

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

GÉOGRAPHIES HYPOTHÉTIQUES: REPRÉSENTATION DE LA NATURE
SAUVAGE PAR LE PAYSAGE FABRIQUÉ EN DESSIN ET EN SCULPTURE

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

PAR
SIMONE ROCHON

JUIN 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Philippe et ma famille pour leurs encouragements et pour leur appui inconditionnel. Je suis également reconnaissante envers la galerie Nicolas Robert avec qui j'ai la chance de collaborer pour mon exposition de fin de maîtrise. Finalement, j'aimerais remercier l'École des Arts visuels et médiatiques et exprimer ma gratitude envers mon directeur, Stephen Schofield, pour son aide stimulante tout au long de mon parcours.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LES GÉOGRAPHIES HYPOTHÉTIQUES	
1.1 La nature sauvage	4
1.2 Le paysage	5
CHAPITRE II LA MONTAGNE	
2.1 Le goût de l'altitude	8
2.2 La genèse de la montagne	9
2.3 L'invention du sublime	11
2.4 La montagne – ou le paysage fantasmagorique	14
CHAPITRE III PROCESSUS ET MATÉRIALITÉ	
3.1 L'atelier	19
3.2 La délicatesse	20
3.3 Le paysage fabriqué	27
CONCLUSION LE SENTIMENT GÉOGRAPHIQUE	33
BIBLIOGRAPHIE	35

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 *Les Îles no.1* (détail) encre acrylique et gouache, 22 x 30", 2011. p. 10.
- Figure 2 *Vue des Montagnes qu'on découvre au sommet du Glacier de Buét*, illustration par Bourrit (1979), tiré de *Les Montagnes vues par les géographes et naturalistes de langue française du 18^e siècle*, p. 15.
- Figure 3 *Les Îles no.2*, encre acrylique et gouache, 22 x 30", 2011. p. 15.
- Figure 4 *Ascension* (sommet), polystyrène et gouache, environ 4 x 4.5 x 5'. Vue d'ensemble et détail, 2011. p. 17.
- Figure 5 *Ascension*, polystyrène et gouache, dimension de la base : environ 7 x 6', hauteur : 5'. Vue d'ensemble (galerie Les Territoires), 2011, p. 18.
- Figure 6 *Ascension*, polystyrène et gouache. Vue d'ensemble (galerie Les Territoires), 2011, p. 18.
- Figure 7 *Lisière II*, encre acrylique, 24 x 20", 2010, p. 21.
- Figure 8 *Forbidden Fruits III*, encre acrylique, acrylique et peinture à émail sur papier, 38 x 60", 2011, p. 21.
- Figure 9 *Forbidden Fruits I*, encre acrylique et acrylique, 22 x 30", 2011, p. 23.
- Figure 10 *Flore alpine*, polystyrène et gouache, environ 13 x 4 x 4", 2011, p. 25.
- Figure 11 *Les Îles no.1*, encre acrylique et gouache, 22 x 30", 2011. p. 26.
- Figure 12 *Les Îles no.4*, encre acrylique et gouache, 22 x 30", 2011. p. 26.
- Figure 13 *Sans titre* (détail), encre acrylique et gouache sur papier marouflé sur panneau de bois, 18 x 24", 2011. p. 29.
- Figure 14 Alexander Cozens, *Ink-blot landscape*, 1785, dimensions non-spécifiées, p. 30.

RÉSUMÉ

Ce texte d'accompagnement fait état de mes recherches en dessin et en sculpture: il se veut une réflexion sur les liens entre le travail d'atelier et les enjeux qu'il suscite.

Tout d'abord, je m'interroge sur l'écart entre l'idée d'une nature sauvage et sa représentation, le paysage. Je place la montagne au cœur de mon projet, car elle représente probablement la nature dans sa forme la plus caractéristique. Afin de mieux comprendre l'invention du paysage de la montagne, je m'intéresse à la géographie du 18^e siècle. En étudiant le paysage dans ce contexte, dont la littérature scientifique est empreinte d'un romantisme évident, je tente d'imaginer la forme originelle d'un monde naturel. Se faisant, une transposition s'opère: la montagne devient, dans mon travail, un paysage fantasmagorique. J'analyse alors ce phénomène en explorant comment les considérations romantiques liées à l'origine des montagnes influencent mon processus de création. Finalement, j'examine l'importance que j'accorde à la matérialité des œuvres, qui, tout comme mon processus, sont caractérisées par une certaine délicatesse. Je réfléchis donc aux façons dont se manifestent cette délicatesse, afin de mieux comprendre la nature même du principe et la place qu'il occupe dans ma pratique.

L'exposition *Le Sentiment géographique* a été présentée à la galerie Nicolas Robert, du 21 janvier au 25 février 2012.

Mots clés : dessin, sculpture, paysage, montagne, géographie, délicatesse

INTRODUCTION

Ma pratique artistique occupe un espace de recherche et de création dont les frontières sont perméables. Ces frontières filtrent les idées, les intentions et les savoir-faire qui caractérisent mon travail. En complétant ce mémoire-crédation, je ne souhaite pas déterminer l'étendue de cet espace, mais plutôt sa spécificité.

Les idées constituent des repères: elles m'aident à contextualiser et à théoriser ma pratique. Tout d'abord, j'aborde des concepts relatifs au paysage en examinant les paramètres qui définissent cette construction culturelle. Ces idées sont celles d'écrivains et de philosophes qui ont élaboré en profondeur la relation entre nature et culture. Plus personnellement, je m'intéresse au décalage entre l'idée d'une nature sauvage et sa représentation – une nature qui, théoriquement, n'est plus sauvage une fois qu'on y pose un regard esthétique. Si je ne peux contourner cette impasse, comment puis-je la mettre en évidence ou en tirer parti? Je fabrique donc, en dessin et en sculpture, des montagnes – car j'estime qu'elles incarnent la nature dans sa forme la plus caractéristique et originelle. Les idées qui m'influencent sont alors des théories qui tentent d'expliquer l'origine et la formation des montagnes. Empruntées à la géographie du 18^e siècle, elles sont empreintes de considérations scientifiques, théologiques et romantiques. Ces idées plus ou moins plausibles m'incitent à repenser comment les reliefs géographiques se forment. Elles façonnent mon imaginaire et influencent ma façon d'utiliser les matériaux.

Dans mon mémoire, je mets de l'avant la littérature géographique du 18^e siècle, plutôt que d'établir des filiations entre mon travail et celui d'artistes contemporains. J'adopte cette position anachronique afin d'élaborer un cadre théorique autour d'un jeu de transpositions entre ces textes et mon processus de création. Je cherche à imaginer des mondes naturels dans leur forme originelle, et donc à me dissocier (dans la mesure du possible) de toute

représentation où l'art tente d'interpréter ou d'imiter la nature. Toujours en empruntant au 18^e siècle, je fais toutefois exception à cette règle en examinant, dans le troisième chapitre, la méthode de travail du peintre anglais Alexander Cozens (1717 – 1786), car celui-ci développe une technique où le hasard occupe une place essentielle et où l'accident stimule l'imagination de l'artiste.

Les textes utilisés dans ce mémoire bifurquent parfois d'une référence scientifique, vers une référence poétique et philosophique, comme c'est le cas dans le troisième chapitre où j'aborde un texte de Roland Barthes pour traiter le thème de la délicatesse. Bien qu'elles puissent paraître inusitées, ces bifurcations me permettent de tracer l'évolution de mes idées d'une approche plutôt conceptuelle et figurative, basée sur la représentation d'une nature fictive, vers une approche processuelle, basée sur la plasticité des matériaux utilisés. Ces déplacements d'une fiction à l'autre influencent mon processus de création et me poussent, conséquemment, à développer de nouveaux savoir-faire.

Les intentions, quant à elles, sont des propositions qui relient les idées et les savoir-faire. Mes intentions ne sont ni bonnes ni mauvaises: plutôt, elles sont évidentes, subtiles ou changeantes. En général, un certain recul est nécessaire pour comprendre l'inspiration ou les motivations sous-jacentes au travail d'atelier. Certaines de mes intentions sont générales et caractérisent l'ensemble du travail abordé dans ce mémoire. Par exemple, je souhaite invariablement rendre les paysages dépaynants. Les différentes stratégies employées à cette fin nécessitent une réflexion et un engagement avec l'échelle et la matérialité des œuvres. D'autres intentions sont plus spécifiques, telle ma volonté de maintenir une tension entre la figuration et l'abstraction. Au fil du temps, mes intentions se transforment, me poussant à renouveler mes idées et ajuster mes savoir-faire.

Les savoir-faire sont de l'ordre de la pratique d'atelier. Ce sont les stratégies, les procédés, les techniques et les astuces qui caractérisent mon processus de création et la matérialité des œuvres. Ils occupent une place importante dans ma pratique, car ils peuvent également

constituer le point de départ d'une œuvre. Certains savoir-faire sont le fruit d'une recherche ou de l'habitude, tandis que d'autres sont découverts par hasard. Dans ces cas particuliers, je m'applique à imiter et répéter l'accident. Par exemple, j'ai développé une façon singulière de créer des taches en mélangeant les encres les unes aux autres dans un ordre précis. Ce procédé, pourtant toute simple, est une combinaison de contrôle et de hasard agissant sur des facteurs comme le temps de séchage, l'humidité du papier ou le type de pigments utilisés.

En somme, les idées, les intentions et les savoir-faire s'entrecroisent dans ma pratique comme dans mon discours. Ce mémoire témoigne de la spécificité de ma recherche et de ma création dans un contexte précis, celui de la maîtrise, et constitue un point d'ancrage dans l'évolution de ma pratique.

CHAPITRE I

LES GÉOGRAPHIES HYPOTHÉTIQUES

1.1. La nature sauvage

L'idée d'une nature parfaitement vierge et sauvage séduit mon imaginaire. En général, je suis attirée par des récits où le monde naturel est présenté comme une contrée lointaine, une terre hostile ou un univers exotique. Il me vient à l'esprit des forêts luxuriantes, des montagnes de glace aux crevasses profondes, des lacs à l'eau pure et cristalline, des rivières boueuses et asséchées.

En réalité, ces images ne sont pas, comme j'aimerais le croire, le fruit de mon imagination. Elles sont des constructions, souvent clichées, puisées dans mon inconscient. Celui-ci est conditionné par des films, de l'art, des livres, du tourisme, des émissions télévisées ou même des publicités. Mais si j'essaie d'oublier toute cette culture ayant déterminé mon regard, puis-je imaginer à quoi ressemble la forme originelle de ces mondes naturels? Lorsque je représente cette nature imaginée, que ce soit en dessin, en sculpture ou en mots, je la détermine et je fabrique un paysage. Cette volonté de représenter la nature sauvage est donc une voie sans issue – du moins théoriquement. Ce constat constitue le point de départ de ma recherche et génère le désir de fabriquer des géographies hypothétiques.

La nature, par définition, est sauvage: dans l'univers, c'est ce qui se produit spontanément, sans l'intervention de l'homme. Pourtant, on considère intuitivement que les jardins sont naturels: ils sont composés de végétaux, verts et vivants. Dans son *Court traité du paysage*, Alain Roger explique comment les jardins répondent au besoin d'enclorre la nature, de

l'ordonner, pour mieux en contempler la beauté. Dans cet ordre d'idée, les jardins reproduisent sur terre le modèle paradisiaque¹ (le jardin d'Éden) un lieu où l'abondance est à l'abri du désordre inhérent au monde naturel. Selon Roger, le jardin est le précurseur du paysage: c'est-à-dire qu'avant d'inventer, grâce à l'art, le paysage, l'homme est intervenu directement sur la nature et a créé les jardins. C'est ainsi qu'il définit le paysage: une invention humaine et artistique; une nature *artialisée*².

1.2. Le paysage

Selon Roger, l'artialisation opère lorsque l'homme intervient, par le biais de l'art, sur l'objet naturel. Il affirme qu'« un lieu naturel n'est esthétiquement perçu qu'à travers un paysage.³ » Cette artialisation peut opérer directement (*in situ*), comme dans les cas où l'homme façonne la nature pour créer des jardins, tels des tableaux vivants. Puis, l'artialisation opère aussi indirectement (*in visu*) « par la médiation du regard.⁴ » Cette procédure *in visu* signifie que la nature est déterminée par l'élaboration de modèles picturaux. Par l'entremise du regard cultivé, l'artialisation opère à distance. Dans le cas de la peinture, par exemple, on aura l'impression que le paysage représenté imite ou répète le paysage naturel. Pourtant, la nature est indéterminée. Cette même peinture, comme tant d'autres images, conditionnera à son tour notre regard, modelant la perception que nous avons de la nature.

Dans son essai *Garden, City or Wilderness?*, Philip Sheldrake décrit le phénomène ainsi: « landscapes are culture before they are nature; constructs of the imagination projected onto wood and water and rock.⁵ » Dans cette optique, la nature n'existe pas. Mais pourrait-il encore

¹ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 31.

² Roger emprunte le terme à Montaigne, qui utilise l'expression « nature artialisée » dans *Essais*, III, 5, « Sur des vers de Virgile »

³ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p.16.

⁵ Philip Sheldrake, *Garden, City or Wilderness? Landscape and Destiny in the Christian Imagination*, in *The Place of Landscape*, p.183.

y avoir des paysages n'ayant pas été déterminés par l'art? À quoi ressembleraient-ils? En posant cette question, il est intéressant de considérer la montagne: en Occident, ce n'est que récemment qu'elle est devenue paysage. Jusqu'à la fin du 17^e siècle, les montagnes sont sans grand intérêt: géographiquement, elles sont considérées comme des frontières ou des obstacles dangereux. Confrontée à l'essor des sciences naturelles et aux grands voyages d'exploration du 18^e siècle, la répulsion face aux montagnes est peu à peu remplacée par une fascination nouvelle. Elles deviennent simultanément un sujet attrayant pour les peintres et les poètes, qui confirment, par le biais de la culture, qu'un nouveau paysage est inventé. Cette fascination m'intéresse: comment peut-on découvrir, en l'espace de quelques décennies, un paysage aussi grandiose et imposant que la montagne? (Je me penche d'ailleurs sur ce phénomène dans le deuxième chapitre, où j'examine l'évolution des perceptions face aux montagnes pendant les Lumières) La montagne était toujours visible; mais le paysage de la montagne, lui, est devenu perceptible au fil du temps. Cette transformation ne fait que démontrer l'emprise de la culture sur la nature.

Est-ce possible, en tant que spectateur, de porter un regard inculte (sans culture) sur la nature? En tant qu'artiste, puis-je simuler une nature indéterminée? C'est à dire puis-je créer des paysages qui ne semblent pas déterminés par des acquisitions culturelles? À quoi cette nature ressemblerait-elle et comment serait-elle perçue? Évidemment, ces propositions sont fantasmagoriques et contradictoires. Toutefois, je considère ces questions instigatrices, car elles représentent une source de motivation dans mon travail. Elles m'encouragent à raisonner l'inconciliable: comment fabriquer et représenter la nature sauvage?

La nature ne se présente jamais comme vierge, même si nous la percevons ainsi. Cette perception se forme parce que nous portons un regard esthétique sur cette nature: paradoxalement, elle s'en trouve changée (déterminée) – et peut dès lors se définir comme paysage. Afin de tirer parti de ce décalage, je propose, en dessin et en sculpture, des géographies hypothétiques. J'appelle ces paysages des « géographies », car ils représentent des territoires dont les limites et les reliefs constituent les principaux repères. Ces

représentations ne renvoient pas au réel: elles représentent une nature fictive. Ces espaces évoquent avec romantisme la forme originelle d'un monde naturel, questionnant l'écart entre l'idée d'une nature sauvage et sa représentation, le paysage. En proposant des géographies hypothétiques, je crée des territoires fictifs et étranges, où le caractère insituable d'une nature imaginaire est mis en évidence.

CHAPITRE II

LA MONTAGNE

2.1. Le goût de l'altitude

Au fil de ma maîtrise, mon intérêt pour le paysage s'est précisé et est devenu un intérêt pour la montagne, sans doute car elle évoque la nature dans sa forme la plus caractéristique et reconnaissable. Cette évolution est survenue naturellement, car je cherchais à représenter le paysage dans sa forme la plus « sauvage » possible. En général, la montagne est typiquement associée à une nature grandiose, indomptable et intouchée: elle est donc devenue le thème principal de mes œuvres récentes. Mais quelles sont les origines de ces conceptions et comment influencent-elles ma pratique? Ces interrogations m'amèneront également à me poser la question suivante: comment le paysage – plus précisément la montagne – devient-il, un lieu fantasmagorique? Dans l'ensemble de mon projet, la montagne se transforme en fantasmagorie: elle constitue une représentation imaginaire fortement investie, un fantasme élaboré. Avant d'aborder les façons dont se déploie cette fantasmagorie, je résumerai le contexte dans lequel la montagne est redécouverte au 18^e siècle en Europe. Ce nouveau goût pour l'altitude me fascine, car j'aime l'idée qu'on y découvre non seulement des hauteurs, mais les vues panoramiques qu'elles donnent à voir. Ces quelques observations sur l'origine de la montagne témoigneront, tout comme dans le premier chapitre, de l'évolution et de l'impact du regard culturel sur la nature. Conséquemment, j'expliquerai comment les considérations à la fois scientifiques et romantiques entourant cette redécouverte influencent mon travail.

2.2. La genèse de la montagne

D'où viennent les montagnes? Aujourd'hui, en raison des connaissances scientifiques actuelles, cette question paraît relativement simple et il est convenu d'y répondre en s'appuyant sur différents phénomènes géologiques et tectoniques. Toutefois, à la fin du 17^e siècle, cette question était complexe: posée par des naturalistes⁶ européens, elle témoignait d'un regard et d'un intérêt nouveau pour des paysages qui, de toute évidence, existaient depuis des millénaires.

La question *d'où viennent les montagnes?* avait une portée énorme, car elle allait à l'encontre des convictions chrétiennes relatives à la Création originale. Selon celles-ci, Dieu aurait créé (en six jours) le globe parfaitement lisse et les montagnes, telles des imperfections, seraient apparues suite au Déluge⁷. Ce désastre naturel aurait servi de punition divine face aux péchés des hommes, d'où la superstition voulant que les montagnes soient liées à la malédiction et à la catastrophe. Dans ce contexte, la question était audacieuse, car elle impliquait que les montagnes avaient été créées en même temps que le monde. Elle remettait donc en doute l'origine de la terre et tentait, pour la première fois, d'expliquer la formation des montagnes grâce à la science.

Dans son ouvrage de 1969, *Les Montagnes vues par les géographes et naturalistes de langue française du XVIII^e siècle*, Numa Broc compare et inventorie différentes théories étudiant l'origine des montagnes. Il cite abondamment une douzaine d'auteurs dont les écrits (journal de voyage alpestre, « roman cosmologique », ouvrage de géographie, etc.) ont contribué à l'avancement des sciences naturelles. Formulées dans un langage plutôt littéraire, je les ai trouvées incroyables et extravagantes. On y explique comment la matière (le roc, la glace,

⁶ Ils ont été les premiers hommes de science à s'intéresser à l'origine des montagnes. Dès le début du 18^e siècle, les sciences naturelles se spécialisent : la « cosmologie » se divise pour devenir soit la minéralogie, la géographie physique, l'histoire naturelle, etc.

⁷ D'après l'Ancien Testament (Genèse, chapitres 6-9), Dieu provoque des pluies torrentielles pendant 40 jours pour punir l'homme de sa perversité et de sa corruption. C'est ainsi qu'il extermine tous les hommes et les espèces, à l'exception de Noé, qui, grâce à son Arche, repeuplera la terre d'hommes et d'animaux.

l'eau, etc.) subit, résiste, puis est transformée par la fougue des éléments; elle s'en trouve conséquemment façonnée, voir littéralement sculptée en paysage.

Depuis peu, je me rends compte que ces théories ont inspiré, directement et indirectement, mon travail en dessin. Les auteurs y décrivent (fabriquent) des paysages, des représentations esthétiques qui rivalisent, dans mon imaginaire, avec les paysages que je dessine. Cette inspiration peut être latente et imprécise, tout comme elle peut être associée à des idées particulières. Par exemple, les hypothèses concernant le déplacement et l'accumulation des sédiments ont influencé mon travail : elles se sont transposées de façon matérielle dans mon imaginaire, créant ainsi un imaginaire processuel.

Une adéquation formelle apparaît alors dans mes dessins: le dépôt d'une matière géologique devient équivalent au dépôt d'un matériau artistique. Très simplement, les minéraux dans l'encre sont devenus les minéraux dans les montagnes. Lorsque j'ajoute de l'eau sur l'encre sépia, après l'avoir appliquée généreusement sur mon papier, les pigments noirs dans l'encre se détachent du lavis. Celui-ci devient alors orangé et les minuscules résidus de pigments noirs sont aléatoirement transportés par l'eau et déposés ailleurs sur le dessin. Intuitivement, j'ai utilisé cette découverte accidentelle afin de donner forme aux flancs des montagnes.



Figure 1, *Les Îles no. 1* (détail)

En somme, les descriptions dans ces textes ne m'ont pas inspiré d'images précises, plutôt,

elles ont influencé mon processus de création. Dans l'extrait suivant, du géologue et minéralogiste Dolomieu, l'origine des montagnes s'explique justement par le déplacement des sédiments par la mer.

Lorsque la vague trouvait quelque obstacle à son développement, lorsqu'elle rencontrait les montagnes primordiales, l'impulsion pouvait la faire remonter très haut, et par l'impétuosité du choc, le jaillissement des eaux pouvait porter jusqu'à 2000 toises d'élévation les matières qu'elles contenaient.⁸

Malgré sa nature scientifique, cette hypothèse s'apparente encore au créationnisme, car elle demeure plutôt « catastrophiste ». Cette transition qui s'opère au 18^e siècle me fascine: la formation des montagnes s'explique graduellement par des phénomènes naturels, et non par un événement d'ordre surnaturel. Les théories qui témoignent de cette évolution (d'une pensée théologique vers une pensée scientifique) sont, selon moi, les plus intéressantes, car elles sont à la fois plausibles et prodigieuses. Par exemple, les montagnes pouvaient s'expliquer par l'effondrement de la croûte terrestre survenu suite au refroidissement du globe, par la disparition de l'Océan universel dans les cavernes ou, comme dans l'extrait précédent, par de gigantesques marées ayant soulevé et transporté des roches sédimentaires.⁹ Ces hypothèses m'apparaissent assez fantastiques et possèdent toutes, à mon avis, le potentiel de se transposer plastiquement en dessins.

2.3. L'invention du sublime

L'étude de ces théories a également permis à Broc de tracer l'évolution d'une relation entre l'homme et la montagne. Dans cet ordre d'idée, il souligne « l'assimilation des montagnes à des corps vivants »¹⁰, ou l'humanisation du paysage, typique du 18^e siècle. L'extrait suivant,

⁸ Dolomieu, cité dans *Les Montagnes vues par les géographes et les naturalistes de langue française au XVIII^e siècle*, p. 137.

⁹ Hypothèses développées respectivement par Saussure, Bourguet, et Dolomieu, résumées dans Numa Broc, *Les Montagnes vues par les géographes et les naturalistes de langue française au XVIII^e siècle*, p. 123 – 146.

¹⁰ Numa Broc, *Les Montagnes vues par les géographes et les naturalistes...*, p. 123.

tiré de *Voyages au Mont-Perdu* (1801) et cité par Broc, démontre bien ce penchant pour un style d'écriture quasi romanesque, où le paysage est décrit de façon anthropomorphique.

Le choc des eaux, le tournoiement de leurs flots, voilà ce que me représentent les veines contournées de ces rochers: c'est une mer qui se fige au moment de la tourmente, et dont l'agitation se peint encore dans ses ondes pétrifiées.¹¹

Bien entendu, cette description exaltée est empreinte de violence. Elle est susceptible de remuer le lecteur, qui peut dorénavant s'imaginer la splendeur et l'horreur de la scène. Cet extrait exemplifie bien comment la montagne est devenue, au 18^e siècle, le symbole indissociable d'une nature grandiose et sauvage. On assiste donc à l'émergence d'une nouvelle valeur esthétique, le sublime. Celui-ci se distingue du beau (ou du pittoresque lorsqu'il s'agit du paysage), car le plaisir qu'il génère est mêlé d'effroi. C'est au philosophe anglais Edmund Burke qu'est attribuée l'élaboration du concept, qu'il décrit comme « un sentiment de fascination mêlée à la répulsion » lorsqu'en 1757 il publie son traité sur l'esthétique, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Pour Burke, le sublime est produit par des « passions » (des émotions fortes et déchirantes) qui excitent nos sens. Par exemple, celles-ci peuvent être déclenchées par une menace potentielle, une noirceur infinie, l'inconnu, ou encore des espaces vastes et incommensurables. L'auteur démontre qu'on retrouve le sublime dans la littérature, dans l'histoire et dans la nature. En revanche, Burke associe la beauté aux choses douces, élégantes et fragiles, susceptibles de provoquer la sympathie ou l'affection. Tandis que le beau procure du plaisir, le sublime, lui, procure de la délectation, car on ressent à la fois le plaisir et la peur de se savoir près du danger sans toutefois en courir les risques. Dans mon travail, il est facile d'associer le sublime au thème récurrent de la montagne. Par contre, l'exécution des œuvres correspond davantage aux paramètres du beau.

Le sublime fait simultanément apparition dans la peinture paysagère européenne, contribuant

¹¹ Ramond, *Voyages au Mont-Perdu*, p.104 cité dans Numa Broc, *Les Montagnes vues par...*, p. 139.

à l'enthousiasme grandissant face aux montagnes. Alain Roger, dans son *Court traité du paysage*¹² explique le phénomène ainsi:

On voit comment l'invention d'une notion, ou sa réinvention, dépend d'une gestation artistique, qui la précède et la préfigure dans le regard cultivé, et, plus précisément, comment le sublime a été produit, dans ce même regard, par la rencontre de deux paysages récents, la montagne et la mer [...]¹³

À l'instar de Broc, Roger emprunte à la philosophie, à la littérature et à l'histoire de l'art pour expliquer les conséquences de l'*artialisation* (la gestation artistique) sur le paysage. Pour ma part, j'ai privilégié la géographie – et non la peinture – dans le cadre de mes recherches sur « l'invention » des montagnes. Ce choix s'est fait naturellement au gré des lectures, car j'estime qu'il existe un parallèle entre le discours scientifique des Lumières et mon désir de créer des géographies hypothétiques. Même si cette similitude se déploie différemment, dans les deux cas, il s'agit d'imaginer la forme originelle d'un monde naturel.

En survolant brièvement cette notion de nature sublime, je comprends mieux la relation entre l'homme et la montagne, cet archétype d'une nature grandiose. Au début de la maîtrise, j'ai supposé que mon penchant pour les textes aux affiliations romantiques et mon intérêt pour l'idée d'une nature sauvage étaient symptomatiques d'un intérêt pour le sublime. Graduellement, il est devenu évident que ce n'était pas le cas – d'ailleurs, la majorité des caractéristiques qui sont associées au sublime ne sont pas transposées dans mes œuvres. Je doute que le spectateur éprouve un vertige, de l'effroi, ou qu'il soit dépassé par quelconque sentiment qu'elles lui procurent. D'une part, ceci est attribuable aux formats des dessins et des objets. Même si l'espace représenté est vaste, la taille des œuvres n'est pas suffisamment grande pour que le spectateur ait l'impression de se trouver dans un espace qui le transcende. D'autre part, celles-ci sont caractérisées par une certaine délicatesse, un aspect de mon processus de création que j'aborderai dans le chapitre suivant. La montagne, à défaut

¹² Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997.

¹³ *Ibid.*, p. 101.

d'incarner une nature sublime, devient fantasmagorique.

2.4. La montagne – ou le paysage fantasmagorique

Ce constat me renvoie à ma question initiale: comment la montagne devient-elle, dans mon travail, un lieu fantasmagorique? Comment cette transposition opère-t-elle? En fait, il s'agit moins d'une transposition de la réalité vers la fiction, mais davantage un déplacement d'une fiction à l'autre. Cette transposition s'effectue également du dessin à la sculpture, puis de la sculpture au dessin (et ainsi de suite), créant des territoires fictifs n'ayant très peu d'affinités avec le réel. Quant à la fantasmagorie¹⁴, elle peut se définir comme une représentation imaginaire, un fantasme fortement investi. Elle possède une charge utopique, puisqu'elle reflète une idéalisation du monde, en l'occurrence du monde naturel. En littérature, elle est associée à des thèmes qui relèvent du surnaturel et du fantastique.

La transposition se décline donc en deux axes. Elle s'effectue tout d'abord par le biais de considérations géographiques et romantiques liées à la réinvention de la montagne au 18^e siècle. Ces idées, telles qu'expliquées dans la première partie du chapitre, représentent les montagnes d'une toute nouvelle façon. Littéralement, ces théories leur donnent forme. À mon avis, elles suggèrent une plasticité qui, tout en étant inhérente au caractère romantique des textes, me donne envie de dessiner. C'est ainsi que je peux repenser et ré-imaginer l'espace.

À titre d'exemple, j'ai ajouté une des images utilisées dans l'ouvrage de Broc¹⁵ (figure 2), car elle m'incite à concevoir la montagne comme lieu fantasmagorique. Bien qu'il s'agisse d'une illustration, elle agit sur mon imaginaire de la même façon que les deux extraits (Dolomieu et Ramond) cités respectivement à la page 8 et 9. L'illustration représente un panorama des Alpes et du Mont-Blanc, dessiné du sommet de Buet. Je considère ce paysage dépayçant, car

¹⁴ La fantasmagorie est apparue au 18^e siècle: à cette époque, il s'agissait d'un spectacle d'ombres et de lumières. Des images et des figures étaient projetées sur un écran de toile.

¹⁵ Par Bourrit, 1779 tiré de Numa Broc, *Les Montagnes vues par les géographes et les naturalistes de langue française au 18^e siècle*, p. 41.

ses paramètres habituels, en particulier l'échelle et la perspective, sont difficiles à situer.

D'une part, le cercle dans lequel le paysage est contenu constitue la ligne d'horizon. Puis, la vue des montagnes est simultanément dessinée en plongée (au centre du dessin, où l'on aperçoit deux minuscules personnages) et de façon panoramique (là où la crête des montagnes fait le tour de l'horizon). Ces points de vue discordants suggèrent à la fois un objet flottant et une étendue immense. Étrangement, cet « objet » rappelle une tête de laitue ou un organe (un œil?) disséqué. Dans cette image, je suis fascinée par l'allure surprenante que prend, formellement, le paysage. Même si cette illustration résulte d'observations précises, elle m'apparaît complètement fantastique. L'échelle et la perspective de ce paysage-objet sont déformées, de sorte que les montagnes semblent malléables et morphologiques.



Figure 2, *Vue circulaire des Montagnes qu'on découvre au sommet du Glacier de Buet*, 1779

Figure 3, *Les îles no.2*, 2011



Ce panorama m'apparaît riche de possibilités plastiques : ici, la montagne peut être pensée comme un volume multicouches déjouant les lois de la gravité. Dans *Les îles no.2*, les montagnes détournent aussi ces règles et sont représentées comme des coquilles, dont les parois intérieures semblent révéler simultanément un vide et un plein. Formées

successivement en étages, elles paraissent s'emboîter les unes dans les autres. Je présente les dessous de cette géographie, mais il est resté difficile de savoir si l'on regarde l'intérieur du paysage-objet ou simplement l'envers de sa surface. Dans cet exemple, mon imaginaire est séduit par le désir de représenter l'espace en offrant un point de vue singulier: j'emprunte donc l'idée et je la transpose dans le dessin – un paysage dont l'emplacement est sans aucune importance. La montagne devient alors un *ailleurs* fantasmagorique.

Le deuxième axe de cette transposition est d'ordre « processuel »: de façon générale, ces transpositions s'effectuent intuitivement. En sculpture, je choisis de représenter des espaces naturels, mais qui sont fabriqués avec matériaux pauvres et artificiels. Cette fabrication est réalisée par des moyens simples s'apparentant au bricolage. Cette association contradictoire, entre l'artifice et la nature, contribue au caractère fantasmagorique du paysage. En privilégiant une échelle et une matérialité incongrue, je représente des espaces suggérant simultanément la légèreté et la pesanteur, le naturel et l'artificiel, le microcosme et le macrocosme – ces thèmes sont d'ailleurs approfondis dans le chapitre suivant.

Le caractère fantasmagorique de mon travail est également très présent dans la sculpture *Ascension*. Bien qu'elle ne soit pas incluse dans l'exposition, je tiens à revenir sur le projet dans le mémoire, car il constitue une partie importante de mon cheminement à la maîtrise. Ce projet consiste à construire une montagne; bref, à ériger le symbole même de la nature sauvage. Devant l'irréalité de l'entreprise, j'ai fabriqué une structure montagnueuse dépouillée de sa masse, légère et très délicate. Ses arrêtes minces forment, comme un dessin dans l'espace, une structure tentaculaire et escarpée. L'assemblage irrégulier de ses segments, ainsi que ses couleurs, accentuent l'apparence à la fois artificielle et organique de l'objet.

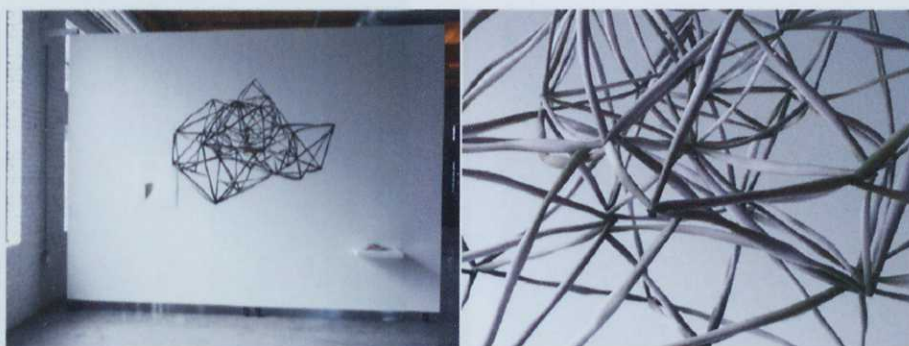


Figure 4, *Ascension* (sommet), environ 180 x 160 x 120cm, Parisian Laundry, 2011

La première partie de sa construction, le sommet, a d'abord été présentée à la Parisian Laundry en mars 2011. Suspendu par un fil de nylon, le dessous de l'objet flottait légèrement sous la hauteur du niveau des yeux. À cause de sa forme inachevée, l'effet désiré – évoquer la structure de la montagne – était plus ou moins réussi. Le mode d'accrochage visible et l'aspect fragile de la structure donnaient l'impression d'une masse légère. Par contre, son volume et l'accumulation des multiples segments suggéraient un poids considérable – surtout si le spectateur ne reconnaissait pas le polystyrène, ou s'il n'était pas familier avec la légèreté du matériau. Comme dans plusieurs de mes dessins, le sommet de la montagne semblait défier les lois de gravité et exister dans un état d'apesanteur. À ce stade-ci de ma recherche, la sculpture et les dessins étaient étroitement liés au même imaginaire. La nature sauvage, incarnée par la montagne, était la plupart du temps représentée dans un état de prolifération. Évidemment, cette hybridation du végétal (la prolifération) et du minéral (la montagne) contribue à rendre le paysage fantasmagorique.

Puis, sa construction de nouveau complétée, *Ascension* a été présentée au sol, à la galerie Les Territoires. Sa masse, cette fois-ci plus importante et pyramidale, évoquait clairement un relief géographique. (Elle était présentée avec sept dessins de la série *Les Îles*) Même s'il était possible pour le spectateur de contourner l'installation, celle-ci n'était pas tout à fait assez haute pour instinctivement évoquer une montagne.



Figure 5 et 6, *Ascension*, galerie Les Territoires, août 2011

Si, à la Parisian Laundry, la plupart des dessins étaient réalisés en m'inspirant de la sculpture, ce n'était pas le cas lors de cette seconde exposition, où la relation entre l'œuvre et les dessins était plus discrète. Les dessins de la série *Les Îles* témoignent plutôt de mon souci de représenter des paysages insituables et autonomes, et ce avec un minimum d'éléments figuratifs. Jumelés avec la pièce *Ascension*, l'ensemble formait une installation cohérente où le spectateur pouvait se questionner sur l'échelle et l'origine de ces territoires fictifs.

Ayant déjà présenté l'œuvre deux fois cette année, j'ai voulu privilégier mon travail en dessin pour mon exposition de fin de maîtrise. Bien que les premiers dessins aient évolué en même temps que l'objet, mes dessins plus récents s'en sont éloignés. De plus en plus, ceux-ci sont axés sur l'exploration des qualités physiques de l'encre et de la gouache. J'envisage toutefois présenter une troisième fois ce projet sculptural, cette fois-ci dans sa forme finale. Comme les segments deviennent progressivement plus épais en se rapprochant du sol, j'aimerais accentuer cette différence en diminuant la densité de l'assemblage dans cette partie de la structure. En provoquant un écart plus distinctif entre la base et le sommet de la montagne, l'on pourra s'imaginer l'objet à une échelle plus grande. Puis, *Ascension* serait plus volumineuse et suspendue de façon à ce que sa base soit à un ou deux pieds du sol.

CHAPITRE III

PROCESSUS ET MATÉRIALITÉ

3.1. L'atelier

Dans ma pratique, le processus de création est essentiellement intuitif. Il est étroitement lié à la matérialité des œuvres, car mon travail d'atelier est souvent dicté par l'attrance que j'éprouve envers un matériau particulier. Par exemple, il peut s'agir de la façon dont l'encre glisse sur le papier avant d'y être absorbée, où encore de l'apparence poreuse que prend le polystyrène lorsqu'il est finement poncé. À l'image d'un rituel, et dans un désir de mieux comprendre et de contrôler la matière, ma pratique est ponctuée d'habitudes caractérisées par des gestes répétitifs et minutieux.

Il peut être tentant de penser que le fait de s'investir trop dans les matériaux comporte un certain risque, celui que les matériaux éclipsent l'idée à la base de l'œuvre. Cette impression est souvent trompeuse car dans certains cas, la matière et l'idée deviennent une entité indissociable. La réflexion sur le processus, même lorsqu'il est intuitif, permet de développer un dialogue entre la forme et le contenu de l'œuvre. Inévitablement, cette réflexion alimente à son tour le travail d'atelier.

Dans cet ordre d'idée, j'ai divisé ce chapitre en deux parties. La première aborde une constance dans mon travail: la délicatesse. Elle me permet d'examiner et de qualifier la façon dont j'investis la matérialité des œuvres. Avec un certain recul, comprendre la délicatesse m'aide également à décortiquer le regard subjectif que je porte sur mon propre travail. Dans le chapitre précédent, les références proviennent d'un champ d'étude scientifique dont les fondements sont influencés par une vision occidentale du monde. Plus spécifiquement, les

fondements sont influencés par une vision occidentale du monde. Plus spécifiquement, les théories des géographes européens, auxquelles je m'intéresse, sont influencées par des considérations judéo-chrétiennes. Dans ce chapitre-ci, la principale référence utilisée se distingue plutôt par ses emprunts à la culture orientale et son usage délibéré de la métaphore.

Puis, la seconde partie aborde et décrit plus directement les stratégies employées pour représenter une nature sauvage. Pour ce faire, j'ai choisi d'opposer les caractéristiques dominantes de mon travail, soit à travers les pôles matériels suivants: légèreté/pesanteur et artificiel/naturel.

3.2. La Délicatesse

Mon travail, autant en dessin qu'en sculpture, est caractérisé par une certaine délicatesse. En termes plastiques, la *délicatesse* peut se définir comme « une légèreté et une précision dans la prise, le touché »¹⁶. L'adjectif *délicat*, lui, désigne « ce qui plaît par la qualité, la douceur, la finesse »¹⁷. Au fil des projets, il est devenu évident que la délicatesse se manifestait généralement dans l'exécution de mon travail ou dans la recherche d'une matérialité singulière. La série *Lisière* (figure 7), dans laquelle j'ai soigneusement dessiné des zones d'herbe flottant dans l'espace blanc du papier, illustre bien comment la délicatesse prend forme. Le pinceau qui trace chaque brin d'herbe, de façon cursive et répétée, génère un plaisir palpable. J'éprouve ce plaisir tant dans l'exécution que dans la contemplation des *Lisières*, où la douceur du trait donne alors l'illusion d'une texture luxuriante, portant la trace d'un geste minutieux et répétitif.

¹⁶ Le Petit Robert, p.482.

¹⁷ Ibid., p.482

Figure 7, *Lisière II* (détail)Figure 8, *Forbidden Fruits III* (détail)

J'estime ainsi qu'une exécution délicate peut devenir la source d'un plaisir esthétique chez le spectateur. En étant consciente de cette incidence, est-ce possible qu'un usage délibéré de la délicatesse ait tendance à esthétiser mon travail? Visuellement, comment cet esthétisme se traduit-il? Dois-je l'éviter, par crainte de créer un effet décoratif; ou au contraire, ai-je intérêt à exploiter cette propension? Il m'apparaît donc important de réfléchir aux façons dont se manifestent la délicatesse, afin de mieux comprendre la nature même du principe et la place qu'il occupe dans mon processus de création.

Pour ce faire, j'ai privilégié un texte de Roland Barthes basé sur un cours donné au Collège de France en 1977. Le chapitre en question, *La Délicatesse*, constitue une portion de ce cours portant sur *Le Neutre*¹⁸, une posture que Barthes décrit comme « le fait de ne pas prendre parti ¹⁹ ». En explorant cette éthique de l'impasse, il propose et énumère différentes facettes de la délicatesse. Il fait état des façons dont elles peuvent se manifester, par exemple à travers le langage ou le rite. Citant l'auteur, je résumerais le principe ainsi: « la délicatesse est une perversion qui joue du détail inutile (infonctionnel): l'analyse produit du menu (un sens possible de « délicat » mais étymologie douteuse) [sic] et c'est ce découpage et ce

¹⁸ Roland Barthes *Leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, France, Seuil IMEC, 2002.

¹⁹ Roland Barthes, *Le Neutre*, p. 106.

détournement qui est jouissif²⁰.»

Afin d'illustrer ses propos, Barthes puise dans des textes empruntés à la culture orientale, faisant à maintes reprises référence aux rituels du thé, au haïku, à l'art floral japonais (Ikebana), aux philosophies zen et taoïste. Par exemple, « Est écrit dans le *Pingsté*: la pivoine doit être baignée par une belle jeune fille en grande toilette et le prunier d'hiver arrosé par un moine pâle et triste. ²¹»

Principalement, je souhaite examiner certains paramètres (notamment la minutie) utilisés par Barthes pour décortiquer la délicatesse à travers le langage et les codes sociaux. Dans cet ordre d'idée, je crois qu'il m'est pertinent d'examiner l'essence des nombreuses références citées. Ces dernières témoignent du caractère éphémère et fantasque de la délicatesse, qui se manifeste généralement par le biais d'une sensibilité ou d'une volonté frôlant l'absurdité. À travers ces exemples, Barthes examine les « scintillations » de la délicatesse, ce qu'il nomme « non pas les traits, éléments, composants, mais ce qui brille par éclats, en désordre, fugitivement, successivement, [...] ». ²² Il détermine cinq « scintillations » possibles: la minutie, la discrétion, la politesse, la métaphorisation et « la recherche du supplément », c'est-à-dire le rejet de la redondance.

Parmi ces scintillations, la minutie m'intéresse particulièrement. Selon Barthes, elle tend « vers le détail inutile ou mystérieusement utile [...] comme étant au bord du farfelu ». ²³ D'une part, j'estime qu'elle expliquerait ma tendance à esthétiser la montagne et les dessins qui s'ensuivent. Lorsque je dessine minutieusement, je m'applique et donc j'essaie de contrôler la matière. Souvent, je deviens subjuguée par mon emprise sur l'encre ou la gouache et ce contrôle devient aussi important que le sujet lui-même.

²⁰ Roland Barthes, *La Délicatesse*, p. 59.

²¹ Ibid., p. 60.

²² Ibid., p. 59.

²³ Ibid., p. 59.

La série *Forbidden Fruits*, présentée à la Parisian Laundry lors de l'exposition collective *Collision 7* (2011), exemplifie bien ce penchant. Le point de départ de ces œuvres a été de dessiner les ombres que projetait ma sculpture suspendue dans l'atelier. Réalisés à la gomme réserve²⁴, ces dessins possèdent une qualité fantomatique, car la trace de mes gestes est révélée par l'absence d'un trait. Le dessin devient visible seulement lorsque j'y ajoute une couleur contrastante. En revanche, la végétation ornant la structure montagneuse est dessinée avec minutie et précision. *Forbidden Fruits I* représente une portion de la montagne, mais en réalité, je me suis davantage attardée aux fleurs qui se transforment en fruits gorgés et féconds.



Figure 9, *Forbidden Fruits I*

Dans mon travail, la minutie engendre une attention prêtée aux détails, particulièrement lorsque ceux-ci caractérisent la texture ou la matérialité d'une surface. Ce sont ces détails, comme la pigmentation colorée des « fruits interdits » qui sont mis en évidence et ce, parfois au détriment du sujet représenté. Cette habitude ne m'apparaît pas problématique; elle fait tout simplement partie du processus de création. Ainsi transposée, la montagne devient dénaturée par la fantasmagorie de manière encore plus significative.

D'autre part, la minutie caractérise mon travail d'atelier, car la délicatesse transparaît dans les

²⁴ La gomme réserve s'applique habituellement avant l'encre ou l'aquarelle. C'est un cache liquide utilisé pour réserver des zones de blanc sur le papier.

gestes « rituels », que j'y effectue. À titre comparatif, voici l'extrait que Barthes utilise pour illustrer la minutie. Il s'agit de la classification et l'analyse de l'eau pour le thé bouilli, tirées du traité d'Okakura Kakuzo, *L'Art du thé*.

Ébullition: 1) Petites bulles pareilles à des yeux de poissons, 2) bulles comme des perles de cristal qui roulent dans une fontaine, 3) vagues bondissantes furieusement dans la bouilloire. Faire rôtir le gâteau de thé devant le feu jusqu'à ce qu'il devienne « tendre comme le bras d'un petit enfant ». [...] Le pulvériser entre deux feuilles de papier, mettre le sel dans la première ébullition, le thé dans la seconde; et dans la troisième, une cuiller à pot d'eau froide pour fixer le thé et « rendre à l'eau sa jeunesse ».²⁵

J'établis, surtout en sculpture, un parallèle entre cette préparation du thé et mon travail d'atelier. Les gestes sont constitués d'étapes habituelles et précises, qui doivent être accomplies dans un ordre déterminé. En atelier, le travail qu'implique le façonnage à la main du polystyrène est long, répétitif et fastidieux. La minutie, et donc la délicatesse, se manifeste dans le traitement de la matière: non seulement dans la forme finale de cette matière, mais également dans les gestes qui lui donnent sa singularité. Par exemple, en fabriquant *Flore Alpine* (figure 10), j'ai voulu partager le plaisir tactile que j'éprouvais à manipuler le polystyrène, de sorte que le spectateur soit gagné par la tentation, peut-être même le désir, de toucher le fruit interdit du bout des doigts.

Dans cet ordre d'idée, la transformation du polystyrène à l'atelier consiste à: *trancher le matériau en segments longs et minces. Tailler ces baguettes à l'aide du couteau rétractable: ma lame s'y enfonce et glisse comme dans la chair d'un fruit. Des copeaux minces se détachent. Affectés par une charge d'électricité statique, ils se déposent obstinément au sol et sur ma poubelle. Donner aux baguettes une forme plus fine, pour qu'elles deviennent aussi souples que des roseaux dans la tempête. Poncer ces tiges afin d'en faire disparaître les traces laissées par la coupe franche de la lame. Le polystyrène semble fondre lentement sous la pression et le mouvement du papier sablé dans ma main. Comme s'il avait neigé, une*

²⁵ Roland Barthes, *La Délicatesse*, p. 59.

couche de poussière rose recouvre subtilement tous les objets sur ma table.



Figure 10, *Flore alpine*, 2011

À l'image de la citation choisie par Barthes, ma routine d'atelier est métaphorisée à travers l'exercice du langage. « La métaphore crée la délicatesse. »²⁶ Ce jeu témoigne néanmoins de l'importance que j'accorde aux gestes de la fabrication et à la satisfaction qu'ils génèrent.

Somme toute, la minutie et la délicatesse ont tendance à esthétiser mon travail. Cet usage de la délicatesse n'est pas prémédité, mais au cours de la dernière année, j'ai graduellement pris conscience de son importance. Visuellement, il peut en résulter une impression de contrôle et de douceur dans l'exécution. Les exemples que Barthes emprunte à la culture orientale me poussent également à considérer le fait que certains dessins, notamment dans la série *Les Îles* (figure 3, 11 et 12), peuvent être qualifiés de « japonisants »²⁷. Toutefois, il serait réducteur de supposer que la délicatesse tend à conformer mon travail vers un idéal de beauté quelconque. Les séries *Forbidden Fruits* (figure 9) et *Les îles*, réalisées à quelques mois d'intervalle, diffèrent entièrement – tant par leur composition, leur échelle et par le sujet représenté. Pourtant, elles ont toutes deux été dessinées avec délicatesse. Cette dernière ne génère pas une

²⁶ Roland Barthes, *La Délicatesse*, p. 64

²⁷ Qui est inspiré, influencé par l'art japonais traditionnel.

esthétique précise; plutôt, elle caractérise mon processus de création. Dans le même ordre d'idée, il me semble exagéré d'établir une réciprocité entre le principe de délicatesse et l'effet dit « japonisant ». Ce constat s'explique plutôt par la simplification des formes et la composition épurée des paysages qui rappelle celle des jardins japonais.



Figure 11, *Les îles no.1*

Figure 12, *Les îles no.4*, 2011

Résolument, le principe de délicatesse occupe une place prédominante dans mon processus de création. Il caractérise mes intentions, tend parfois à esthétiser le sujet et contribue à faire de la montagne un paysage fantasmagorique. « L'esthétisation » ne doit pas d'emblée être considérée péjorative: elle agit en quelque sorte comme un paramètre de la délicatesse et m'aide à porter un regard plus critique sur mon travail. Après tout, le regard que je porte sur cette nature imaginée, même sauvage, est inévitablement esthétique. C'est le principe même du paysage.

Puis, le contrôle résultant de la délicatesse n'est pas contraignant. Au contraire, j'estime qu'il m'incite à contrebalancer cette impression de douceur pour que le paysage devienne dépayçant. Dans un dessin, par exemple, cette stratégie consiste à donner au paysage des couleurs insolites, des échelles contradictoires, ou encore à introduire une part d'accident dans le processus de création. En jouant avec les propriétés physiques des matériaux, comme la

fluidité et le mélange des encres, mon processus devient ponctué d'étapes où le contrôle le hasard interviennent à tour de rôle. L'ensemble de ces stratégies qui caractérisent le processus est développé dans la suite de ce chapitre.

3.3. Le paysage fabriqué

Les géographies hypothétiques sont insituables et étranges: conséquemment, je cherche à rendre leur processus de fabrication intrigant aux yeux du spectateur. Pour ce faire, je joue avec les matériaux, opposant et apposant certaines de leurs propriétés physiques. Avec l'encre et la gouache, j'exploite l'opacité et la transparence; avec le polystyrène, l'artificiel et le naturel. Quoique cette polarisation opère différemment en sculpture et en dessin, elle a comme effet de situer les œuvres soit à la limite de l'abstraction et de la figuration, du microcosme et du macrocosme, de la légèreté et de la pesanteur. J'expliquerai d'abord comment cette polarisation des qualités plastiques se manifeste en sculpture lorsque je transforme le polystyrène. Puis, afin de mieux définir cette tension entre l'abstraction et la figuration dans mes dessins, j'examinerai comment sont combinées l'encre et la gouache, mes deux médiums de prédilection.

En sculpture, la filiation entre le matériau que j'ai choisi (le polystyrène) et la chose qu'il représente (une entité organique) est essentiellement contradictoire. La montagne, une masse rocheuse et escarpée, est représentée par une structure légère et délicate. La couleur « rose panthère » et la consistance parfaitement uniforme de l'isolant accentuent le caractère artificiel du matériau. Pourtant, lorsqu'il est poncé, sa texture devient légèrement spongieuse et elle lui confère une apparence organique, sans pour autant éclipser ses propriétés artificielles. Je suis attirée par ce type de polystyrène, car c'est un matériau à la fois fragile et très cassant, mais qui devient fort et flexible lorsqu'il est plié délicatement.

Pour ajouter à la description plus poétique faite précédemment dans ce chapitre, voici les autres étapes du processus. En premier lieu, je sculpte des segments longs et minces. Puis je

les ponce, afin qu'ils puissent devenir flexibles et malléables. En dernier lieu, je peins leurs extrémités d'une couche de gouache diluée. Le vert kaki, appliqué en dégradé, a comme effet d'atténuer le rose et de donner une qualité végétale aux segments. Finalement, je les assemble avec de la colle dans le but de fabriquer un objet tentaculaire et proliférant. Ces caractéristiques, évocatrices d'une nature sauvage, sont créées par l'accumulation et la répétition des tiges. Autant pour *Flore alpine* (figure 10) que pour *Ascension* (figure 5), il est difficile de cerner l'échelle des objets.

Bien que mes dessins récents soient foncièrement figuratifs, ils entretiennent des liens de parenté avec l'abstraction. Lorsque je dessine, je suis d'abord préoccupée par les propriétés physiques des matériaux et par les effets qu'ils génèrent. Comme l'entend Florence de Mèredieu, écrivaine et historienne de l'art, « le but de l'art abstrait est de réduire la peinture à ses éléments premiers, constitutifs: la forme, la couleur, l'espace²⁸ ». Dans mon travail, les premières étapes du dessin sont effectuées dans cet esprit. Elles consistent à créer une tache, dans laquelle l'accumulation, la superposition et le mélange des encres sont mis en évidence. Je cherche à former une tache qui garde la trace des transformations qui l'ont produite: l'eau qui ruisselle et qui dilue la couleur, le parcours des pigments transportés par les coulisses d'encre, la dissolution partielle ou complète d'une couleur dans une seconde, etc.

Suite à cette exploration, de très simples transformations suffisent pour faire basculer l'image vers la figuration. Plus précisément, le paysage prend forme lorsque la fluidité de l'encre rencontre l'opacité de la gouache. J'insiste sur les mots *prendre forme*, car c'est principalement grâce à cet assemblage de deux matérialités distinctes que l'image devient figurative. Les taches d'encre se transforment soudainement en reliefs géographiques; les aplats de gouache, eux, deviennent des étendues d'eau ou de lave.

28

Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, p. 283.



Figure 13, *Sans titre* (détail), 2011

Les montagnes sont créées par la manière dont les encres se mélangent les unes aux autres – une « technique » qui nécessite à la fois beaucoup de contrôle, mais qui reste caractérisée par le hasard et l'abstraction. J'utilise l'encre acrylique²⁹, qui comme l'aquarelle, me permet de jouer avec les lavis et les transparences dans le but de créer des effets spéciaux. Avec la gouache, je couvre et je délimite l'encre, rognant les bavures et donnant un nouveau contour à la tache: celle-ci se transforme alors en volume.

Cette façon de travailler comporte d'ailleurs des ressemblances avec la méthode du peintre anglais Alexander Cozens. Ce n'est que récemment que je suis familiarisée avec son travail, et même si sa méthode n'a pas influencé la mienne, la comparaison est intéressante, car elles ont beaucoup en commun. Cozens invente une technique où le hasard occupe une place importante, qu'il détaille en 1875 dans son livre intitulé *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*. Dans cette nouvelle méthode, Cozens met en place une série de règles pour créer une *macule*, ou une *esquisse intelligible*³⁰, qui constitue pour lui une étape essentielle et préalable au paysage en peinture. Par exemple, ces règles impliquent de brosser la feuille avec différentes variétés de coups de

²⁹ À la différence de l'aquarelle, les pigments de l'encre acrylique sont plus denses et ne sont pas absorbés aussi facilement par le papier. Il est intéressant de noter que l'aquarelle est un médium traditionnellement associé à la peinture extérieure, pour les croquis de paysage.

³⁰ Alexander Cozens, *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*, Paris, Éditions Allia, 2005, p. 8.

pinceau, de froisser le papier, de le plier/déplier, tout ceci en alternance avec de l'encre noire diluée et concentrée.

La macule n'est pas un dessin, mais un assemblage de formes accidentelles à partir duquel un dessin peut être réalisé. [...] Employer la technique de la macule consiste à créer des taches et des formes variées avec de l'encre sur du papier, pour produire des figures accidentelles dépourvues de contours, à partir desquelles les idées sont présentées à l'esprit. Dans une esquisse, on trace les contours d'une idée ; avec une macule, on la suggère.³¹

Ce qui est audacieux chez Cozens, considérant qu'il est un peintre du 18^e siècle, c'est que la macule est abstraite et qu'elle ne tente pas d'imiter la nature. Même si ses règles et ses étapes constituent un système, elles suscitent une plongée dans l'imaginaire. « Composer des paysages d'imagination n'est pas l'art d'imiter la nature individuelle. C'est davantage. C'est créer des paysages artificiellement représentés d'après les principes généraux de la nature [...] »³²



Figure 14, A.Cozens, *Ink-blot landscape*, 1785

³¹ Alexander Cozens, *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*, Paris, Éditions Allia, 2005, p. 13.

³² *Ibid.*, p. 8.

Toutefois, Cozens conçoit cette technique, où l'abstraction et le hasard sont inhérents au processus, comme une étape préliminaire. Il la développe pour créer des compositions de paysages qui, dans leurs formes finales, sont très classiques. L'artiste s'applique à détailler les différents plans de façon figurative, y définissant des collines, des chutes d'eau, un rocher, ou encore un chemin. Puis, il est peu intéressé par les taches elles-mêmes, mais davantage par les compositions qu'elles suggèrent. Contrairement à Cozens, je conçois la création des taches non pas comme une étape préalable à la composition du dessin, mais plutôt comme une façon d'exploiter les propriétés de l'encre. Je suis préoccupée par la manière dont les taches prennent forme et je cherche à les rendre intéressantes grâce aux couleurs qui s'y mélangent. Idéalement, ces taches doivent être capables de suggérer un volume ou un relief.

Enfin, ce qui m'intéresse le plus dans la *Nouvelle méthode* de Cozens, ce sont les esquisses préliminaires et le potentiel imaginaire qu'elles possèdent, avant que l'artiste ne les rende figuratives. Un déplacement semblable s'opère dans ma pratique, mais le passage de l'abstraction à la figuration opère différemment. Pour Cozens, ce passage vers la figuration se fait en rajoutant des détails avec un petit pinceau utilisé pour réaliser les traits du dessin. Dans mes œuvres, l'image n'est pas rendue visible grâce au geste de la main qui trace les contours d'un objet discernable; au contraire, je m'applique à dépouiller l'image de lignes ou des traits de pinceau, exploitant plutôt la couleur et la matière. Le paysage devient reconnaissable, car il possède dorénavant une échelle et une perspective. Même si ces dernières demeurent ambiguës, la lecture de l'œuvre se fait grâce au rapport analogique qui prend forme entre la tache d'encre et le relief géographique. Dans certains paysages, les montagnes semblent s'enfoncer ou émerger d'une masse épaisse et fluide. Dans les paysages où l'on aperçoit le dessous des reliefs, les montagnes paraissent légères et vaporeuses.

Cette façon d'aborder la figuration a eu deux incidences imprévues sur mon travail. En premier lieu, il devient possible de situer mes œuvres à la limite du dessin et de la peinture. Même si je suis peu préoccupée par une telle classification, j'estime que mon processus s'apparente davantage au dessin. J'accorde beaucoup d'importance au papier: en tant que

support, il est indispensable pour explorer les propriétés de l'encre. Puis, le blanc du papier constitue, notamment dans la série *Les Îles*, un élément clé de la composition, car il représente la vastitude dans laquelle flotte le paysage.

En second lieu, cette figuration singulière donne parfois l'impression d'un paysage virtuel ou d'une modélisation géographique 3D³³. Cette similitude est attribuable au fait que les formes découpées ou isolées rappellent celles d'une maquette. Lorsque la montagne est extirpée de son contexte, l'identité du paysage oscille entre l'objet et le lieu. Faute de repères, il est possible que l'échelle donne à voir un microcosme ou un macrocosme. Autrement, cette parenté avec le paysage virtuel s'explique peut-être par l'effet « airbrush » (aérographe), une technique conçue pour peindre sans avoir de contact avec son support. Cet effet, très répandu dans l'imagerie numérique, rappelle parfois mon rendu dégradé qui crée les volumes dans mes montagnes. Au même titre que l'effet « airbrush », cette modulation des volumes contribue au réalisme du paysage. Ce lien entre la modélisation 3D et mes dessins est un constat subjectif, mais c'est une idée qui m'intéresse dans l'optique où elle m'aide à comprendre comment la figuration prend forme.

³³ Cette technique d'infographie permet la représentation d'objets en perspective sur un écran d'ordinateur.

CONCLUSION

LE SENTIMENT GÉOGRAPHIQUE

J'ai développé la notion de « géographie hypothétique » afin de représenter la nature dans sa forme originelle. Celle-ci tient compte de mes préoccupations liées au paysage, tout en désignant simultanément l'objet de ma recherche et certains de ses attributs. Ensemble, ces deux mots évoquent des lieux et des phénomènes localisés à la surface du globe, dont l'existence pourrait être plausible ou invraisemblable. En proposant les géographies hypothétiques, je fabrique des paysages qui, faute de repères, demeurent insituables.

Dans le but de cerner les enjeux de ma recherche et afin de mieux comprendre sa spécificité, la notion de géographie hypothétique est une idée utile et structurante. Elle incarne mes intentions avec justesse. Par contre, lorsque je réfléchis aux dessins présentés, j'estime qu'il existe un léger décalage entre cette notion et le travail d'atelier. Dans la création, les propriétés physiques des matériaux sont explorées de façon très intuitive. Mon processus est caractérisé par la délicatesse et mon thème de prédilection, la montagne, demeure fantasmagorique. Dans cet ordre d'idée, la connotation scientifique du terme géographie hypothétique pourrait-elle expliquer ce léger décalage? Cette réflexion récente m'amène donc à conclure ce mémoire en proposant une nouvelle notion, cette fois-ci plus poétique et romantique. Il s'agit du titre de l'exposition, *le sentiment géographique*.

Ceci dit, je ne souhaite aucunement remplacer la notion de géographie hypothétique ou la contrebalancer par une notion qui lui est opposée. Plutôt, j'estime que les deux idées se complémentent: elles incarnent bien l'aspect de recherche et l'aspect de création de ma

pratique – deux facettes différentes, mais indissociables. Ce constat est survenu, étrangement, en réfléchissant à la façon dont la littérature influence mon processus de création. Qu'est-ce qui, dans les textes, génère invariablement mon désir de fabriquer des paysages? Les textes m'ayant le plus influencé proviennent de l'ouvrage de Broc et traitent de la géographie d'un point de vue scientifique (*Les Montagnes vues par les naturalistes et les géographes...*). D'emblée, j'associe les différentes théories sur l'origine des montagnes à mon désir de créer des géographies hypothétiques. Mais en regardant mes dessins, il me vient tout d'abord à l'esprit le caractère fantasmagorique de cette littérature, qui, malgré sa vocation scientifique, est quasiment romanesque. À travers les exemples du second texte, *La Délicatesse*, je retrouve ce même penchant pour l'exaltation et la sensibilité. Il m'apparaît maintenant plus évident que ma pratique (et non seulement mon intérêt pour le paysage) est liée à une littérature fantasmagorique. Ce constat constitue une piste de réflexion que je souhaite développer dans le travail à venir.

Les géographies hypothétiques sont donc le fruit d'un questionnement théorique auquel je ne peux fournir de réponses logiques ou empiriques. Le sentiment géographique, lui, émane des propositions fantasmagoriques: il est de l'ordre du sensible et du perceptible. D'une part, j'estime que l'ensemble de mes dessins est empreint du sentiment géographique. D'autre part, je souhaite que le spectateur puisse faire l'expérience de ce sentiment. Mais comment un sentiment peut-il être géographique? Je conçois ce sentiment ambivalent comme l'impression de se retrouver et de se perdre, soi-même, dans le paysage. C'est l'impression de se sentir en terrain familier, mais c'est aussi l'impression d'être dépaysé. Tant pour le spectateur que pour moi, le sentiment géographique sous-entend une relation à la fois physique et sentimentale avec le monde naturel. Cette idée nouvelle génère d'autres questionnements portant sur les limites et les fonctions du paysage. Quelle place occupe le paysage en tant que symbole spirituel ou religieux? Est-ce possible de mesurer le paysage? Où le paysage commence-t-il et où finit-il? Ces questions définiront potentiellement mes recherches futures.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland. «La délicatesse». *Le Neutre: Cours au Collège de France*, Paris, Seuil, 1977, 258 p.

Broc, Numa. *Les Montagnes vues par les géographes et les naturalistes de langue française au XVIII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1969, 258 p.

Burke, Edmond. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. USA, Oxford University Press, USA, 2009, 208 p.

Cauquelin, Anne. *L'invention du paysage*. Paris, Presses universitaires de France, 2000, 182 p.

Cozens, Alexander. *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*. Paris, Éditions Allia, 2005, 107 p.

De Mèredieu, Florence. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. France, Larousse in extenso, 2011, 723 p.

Malpas, Jeff (éditeur). *The Place of Landscape: concepts, contexts, studies*, Cambridge. The MIT Press, 2011, 384 p.

Parsons, Glen. *Aesthetics & Nature*. London, Continuum, 2008, 176 p.

Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris, Gallimard, 1997, 199 p.