dépasse est sans doute le lien le plus fort avec ma pratique. De la même manière que le peintre accumule des objets pour former un ensemble qui deviendra l'œuvre finale, je

cherche aussi à construire un corpus d'œuvres qui agit comme les fragments d'une création plus grande. Sans avoir nécessairement prévu la progression de chacune de mes œuvres, celles-ci ont toujours la même finalité : devenir des éléments discursifs dans un ensemble. En ce sens, on peut dire que mon intérêt pour la nature morte est activé lors de la mise en espace de mes objets, lorsque mon travail de sculpteur est achevé. C'est un peu comme si j'avais pris le temps de créer chaque élément de la composition du tableau sans connaître le rôle qu'il jouera, comme on le ferait pour l'aménagement intérieur de l'espace domestique. Dans cette optique, l'accumulation et l'étalement de petites sculptures ont comme objectif d'envahir l'espace de présentation.

À cet égard, afin de bien comprendre la portée de la représentation des objets, je me suis principalement attardée au traitement des choses dans les natures mortes. Charles Sterling, historien de l'art, résume l'essence même de la création de ce type de peinture :

« Une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets. Qu'en fonction du temps et du milieu où il travaille, il les charge de toutes sortes d'allusions spirituelles, ne change rien à son profond destin d'artiste : celui de nous imposer son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets et leur assemblage. »

En quelque sorte, selon cet auteur, dans une nature morte, il n'est pas question de réalisme, mais bien de charger les objets de sens. Par exemple, dans un tableau de Willem Claesz Heda intitulé *Déjeuner au crabe*, l'image semble représenter un repas bourgeois, mais les éléments ont été scrutés finement dans le but de reproduire minutieusement leur brillance, leurs menus détails et leur texture, auxquels s'ajoute la réflexion de la lumière sur les différentes surfaces. L'attention est donc mise sur les détails, sur les plis du tissu autant que sur l'agencement de la pelure de l'agrume, et non pas seulement sur la description d'un moment fixe qui édifie le quotidien plutôt que simplement le représenter.



1.1 Willem Claesz Heda, *Déjeuner au crabe*, 1648, huile sur toile

Dans mon processus de création, je transpose ce qui m'entoure dans des matériaux et des compositions qui invitent le spectateur à les voir autrement. Mon espace domestique se prolonge dans l'espace de mon atelier et ils s'incorporent l'un à l'autre.

Ainsi, je valorise et transforme le banal à travers sa représentation. De manière générale, mon travail est réalisé à partir de ce qui attire mon attention pour des raisons de forme, de texture et de couleur. C'est le potentiel esthétique et chromatique des objets qui m'intéresse en premier lieu, mais leur charge formelle et leur sens sont transformés par l'action de les reproduire.

Souvent, comme dans l'œuvre *enneakaidecagone*, j'exploite l'illusion. Je crée un objet qui n'a pas la forme habituelle et qui ne s'incarne pas dans un matériau lié à sa fonction, mais qui sera reconnaissable autrement. Je parviens à intégrer une série de procédés et de matériaux nobles et banals où se côtoient du papier fragile, de la céramique et des matières éphémères, ou dans ce cas précis le remplacement du caoutchouc flexible d'une chambre à air par du plâtre hydrocal patiné. C'est alors la patine effectuée qui nous trompe. Dans ce sens, j'agis comme un peintre.



1.2 Véronique Lépine, *enneakaidecagone*, 2016, hydrocal, cire

Je suis intriguée et stimulée par le travail de John Frederick Peto, qui utilisait le même type de stratégie lorsqu'il peignait les objets banals issus de son quotidien comme des bouts de papier, des enveloppes, des billets ou de la ficelle. Le trompe-l'œil qu'il pratiquait dans sa peinture laissait une grande place à la lumière qui donne une apparence véridique à l'objet que la réalité elle-même, voire qui bonifie l'intérêt que nous portons aux objets apparemment sans valeur. Les illusions convaincantes qu'il arrive à générer avec des jeux d'ombres accentués se jouent de nos sens et confèrent aux objets représentés un statut qui dépasse la simple vérité.

Ses compositions consistent en des ensembles mystérieux qui animent les souvenirs de l'artiste.



1.3 John F. Peto, Rack Picture for William Malcolm Bunn, 1882, huile sur toile

Quoique nos stratégies sont différentes, il demeure que le but de sa pratique est le même que le mien : transformer le matériau et engendrer une lecture bimodale – de l’objet représenté et sous-jacent à l’objet évoqué. Le simple fait qu’il lie et ornemente des calques de la vie *ordinaire* est également une façon de mettre en valeur la spontanéité et la recherche d’aspects liés à des enjeux patrimoniaux et sociaux. Par l’accumulation et la présentation d’artefacts du quotidien, Peto et moi faisons appel aux souvenirs qui prennent racine et se projettent dans une version remodelée d’événements dans l’oeuvre. Peto par l’utilisation de couleur calme apaise le quotidien et affirme la douceur de son art. Cependant par mes choix de couleurs stridentes, j’ouvre un dialogue grinçant sur mes appréhensions face à des enjeux de société. Le fait d’être devenue mère a obligatoirement modifié ma façon de travailler (créer à la maison plutôt qu’à l’atelier) et m’a aussi forcément modelé un discours à travers ces transformations structurelles de la famille. J’attribuerais même le format intimiste de

mes œuvres à la promiscuité de mes sujets. Les sujets de la vie quotidienne viennent avec leurs tonalités et leurs forces de tension que je peux retranscrire dans mes œuvres.

Dans l'œuvre *Duplicata (1)* qui est réalisée à partir d'éléments récupérés dans une grange, j'ai sélectionné une chaise, un baril et une balle de foin. Puis, j'ai unifié ces trois éléments à l'aide d'une masse informe de pâte à modeler pour faire un ensemble. Cette masse fige la composition et devient son support physique. Elle ne représente rien de concret, elle se positionne simplement comme le quatrième élément qui permet de fusionner le tout, en même temps qu'elle modifie la valeur symbolique que pourraient avoir les autres objets par son sens indéterminé, mais évocateur. L'accent dans cette oeuvre est mis sur l'agglomération de matière qui lie des objets du passé et des objets trouvés dans une grange, qui était un terrain de jeu que je fréquentais depuis l'enfance, et conséquemment a pris une valeur plus forte pour moi quant au lieu et aux objets qui s'y trouvent.



1.4. Véronique Lépine, *Duplicata (1)*, 2012, bois, foin, pâte à modeler

Lorsque je décide de représenter un sujet, le temps de création peut aussi influencer la charge qu'il portera. Dans *Cut_nature_morte*, 2010-11, j'ai entrepris de représenter ce qui se trouve autour de moi à l'atelier. Pendant deux ans, sans trop savoir où le processus allait me mener, j'ai créé des reproductions d'objets tels que des lunettes, des écrous, un bol, des vis, des vases, une scie et des tablettes, tous modelés en argile. En parallèle, je peignais sur toile ces mêmes objets sans connaître l'objectif de cette opération. Au fil du temps, j'ai regroupé le travail issu de ces processus distincts afin de créer une installation où chaque élément fait directement référence à sa représentation picturale. Dans cette œuvre, il devient alors impossible, même pour moi, de dire si une série d'objets a servi de modèle pour créer une peinture ou si l'image de la chose peinte sur la toile a servi à la création de l'objet tridimensionnel. Cette ambiguïté générée par le processus de création qui entre dans une boucle autoréférentielle me fascine ; abandonner l'idée d'aller du point A au point B, mais plutôt me laisser inspirer par les formes jusqu'à ce que je ne comprenne plus d'où je

suis partie et où je souhaitais aller, ce qui devient une façon de faire parler l'œuvre par elle-même.



1.5 Véronique Lépine, *Cut_nature_morte*, 2010-11, acrylique et encre sur toile et céramique émaillée



1.6 Véronique Lépine, *Cut_nature_morte*, 2010-11 (Détail)



1.7 Véronique Lépine, *Cut_nature_morte*, 2010-11 (Détail)

1.2 La lumière matérialisée et l'univers de Jasper Johns

L'exploration de la lumière dans mes installations prend une forme plastique avec la conséquence que cet élément immatériel devient matériel. Ma stratégie est de l'aborder comme un objet en tant que tel au même titre que les choses qui m'entourent. Je matérialise des faisceaux lumineux par le plastique ou avec la peinture en aérosol afin de leur faire prendre une place physique et concrète dans l'espace d'exposition. Ces fac-similés de projections lumineuses reproduisent donc la présence d'une lumière qui aurait normalement été produite par des dispositifs d'éclairage artificiel tels que des lampes, des ampoules et des plafonniers.

Cette découverte a ouvert une nouvelle dimension d'exploration dans mon travail, ce qui me permet de calquer, de mettre en évidence ce que l'on côtoie tous les jours, le

clair-obscur qui dévoile ou cache les objets autour de nous. Dans la réalité, on voit les choses sous un angle de vue distinct. La lumière peut être chaude, froide, naturelle ou artificielle, mais dans mes œuvres, le fait de reproduire la lumière me permet de l'esthétiser et de lui donner un nouveau sens, tout en créant des illusions.

Par exemple, dans *Travail en cours*, 2017-2019, j'ai représenté une lampe de manière très naïve avec des couleurs vives et une texture s'apparentant à celle d'un bricolage ainsi qu'une simulation d'éclairage qui allait dans le même sens.



1.8 Véronique Lépine, *Travail en cours*, 2017-2019, exposition *Les formes en porte-à-faux*, 2019

Je voulais que l'on reconnaisse l'objet, mais que l'attention se tourne davantage sur sa matérialité et le simulacre de sa fonction. Cette lampe est donc non seulement représentée afin de démontrer clairement son caractère sculptural, mais elle émet aussi une lumière fictive. Un faisceau de vinyle peint en jaune vient remplacer l'éclairage qu'aurait produit l'objet.

Dans le même esprit, l'œuvre *Procédés d'éclairages I*, 2017, représente un assemblage d'objets en céramique placés sous une lampe et éclairés de manière factice par la réification de la lumière. La peinture en aérosol projetée sur ceux-ci donne l'illusion qu'ils sont éclairés. Cette stratégie a eu pour effet de désigner les objets autant que de les faire disparaître : les crayons, la plante et les feuilles de notes qui forment l'ensemble perdent leur force symbolique par ce subterfuge. Ils servent alors davantage de vecteurs pour créer l'illusion de la lumière se déversant sur eux. À cet égard, l'effet d'éclairage est le point central de l'œuvre et se doit d'être percutant. J'ai donc choisi d'installer l'ensemble devant un fond sombre pour accentuer l'effet de lumière produit par la peinture jaune. Ce choix esthétique rappelle aussi une stratégie picturale propre à la nature morte, soit la création de fonds contrastés enveloppant la scène et isolant certains sujets.



1.9 Véronique Lépine, *Procédé d'éclairage I*, 2017, céramique émaillée, peinture aérosol, métal

Je remarque une stratégie parallèle dans l'œuvre Nature morte avec chandelle, de Pieter Claesz, où une bougie, presque entièrement consumée, éclaire des objets sur plusieurs plans. Grâce à cette lumière faible, ils sont perceptibles grâce au fond sombre. Dans cette optique, la noirceur du tableau circonscrit l'espace, tout en nous laissant croire à un lieu plus vaste. Le fond plat et sombre efface la profondeur et permet au peintre d'isoler les objets en mettant l'accent sur l'éclairage tout en aplanissant l'espace représenté, car la lumière ne sort pas du cadre de l'image, elle est plutôt interceptée par la surface.



1.10 Pieter Claesz, Nature morte avec chandelle, 1627

Ce procédé de matérialisation de la lumière m'a aussi emmenée à travailler sur l'obscurité, car je devais forcément créer de fausses ombres et de faux reflets sur les objets dans mes installations. Je me suis donc concentrée sur la forme des ombres et de la lumière projetée sur des textures. Il ne s'agissait plus de simplement représenter

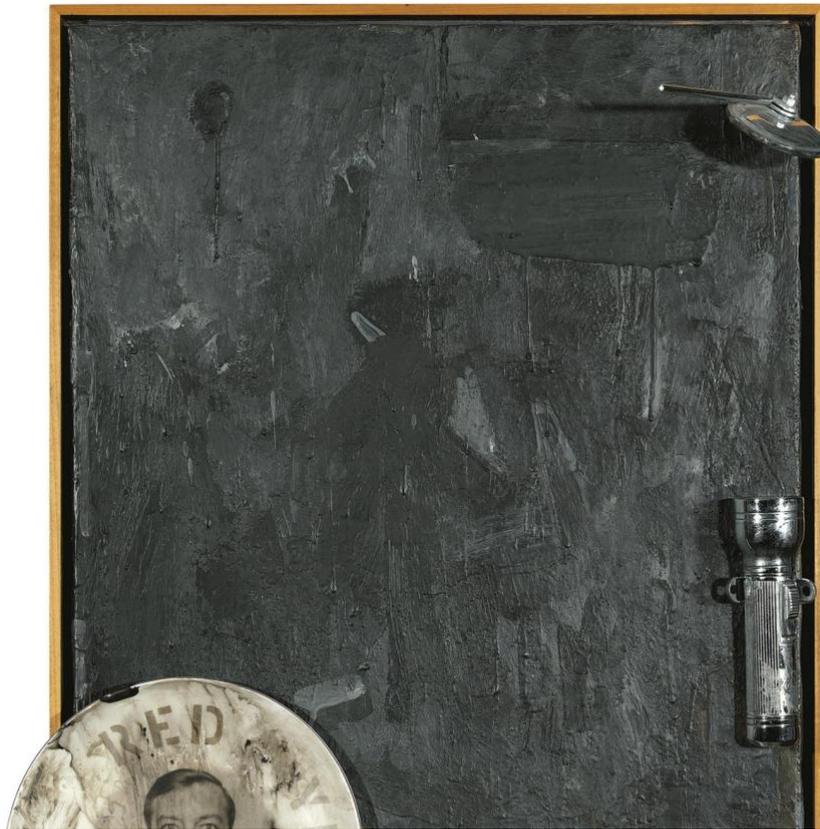
les choses, mais aussi d'illustrer des effets sur leur surface. Cette manière de donner du corps à une simple lueur s'est avérée en parfaite harmonie avec mes recherches où je visais à transposer le quotidien en sculpture et où les objets changent de sens en étant reproduits. Par exemple, dans l'œuvre *Conversation lumineuse* (2016), j'ai représenté deux lampes de poche qui s'éclairent mutuellement en utilisant la même stratégie du fond noir et de la peinture jaune. Si ces lampes de poche avaient simplement été déposées l'une à côté de l'autre, elles auraient été comprises comme des représentations d'objets. Par la représentation de la lumière factice, je déclenche un dialogue entre les deux et je transpose ma vision de l'objet et de sa fonction dans un autre cadre. L'artifice représente autant qu'il brise la réalité, il ne sert qu'à rehausser la présence des objets que je récupère et à en détourner le sens.



1.11 Véronique Lépine, *Conversations lumineuses*, 2016, céramique émaillée, peinture aérosol, bois et métal

Pour moi, il s'agit donc d'intégrer des notions de peinture à la sculpture afin de transformer notre façon de voir les objets. Ce processus s'apparente à celui utilisé par Jasper Johns, bien que cet artiste l'opère de manière inversée. Dans son cas, il a introduit des objets sur ses peintures tandis que je propose de modifier le regard sur un plan tridimensionnel en compressant celui-ci par des stratégies de présentation. Mon utilisation de la lampe de poche était motivée par son attrait formel ainsi que par la possibilité de supprimer sa fonction à travers sa représentation. Pour Johns, dans *Souvenir* (1964), la lampe de poche est présentée sur fond noir ; elle est orientée vers un miroir positionné à l'autre extrémité du tableau, conséquemment si on s'approche de l'œuvre, l'illusion du transfert de la luminosité par réverbération de l'image nous donne l'impression que la lumière est détournée vers l'élément représenté en bas à gauche du tableau, même si la lampe n'est pas en fonction. Le potentiel qu'avait cette lampe de diffuser un faisceau lumineux est mis en relation avec son propre reflet. Une poétique de l'objet, pourtant subtilement détournée par l'absence de fonctionnalité, s'établit alors.

Une autre œuvre de Johns, *Flashlight*, (1968), met en scène une lampe de poche reproduite en bronze. Cette modification d'état change les attributs et qualités propres à l'objet tout en le magnifiant par la noblesse du matériau.



1.12 Jasper Johns, *Souvenir*, 1964, huile et collage sur toile



1.13 Jasper Johns, *Flashlight*, 1958, bronze et verre

1.3 Le geste du Faire selon Vilém Flusser

Il m'a semblé important tout au long de mes recherches de m'arrêter aux différents gestes qui mènent à la confection d'une œuvre. Étant donné que je travaille par étapes successives, d'abord par l'observation, puis par l'analyse des attributs d'un sujet, la mutation de la forme ou de la fonction dans le processus de création de l'œuvre, tout ceci prend forme de strates dans mes installations.

En analysant les gestes du quotidien, le philosophe et anthropologue Vilém Flusser plaide pour un ralentissement du temps d'observations, c'est-à-dire prendre le temps de s'attarder aux gestes banals. Il propose qu'en se rendant plus attentif on en vient à être conscient des différents moments d'un même acte. Il définit des actions telles que se raser, téléphoner, faire, peindre et chercher comme des actes qui établissent une expression d'intention.

Par exemple pour Flusser, en photographiant un sujet, on s'expose à trois actes distincts : la recherche d'un point de vue, d'une position d'où regarder la situation, ensuite l'adaptation du point de vue choisi et enfin l'adoption du recul critique qui

permet de déterminer la réussite ou la faillite de cette adaptation. S'ensuit naturellement le geste d'appuyer sur le déclencheur, etc.¹

Ces gestes qui s'additionnent font partie des étapes de création de l'œuvre qui sont une suite logique de gestes, de recul, de production, de destruction, de correction, qui cherchent leur place spécifique dans la construction.

Je tente de représenter et appliquer ses idées de fluctuation, qui varient d'un individu à un autre, dans les gestes posés pour effectuer une même action. C'est ce qui me permet d'orienter mon processus de recherche et d'élaboration d'une œuvre, en réfléchissant à l'exploration que je fais, en portant une attention particulière à mon propre geste du Faire et à ma façon d'appivoiser les transformations qui me poussent à créer des formes et à reproduire des états de la matière.

¹ Vilém, Flusser *Les gestes*, Éd. Al Dante AKAVI, p.128.

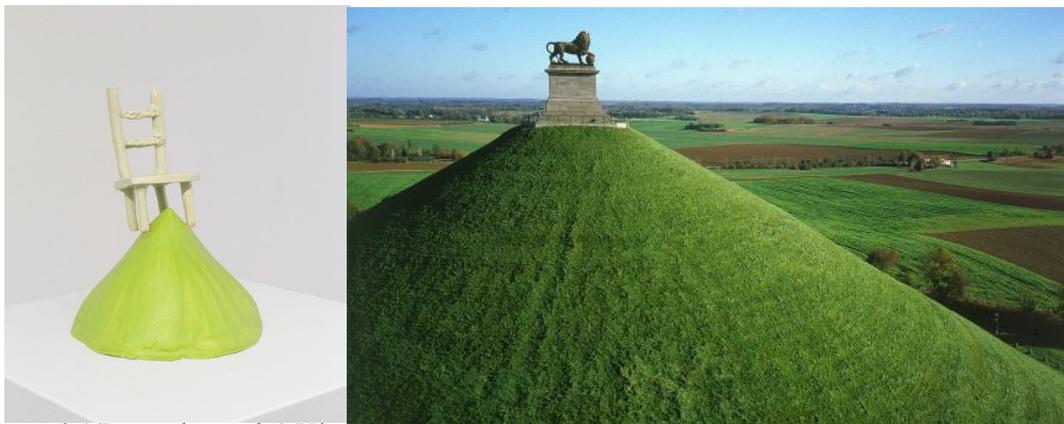
CHAPITRE II

APLANIR L'ESPACE ET LES OBJETS

2.1 *Flatland*, un lieu et une réflexion sur la perception de l'espace

La lecture du roman de mathématique et de science-fiction *Flatland*, de l'auteur Edwin Abbott Abbott, nous permet justement de saisir ces transitions entre des mondes qui divergent par leur spatialité et leur planéité. Dans ce roman, le narrateur (un carré), vit avec ses enfants (un pentagone, un octogone ...) et sa femme (une ligne) dans un monde plat, où la pluie tombe d'est en ouest plutôt que du haut vers le bas, car il n'y a qu'une seule dimension. Toute l'histoire est basée sur la structure de la dimension du milieu de vie, une référence supplémentaire à la domesticité. Le cours de l'histoire se complexifie lorsque le carré croit apercevoir une sphère, qui prouverait l'existence d'une troisième dimension. Ceci vient alors mettre le chaos dans son esprit puisqu'il est le seul à l'avoir vue et qu'il craint d'être pris pour fou, par ignorance de l'existence de la spatialité. Les habitants de chacun des environnements ne peuvent véritablement saisir le monde de l'autre, car un point, par sa forme, ne connaît pas l'espace autour de lui, ni la forme carrée, bien plane, qui ne prend pas d'envergure dans une pièce si on le compare à un cube. C'est la perception qui opère, car tant qu'un être vit dans la planéité, l'espace ne lui manque pas. L'opportunité de

quintupler l'espace pour créer des illusions par l'utilisation d'une projection picturale engendre une manière de comprendre le déploiement des matières. J'aimerais établir un parallèle entre cette histoire de dérision mathématique similaire à mon processus de travail et ce qui comporte une bonne dose de désinvolture et d'absurdité, parfois même d'un aspect fantaisiste, voire humoristique. En effet, l'humour est un aspect important de mon travail, par exemple, dans l'oeuvre *Siège sur Waterloo*, 2013, où je transpose le lieu de *La butte du lion*, à Waterloo en Belgique. J'ai imaginé qu'une chaise remplacerait le lion qui prend place au sommet de la butte. Cette oeuvre de céramique sert alors de caricature d'un lieu historique en jouant sur le sens du mot siège /état de siège de ce lieu qui fut champ de bataille et démontre tout le réconfort physique que l'on peut ressentir de retrouver une chaise après avoir fait l'ascension des 226 marches du site patrimonial. Ces allusions sont le genre de parodie que je reproduis.



2.1 (Image de gauche) Véronique Lepine, *Siège sur Waterloo*, 2013, Céramique émaillée
 2.2 (Image de droite) La Butte du *Lion* ou le Monument de *Waterloo*, site historique © Wallonie Belgique Tourisme

On peut donc dire que je tente de déjouer l'expérience de l'espace en confrontant des éléments à un changement de dimension. Par l'acte de donner de l'épaisseur ou plutôt de le réduire à une mince couche, je cherche à représenter la qualité modulable de notre environnement.

2.2 Aplanir l'objet par l'emprunt de techniques photographiques

Le processus de création de mes installations s'apparente à celui d'une photographie au sens où je privilégie un point de vue en particulier pour les construire autant que pour les percevoir. Il y est souvent question de transcrire la présence d'un modèle physique tridimensionnel dans un médium bidimensionnel. Dans un cas comme dans l'autre, il est question d'un arrêt sur image qui révèle le chevauchement de plusieurs strates de travail. Le résultat pour moi est donc l'amalgame entre l'idée initiale, le processus par lequel est passé le sujet reproduit et le transfert d'une mise en espace tridimensionnel en image qui ne comporte plus de profondeur. La production d'une scène, un peu comme s'il s'agissait d'un espace théâtral à transcrire, est donc très importante pour moi. Il s'agit d'étager des éléments liés à l'espace de jeu jusqu'à l'obtention d'une image où tout se met sur un seul plan.

Parfois, ce rapport à la photographie et à l'espace théâtral devient même littéral, car j'utilise aussi des techniques de reprographie pour dupliquer des modèles tridimensionnels en image. Par exemple dans l'installation *Les formes en porte-à-faux*, 2019, j'ai réalisé des photocopies couleur d'une pierre qui était déjà plate

lorsque je l'ai trouvée. Elle a été choisie pour sa forme ainsi que pour sa texture fine composée de petites entailles et de trous discrets. Sa planéité m'a permis de la photocopier et son relief de créer une image. Le résultat a ensuite été présenté sur un mur du centre d'artistes B-312, de manière à montrer simultanément le recto et le verso de l'objet. Le redéploiement et la transposition de cette pierre sur du papier changeaient l'expérience de cette chose qui était normalement sans intérêt et la rendaient mystérieuse. L'aspect graphique était particulièrement rehaussé et la réaffirmation de la planéité obtenue par la photocopie en dévoilait une nouvelle facette, une planéité certaine.

Cette façon de travailler se rapproche des techniques qu'utilisait Man Ray pour reproduire des objets sur du papier photographique, telles que la surimpression d'images sur un même négatif, le brûlage pour obtenir des résultats aléatoires par la détérioration des négatifs, la solarisation, où une réexposition du négatif en développement crée par la suite des zones brumeuses sur le papier photographique, et finalement le photogramme, que Ray nomma la rayographie, qui permet de produire une photographie sans appareil photographique. L'obtention de l'image est obtenue par la manipulation d'objets, qui sont exposés plus ou moins longtemps sur le papier photographique avant son traitement par les chimies de révélation. Cette dernière technique, découverte par hasard en 1922, est intrigante, car elle donne un aspect spectral à des objets soumis à la lumière. Le travail qui s'opère est plus ou moins contrôlé, l'accident y a sa place et les superpositions translucides ou opaques créent des effets de profondeurs et d'optiques qui transportent l'empreinte de l'objet à un niveau où toute chose délibérément soumise entre le papier photographique et la lumière peut basculer dans l'abstraction. Les effets collatéraux de tous les agents

perturbateurs du parcours processuel de création me motivent à poursuivre mes recherches.



2.3 Man Ray, *Les Champs délicieux*, photogramme, épreuve argentique, 1922

2.3 Aplanir l'espace dans l'esprit de Philippe Halsman

Dans l'installation *Les objets épars*, présentée à la galerie Lilian Rodriguez, à Montréal, en 2014, chaque élément de l'exposition, chacun des sculptures, tablettes et socles devenait une sorte d'entité graphique que je disposais pour créer une image. En fait, j'ai abordé l'espace blanc de la galerie comme j'aurais abordé une pellicule

photographique, c'est-à-dire comme quelque chose pouvant figer l'équilibre bidimensionnel d'une composition graphique au sein d'un espace beaucoup plus complexe. En entrant dans la salle, des objets façonnés en céramique étaient déposés sur des socles de manière à visualiser l'entière des propositions comme un tout. Sur le mur qui n'était pas visible de l'entrée se trouvait une peinture qui était directement inspirée des éléments présents dans la salle, saisis en aplat.



2.4 Véronique Lépine, *Les objets épars*, vue d'ensemble de l'installation, 2014

Il s'agit donc d'un travail sur la spatialisation autant que sur l'aplatissement des choses, comme dans l'oeuvre *Dali Atomicus* (1948) du photographe Philippe Halsman. Pour cette photo, l'objectif de cet artiste était la reproduction de l'univers de

Dali. On y trouve donc un monde déjanté où les disproportions entre les choses et la réalité sont révélées. Par des mises en scène axées sur le détournement d'objets, des suspensions dans l'espace et des moments figés, l'ensemble d'une composition spatiale complexe s'établit finalement sous une dynamique d'image figée. Pour créer cette œuvre, Halsman a réalisé 28 clichés avant d'atteindre l'effet de flottement voulu. Le résultat près d'une peinture de Dali, mais qui s'inscrit de manière singulière prouve à quel point on peut reproduire l'aboutissement d'une pratique artistique sans que le résultat soit une copie. Il ne s'agit pas d'une image qui reproduit la peinture de Dali, mais qui incarne plutôt l'univers du peintre. À cet effet, la création de cette photographie est inspirée de l'œuvre, *Leda Atomica*, qui est également présente à droite de l'image. Ainsi, Halsman défend sa manière contemporaine de photographier en insistant sur la distinction entre prendre une photo et faire une photo. Au faire, correspond donc la construction de l'image, la structure même de l'utilisation de l'espace photographique.



2.5 Philippe Halsman, *Dali Atomicus*, 1948, épreuve argentique

On y retrouve le même flottement, la même aspiration à saisir l'espace, mais avec des éléments connus : les outils du maître, les tableaux, le chevalet, de l'eau et des chats et les ombres respectives de chacun des éléments. L'attrait de cette œuvre provient donc de la symbiose du temps d'arrêt sur l'image provoqué en studio et de l'équilibre des éléments. Le moment inédit où la satisfaction était telle que l'épreuve fût choisie parmi des dizaines.

L'hybridation entre la peinture et la sculpture ou, dans le dernier exemple, entre la photographie et la mise en scène spatiale, dynamise les objets présents. Ils ne sont

plus statiques, ils sont là, présents, puis, reproduits en aplat, puis remodelés. Ces changements d'état s'additionnent pour que l'espace prenne une nouvelle dimension.

CHAPITRE III

STRATÉGIE DE PRÉSENTATION VISANT À UTILISER LA COULEUR COMME UN MATÉRIAU OU UNE CHOSE

3.1 La couleur comme lien avec le réel

De 2012 à 2013, j'ai réalisé une série de sculptures intitulée *Hb* où la couleur devenait presque plus importante que la forme. Il s'agissait de crayons de bois d'écolier abordant un nouveau sens en étant sculptés un à un dans la terre, puis agglutinés en amas qui en transforment la portée visuelle. La création de ces ensembles était certes jonchée d'anecdotes liées aux souvenirs que provoque cet objet, mais la torsion causée par le façonnage et leur présentation en forme d'empilements précaires suggèrent une certaine forme d'abstraction. Il ne s'agit plus de crayons en tant que tels, il est davantage question d'une texture créée par l'accumulation et la torsion de cet objet. Le seul indice qui permettait d'associer ces sculptures à leur référent était la couleur. Ce sont les teintes qu'on garde en mémoire : la brillance de l'embout de métal doré texturé de lignes fines, la couleur bois très mate et le fini brut du bout du crayon, le souvenir de la gomme à effacer rosée souvent disparue de ces fameux exemplaires et finalement, la mine absente, cassée ou pointue du graphite gris argenté. La justesse de la charte des couleurs pour ce projet était primordiale. Elle devait nous ramener directement à notre souvenir de l'objet,

qui le rendait reconnaissable au sein d'un amas où ils auraient autrement perdu toute référence au réel. En d'autres termes, le lien avec le réel ne résidait plus tellement dans la forme, mais surtout dans la couleur.



3.1 Véronique Lépine, *Hb*, 2013, céramique émaillée et or



3.2 Véronique Lépine, Série *Hb*, 2012-2013, céramique émaillée et or

Pour la présentation de cette série de sculptures, j'optais pour des manières très traditionnelles telles que des socles ou des tablettes au mur. J'ai rarement modulé l'espace pour présenter ces œuvres. Toutefois, depuis 2014, je considère davantage l'ensemble de l'environnement d'exposition comme une surface potentielle et je suis plus portée à étendre mes œuvres, mais la couleur joue toujours ce rôle décisif. À cet égard, j'ai développé des stratégies qui me permettent d'occuper et animer un volume important malgré les dimensions restreintes de mes sculptures et leur caractère intime et autonome. Puis, comme la couleur vient lier le tout, mes œuvres se définissent comme de la peinture qui s'incarne dans les objets et dans l'espace.

De plus, j'intègre le socle ou l'élément qui servira de support comme une extension de ce qui est présenté dessus ou dessous, c'est-à-dire qu'il occupe l'espace au même titre que l'objet qu'il sert à présenter et qu'il peut afficher des teintes inhabituelles visant à rehausser le caractère pictural de la présentation.

Il n'y a donc plus de hiérarchie entre les éléments d'une exposition qu'entre une forme et sa coloration. Par exemple, un socle peut devenir une sculpture en soi à cause de sa couleur ou une bande de ruban adhésif appliquée au mur peut avoir la même valeur picturale qu'un objet façonné en céramique, puisque les deux occupent

l'espace d'exposition de la même manière, qui se définit pour moi comme une sorte de toile où j'applique les objets comme le peintre applique des couleurs.

3.2 La couleur appliquée dans l'espace

Lors de l'exposition *Les formes en porte-à-faux*, à la Galerie B-312 de Montréal, du 21 novembre au 21 décembre 2019, j'ai réalisé une mise en espace qui alliait plusieurs œuvres créées pendant les quatre dernières années. Les sculptures représentaient des formes diverses d'éclairage factices telles que décrites précédemment, mais aussi des compositions d'objets ayant en commun la manipulation de matériaux. On dénombre plusieurs étapes de fabrication des sculptures : ce sont des démultiplications de formes et des changements d'état, par lesquels je questionne de différentes manières la présence et l'aspect de chaque objet. Mon objectif était de créer la profondeur du tableau dans l'espace à l'aide de tablettes, de supports, de tables et de socles. Plusieurs choix ont été faits à ce moment, surtout quant à la sélection et à l'agencement des sculptures qui occuperaient au mieux cet espace dans une optique picturale. Je ne voulais pas remplir ou surcharger la salle au point où les œuvres perdraient de l'intérêt. J'ai privilégié plutôt des ensembles caractérisés par une sorte de surcharge spatiale ciblée où l'accumulation de plusieurs interventions qui auraient pu constituer des œuvres en soi même toujours vers une autre pour constituer une sorte d'ensemble. Les accumulations ne se limitaient pas à des objets, des matériaux et leurs propriétés, il s'agissait aussi de créer une seule et

même installation par la répétition de plusieurs sous-ensembles. La couleur a joué un rôle décisif dans cette stratégie.



3.3 Véronique Lépine, *Cadrages graphiques*, exposition *Les formes en porte-à-faux*, 2019



3.4 Véronique Lépine, exposition *Les formes en porte-à-faux*, vue d'ensemble, 2019

La couleur des œuvres unifie ce que l'on voit. Notre œil est appelé à circuler dans la pièce pour en faire une lecture non linéaire, mais dont on comprend les liens. C'est comme si on cherchait un point de mire. À cet égard, j'ai choisi d'exposer mon travail sous forme de stations pour créer des pauses entre chaque lecture. Les couleurs établissent une corrélation qui nous transporte d'une œuvre à l'autre.

Par exemple, l'un des murs ne comportait qu'un seul élément. Une simple bande de ruban adhésif de couleur bleue qui liait l'entrée de la salle à une pièce de céramique représentant un tressage de ruban coloré. Cette ligne agissait d'abord comme la prolongation d'une forme représentant l'entrelacement de cordons de terre cuite émaillée. Puis, par ce fait, elle augmentait l'étendue de cet objet qui passait d'une

dimension modeste à quelque chose pouvant occuper l'ensemble de l'espace d'exposition au complet, comme si sa couleur devenait un élément tangible et définitivement matériel. Ensuite, par son aspect franc et gauche (la ligne a été tirée à la main levée et appliquée d'un seul trait avec les traces d'hésitation que l'acte d'apposer un ruban du point A au point B implique). Cette ligne graphique acquiert une signification par l'aspect temporel de l'installation, tel un trait tiré par un crayon. Par-là, elle résulte d'un geste rapide et précis dans son imprécision qui révèle le ton de l'ensemble de l'exposition puisqu'elle est tirée de manière à marquer le début, une sorte de passage obligé pour pénétrer dans la pièce. C'est une ligne qui lie chaque sculpture à une autre, mais cela peut également être un rappel de forme ou de couleur qui amène l'œil à parcourir les pièces.

Le trait coloré crée un vertige, car il oscille par sa couleur vive et son tracé imparfait, tout comme les tuyaux recouverts de ruban fluorescent, qui viennent lier les sculptures par les choix de couleur.



3.5 Véronique Lépine, *Prolongement de la ligne*, exposition *Les formes en porte-à-faux*, 2019

3.3 La notion du tableau chez Jessica Stockholder

Cette façon d'agencer les matériaux, les objets, les formes et les couleurs rappelle le travail de Jessica Stockholder, qui utilise l'objet de consommation comme support à la peinture. Elle laisse la couleur dominer sans surplomber l'environnement réservé à ses sculptures. L'équilibre qu'elle établit dans ses installations est dû au fait que les objets présentés sont toujours reconnaissables, mais suffisamment transformés par leur assemblage pour nous proposer une nouvelle interprétation. Stockholder se considère elle-même comme une force matérielle qui intervient dans l'œuvre. Par ses choix et ses expérimentations à l'intérieur du lieu d'exposition, elle collabore au récit chromatique des matériaux trouvés et des objets de consommation qu'elle met en

scène. La couleur est l'essence même du dynamisme de ses tableaux dans l'espace : c'est par elle que les lignes de force de la composition surviennent, par la superposition et le chevauchement de teintes ainsi que l'utilisation de plusieurs plans.



3.6 Jessica Stockholder, *Just Sew*, 2019, Dessus de table en verre, rideau de douche, drap. Bottes de caoutchouc, récipient de plastique, cassette VHS, boîtier à cassettes, bois, plastique, fausse fourrure, outils, table, lampe, vase, tapis, huile et acrylique, ruban à masque, cordon électrique, barre d'alimentation, broches

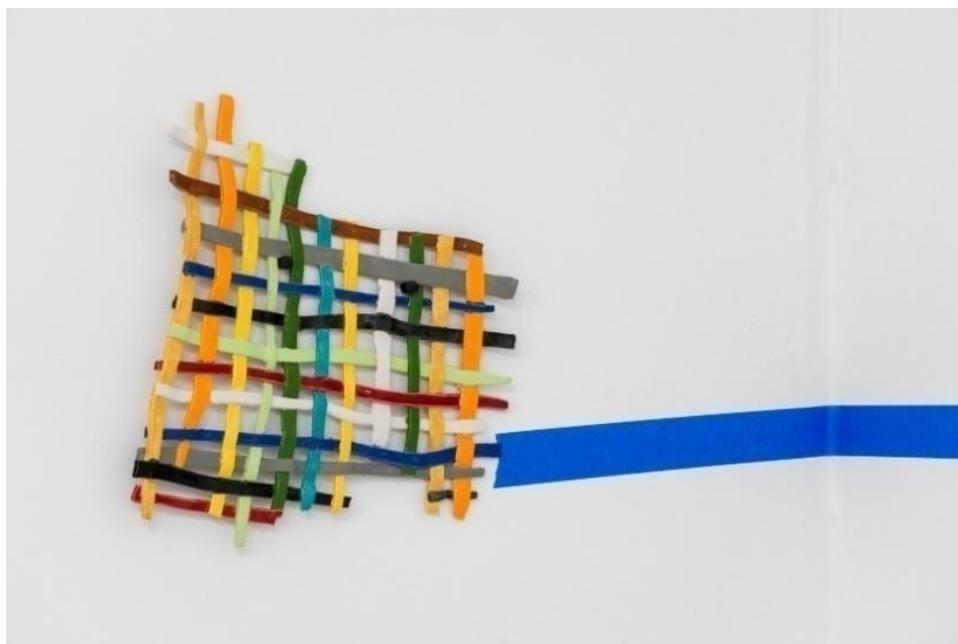
L'exploration dans la mise en espace serait le leitmotiv qui rejoint ma manière de créer. L'œuvre *Tour sur pilotis*, que j'ai réalisée en 2019 est aussi axée sur l'utilisation de la couleur comme un élément qui peut combler l'espace. J'y provoque une illusion par des jeux de transparence dus aux plaques de verre ou au plastique et par les matières réfléchissantes utilisées qui interagissent avec l'éclairage de l'œuvre

ou encore avec les matériaux qui la constituent. Cette intervention est aussi le résultat de plusieurs heures de manipulation et de recherche illustrant mon processus de travail par essais et erreurs. J'y arrive par l'incrustation de résidus de matériaux qui côtoient des objets pour des raisons chromatiques, formelles ou circonstancielles. Chaque décision influence la suivante. Quoique l'équilibre semble précaire, les objets sont assemblés pour créer un effet de légèreté. Les apparences sont parfois trompeuses, car aucun élément n'est soutenu par autre chose que ce qui le supporte. Même si parfois des objets semblent en soutenir d'autres, ils ne servent qu'à achever la composition globale de l'œuvre, offrant un résultat esthétique plus complexe pour l'œil qui le regarde.



3.7 Véronique Lépine, *Tour sur pilotis*, dans *Les formes en porte-à-faux*, 2019

Un autre élément de l'exposition présentée à B-312 va dans ce sens des jeux d'illusion et de transparence, soit le tissage sculpté dans la glaise. C'était un défi technique compte tenu de la fragilité de ce matériau et de la manipulation minutieuse de l'apposition des couleurs. Je me suis mise dans une situation délicate : entre la fragilité de la pièce et la gymnastique d'appliquer plusieurs différentes couleurs de glaçure, je risquais gros. Cela illustre combien ces petits défis personnels de jeux d'équilibre, d'illusions ou la dimension éphémère du matériau sont à la base de mes explorations artistiques. La nature même du tissage – un élément qui se tient par ses maillages – est une métaphore de ma pratique : si une maille cède, c'est tout le reste qui flanche. Cette image met en relief la précarité de cette exposition, la mince ligne que j'ai mise en place pour que chaque lien entre les formes proposées se tienne. Je voulais inciter chaque personne à passer d'un endroit à l'autre. Pour qu'il se questionne, en n'ayant pas toutes les réponses, et en déchiffre une suite d'événements structurels.



3.8 Véronique Lépine, *Prolongement de la ligne* (détail), *Les formes en porte-à-faux*, 2019

Un autre exemple montre bien cette quête de la fragilité dans mon travail, soit l'utilisation de pâte à modeler minérale. Je sais pertinemment qu'elle sera mise à rude épreuve : la poussière s'y déposera, des empreintes de petits doigts curieux s'y incrusteront ainsi que toute autre trace d'accidents qui surviendront lors de la présentation publique. Au dernier moment, juste quelques heures avant le vernissage, j'ai apposé au sol une forme plane et simple, blanche, très discrète, en pâte à modeler. Je désirais que le processus mouvant que je tente de compléter par des accidents de parcours, ainsi que les heures de recherches, soit présent au sein même de la finalité de l'œuvre. La plasticine appliquée au sol a été contournée, vue au dernier moment, piétinée, enjambée. Les actions que j'avais préméditées sont survenues, ont pris part à mon processus de recherche, mais aussi ont eu des répercussions sur chacun des visiteurs, qu'il soit réceptif ou pas : leur corps a agi dans l'espace. Et j'ai réussi à reproduire, par l'utilisation des visiteurs comme matière agissante, une réplique du sol

qui supporte mon exposition. Le blanc immaculé initial s'est vite métamorphosé et a pris l'apparence du reste du plancher de béton peint.



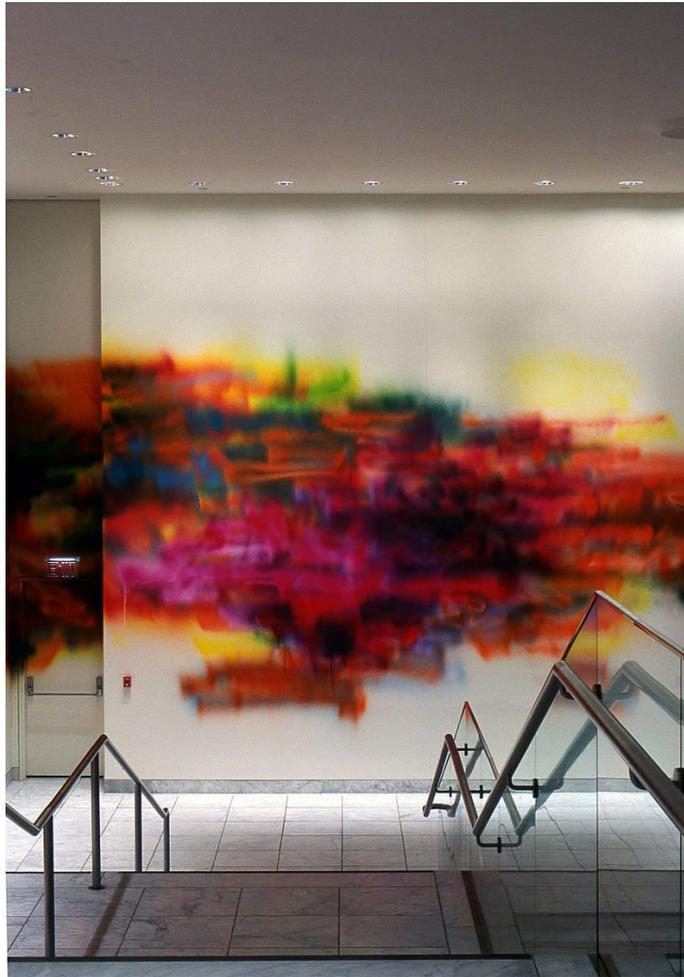
3.9 Véronique Lépine, *Fabriquer le sol*, dans *Les formes en porte-à-faux*, 2019

3.4 Inondation de couleur chez Katharina Grosse

Les installations monumentales de Katharina Grosse, artiste allemande, sont un exemple magistral de l'utilisation d'un procédé simple d'application de couleurs vaporisées dans l'espace, lequel, parfois sans créer préalablement des volumes, arrive à charger ou animer ou dynamiser tout l'espace. Son travail est marqué par un chaos harmonieux, avec ses modifications au lieu par la simple présence de couleur projetée par bombe aérosol sur l'environnement de présentation ou sur de la matière brute qui

redéfinit la lecture spatiale. La pratique de cette artiste déborde des cadres visuels habituels également. Elle fait cohabiter plusieurs temporalités, l'anarchisme du graffiti confronté à l'abstraction, en utilisant mur, sol et parois pour les inonder de couleur. La poudre pigmentée est son médium de base, mais l'œuvre s'accomplit et devient tableau tridimensionnel.

C'est davantage par ces stratégies de déploiement de la couleur que je souhaite atteindre le regardeur. Je trouve fascinant de travailler la couleur comme matériau. La couleur est autosuffisante et n'a pas de limite. Lorsqu'elle franchit un obstacle, elle l'enjambe et poursuit sa lancée éclatante. J'ai beaucoup d'admiration pour cette liberté et cette volonté de l'artiste à déployer le spectre des couleurs dans toutes sortes de contextes. Des illusions de volume se créent, par les superpositions et les pochoirs qui viennent briser le cadre fluide de la vaporisation de couleur.



3.10. Katharina Grosse, *Hammer project*, 2001-2002



3.11 Katharina Grosse, *This Drove My Mother Up the Wall*, 2017

J'ai également relevé des similitudes de mon travail vis-à-vis de celui de Grosse dans ma manière de travailler. Attaquer plusieurs œuvres de front, avoir toujours des œuvres en cours qui se modifient un peu chaque jour. L'œuvre en cours génère la suite du projet. Cette approche de la structure qui se construit par la déstructuration est un aspect essentiel de ma pratique tout comme de laisser des traces de construction apparentes dans le résultat final.

Cet aspect processuel de la création insitu, fait parti de mes préoccupations grandissantes et la couleur est également un aspect plutôt prédominant dans mon travail.

CHAPITRE IV

DANS L'ATELIER

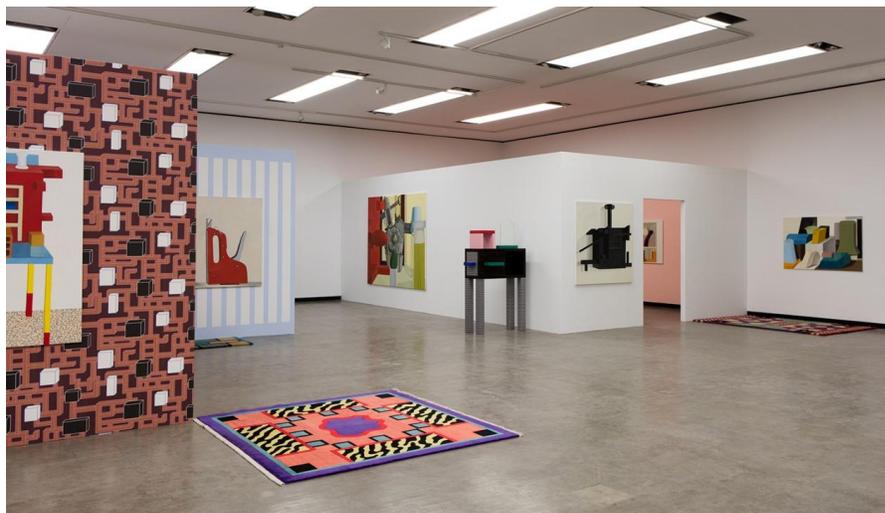
Les œuvres que je crée dans l'atelier sont donc soumises à plusieurs étapes d'essais. En explorant les particularités d'un objet, il se développe une relation entre ce à quoi je pense à ce moment-là et ce à quoi il réfère. L'objet parle. Jessica Stockholder mentionne que « *chaque chose doit avoir la possibilité de ne pas être cette chose* ». Je perçois ce qu'elle veut dire comme l'idée que l'objet tel qu'on le connaît peut habilement servir à démontrer une autre utilité par une simple transgression artistique. Cette manière de voir les choses me permet de m'attarder à des qualités inhérentes aux objets souvent oubliés, d'en détourner les fonctions initiales et par le fait même la portée symbolique. Je réalise ces opérations par différentes manipulations qu'elles soient de l'ordre de la copie, de la déformation, de la transcription, de l'association ou de l'accumulation. Dans tous les cas, il y a toujours une part de transgression dans ma pratique qui implique une critique sociale. Cela amène une position critique et même sociale dans mon travail. Sans qu'il soit clairement engagé ou politique, je transgresse les règles des matériaux que j'utilise. Si je choisis de faire du détournement d'objet, c'est dans l'esprit de déjouer les sens ou de représenter avec humour des informations visuelles que je retrouve dans mon environnement. Ma pratique tend à déroger les techniques de la même manière que je conteste certains principes ou enjeux sociologiques. Je transcris dans mon travail une transgression des idées, j'interroge mes sentiments, mes souvenirs, mon avenir, en calquant une réalité matérielle que je choisis de détourner. Ma résistance aux normes du rôle de la femme

et de la mère dans notre société est le fondement de mon approche de transgression bien que je ne clame pas ouvertement pour ou contre des causes, mais j'effleure l'idée en la critiquant formellement. J'aspire à un monde différent avec des valeurs renouvelées pour mes enfants qui grandissent. Je créer pour moi, pour eux et pour les autres un appel à réflexion, des idées liées à notre environnement rapproché et aux gestes concrets que nous apportons et qui sont interreliés aux problèmes plus globaux dans la société: les tensions ethniques et philosophiques, l'environnement, le patrimoine, la famille.

L'une des dimensions les plus importantes dans ma pratique est la symbiose que je tente de créer entre l'objet et le lieu de présentation. Telle une peinture tridimensionnelle qui serait constituée de plusieurs étapes et qui prend assise dans l'atelier.

Le résultat se développe en cours de montage grâce à un lent processus décisionnel qui comprend la manipulation et l'incorporation d'objets usuels provenant du travail réalisé en amont du montage final. Cette dimension est perceptible dans la mise en espace, ce qui souligne l'importance de cette référence qui ressemble à une sorte de chaîne de travail derrière le résultat final. Les supports de présentation y subissent le même traitement et servent à concrétiser des stratégies de présentation en développement durant le montage. À cet égard, des socles ou des tablettes se positionnent eux aussi comme des œuvres. Il est donc question de mise en espace visant à créer une composition globale transcendant la somme de ces parties. Cet aspect de mon travail est l'un des plus stimulants, car il impose toujours plusieurs défis. Je cherche presque systématiquement à créer une vue d'ensemble par une vue

frontale, picturale, propre à la peinture ou à la photographie. La mise en espace ne se restreint pas à l'utilisation des murs : il me faut suspendre, apposer ou faire flotter des formes qui se marient alors à ce qui les entoure, comme si la picturalité devenait spatiale. Les œuvres et les objets créent un parcours visuel qui cherche à diriger le regardeur d'une pièce à l'autre, d'une couleur à une forme ou d'un objet réel à sa représentation. Il s'agit d'une façon de concevoir la présentation du travail qui se rapproche de celle de Nathalie Du Pasquier pour l'utilisation de l'espace, mais avec la différence que j'introduis du désordre à un ensemble. Dans l'exposition *Big Objects Not Always Silent* présentée à la Kunsthalle Wien à Vienne, cette artiste bien connue, représentante du mouvement de design Memphis apparu dans les années 1980, propose l'insertion de la tridimensionnalité de sa peinture en modulant l'espace sur plusieurs plans. Avec des accrochages linéaires, entrecoupés de socles-boîtes colorés, empilés, qui modulent l'espace dans une dimension où ses tableaux construisent eux-mêmes une architecture dans l'espace, tout cela surmonté d'objets qui accentuent cette tendance.



4.1 Nathalie du Pasquier, *Big Objects Not Always Silent*, 2016 (vue de l'exposition), Kunsthalle, Vienne, Autriche



4.2 Nathalie du Pasquier, *Big Objects Not Always Silent*, 2016 (vue de l'exposition), Kunsthalle, Vienne, Autriche

Pour ma part, j'opte pour des assemblages un peu plus chaotiques. Mon approche est la même, mais la finalité est différente. J'utilise des socles et des tablettes sur lequel reposent des objets réels ou fictifs, des dispositions au sol de papier, de matériaux ou de représentations comme des interventions effectuées directement au mur qui unifient un ensemble en apparence hétéroclite par une communauté de relations.

Dans mon exposition à B-312, le socle vert de *Technologies parallèles* apparaît aussi comme une référence aux concepts de la peinture dans une logique de la spatialité, mais se définit davantage comme un objet sculptural autonome. Sa forme de parallélogramme très mince permet de l'apercevoir de loin comme une forme presque en aplat. Plus on s'en approche, plus on saisit sa profondeur qui entre en lien avec des feuilles de papier carbone apposées au mur dans le même angle que les arêtes de ce

socle. Ces correspondances formelles entre des éléments tridimensionnels et bidimensionnels et les jeux de perceptions optiques invitent le visiteur à activer son regard et découvrir l'aspect ludique de l'ensemble.



4.3 Véronique Lépine, *Technologies parallèles (détail)*, 2019, acier peint, diapositives, plastiques et papier carbone

CONCLUSION

L'analyse de son propre travail artistique est un exercice qui demande une distanciation constante entre le faire et le percevoir. Même si quelquefois on s'y perd d'un côté comme de l'autre, dans ce détour apparaissent des surprises et des découvertes qui poussent l'artiste à aller plus loin. De mes cinq années d'études est ressortie une meilleure compréhension de chacune des décisions et des gestes pris en amont comme en cours de création, voire de réception.

Je laisse la matière s'affirmer autrement, transcendant sa fonction première. La peinture devient colle, le papier peut devenir socle, la lumière peut s'incarner dans une présence physique. Ainsi se développe une fantaisie qui s'apparente à une approche humoristique de l'art. Je mets de l'avant un imaginaire qui m'est propre et sans que la représentation des choses soit drôle à rire aux éclats, il reste que l'humour a bel et bien sa place dans mon travail. Je tire profit des illusions qui arrivent à faire déconnecter des événements du quotidien, souvent en transmettant une posture surprenante à un objet.

Dans cette exposition qui est venue clore un cycle de création, je me réjouis d'avoir poussé aussi loin les concepts que j'approfondissais depuis plusieurs mois au gré de discussions autour d'elle et des lectures qui accompagnaient l'écriture de ce mémoire.

Et dans ces découvertes hasardeuses et multiples, j'ai pu prendre le temps d'analyser de nouvelles pistes de travail qui viendront ponctuer mes expérimentations futures.

Mes prochaines mises en espace seront réalisées avec beaucoup plus d'aplomb et de confiance. Je sais maintenant que meubler l'espace avec des traces et des retailles sculpturales ne tient pas seulement au nombre de pièces exposées, mais que le vide et les transitions dans le rythme et la couleur sont aussi nécessaires dans la compréhension de l'œuvre. J'ai aussi entrepris des réflexions autour de la dimension physique de l'œuvre. Mes créations étant pour la plupart de petites dimensions, elles pourraient être imaginées avec la perspective d'être présentées dans des endroits beaucoup plus vastes : leur présence s'accomplirait tout autant, quoique différemment.

C'est donc motivé par l'émerveillement face aux formes, aux objets et aux couleurs qui me saisissent que je vais poursuivre mes manipulations menant à l'élaboration de tableaux dans l'espace et à des configurations sculpturales en porte-à-faux, lesquelles s'imposeront comme des œuvres solides, malgré leur apparence précaire : elles occuperont l'espace magistralement malgré leur format intime.

BIBLIOGRAPHIE

- Abbott, Edwin Abbott (1884) *Flatland*, London, Seeley & Co. Éditions.
- Batchelor, David (2001). *La peur de la couleur*, Paris, Éditions Autrement.
- Baudrillard, Jean (1978) Ré-édition 2014. *Le système des objets*, Paris, Gallimard.
- Birren, Faber (1961). *Color, Form and Space*, New York, Reinhold Publishing.
- Cragg, Tony (2013). *Tony Cragg : Sculpture et Langage*, Leçons inaugurales du Collège de France.
- Du Pasquier, Nathalie. (2019). *The Strange Order of Things*, Italy, Humboldt Books.
- Flusser, Vilém (2014). *Les gestes*, Éditions Al Dante.
- Foster, Al. (2019). *Design & Crime*, Les prairies ordinaires éditions.
- Foster, Al (2012). *The first pop Age*, Princeton University Press.
- Fréchuret, Maurice (1993). *Le mou et ses formes*, Paris Art.
- Guillad, Valérie (2014). *Boulimie d'objets : L'être et l'avoir dans nos sociétés*, De Boeck Édition.
- Grosse, Katharina. <https://purple.fr/diary/an-interview-with-katharina-grosse-on-her-prototypes-of-imagination-exhibition-at-gagosian-london/>
- Myers, Terry R.(2011), *Painting*, The MIT Press.
- Pérec, Georges (1965). *Les choses*, Pocket éditions.
- Petry, Michael (2016). *Nature Morte: Contemporary artists reinvigorate the Still-Life tradition*, Londres, Thames & Hudson.
- Richond, Susan (2015). *Lynda Benglis: Beyond Process*, Londres, I.B. Tauris Édition.

Rodriguez, Véronique, *L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre*. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008135ar>

Sauvageot, Anne (2014), Jean Baudrillard. *La passion de l'objet*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

Sauvageot Anne. *Jean Baudrillard: La passion de l'objet: 'C'est l'objet qui nous pense'*. Toulouse: Presses universitaires du midi, 2014.
<Http://books.openedition.org/pumi/7797>

Stockholder, Jessica (2019). *Jessica Stockholder: Stuff Matters*, Italy, Mousse Publishing.

Sterling, Charles. (1952) *La nature morte de l'Antiquité au XXe siècle*, Macula Éditions.

Tanizaki, Junichirô (2011). *Éloge de l'ombre*, Edition Verdier.

Verdier, Jean-Émile (1996). *Louis Comtois : La lumière et la couleur*, Musée d'art contemporain de Montréal.

Articles: <https://frieze.com/article/time-tide>

West, Franz (2008). *Franz West: To Build a House you Start with the Roof*. The Baltimore museum of art and The MIT Press.

Yau, John (2008). *A Thing Among Things: The Art of Jasper Johns*, D.A.P Éditions.