



La citation comme élément d'enrichissement de médium et de création picturale et
sculpturale

Par Mathieu Rousseau

Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M. A.) en art concentration création

Québec, Canada

Résumé

Ce projet de recherche création a pour but d'amener une réflexion et un questionnement sur la citation visuelle comme moyen d'enrichissement de composition et de technique au sein de ma démarche picturale et sculpturale.

Pour débiter mon étude sur l'utilisation de la citation issue de l'histoire de l'art comme élément d'enrichissement de médium dans le chapitre I, je me baserai sur les ancrages théoriques de deux auteurs : Lynn Bannon, concernant les principes de la citation contemporaine, et Tim Ingold à propos de la matière et de son énergie en interaction durant le moment de la création et de la ligne comme élément d'ensemble structurant. De plus, j'exposerai ma méthodologie basée sur un dialogue entre l'improvisation de la musique jazz et l'approche heuristique.

Par la suite, ce cadre théorique sera mis en lien avec l'analyse de trois travaux issus du monde des arts visuels, soit *Innocent X* (1953) de Francis Bacon, *Thyrus for Autonoe* (2010) Elliot Hundley, *City Planning 6 : Epicentre #13* (2006) de Franz Ackermann et l'exposition *Survivance* (2020-2021) de Manuel Mathieu au MBAM.

Finalement, au troisième chapitre, j'examinerai et analyserai les laboratoires et mes œuvres créées durant le déroulement de ma recherche. Dans cette partie, je tenterai de répondre à ma problématique. Comment utiliser la citation visuelle dans une méthodologie inductive et sous forme heuristique, afin d'enrichir et développer ma composition et ma technique à travers mes créations picturales et sculpturales?

Mots-clés :

Citation, improvisation, peinture, sculpture, céramique, matière, ligne, matériaux, esthétique, instinct, morphologie, histoire de l'art, multidisciplinaire.

Lynn Bannon, Tim Ingold, Francis Bacon, Elliot Hundley, Franz Ackermann, Manuel Mathieu, Mark Rothko, Agnès Martin, Clément Canonne, Louis-Claude Paquin, Mathieu Rousseau.

Remerciements

Premièrement, je voudrais remercier mes codirecteurs, Jean-Paul Quéinnec et Yanik Potvin, pour leurs aides durant ma recherche, leurs commentaires constructifs et l'encouragement sans borne qu'ils m'ont apporté. Vous avez particulièrement cru en moi. Votre ouverture d'esprit m'a amené au-delà de mes espérances. Yanik nous avons eu d'excellentes discussions qui me seront utiles bien longtemps après cette maîtrise. Je remercie également Julie Lessard pour son soutien, son support moral et ses encouragements. Tu m'as donné le coup d'envoi qui manquait pour la réalisation de ce projet. Mon dernier merci va à mes deux filles, Alice Rousseau et Élizabeth Rousseau, vous êtes ce que j'ai de plus précieux.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1, Genèse, du passé au futur par la réalisation d'œuvres.....	5
1.1 Les éléments précurseurs de ma recherche création	5
1.1.1 La citation et l'histoire de l'art	5
1.1.2 La relation et le traitement de la matière	7
1.1.3 La ligne de manière technique et conceptuelle	10
1.2 Ancrage théorique des thématiques.....	13
1.2.1 Les principes de la citation contemporaine	13
1.2.2 De la citation à la matière : vers quelles approches de la matière?	16
1.2.3 La ligne comme élément rassembleur de l'œuvre.....	19
1.3 La citation comme problématique, questionnement et élément de création	21
1.4 Méthodologie.....	23
1.4.1 L'improvisation jazz comme structure de méthodologie	23
1.4.2 L'approche heuristique comme méthodologie.....	27
Chapitre 2, L'esthétique citationnelle.....	32
2.1 La citation visuelle selon le travail de Francis Bacon	32
2.2 La matière et l'interdisciplinarité de Elliot Hundley.....	38
2.3 La ligne, élément polysémique, l'exemple par l'artiste Franz Ackermann	40
2.4 L'exposition structure d'ensemble et unicité avec le spectateur de Manuel Mathieu	43
2.5 La citation comme élément initiateur de création et de structure à l'exposition	45
Chapitre 3, Analyse et questionnement sur la recherche, la méthodologie basée sur l'improvisation avec retour inductif.....	47
3.1 Articulation méthodologique et conceptuelle dans la pratique, les événements marquants de la recherche.....	48
3.1.1 La prise de note	50
3.1.2 L'induction comme dialogue entre l'artiste et la matière	52
3.1.3 L'improvisation comme élément de création	54
3.2 Description des œuvres et analyse	55
3.2.1 <i>Survivance</i> : Voir au-delà de, reculer dans le temps	55
3.2.2 <i>La voile mycéliumique</i> , matière et pluralité.....	61
3.2.3 La citation thématique, la ligne évoque, la couleur suggère	66
3.2.4 La trace	69

3.2.5 Dualité et opposition, renforcer le lien citateur	72
3.3 La citation et la ligne, procédé et structure menant à l'élaboration d'une exposition laboratoire	73
Conclusion.....	77
Références bibliographiques.....	81

Liste des figures

Figure 1, Reflet d'automne, (2004), 90 x 120 cm, © M. Rousseau.....	1
Figure 2, Velocity, (2018), 182 x 152 cm, © M. Rousseau.....	2
Figure 3, Distorsion, CNE Février 2019, © M. Rousseau.....	4
Figure 4, Le cri du chaos, (2018), 138x127 cm, © M. Rousseau.....	6
Figure 5, The scream, (1893), © Stocklib/Giorgio Morara 167709933 stocklib.fr.....	6
Figure 6, Maria, (2020), bouleau jaune, 225x50x50 cm, © M. Rousseau.....	9
Figure 7, Sans titre, (2010), 120x50x5cm, © M. Rousseau.....	11
Figure 8, Le poids, (2022), pin rouge, 120x35x35 cm, © M. Rousseau	12
Figure 9, Perception, (2022), 220x480x75 cm, © M. Rousseau	18
Figure 10, Étude d'après le portrait du pape Innocent X de Vélasquez, (1953), Francis Bacon, https://mediationsemiotiques.com/wp-content/uploads/2014/12/1953_Study-after-Velazquez-Portrait-of-Pope-Innocent-X.jpg	33
Figure 11, Innocent X, (1650), Diego Vélasquez, https://mediationsemiotiques.com/wp-content/uploads/2014/12/palazzo-doria-pamphilj-velazquez-pape-innocent-x-pamphilj-big.jpg	35
Figure 12, Le radeau de la Méduse, (1918), Théodore Géricault, https://www.alamyimages.fr/theodore-gericault-radeau-de-la-medusa-peinture-huile-sur-toile-1818-1819-image460684177.html?imageid=F9E7B929-694C-4F6B-A90F-C77E6DB06651&p=16392&pn=1&searchId=c862f5e0c906ce5376ae864762fadd7f&searchtype=0	46
Figure 13, Carnet de notes, (2023), © M. Rousseau.....	49
Figure 14, Carnet de notes, (2023), © M. Rousseau.....	49
Figure 15, Carnet de notes, (2022), © M. Rousseau.....	51
Figure 16, Carnet de notes, (2022), © M. Rousseau.....	51
Figure 17, Détail de sculpture sur bois, (2022), pin blanc, © M. Rousseau.....	53
Figure 18, Survivance, (2023), céramique, 80x100x6 cm, ©M. Rousseau.....	55
Figure 19, Sans titre, (1965), Jordi Bonnet, porcelaine, 170x265x15.5 cm, © J. Lessard ...	56
Figure 20, Carnet de notes, (2022), © M. Rousseau.....	57
Figure 21, Détail Survivance, (2022), © M. Rousseau.....	58
Figure 22, Improvisation avec l'argile, (2022), © M. Rousseau	60
Figure 23, La voile mycéliumique, face 1 à gauche, face 2 à droite, (2023), 275x180x45 cm, © M. Rousseau.....	61
Figure 24, Matériaux, (2022), cordes, grillage, attache rapide, © M. Rousseau	62
Figure 25, Carnet de notes, (2022), © M. Rousseau.....	64
Figure 26, Surpeuplé, (2022), 120x200x21 cm, contreplaqué, clou et acrylique, © M. Rousseau	67
Figure 27, Notes de projet, Surpeuplé, (2022), © M. Rousseau.....	69
Figure 28, Notes de projet, Surpeuplé, (2022), © M. Rousseau.....	69
Figure 29, La trace, (2023), 120x195x5 cm, contreplaqué, clou, © M. Rousseau	70
Figure 30, Découpe à la scie sauteuse, (2023), © M. Rousseau.....	71
Figure 31, Détail X, contreplaqué, © M. Rousseau.....	72

Introduction

L'apparition des arts visuels dans mon cheminement

Au début de ma vingtaine, l'art est venu à moi par le médium de la peinture, répondant à un certain manque de sens dans mon appréhension de la réalité. Le monde des arts visuels m'a permis de porter une réflexion sur moi-même tout en me permettant de me dépasser. À l'origine, je copiais et essayais de comprendre le style et les œuvres d'artistes qui venaient m'interpeler comme Monet, Sisley et Delacroix. Dans *Reffet d'automne* (figure 1), le style impressionniste est utilisé pour la réalisation d'un paysage inspiré de la forêt québécoise.



Figure 1, *Reffet d'automne*, (2004), 90 x 120 cm, © M. Rousseau

Avec les années, l'histoire de l'art a commencé à prendre place dans ma recherche de picturalité, notamment à travers des lectures. Cette démarche est devenue mon rythme de vie, soit un processus herméneutique en balbutiements. J'ai alors basculé de la figuration à l'abstraction en voulant améliorer ma technique avec le médium pictural que je pratiquais à cette époque, je suis passé de l'huile à l'acrylique tout en faisant des explorations de manière complètement autodidacte avec d'autres matériaux (figure 2). Je me suis aperçu alors que certaines caractéristiques devenaient importantes pour moi, notamment la complexité technique à travers la composition et l'histoire de l'art.

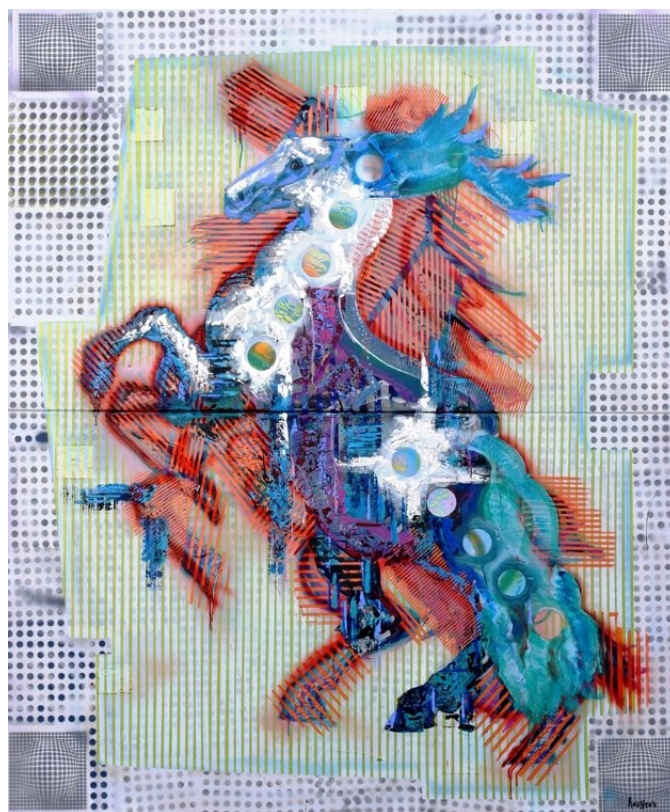


Figure 2, *Velocity*, (2018), 182 x 152 cm, © M. Rousseau

Je me suis alors inscrit à l'université ce qui m'a donné un énorme regain d'énergie. Le monde des expositions a commencé et à s'enchaîné graduellement. Réalisant des thèmes comprenant une quinzaine d'œuvres, j'avançais vers un chemin de plus en plus précis. Les artistes et le courant auxquels je m'associais sont devenus plus actuels : Daniel Richter, Francis Bacon, Gerard Richter. L'œuvre *Velocity*, peinte à partir d'une technique inspirée de Gerard Richter, démontre un point de vue autant sur le style que sur le concept. En 2019, lors de mon exposition *Distorsion* au CNE (figure 3), le travail de Jordi Bonet était présenté dans la salle adjacente. Ce fut une révélation : la céramique qu'il avait réalisée m'a touché profondément. Quelques mois après, j'ai fait une visite au MNBAQ et je suis retombé sur une de ses œuvres en céramique. J'ai alors réalisé que ma pratique était incomplète, que j'avais besoin d'utiliser plus de médiums pour m'exprimer adéquatement. La peinture était le rouage central mais pouvait être enrichie avec d'autres techniques. Après réflexion, face à mes expériences passées, j'ai choisi d'intégrer le bois et la céramique à ma recherche artistique.



Figure 3, *Distorsion*, CNE Février 2019, © M. Rousseau

Un tout qui allait constituer une problématique de création de plus en plus personnelle, m'appuyant sur les réflexions de Tim Ingold ou Lyne Banon qui me mèneront vers celles de Clément Canonne concernant l'improvisation comme cadre méthodologique. C'est ainsi que j'ai rencontré de nouveaux artistes dont je pouvais m'inspirer pour définir ce que je voulais réaliser comme Elliott Hundley, Manuel Mathieu et Franz Ackermann.

Enfin, en revenant sur le mode inductif et en m'inspirant volontiers de mon journal de bord, je restituerai les gestes et les pensées de mon processus de création qui se sont déployés pour réaliser l'ensemble des œuvres qui occuperont mon exposition finale.

Chapitre 1, Genèse, du passé au futur par la réalisation d'œuvres

« Dans notre esprit, il y'a une conscience de la perfection et,
quand nous regardons avec les yeux, nous la voyons.¹ »

Agnès Martin, artiste

1.1 Les éléments précurseurs de ma recherche création

Ma recherche création se construit avec l'association de trois éléments : la citation de l'histoire de l'art, la relation du traitement avec la matière et la ligne comme élément technique et conceptuelle. Ainsi, ce chapitre portera la mise en place et l'explication de ces trois points précurseurs dans l'élaboration de mon travail artistique.

1.1.1 La citation et l'histoire de l'art

Comme artiste en arts visuels, je peux dire aujourd'hui que ma démarche de création est multidisciplinaire (peinture, sculpture, installation). Une partie de mon questionnement est située dans la phase de l'initiation du travail, durant laquelle j'ai une certaine difficulté à faire émerger un sujet, une thématique ou une raison profonde de créer.

¹Martin, A., Schwarz, D., & Bonn, S. (1993). *La perfection inhérente à la vie* (Ser. N.b. : écrits d'artistes). Beaux-arts de Paris. P.18

En ce moment, je m'inspire des œuvres d'artistes qui m'interpellent ou d'autres de l'histoire de l'art. La citation d'œuvres dans mon travail est primordiale. Elle relie l'ensemble et amène la cohérence que je veux faire sentir au spectateur. Elle me permet de jouer avec le passé et d'amener une forme de réinterprétation pour transmettre ma vision du présent.

Par exemple, j'ai essayé de transposer le poids, la sensation et le jeu de lignes du tableau d'Edvard Munch, 1893, *The Scream* (figure 5). Si la composition du tableau *Le cri du chaos* (figure 4) est issue directement de l'œuvre de Munch, l'enjeu citationnel n'est pas dans la copie de l'image. La caractéristique qui importait et que je désirais transférer de l'œuvre de Munch est personnalisée. Quand Munch accorde plus de place au paysage, de mon côté ma composition met en valeur directement l'image de l'homme qui crie pour l'aborder, me semble-t-il, sous un angle plus actuel. Dans mon tableau, on remarque une onde résiduelle où la couleur, les lignes et la forme de l'œuvre citée sont transposées.

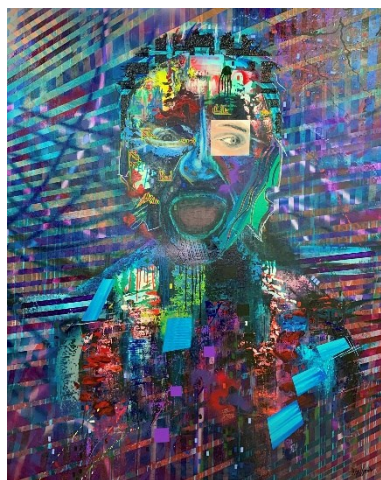


Figure 4, *Le cri du chaos*, (2018),
138x127 cm, © M. Rousseau



Figure 5, *The scream*, (1893), ©
Stocklib/Giorgio Morara 167709933
stocklib.fr

Ceci implique une certaine connaissance de l'histoire de l'art. Un point auquel je tiens, car j'attribue une grande importance au temps et à ce qui a été créé. Le chemin emprunté par les artistes du passé peut-il faire apparaître la lumière dans celui qu'essaie de tracer le sien dans le présent? Ainsi, j'associe par intuition la citation, un événement d'actualité et un type de processus de travail qui correspondent à l'esthétique et la matérialité de mon projet.

1.1.2 La relation et le traitement de la matière

« Il est hors de doute que l'artiste, en tant qu'homme, est tout à la fois changé et influencé par son milieu.² »

Mark Rothko, artiste

La composition qui va organiser et motiver ma pratique est un élément essentiel de ma recherche. Au niveau pictural, je suis intéressé par les éléments fondamentaux : la structure générale de la composition, la couleur, le mouvement, le geste, la matière. Mes élaborations de formes juxtaposent plusieurs aspects amalgamés. Chacun, tout en formant une totalité, peut représenter un sujet différent de celui qui émane de l'œuvre. Mon processus créatif fait émerger des mondes abstraits surgissant directement de mes œuvres.

En même temps, l'inspiration me vient de façon discontinue. Il se peut que la composition soit réalisée et presque terminée avant que l'acte de la création n'ait débuté. À

² Rothko, M., & Rothko, C. (2004). *La réalité de l'artiste*. Flammarion. P .75

ce moment, lors de la création, c'est une forme de jeu d'improvisation qui fait émerger l'œuvre. L'improvisation débute rarement sans une piste de départ. Les découvertes et les expériences vues durant la journée font surgir en moi et dans mes gestes l'image de faits divers. À d'autres moments, l'idée de départ me vient de lectures de livres, ce que je considère comme un autre moteur important dans ma recherche et création.

Par ailleurs, la composition se révèle à travers le matériau possédant des caractéristiques qui lui sont propres, et suggérant une relation telle que Tim Ingold l'énonce : « Prendre conscience des flux de matières et des flux de sensations dans lesquels les images et les objets prennent forme réciproquement » (Ingold et al., 2016, p. 53). L'outil que j'utilise pour façonner doit être en lien avec la matière. On peut comprendre alors que le geste effectué avec cet outil serait déterminé par la nature du matériau. Un autre aspect de ma recherche consiste à sentir le sens du matériau, à choisir mon outil en fonction de celui-ci et de mon expérience personnelle.

Ainsi, le bois n'est pas un choix aléatoire. J'ai choisi cette matière pour plusieurs de ses caractéristiques : premièrement, comme d'autres éléments issus directement de l'environnement, ce matériau est lié chez-moi à des sensations précises : l'odeur, la texture, la tendreté et l'aspect visuel du bois ont le pouvoir de faire émerger mon inspiration. Deuxièmement, j'ai accumulé une expérience personnelle avec cette matière depuis ma jeunesse, notamment en l'utilisant pour des aménagements forestiers sur les terres familiales. J'ai développé une affinité avec lui, un lien organique qui nous unit. Ce matériau a donc pour moi une richesse particulière. Concernant le travail de l'outil, je prendrai pour exemple la scie mécanique du fait qu'elle laisse des traces. Ce sont les marques dans le bois qu'effectue

l'outil qui m'intéressent. Cette forme de démarche démontre la personnalité du créateur, car quand il est réalisé en synergie avec la matière un grand potentiel de création s'en dégage.

Notamment, dans la sculpture *Maria* (figure 6), je me suis inspiré de la lecture du livre *Maria Chapdelaine* de l'écrivain Louis Hémon. En unissant le personnage Maria à la nature omniprésente dans le livre, le bois devient l'élément premier qui détient la force. La matière se mêle ainsi à l'histoire, l'outil et le présent. La découpe qui a conduit à des formes carrées est due aux caractéristiques propres du merisier.



Figure 6, *Maria*, (2020), bouleau jaune, 225x50x50 cm,
© M. Rousseau

Cependant, le bois que je préfère est le pin blanc, plus tendre, qui me permet d'effectuer rapidement des essais de création. L'outil que je privilégie alors est la scie mécanique pour sa rapidité, son efficacité, ses possibilités techniques et les effets qu'elle laisse sur le bois.

Une autre matière, en 2020, m'a interpellé. Je me suis intéressé à la céramique; la plasticité et l'émaillage de celle-ci m'aident à compléter les moyens d'expression dont je me sers. Je compte approfondir mes connaissances et mes expériences avec l'argile et la porcelaine. J'apprécie le résultat qui contient une dose d'incertitude en raison du phénomène de la cuisson et des émaux. Avec la céramique, j'ajoute une partie de hasard à mon travail. Comme nous le verrons plus loin dans ce même chapitre, je désire conserver l'incertitude de la céramique en la manipulant de manière expérimentale.

1.1.3 La ligne de manière technique et conceptuelle

La ligne est pour moi un élément essentiel, elle est présente de manière esthétique et conceptuelle. Elle lie, rejoint, dessine les formes et transmet l'énergie de mon geste et de ma pensée au spectateur par l'intermédiaire de l'œuvre. Dans une approche contemporaine du monde pictural, elle participe aussi à ma volonté d'interrelier mes peintures et mes sculptures dans une exposition qui devient elle-même une œuvre en soi.

Dans l'œuvre abstraite (figure 7), la ligne entre en jeu à différents niveaux. En premier lieu, elle apparaît directement dans l'œuvre comme élément esthétique. En second lieu, elle intervient en découpant celle-ci en parties. En troisième lieu, elle raconte une histoire à

l'intérieur de l'œuvre. Pour finir, elle forme le contour très caractéristique de l'œuvre par son effet sinusoïdal.



Figure 7, *Sans titre*, (2010), 120x50x5cm, © M. Rousseau

Cette technique de la ligne joue un rôle structurant dans la fusion de mon travail, car elle trace une tension qui décline ma dynamique citationnelle de départ en la transposant entre mes œuvres elles-mêmes. Ainsi, elle participe de manière technique à l'ensemble en effectuant surtout le lien, en créant le concept, elle nous donne une forme d'aide à la compréhension et l'intégration de l'œuvre. Par exemple, dans les sculptures abstraites, elle peut rappeler les personnages des tableaux de manière déformée (figure 8). D'un autre côté, elle est le résultat de la trace de l'outil, ici la scie mécanique. Sa présence dans les œuvres

forme des interconnexions. C'est ainsi que je la perçois, comme un élément d'harmonie unificateur.



Figure 8, *Le poids*, (2022), pin rouge, 120x35x35 cm, © M. Rousseau

Après avoir exposé mes expériences antérieures dans lesquelles j'ai pu aborder la citation de l'histoire de l'art comme moyen de création, la relation avec la matière ainsi que

l'omni-présence de la ligne dans mon travail, je vais m'appuyer sur un cadre théorique pour tenter de démontrer que mes expériences me conduisent vers des concepts et une problématique précis.

1.2 Ancrage théorique des thématiques

1.2.1 Les principes de la citation contemporaine

L'acte de citation est un élément qui fait partie intégrante de l'histoire de l'art, depuis les temps passés jusqu'au monde contemporain que nous connaissons. En arts visuels, les œuvres qui résultent de ce phénomène possèdent généralement leurs propres qualités constitutives. Nous possédons actuellement un grand nombre de médiums et de techniques qui, la plupart du temps, impliquent un écart avec les œuvres citées. C'est exactement cet aspect précis qui me passionne particulièrement et qui représente l'une des raisons principales de ma recherche-crédation. Le mélange de médiums devient un réseau qui transforme la citation en redonnant de l'énergie et un sens nouveau à l'histoire de l'art pour l'artiste qui s'en inspire.

Pour débiter, l'acte de citation est d'une importance cruciale dans mon processus créatif. Je ne m'inspire pas seulement d'un tableau précis ou bien d'un artiste, mais également des images et écrits en lien avec ceux-ci. C'est un vaste entrecroisement similaire à celui d'un « mycélium » (Ingold, 2016, p. 19) qui caractérise mon intérêt pour ce concept. Mais cela devient plus complexe : une structure se tisse et lie les éléments entre eux. La création

obtenue devient alors un mélange des deux et parfois de plusieurs réalités. Comme artiste, je ne cache pas cette source d'inspiration, au contraire je la valorise en réfléchissant sur cette œuvre et la magnifiant, et en même temps je maintiens une forme de mystère : « qui suppose donc certains faits ou certaines idées qui restent obscures pour qui n'est pas préalablement renseigné » (Souriau & Souriau, 2010, p. 194). Il s'agirait d'exercer davantage une forme d'écho avec l'œuvre source, qui se reflète en partie ou sous forme d'indices à travers mes créations. Lynn Bannon parle de « variations d'intensité » (Bannon, 2009, p. 186) entre les œuvres. De mon côté, la formule est similaire, mais ne se rapporte pas seulement au simple fait de la citation. Des variables entrent en jeu : le style, la technique, le médium, la dimension et, bien sûr, la citation. L'œuvre que je conçois est le résultat de cet ensemble plus vaste où les différences d'intensité de ses caractéristiques trouvent leur place. Chaque variable est plus ou moins convoquée dans le processus de création et s'entremêle avec les autres, dépendamment de leur présence durant l'élaboration. Le résultat obtenu peut donc être complètement inattendu, issu d'une trouvaille qui s'est révélée au cours d'une des phases de fabrication. Comme l'historienne Lynn Banon le suggère dans son étude sur la citation visuelle contemporaine vue à travers le changement de médiums dans l'œuvre :

« La mémoire permet au créateur de construire une œuvre en fonction de ses propres réminiscences, lesquelles il réactualise à l'intérieur d'une nouvelle image ou d'un nouvel objet. En d'autres termes, l'artiste citateur remodèle les œuvres appartenant à l'histoire de l'art pour en faire de nouvelles constructions significantes. » (Ibid., p. 189)

Effectivement, une nouvelle œuvre peut se dégager du travail de recherche et d'analyse sur l'œuvre citée. L'inspiration d'un tableau peut amener bien entendu à la création d'un autre tableau mais aussi peut s'éloigner de ce médium pour devenir une sculpture, une installation, dans laquelle la citation devenue imperceptible s'apparente à une forme de trouvaille, pour ouvrir comme le mentionne Bannon vers de « nouvelles constructions signifiantes » (Ibid., p. 189). La recherche qui a été effectuée ainsi que l'inspiration et la réflexion élaborées font surgir une œuvre complètement nouvelle et autonome. L'analyse de l'œuvre citée dans sa globalité peut nous amener à n'en saisir qu'une infime partie qui, pourtant, révélera un haut potentiel de renouvellement sur le plan créatif. Ce que l'on peut en déduire c'est que la citation devient un élément de départ qui motive la réalisation d'expérimentations singulières (Ibid., p. 189-190).

Le temps est lui-même une variable fondamentale qui intervient dans une majorité des sphères de la connaissance de l'humanité. De même, la citation pourrait être considérée comme un processus d'interrogation interrelié avec le temps, que je souhaite affirmer à travers sa réactualisation, assurant ainsi une certaine pérennité aux œuvres et artistes qui ont pour moi une valeur importante dans l'histoire de l'art.

En ce sens, la citation représente aussi pour moi un moyen de défendre mon intérêt envers les grandes œuvres du passé et des artistes qui les ont créées. Par le fait même, cette relation me permet de stimuler ma recherche de nouveauté, en interrogeant et en recomposant mon propre style, et cela, bien évidemment, dans un contexte complètement différent de l'œuvre source. Il me semble que nous sommes alors aux antipodes du plagiat, qui consiste, rappelons-le, en une « œuvre faite d'emprunts ou une reproduction non avouée

d'une partie de cette dernière³ ». Ici l'œuvre finale, tout en rendant hommage à l'œuvre citée, s'en dégage par un renouvellement de langage, d'esthétique et de technique et parfois même de discours. Cependant, pour approfondir cette recherche à partir de la citation, il m'a semblé crucial de la mettre directement en questionnement avec la matière.

1.2.2 De la citation à la matière : vers quelles approches de la matière?

La matière parle, elle modifie l'environnement; de mon côté l'énergie amène également une modification du processus. Il y a une interaction entre ces deux éléments qui doit être pris en compte. Comme le mentionne Tim Ingold :

« Le mieux qu'il [*celui qui fait, l'artiste, le créateur*] puisse faire est de s'insérer dans les processus déjà en cours, lesquels engendrent les formes du monde vivant qui nous environne (les plantes et les animaux, les vagues de l'eau, la neige et le sable, les rochers et les nuages), en ajoutant sa propre force aux forces et aux énergies déjà en jeu. » (Ingold, 2016, p.54)

Comme artiste, nous nous posons souvent la question de notre engagement dans le travail : comment procéder ? D'après Ingold, ce n'est pas tant le projet formel qui nous conduit vers l'œuvre mais plutôt « l'engagement du fabricant avec la matière elle-même. C'est donc cet engagement qu'il nous faut observer si nous voulons comprendre comment les choses sont faites » (Ingold et al., 2016, p. 54).

³ <https://www.cnrtl.fr/definition/plagiat>

Ceci fait penser à la céramique; c'est justement à la suite de ma réflexion et mon expérience sur le bois comme matière que ce matériau est apparu à mon esprit. La terre tout comme le bois est un élément de la nature. L'argile possède déjà une caractéristique qui interagit avec mes sens et mon ressenti. Évidemment, c'est une matière très malléable comparativement au bois. Cette plasticité me rappelle un peu celle de la peinture et du geste que la main peut lui induire. De pouvoir sculpter la matière directement avec mes mains me rapproche de celle-ci et fait ressortir mon lien avec les éléments de l'environnement. Au-delà de ces points, ce qui rejoint la céramique à mon travail de recherche c'est le processus de la cuisson. J'aime vivre avec une certaine imprévisibilité, laisser libre cours à la vie. Ce processus est une phase incertaine qui attribue à la création une énergie qui est au-delà de mon pouvoir. Il m'amène à négocier constamment pendant le « faire ». Une force extérieure travaille et transforme la matière pour arriver au résultat final. Cette transformation qu'effectue la chaleur sur l'objet en cours de réalisation me fascine. Elle agit sur la matière, elle laisse une trace en lui insufflant une énergie. Ce traitement est pour moi rempli de richesse, tout comme la scie qui trace une ligne dans le bois.

Évidemment, pour le bois, il arrive un moment où si je n'arrête pas le processus il ne reste plus rien; l'interaction directe avec la matière me dicte la fin. Cela peut être aussi mon énergie physique qui n'est plus là. Quant à la céramique, il y a d'autres contraintes comme la malléabilité de la matière travaillée. Il est impossible de monter une structure de dix pieds de haut en une journée sans qu'elle s'effondre sous son propre poids, ou que celle-ci se fissure durant la période de séchage due aux contraintes de retrait. La peinture est liée au même phénomène physique et de sensations que ces deux matériaux. Je peux penser à sa texture et

sa tenue sur une surface verticale. Plusieurs contraintes entrent en effet en jeu lorsque l'on additionne de la matière sur une surface.

Autrement dit, il existe différents types de flux d'énergie qui entrent en jeu lors de ma création. Tout comme ma position face à la citation, il me faut observer la matière et la façon dont elle réagit à mon processus. Ce processus de formation n'est pas seulement l'intervention de l'homme sur la matière, il est également issu des caractéristiques intrinsèques de celle-ci.



Figure 9, *Perception*, (2022), 220x480x75 cm, © M. Rousseau

En définitive, il existe une synergie qui ne peut pas être laissée pour contre, sinon le potentiel qui émane de l'œuvre sera autre et moins important que si je respecte l'ensemble du processus. Avec *Perception* (figure 9), il me semble que j'apporte un exemple concret de ce jeu citationnel des tableaux de corps et viande sans os de Francis Bacon, où matière,

matériaux et interactions humaines interagissent pour former une nouvelle œuvre. À partir de cette sculpture fabriquée à l'aide de madriers, de vis et d'acrylique, j'ai tenté de déplacer et transformer ma vision de la matière comme la viande, ou plus précisément de la vie que Bacon met en jeu dans sa peinture. *Perception* nous dirige vers un regard nouveau en trois dimensions avec des éléments sculpturaux bruts. Les matériaux utilisés à la conception ne sont pas seulement différents, mais suggèrent par leurs caractéristiques intrinsèques une proposition métamorphosée de celle de Francis Bacon sur la vie et sa conception. Interagir avec la matière de cette façon est une force que l'humain comme être vivant possède, ce qui le différencie de la machine. C'est spécifiquement cette forme de création qui m'intéresse, celle où je vois tout le potentiel créateur et l'énergie créatrice de la vie. L'approche de la citation est un dialogue avec l'histoire de l'art. Cela amène du même coup un questionnement sur la relation de l'artiste avec la matière qu'il utilise. Mais plus encore, elle suscite une exploration de la ligne, autant graphique que physique, dans l'intention générale de l'œuvre.

1.2.3 La ligne comme élément rassembleur de l'œuvre

Tim Ingold mentionne le principe de James Gibson (Ingold, 2016, p. 14), où l'ameublement fournit les possibilités à son occupant d'effectuer ses tâches. En interprétant ce principe et l'appliquant au processus de création artistique, je vois apparaître une forme de linéarité. Ainsi, je perçois l'ensemble des caractéristiques d'une œuvre comme un réseau de lignes qui sont essentielles à sa réalisation. La ligne intervient pour unir chacun des éléments, je qualifierais ce lien d'ensemble structurant.

Où commence et où se termine l'objet ? Cela semble évident au premier regard, mais si nous nous arrêtons pour y réfléchir cela en est tout autrement. L'exemple de l'arbre mentionné dans l'article de Tim Ingold (Ingold, 2016, pp. 14-15) est selon moi parfaitement évocateur. L'arbre ne s'arrête pas à l'écorce, car celle-ci est en interaction avec les insectes qui y vivent. Les feuilles et les branches de cet arbre sont elles aussi en interaction avec l'environnement, entre autres le vent. Il y a donc des fils, des lignes qui existent au-delà de l'objet. « Les choses ont tendance à se dévider dans leur environnement comme les fils d'un nœud. En un mot, elles suintent et se déversent perpétuellement à travers les surfaces qui se forment temporairement autour d'elles » (Ingold, 2016, p. 15). À l'instar de ma recherche envers une œuvre citée et ma relation avec la matière, l'interaction qui est démontrée ici peut être transposée à ma perception de l'ensemble de mon processus artistique. Je vois une linéarisation, un tissage qui interrelie l'ensemble de ma vision. Je ne fais pas seulement créer une œuvre. Bien avant la création de cette œuvre, un chemin se trace, et c'est dans une globalité que justement elle se façonne. De toute évidence, le lien doit être maintenu à partir du premier moment où l'intention arrive, jusqu'à la fin où l'exposition montre tout le chemin parcouru.

L'interaction de l'objet avec son environnement est essentielle à la compréhension de la réalité. Comme je le suggère à travers mon regard sur des œuvres de l'histoire de l'art, tout est relié d'une certaine façon et ce réseau de lignes joue un rôle important. Il transparait esthétiquement dans le travail, il réapparaît sous forme conceptuelle, et il tisse un lien tout le long du parcours de réalisation : « Bien entendu, comme dans le cas de l'araignée, la vie des choses se déroule, non pas le long d'une seule ligne, mais de plusieurs, qui se nouent au centre, laissant d'innombrables (fils échappés) en périphérie » (Ingold, 2016, p. 19).

Les objets, les matières, les processus sont toujours en mouvement. Je constate une certaine habitude de ma part à percevoir le monde de manière cristallisée. Comme j'essaie de l'expérimenter avec les œuvres de référence ou dans mon approche des matières, en réalité n'y a-t-il pas un transfert d'énergie continu qui montrerait que rien n'est figé? C'est la vitesse du temps et notre perception de celui-ci qui nous portent à croire que rien ne bouge.

L'omniprésence de la ligne apparaît dans mon travail sous différentes formes, elle agit, elle constitue ainsi une articulation visible qui devient un élément essentiel à son existence et sa compréhension. Je reprends l'analogie avec le « mycélium » proposée par Ingold (Ibid, p. 19) où l'interaction avec la vie fait que tous et chacun sont reliés et ont besoin les uns des autres pour avancer. Cette ligne qui n'était au début qu'un simple jeu est devenue un processus complexe. Elle met en rapport les éléments dans le temps, liant le passé (histoire de l'art/citation), le présent (artiste/œuvre) et le futur (exposition/spectateur). La ligne dessine d'autres lignes vers l'œuvre à venir. Il me semble que nous pourrions nommer ces relations entre les différents éléments « polymorphie de la ligne ».

1.3 La citation comme problématique, questionnement et élément de création

Aujourd'hui, je suis rendu à approfondir ce qui initie ma création, soit en grande partie l'acte de citation d'œuvres d'artistes de l'histoire de l'art ainsi que leurs différentes formes : stylistique, technique et conceptuelle. De ce fait, une grande partie du questionnement de ma recherche concerne l'interaction des citations que j'exploite dans mon travail artistique. Ces

éléments citatoires m'amènent à circuler et improviser autour de ceux-ci de diverses manières.

L'acte de citation devient une source d'inspiration comme de recherche dans l'acte de création. Il devient l'ossature qui relie les œuvres. Lors de la présentation finale de mon travail, l'exposition transformée en œuvre elle-même est le résultat qui émane de l'introduction du radeau de la Méduse à mon processus créatif. Il est évident qu'il serait possible alors d'y voir des traces citationnelles. Ayant interrogé sous toutes les formes possibles l'œuvre citée, mes réflexions et interrogations font ressortir de nouvelles possibilités. Par ce fait, serait-il alors envisageable de repousser les possibilités techniques et esthétiques, comme les marges référentielles en écho à Bannon pour qui l'œuvre inspirée d'une citation visuelle décloisonne les cadres de références habituels (Bannon, 2009, p. 194) ?

La citation devient le sujet à traiter. Elle est le prétexte faisant surgir plusieurs questions secondaires à résoudre dans mon travail, notamment mon approche de la matière et le concept de la ligne. Cette relation questionne mon processus de création, mais également la manière de me définir et de parler des sujets qui me préoccupent. Quels rôles joue la citation dans le cheminement du processus créatif? Comment l'improvisation intervient-elle dans ma création? Comment lier l'ensemble de mon travail de création? Comment la citation intervient dans le processus de la composition? Pourquoi et comment le concept de la ligne dynamise ma recherche sur la citation? Comment la citation peut m'amener à découvrir de nouvelles données à intégrer dans mon œuvre comme à transmettre au spectateur?

Ces interrogations m'amènent à une question principale de recherche : Comment utiliser la citation visuelle dans une méthodologie inductive sous forme heuristique afin d'enrichir et développer ma technique artistique picturale et sculpturale?

Puisque cette problématique concerne avant tout ma pratique artistique, mon cadre conceptuel est axé sur les modes hybrides. Les essais que je réalise ont pour but d'améliorer et d'enrichir mes moyens d'expressions. En approfondissant ceux-ci, je souhaite trouver des nouveaux matériaux ainsi que des nouveaux médiums. Il devient donc essentiel d'utiliser une méthodologie afin d'y arriver.

1.4 Méthodologie

1.4.1 L'improvisation jazz comme structure de méthodologie

Pour ma part et comme beaucoup de chercheurs en art, la partie création est construite sur cette structure méthodologique. L'improvisation que l'on nomme « libre » est un concept récent apparu dans les années 1970. Elle est issue d'un mélange de deux styles, le free jazz et la musique savante contemporaine. Il est souvent question d'improvisation libre, ou dite pure, et ces termes sont des synonymes (Canonne, 2016, p.17). Dès lors, en musique, on parle d'« une musique qui se définirait exclusivement par son mode de production et non par son adhésion à un idiome ou à un style donné » (Ibid., p. 18).

Par ailleurs, toujours selon Clément Canonne, l'utilisation des termes improvisation et improviser est moderne. Selon lui, le concept d'improvisation se structure sur un double

contraste. Elle est en opposition avec l'interprétation, qui est considérée en musique comme une exécution conforme de l'œuvre originale (Ibid., p. 19). En second lieu, elle est en dichotomie avec la composition. L'improvisation se trouve donc entre ces deux modes, elle n'est pas une « interprétation » ni une composition au sens propre et c'est justement pourquoi il est parfois difficile de la cerner (Ibid., p.22).

De mon côté, je vois le mécanisme de création mélangé avec la citation comme des variations, des modulations autour d'un thème qui est connu. Ma problématique démontre une certaine similitude avec la musique jazz. Je pars avec une citation historique et j'improviser une œuvre qui en rappelle des parties sous différents angles. La création et la mise en espace reviennent confirmer d'une certaine manière la piste préalable, soit la citation. La transformation arrive lors de l'acte de la création où l'intuition prend place. Tout n'est pas improvisation, il est important ici de le préciser, car il y a une réflexion et une préparation précédant l'acte même de créer (Ibid., p.23).

Selon ce qui précède, il est intéressant de faire une analogie avec les points de Canonne sur les valeurs esthétiques de l'improvisation musicale sur le jazz :

- 1) Les propriétés qui résultent de l'accomplissement particulier qu'est l'improvisation – à savoir l'invention d'une musique dans le temps de sa performance : virtuosité, ingéniosité, caractère audacieux ou risqué.
- 2) Les propriétés qui résultent de la manière dont le discours musical est généré en situation d'improvisation, c'est-à-dire sans plan préalable, imprévisibilité, dimension heuristique ou exploratoire, organicité.

3) Les propriétés qui résultent de la dimension spontanée et immédiate de la création sont situation d'improvisation : dimension corporelle ou gestuelle de la musique, authenticité, sincérité, indexicalité.

(Ibid., p. 25)

Ces points peuvent être selon moi transposés en un processus similaire qui serait directement en lien avec mon travail artistique. Justement, la méthode que j'emploie au moment de créer serait un dérivé du processus issu du monde de la musique jazz. En arts visuels, nous pouvons jouer avec le temps et le mettre sur pause, nous permettant ainsi un arrêt, un moment de réflexion afin d'effectuer un choix pour l'avancement de l'artefact, ce qui ramène à la composition. Cependant, en respectant le processus de rapidité de choix relié à la musique et en l'appliquant durant le temps de création, je crois que l'on peut arriver à une certaine similitude avec la structure jazz. Quand j'ai l'outil en main et qu'un questionnement surgit, il est important de ne pas m'arrêter et de faire un choix sur le vif, car « les improvisations sont des actions spontanées » (Ibid., p. 28) comme le musicien de jazz en plein concert devant public. C'est donc de ce processus dont parle Canonne, qui peut être analysé et transféré de la musique à l'art visuel.

L'accident prend ici une valeur très importante, par l'effet de sa vitesse et de son exécution irréversible. Cela implique une énorme différence avec la composition dont cette variable est souvent éliminée par une pause permettant la réflexion. En conséquence, cette façon de voir le moment présent m'oblige à faire un choix. « La composition est le résultat d'un processus d'édition dans lequel les impulsions sont passées à travers le filtre critique de l'esprit conscient : seules les (bonnes) idées peuvent passer au travers » (Rzewski, 2007, p.

267). C'est à ce moment que cette valeur esthétique reliée à l'accident prend toute son importance, c'est l'une des grandes richesses de l'improvisation. Cette improvisation est donc en lien avec une citation visuelle, soit un tableau ou une sculpture de l'histoire de l'art. Quoi qu'il en soit, le travail qui en résulte est alors forcément abordé sous un autre regard.

C'est pourquoi tout n'est pas qu'improvisation. L'acte d'improvisation est beaucoup plus complexe. L'artiste comme improvisateur organise le mécanisme de création afin d'atteindre un résultat. En effet, il y'a une planification préalable avant l'acte d'improviser. « Les improvisations sont bien des actions volontaires » (Canonne, 2016, p. 28). Pour réussir une improvisation complexe, il faut avoir un plan, sans planification l'échec est probable. « L'improvisateur ne peut pas être dans une sorte d'éternel présent, aveugle à tout ce qui dépasse la réalisation de l'action en cours : il doit bien avoir une représentation, ou du moins une idée, même confuse, de l'endroit où il veut aller, de la direction qu'il entend prendre » (Ibid., p. 29). Il faut donc anticiper pour réussir à réagir au moment crucial.

« L'improvisation est plus qu'une simple vanité artistique, plus que la création spontanée de notes par des musiciens ou de mots et de gestes par des acteurs. Dans ses formes les plus pleinement achevées, l'improvisation est la création et le développement de relations co-créatives nouvelles, surprenantes et fécondes. »
(Fischlin et al., 2013, p. xii)

En somme, l'improvisation fait partie intégrante de ma méthodologie. Ce type de comportement influence directement la manière dont je pense. Laisser place à l'intuition m'amène à réaliser un travail sincère et authentique. Cette émancipation que procure

l'improvisation fait émerger plusieurs possibilités de découverte qui dynamisent le va-et-vient entre ma pratique et ma réflexion.

1.4.2 L'approche heuristique comme méthodologie

Comme mentionné plus haut, ma structure méthodologique se divise en deux parties : d'une part la création portée vers l'intuition et l'improvisation et, d'autre part, la réflexion qui forme un cycle permettant d'aboutir à un résultat de recherche.

« La méthode des cycles heuristiques est également adaptée à des modes de création qui sont plus intuitifs, qui passent par la manipulation du matériau sans planification préalable pour trouver une forme, pour faire jaillir des symboles et finalement identifier après coup ce qui constitue le noyau organisateur de l'œuvre. Cette méthode est particulièrement bien adaptée à cette dernière approche dans la mesure où, à partir d'une première intuition, d'un cycle à l'autre le projet se précise au fur et à mesure de sa réalisation. » (Paquin, 2017b, p. 4)

Ma démarche créative est articulée autour de l'exploration, le bricolage et l'improvisation. Cette méthodologie inductive possède de grandes ressemblances avec le processus d'improvisation de la musique jazz. L'induction comme système méthodologique permet de donner priorité aux données et à l'expérience pour nous amener à des règles générales. L'improvisation jazz comme la méthodologie par cycles heuristiques consistent en une démarche qui se veut itérative à travers plusieurs phases d'alternances entre périodes d'expérimentation et périodes de réflexion (Ibid., p.3). Cela permet une articulation de la

recherche effectuée en atelier. De cette recherche résultera un récit de pratique apportant une réflexion sur le procédé et les artefacts réalisés comme le mentionne Louis-Claude Paquin (Paquin, 2017a, p. 22). Pour conclure, il y aura analyse de la documentation et classement afin d'identifier les événements significatifs ou marquants.

Tout d'abord, pour amorcer le cycle de recherche, il faut entamer le projet par un questionnement sur un point précis. Cette question est une intention sur un manque, un désir de comprendre la forme ou les matériaux (Ibid., p.4). Pour ma part, mes recherches sont engendrées par une œuvre que j'affectionne particulièrement, et qui dès lors sert d'initiation à mon processus créateur.

Ensuite, l'exploration en atelier entame la première phase de mon cycle de méthodologie. Je passe du temps en atelier pour réaliser des activités qui sont improvisées ou non. D'abord, je réalise une esquisse, un plan d'ensemble afin d'établir la structure globale de la recherche et préciser mes intentions, et ainsi avoir une ligne directrice en tissant un système de ramifications à l'image du mycélium. Après cette planification, je passe au laboratoire pour entamer l'exploration et l'expérimentation. Cette étape permet d'élaborer des objectifs qui structurent la démarche à suivre lors de la réalisation (Ibid., p. 5). Rendue en atelier, cette ligne définie me donne un contrôle sur les incertitudes et la complexité du travail à effectuer. Ce travail en atelier se présente donc sous deux formes : soit réflexif plus structuré et sous forme de bricolage plus ou moins précis qui tire vers l'inattendu. Par des moyens artisanaux, j'avance dans le processus de manière relativement imprévue. C'est effectivement à l'aide de l'improvisation qu'une partie de ma création est effectuée, d'où ce lien en parallèle avec la structure de la musique jazz. L'atelier est donc pour moi un endroit qui me permet cette synergie entre ma réflexion, la matière et un certain résultat sous forme

d'artefact. Bref, je dirais que c'est le flux d'énergie qui régularise l'avancement du projet, de la partie création, un va-et-vient qui me dirige vers la démarche heuristique.

Le geste de création peut être imprévisible, ce qui amène un comportement intuitif, contrairement au processus général de création qui lui est planifié. Étant donné que ma méthodologie est issue d'une structure construite sur l'improvisation dans la partie création, il est évident que le risque peut amener l'erreur et l'échec. En effet, l'exploration a comme perspective de voir au-delà de ce qui est connu, ce qui permet de considérer autrement l'aspect esthétique : « La création artistique implique une transgression esthétique du réel, un dépassement critique des formes établies, qu'elles soient esthétiques, relationnelles » (Gendron-Blais, 2014, p. 84). C'est justement cette ligne de transgression qui est en jeu dans mon processus, où les règles et les frontières sont non préalablement dictées dans le but de pousser l'expérience de la création à ses limites.

En parallèle, cette mise en situation choisie m'amène vers une certaine tension qui fait surgir une imagination fertile. Ainsi, l'intuition devient la ligne à suivre, il ne s'agit pas de trop penser à cette étape mais de suivre le flot, de laisser l'énergie prendre son rôle et d'intervenir entre moi et la matière.

« Appliquer la méthode essai-erreur c'est d'avoir l'intuition ou encore une vision plus ou moins claire de ce qui est à faire et de chercher à réaliser celle-ci sans y arriver tout à fait ou parfois même partiellement et ne pas arriver... C'est reprendre jusqu'à la réussite en modifiant la stratégie déployée ou en modifiant l'idéal recherché à la lumière des connaissances acquises lors de l'analyse des causes de

l'échec. Cette modification de l'idéal recherché face à des échecs répétés peut même mener à une réinvention de soi-même. » (Paquin, 2017b, p. 11)

Rendu à ce point, il est certain que le cycle de création est mis à l'arrêt. J'effectue une analyse régulièrement, un certain équilibre se crée entre la création et la réflexion. C'est pourquoi, durant le processus de création, il est essentiel de prendre des photos et des notes. Cela a pour but de produire un récit de pratique nécessaire lors d'expériences futures et de prévoir un retour possible en arrière. Avec cette documentation, il est possible d'arriver à de nouvelles perspectives qui peuvent être explorées durant la prochaine étape de création.

« Faire un récit de pratique c'est réconcilier et articuler les émotions ressenties et les actions déployées, c'est mettre à jour les façons dont a agi et réagi au fil des circonstances, les émotions ressenties, les affects activés, les connaissances qui ont été mobilisées, les registres de justifications qui ont permis d'affronter les événements déplaisants, les modalités d'adaptation déployées. » (Paquin, 2017b, p. 22)

Cette documentation permet d'articuler la recherche et d'ériger des connaissances à partir d'une compréhension de l'expérience réalisée lors de la création pour savoir ce que j'ai fait et comment je l'ai fait. En résumé, il y'a donc trois types de données :

- La documentation médiatique durant le processus de création comprend la prise de photos et de vidéos.
- La documentation est constituée de notes personnelles prises au fil du temps incluant des idées, des listes de matériaux, des techniques possibles, des réflexions et des sentiments qui nous animent.
- La documentation des œuvres consiste en la prise de photos d'œuvres et également de l'ensemble de ce qui a été produit, incluant les déchets résiduels.

(Ibid., p.14-16)

Cette forme de cadrage fait survenir un élément essentiel à l'avancement de la création. Toute cette opération permet d'avoir un regard plus vaste et éclairé sur l'ensemble du travail effectué. Sans ces éléments caractéristiques reliés directement à la création, il serait possible de tomber dans un cercle de répétition (Ibid., p. 20). Bref, la méthode heuristique se veut alors un outil essentiel pour faire émerger la découverte dans le processus de création qui se veut un cercle beaucoup plus riche.

Pour terminer, l'improvisation inductive interviendra également lors de l'élaboration de l'exposition finale, comme je le démontrerai avec l'artiste Manuel Mathieu au second chapitre. Également, l'accumulation de résidus de production ainsi que de matériaux servant de lien avec la citation visuelle et la matière s'ajouteront aux artefacts pour former l'exposition. De ce fait, cette mise en espace des artefacts, des résidus et des matériaux donne lieu à un environnement où tout peut changer. Cette mise en espace où la ligne intervient sera quant à elle soutenue par Franz Ackermann.

Chapitre 2, L'esthétique citationnelle

Dans ce chapitre, j'effectue une analyse des caractéristiques spécifiques de quatre œuvres visuelles qui forment une proximité avec ma pratique artistique. La première œuvre analysée est *Étude d'après le pape Innocent X* (1953) de Francis Bacon qui a comme citation visuelle de départ un tableau de Vélasquez. En seconde partie, j'explore *Thyrus for Autonoe* (2010) d'Elliot Hundley, une sculpture où la matière sert d'élément de transmission d'émotion et de sens à l'artiste. Son travail est complexe, mais je désire m'attarder sur l'utilisation des matériaux comme matière en relation avec l'artiste. En troisième partie, je vais faire ressortir les éléments de la polysémie de la ligne dans l'œuvre *City Planning 6 : Epicentre #13* (2006) de Franz Ackermann. Dans cette installation, cette ligne surgit de manière omniprésente sous forme esthétique et conceptuelle. En dernier lieu, *Survivance* (2020-2021) de Manuel Mathieu, une exposition où la mise en espace des œuvres permet une interaction avec le spectateur.

2.1 La citation visuelle selon le travail de Francis Bacon

Francis Bacon est un peintre britannique réputé pour ses triptyques, dont l'un des plus célèbres s'intitule la crucifixion. Il fait partie des grands courants impressionniste, surréaliste et cubiste de la peinture moderne. Il a également fait une série d'études de 45 variantes à partir du tableau du pape *Innocent X* (1650) de Vélasquez (figure 10). C'est sur le plus célèbre d'entre eux que je vais m'attarder.

Bacon a eu recours à plusieurs reprises à la citation visuelle durant sa carrière. Des œuvres de Van Gogh qu'il a réutilisées, une multitude de photos et d'images ont été publiées dans des livres variés. Plusieurs d'entre elles sont remplies de représentations de maladies ou de combats et de boxe. Le tableau *Innocent X* m'interpelle en particulier et me porte à réfléchir sur « cette violence de la réalité, la vitesse de notre passage entre la naissance et la mort » (Sylvester, 2013, p. 96). Selon Bacon, les images ont un effet « déclencheurs d'idées » (Ibid., p. 43). Je partage également cette affirmation et c'est pourquoi je m'intéresse à la citation avec des œuvres issues de l'histoire de l'art.



Figure 10, *Étude d'après le portrait du pape Innocent X de Vélasquez*, (1953), Francis Bacon, https://mediationsemiotiques.com/wp-content/uploads/2014/12/1953_Study-after-Velazquez-Portrait-of-Pope-Innocent-X.jpg

Bacon réalise une réinterprétation qu'il nomme *Étude d'après le pape Innocent X* en 1953 sous forme de citation visuelle de l'œuvre de Vélasquez *Innocent X* de 1650, un tableau à l'huile représentant un pape qui crie assis sur une chaise.

Lors de son entrevue avec David Sylvester, le critique d'art britannique, Bacon explique sa démarche en montrant que « La seule raison de cette irrationalité, c'est que, si elle aboutit, elle transmet la puissance de l'image beaucoup plus fortement que si l'on s'était contenté d'illustrer l'apparence » (Ibid., p. 151). De ce processus, l'énergie émise s'en trouve décuplée.

Dans le tableau de Bacon, les couleurs sont différentes de celui de Vélasquez. Le rouge est remplacé par le bleu et un blanc lumineux, changeant l'aspect de l'œuvre qui devient plus froide. De ce fait, l'air de noblesse disparaît pour laisser place à un aspect tendu de stress, de peur et d'hystérie. Le peintre change la forme du visage pour montrer un faciès apeuré criant de toutes ses forces : « C'est une tentative pour refaire la violence de la réalité même » (Ibid., p. 99). La disposition des mains renforce le cri du visage. Détendues dans celui de Vélasquez (figure 11), elles maintiennent avec force la chaise qu'a peinte Bacon, ce qui augmente la tension de l'œuvre en rappelant la chaise électrique des exécutions. Ces caractéristiques précises accroissent considérablement la crise du personnage. Du pape calme au regard autoritaire de Vélasquez, nous passons dans la toile de Bacon à une tête empreinte de folie et d'une crispation extrême avec des mains voulant arracher les bras de la chaise. Les plans de lignes, qui ressemblent à une prison, sont utilisés pour conscrire l'image du pape dans l'œuvre. « J'emploie ce cadre afin de voir l'image. Pour nulle autre raison. » (Ibid., p. 33) Ainsi, ces lignes seraient un moyen d'amplification du sentiment infernal du pape. De plus, les objets dans les mains du pape (bague, lettre) sont également soustraits de la seconde

œuvre. Superflus pour Bacon, ces accessoires dissolvent la puissance de l'intérêt premier, la tension, la peur de la réalité contemporaine de son époque; l'attention se dirige ainsi vers les sensations plutôt que vers des éléments narratifs anodins.

« C'est par la structure artificielle que la réalité du sujet sera captée et que le piège se refermera sur le sujet en ne gardant que la réalité. On commence toujours à travailler avec le sujet, aussi ténu qu'il soit, et on construit une structure artificielle grâce à quoi l'on peut piéger la réalité du motif dont on est parti. » (Ibid., p. 212)



Figure 11, *Innocent X*, (1650), Diego Vélasquez,
<https://mediationsemiotiques.com/wp-content/uploads/2014/12/palazzo-doria-pamphilj-velazquez-pape-innocent-x-pamphilj-big.jpg>

Lors de l'exécution du tableau, Bacon inscrit la synthèse de ces transformations dans le mouvement soiciétal de son époque. Depuis l'invention de la photographie et de l'enregistrement vidéo, la peinture a changé de vocation, le peintre ne sert plus de « fonction illustrative » (Ibid., p. 81) pour Bacon. Effectivement, ces deux moyens permettant d'avoir une copie de la réalité de façon rapide et de plus en plus efficace.

« Parce que, disposant de ces merveilleux moyens mécaniques d'enregistrer un fait, que peut-on faire sinon aller à quelque chose de beaucoup plus extrême et enregistrer le fait, non pas comme simple fait, mais à de nombreux niveaux, où l'on ouvre les domaines sensibles qui conduisent à une perception plus profonde de la réalité de l'image, où l'on essaie de faire une construction grâce à laquelle cette chose sera saisie crue et vive, puis laissée là, et 'la voilà !' » (Ibid., p. 82)

Ainsi, en comparant le passé et le présent, peut-on intensifier des points d'intérêt que l'on désire traiter avec l'œuvre citatoire? Cette discussion permet-elle d'articuler et de mettre en évidence des contextes artistiques de différentes époques? Dans la comparaison effectuée entre les œuvres des deux artistes, la citation produit un effet catalyseur pour représenter le présent, l'intérêt, l'esthétique de Bacon. Conséquemment, la citation de l'histoire de l'art peut amplifier la visibilité des sujets auxquels l'on porte intérêt. L'image du pape de Vélasquez représenterait plutôt une forme d'autorité et de conformité, une vue sociale de cette époque. Bacon met en jeu sa vision plus intime de la représentation picturale de sa propre réalité. Comme mentionné précédemment, Velasquez est dans la représentation de la réalité et Bacon est à la recherche de sensations intenses, que seul le médium de la peinture peut obtenir par sa constitution propre et la déformation de la réalité qu'il peut faire surgir.

Ces caractéristiques esthétiques et conceptuelles ne semblent pas être la seule raison de l'exploitation de la citation visuelle par Bacon, vouant une fascination démesurée au tableau de Vélasquez et allant jusqu'à le reproduire sous différentes formes plus de 43 fois. « Cette œuvre s'explique par la fascination du peintre pour certaines images et notamment pour le Portrait du Pape Innocent X » (Poupée, 2010, p. 12). L'intérêt marqué éprouvé devant le regard d'une œuvre ou du travail d'un artiste apporte une force au désir de continuer, chercher et créer. L'usage de l'acte citationnel devient alors une source d'énergie positive qui survient à la relecture des œuvres de l'histoire de l'art. Magnifier l'histoire c'est aussi plus globalement avoir un rapport plus ouvert au monde, comme Bacon le mentionne : « Vélasquez c'est tout même autre chose. Le grand art ajoute à la vie, à l'existence » (Bacon & Maubert, 2009, p. 50). D'un autre point de vue, ce que Bacon recherche c'est faire ressentir ce qui manque à l'œuvre, et notamment sa matérialité comme sa visibilité. En mettant en valeur le cri du pape, Bacon montre que : « La peinture est un langage en soi, c'est une langue à part. Personne n'est capable d'en parler. Et pourquoi en parler ? Regardons-la. » (Ibid., p. 79-80) Ainsi, son travail dépasserait les mots transmettant de façon moindre le fait de la réalité que la tension découlant de la matière déposée sur la toile.

En somme, l'étude du tableau Innocent X me démontre différents types d'approche de la citation. En effectuant un renouvellement, une transformation sur la forme esthétique et conceptuelle, l'acte citationnel sert à initier et renforcer une discussion du présent par le passé sur un plan philosophique. Ainsi, le médium et son langage même sont questionnés car « [...] ils testent jusqu'à l'accident. Cet "accident" qui est à la fois le "dérapage" de la matière et son sujet principal, l'homme » (Bacon & Maubert, 2009, p. 95). Cela ne s'arrête pas là, il semble également qu'une raison de son usage tire son origine de la fascination que procure

l'œuvre. Du rapprochement entre les deux peintures depuis lequel se dégage un positionnement culturel et sociétal.

2.2 La matière et l'interdisciplinarité de Elliot Hundley

L'artiste américain de Los Angeles, Elliot Hundley, réalise des peintures et sculptures de grande dimension assemblées à l'aide de divers matériaux. Artiste interdisciplinaire, il emploie le collage, la peinture, la photographie, la sculpture et l'installation comme moyens d'expression, faisant fréquemment référence à la mythologie dans l'histoire de l'art. Sa sculpture *Thyrus for Autonoe* (2010) (Art21, 2010) qui participe à une exposition sur les mythologies grecques et me servira d'analyse, consiste en un assemblage de bois, polystyrène, plastique, fibre de verre, bambou, métal, corde et punaises.

Pour mieux comprendre le processus de Hundley, et notamment son approche abstraite de la mythologie grecque, il faut savoir qu'il tire son inspiration d'une représentation de l'histoire du Thyrses et Dionysos, symbole de fertilité et de prospérité. Dionysos assis sur le léopard et muni d'une arme, le Thyrses (une tige de fenouil géante), pouvait tuer ceux qui s'opposaient à la liberté. Le Thyrses stimule la transformation et donne à celui qui le possède des pouvoirs surnaturels.

L'assemblage du haut est constitué de branches et de divers matériaux d'apparence linéaire. Cette partie semble légère et transparente. Elle représente le personnage assis sur la bête en mouvement. La structure centrale, apparemment conçue en uréthane, symbolise la bête sur laquelle est assis Dionysos. Ce matériau donne l'illusion de solidité d'une pierre,

représentant la force et l'énergie de Thyrsé. Le bas de la sculpture, édifié de bois et de corde, rappelle les membres inférieurs de la bête.

Cet agencement de matières premières, vu dans sa globalité, forme une vision différente de leur réalité intrinsèque, faisant écho aux propos d'Étienne Souriau : « L'art abstrait serait celui qui, pour composer des œuvres, isole par la pensée certains éléments de la réalité alors que la perception de ces objets ne les donne jamais à part » (Souriau & Souriau, 2010, p. 9). En effet, ce sont directement les éléments agencés par l'artiste qui donnent l'expression à l'œuvre. On pourrait dire que ce choix crée un lien avec des symboliques de l'histoire de l'art, notamment à travers l'usage du bois qui nous ramène au lierre et à la pierre, faisant appel à la force et la dureté. Ainsi, à travers la matière qui constitue l'œuvre l'artiste nous parle de la mythologie. Dans le style de Bacon, cette reformulation donne une valeur à la matière même, lui inculquant parfois un sens qui se rapporte au passé.

Au regard de ma recherche, il me semble intéressant de faire surgir une réflexion sur cette manière de travailler chez Hundley. Du traitement des composantes, il est possible d'énumérer plusieurs actions qui participent aux mouvements de la structure : couler, attacher, gratter, assembler. Ainsi, chacun des matériaux aurait un vocabulaire qui peut lui correspondre, des qualités propres que l'œuvre met en jeu. Ces actions ne sont pas choisies au hasard, mais émergent de l'interaction physique entre l'artiste, l'outil et la matière mettant en évidence leur force de relation pour : « [...] concevoir la génération de la forme, ou la morphogénèse, comme un processus » (Ingold, 2016, p. 54). En observant le travail morphologique dans l'œuvre de Hundley, on relève une forme de recherche qui tend à renouveler des principes constitutifs dans le processus de l'œuvre :

« Bien que le fabricant ait une forme à l'esprit, ce n'est toutefois pas elle qui crée l'œuvre : cette dernière résulte plutôt de l'engagement du fabricant avec la matière elle-même. C'est donc cet engagement qu'il nous faut observer si nous voulons comprendre comment les choses sont faites. » (Ibid., p.54)

Ainsi, ce sont ses gestes et ses implications qui viennent particulièrement m'interpeler. Il n'y a pas de manipulation sans observation de l'intelligence matérielle. Elle-même s'imbrique dans le processus de création « du faire » ainsi que dans ses étapes d'assemblage. Du même coup, la démarche de cet artiste est un parfait exemple d'interdisciplinarité à travers la convocation de différents médiums qui présentent un ensemble à la fois uni et hétérogène. Je m'aperçois avec évidence que le processus de Hundley qui dessine une ligne pour, en définitive, tisser et construire une toile, entre en grande cohérence avec les visées de ma recherche-crédation.

2.3 La ligne, élément polysémique, l'exemple par l'artiste Franz Ackermann

Franz Ackermann est un artiste peintre interdisciplinaire allemand qui traite de la densité urbaine, de la surconsommation et des déchets qui en résultent. Majoritairement de grandes œuvres, son travail porte sur la réalité dans sa totalité. Yoann Van Parys décrit sa démarche ainsi : « Un temps où le proche et le lointain se confondent, de figurer un monde hétérogène, chaotique, ne correspondant à aucun ordonnancement euclidien » (Van Parys, 2007, p. 1). S'inspirant du voyage et du déplacement, son approche complexe amène le spectateur à prendre conscience de ce qui l'entoure dans une société contemporaine où nous

sommes inondés de toute part (Selin, 2005). Entre la figuration et l'abstraction, son processus lui permet de s'exprimer librement, notamment en constituant de manière conceptuelle un grand enchevêtrement de lignes d'où émane une forte énergie perceptible par le spectateur. En lien avec ma recherche et la place de la ligne dans celle-ci, je me propose d'analyser une de ses installations qui a pour titre *City Planning 6 : Epicentre #13* (2006), (The Broad, 2006).

City Planning 6 : Epicentre #13 est une installation de grande dimension constituée de médiums mixtes. L'œuvre est composée de deux parties, l'une murale et l'autre installative au sol. Un grand dessin au mur se caractérise par une accumulation de lignes sombres et orange qui forme une abstraction géométrique. Sur le plancher est en place une scène rectangulaire noire remplie de lignes, sur laquelle divers déchets sont étalés et de chaque côté se trouvent des boîtes métalliques grillagées. Cette installation représente un espace bien défini et structuré, qui pourtant au premier regard semble chaotique. Une impression qui serait plutôt une référence au réseau urbain ainsi qu'à la surconsommation et son empreinte sur l'environnement (Selin, 2005).

Le point qui m'intéresse précisément dans son travail porte sur la représentation polymorphique et polysémique de la ligne. De toute évidence, la ligne est présente de manière esthétique et conceptuelle. Elle forme les contours, les formes, l'espace et la force chaotique de l'ensemble. Si la ligne tisse des liens, elle nous mélange en même temps, et c'est justement cette dynamique contradictoire qui rejoint ma démarche.

Le réseau de lignes et leurs dispositions établissent un plan de vue qui nous inclut dans l'œuvre. La forme rectangulaire du plancher renforce cette convergence par effet de perspective. Par cette disposition, Ackermann semble vouloir garder l'intérêt du spectateur.

C'est la configuration des éléments dans l'espace qui procure cette perception, le tableau nous dirige vers le bas, le plancher avec son point de fuite nous conduit vers le haut et les deux meubles grillagés disposés de chaque côté à 45 degrés nous ramènent directement au centre de l'œuvre. Ainsi, j'en déduis qu'Ackermann réussit à obtenir un certain contrôle sur le regard du spectateur. Même si cette forme d'interaction que peuvent procurer ces lignes est peut-être inconsciente chez l'artiste, il n'en demeure pas moins que cette composition agit sur notre attention poussée vers le centre de l'installation.

D'un point de vue esthétique, cette ligne resurgit de manière répétitive. Sur le dessin au mur, elle sert à faire jaillir différentes formes qui unissent la structure désordonnée. On peut remarquer que la partie inférieure droite évoque fortement le quadrillage d'un réseau urbain, ce qui peut avoir un double sens cognitif. Ackermann articule une discussion avec le sol, sollicitant encore une fois le regard du spectateur pris à faire l'aller-retour de haut en bas pour saisir la différence d'agencements. Car la scène rectangulaire au sol est elle-même constituée d'un réseau, mais celui-ci est complètement abstrait. C'est la couleur qui joue et provoque le subterfuge. Il en va de même pour les deux boîtes fabriquées de tiges de métal qui créent un réseau de lignes. Tout est réfléchi pour que l'œuvre influence le spectateur. Il me semble alors que celui-ci se trouve piégé, s'imprégnant d'une atmosphère et passant de points précis à une vue d'ensemble, et vice versa.

À travers cet ensemble de facteurs que forme la ligne apparaît donc ce que j'appelle la polysémie de la ligne. L'analyse de *City Planning 6 : Epicentre #13* démontre sans aucun doute cette réalité. La ligne joue un rôle primordial dans le sens, la perception et la construction d'une œuvre. Peut-on prendre en considération méthodologiquement ces aspects lors des phases de création et de conception? Concernant ma recherche, la ligne semble

également avoir un pouvoir d'assembler des éléments tels que la réflexion, la conception, l'esthétique et l'exposition de mon travail. Elle possède une force qui se transpose, et particulièrement en faisant ressortir chacune des étapes de mon processus de création. Quand je débute, la ligne intervient pour lier les constituants entre eux et avec l'œuvre citée. Durant ma création, elle apparaît sous forme esthétique avec l'utilisation des outils et la trace qu'ils laissent sur la matière. De manière conceptuelle, j'agis avec la ligne pour suggérer au sein d'une installation un jeu entre les œuvres mais aussi un désir d'unicité. Enfin, je fais intervenir la ligne pour transformer l'exposition en œuvre scénographique où l'on voit un parcours se former pour le spectateur.

2.4 L'exposition structure d'ensemble et unicité avec le spectateur de Manuel

Mathieu

Manuel Mathieu est un artiste contemporain en arts visuels de Haïti. Surtout connu pour son œuvre picturale, sa démarche se veut aussi interdisciplinaire notamment à travers le médium de la céramique. Son travail abstrait évoque souvent la représentation où des mondes externe et interne s'imbriquent. Par ses œuvres très colorées, Mathieu suggère ce qui demeure parfois invisible à notre regard. Dans ses présentations publiques, la mise en espace est un élément fondamental qui m'intéresse, car l'exposition devient tout autant l'œuvre en elle-même. *Survivance* (2020-2021) qu'il a réalisée au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) en représente un excellent exemple.

L'exposition *Survivance*, comme son nom l'indique est un retour réflexif sur les deux accidents auxquels il a survécu à Londres et Montréal. Elle trace une ligne à travers ce qui reste et ce qui disparaît et nous propose deux approches : celles de la picturalité et de l'installation. La partie installative où les objets et les matériaux sont suspendus nous oblige à voir au travers, à voir plus loin que ce qui est vraiment visible. Cette faculté met en interaction le spectateur avec l'œuvre et permet, du même coup, une intimité accrue entre les deux. Mathieu réussit avec cette mise en espace à susciter un lien privilégié avec le public, si bien que ce lien devient une partie de l'œuvre. Les détails de la disposition, l'installation et l'accrochage des œuvres rejoignent ma recherche sur l'exposition et l'interaction avec le spectateur.

Les draps suspendus divisent la pièce et appellent à une relation avec le public, matérialisant une fenêtre où l'on peut voir des deux côtés. Cette disposition aménage un couloir visuel où seul son propre regard peut traverser la distance. *Voir au travers de* sans physiquement avoir le moyen de s'y rendre.

Je vois dans cette partie installatrice de Mathieu une ligne qui nous suggère d'être davantage présents et conscients de ce que nous faisons. Ce projet a pour but d'amener le spectateur à s'interroger sur les possibilités qu'une exposition puisse exploiter dans un lieu de présentation, par son occupation de l'espace et en jouant sur la disposition des œuvres. Ici, l'exposition fait donc partie du processus de création de l'artiste. En ce sens, il m'apparaît important de porter une réflexion sur cette phase critique, car souvent elle est comme on dit *la pointe de l'iceberg*. Durant l'exposition, je veux constituer un tout en un seul moment qui doit refléter l'intérêt et le sujet que j'avais en tête durant le travail de création. Ce n'est donc

plus seulement un lieu où il y a une simple disposition des œuvres pour le regardeur, mais un ensemble qui est capable de faire ressentir son énergie.

2.5 La citation comme élément initiateur de création et de structure à l'exposition

Mon travail de recherche et création associe différentes phases de déroulement s'échelonnant de la réflexion du projet jusqu'à la présentation publique. Au début, la citation me sert d'élément incitateur, de *déclat à l'inspiration*. Ensuite, durant la création, si je me réfère à certains artistes et à leurs œuvres, je m'en éloigne, attribuant à ma propre production une vie distincte, un pouvoir intrinsèque qui l'habite. Cependant, je conserve un lien possible avec le travail d'un autre artiste qui a déclenché mon inspiration, faisant apparaître une nouvelle manière de procéder sur le plan technique et esthétique. Cette circularité prend sens durant l'exposition avec le public; c'est à ce moment précis que l'expérience se complète et que je vois la dynamique citationnelle prendre forme.

Cet acte de citation devient donc l'élément qui relie l'ensemble de mon travail et l'expression que je veux lui induire en formant un réseau de lignes qui tissent une toile dans l'intégralité de mon œuvre. L'exposition devient l'œuvre elle-même. Dans le projet final que je vais présenter au chapitre III, c'est en me servant de l'œuvre *Le radeau de la Méduse* (1918) de Théodore Géricault (figure 12) que je souhaite créer des œuvres qui transforment l'exposition en une œuvre globalisante.



Figure 12, *Le radeau de la Méduse*, (1818), Théodore Géricault, <https://www.alamyimages.fr/theodore-gericault-radeau-de-la-medusa-peinture-huile-sur-toile-1818-1819-image460684177.html?imageid=F9E7B929-694C-4F6B-A90F-C77E6DB06651&p=16392&pn=1&searchId=c862f5e0c906ce5376ae864762fadd7f&searchtype=0>

Chapitre 3, Analyse et questionnement sur la recherche, la méthodologie basée sur l'improvisation avec retour inductif

« Quel artiste n'est pas influencé par un autre ?

On prend ce qu'il y a à prendre, si ça vous est nécessaire. »

(Bacon & Maubert, 2009, p. 52)

Rappelons que ce mémoire a comme but d'explorer les possibilités de la citation comme élément d'amorce au processus de création artistique. En utilisant l'œuvre de Théodore Géricault *Le radeau de la Méduse* (1818), j'ai réalisé plusieurs expérimentations qui par la suite me permettront de faire un retour analytique. Ces travaux m'ont permis l'exploration de différents médiums tels que la peinture, la sculpture sur bois, la céramique pour constituer une œuvre mixte. Avec cette complexité des composants, la notion comme la pratique de la matière sont devenues un aspect fondateur dans mon parcours de recherche en laboratoire. Enfin, travaillant la ligne sous plusieurs formes depuis quelques années, j'en ai profité pour l'intégrer de manière physique, conceptuelle et méthodologique autant au moment du processus que lors de la mise en place de mon exposition finale.

3.1 Articulation méthodologique et conceptuelle dans la pratique, les évènements marquants de la recherche

M'inspirant des réflexions de Canonne sur l'improvisation en musique, où il s'agit de se situer dans un mode de production plutôt que de s'affilier à un style donné (Canonne, 2016, p. 18), l'action de fabriquer et de bricoler m'a mené à travers de multiples recherches. Par la suite, l'induction fait émerger des idées réintroduites dans mon processus de création. Elle permet de rendre mon travail source de nouveautés en étudiant ce qui a été réalisé auparavant et ce au sein même d'une œuvre en élaboration. À l'aide de ce double mécanisme (improvisation, induction) tout entre en relation. Dès lors, la citation et la ligne s'articulent dans ma recherche artistique de manière inductive en occupant « un rôle régulateur dans le modelage » (Ibid., p. 18) des œuvres produites. L'aller-retour entre la création et la réflexion forme un concept dynamique produisant un réseau de lignes qui s'entremêlent. Sans cette relation de symbiose, il me semble que la création tomberait dans la répétition en s'appauvrissant peu à peu.

Par conséquent, une boucle se forme dans l'union continue de ces deux mécanismes. Chacun entre en jeu l'un après l'autre pour enrichir mon parcours, formant une machine créatrice ouverte sur des pistes de nouveauté (figure 13-14). L'expérience se structurant lors du cheminement de ma maîtrise me ramène ainsi au mycélium de Ingold. Depuis ce cadre méthodologique qu'est l'improvisation inductive, je propose ensuite d'analyser les évènements marquants de ma recherche.

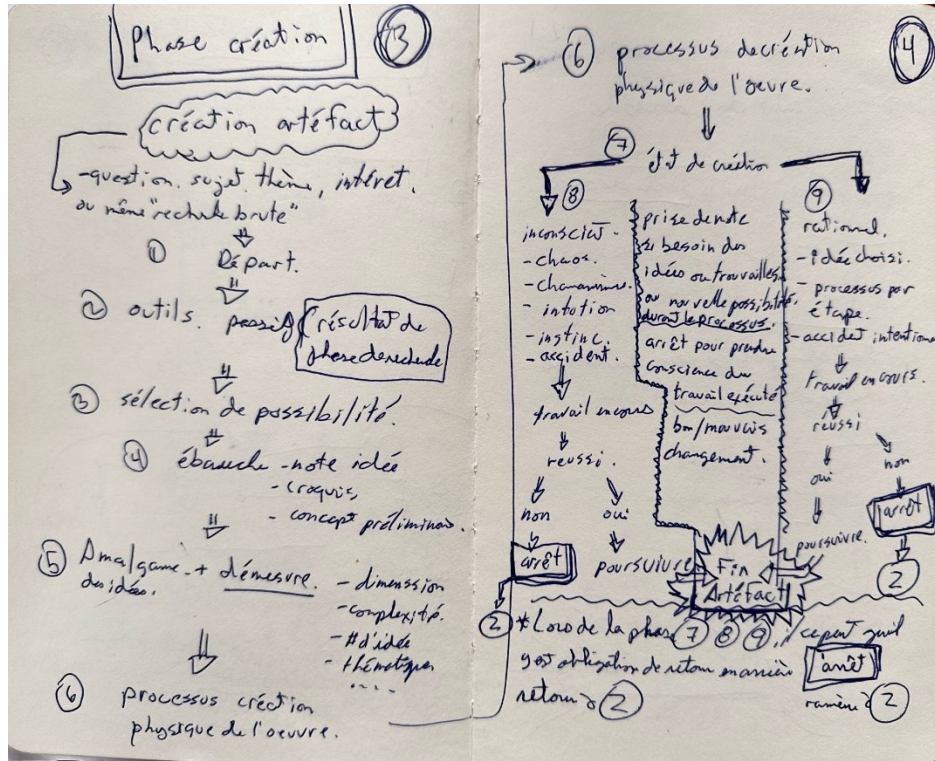


Figure 13, Carnet de notes, (2023), © M. Rousseau

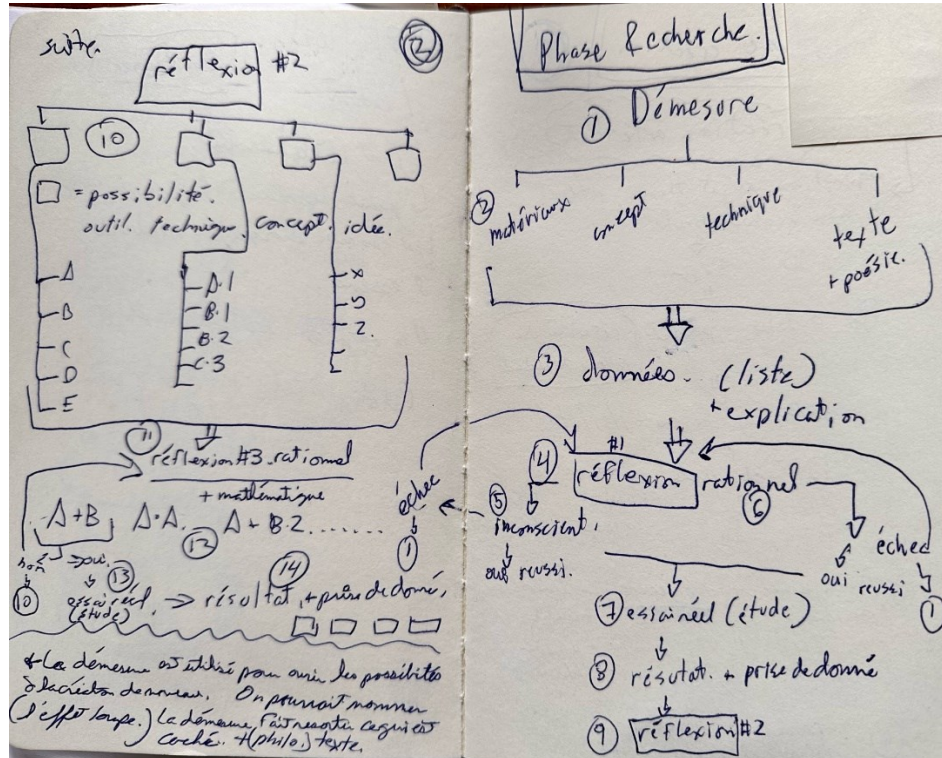


Figure 14, Carnet de notes, (2023), © M. Rousseau

3.1.1 La prise de note

Après avoir effectué un regard exhaustif sur mes notes de terrain, je peux remarquer que certains projets comportent des éléments caractéristiques importants. Effectivement, la prise de notes est devenue un outil essentiel dans le parcours de l'idée à la présentation (figure 15). Ma production artistique lors des laboratoires s'est vue fructifiante. De cette analyse première se dégagent trois travaux sur lesquels j'aimerais revenir en profondeur : *Survivance*, *La voile mycéliumique* et le dytique *Surpeuplé/La trace*, qui apportent des réponses intéressantes à mon questionnement de recherche. Comme le mentionne Paquin, je soulève les émotions ressenties et les actions déployées, les façons dont j'ai agi et réagi selon les circonstances, et ainsi je justifie ce qui a permis d'affronter les événements et les problèmes de terrain (Paquin, 2017, p.22). Voici un exemple de notes riches en émotion prises lors d'un élan de création (figure 16).



Figure 15, Carnet de notes, (2022), © M. Rousseau

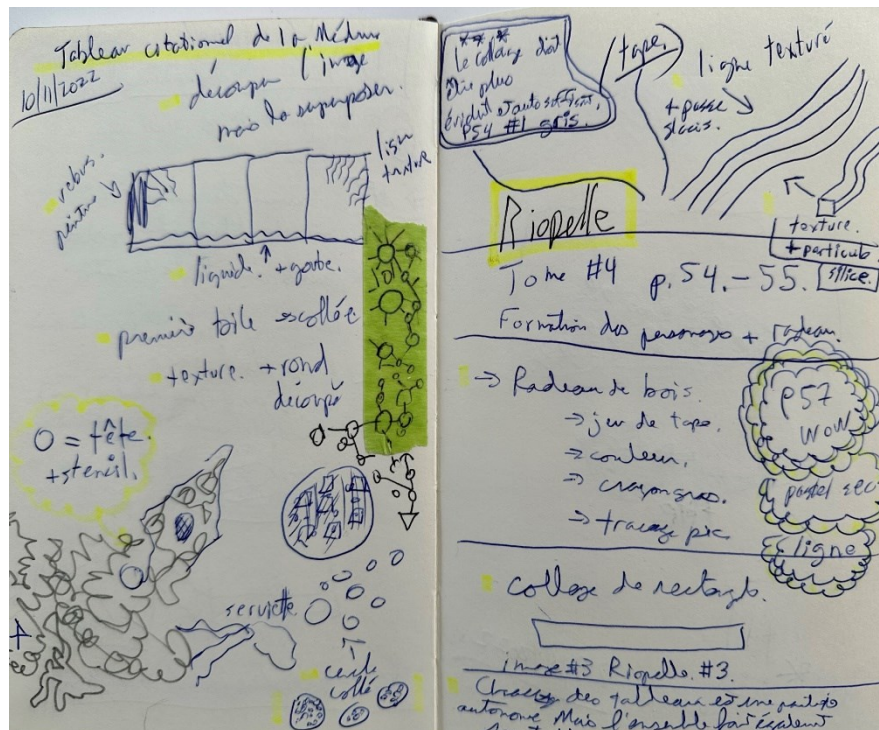


Figure 16, Carnet de notes, (2022), © M. Rousseau

Ma méthodologie se voulant assurément heuristique, je suggère que les analyses des trois œuvres soient séparées en trois temps. Le premier temps descriptif sur des données préalables, les notes, les croquis, les influences, les liens avec le cadrage artistique et avec les concepts, les pistes qui m'ont amené à me lancer dans la production de l'œuvre analysée. Le deuxième temps est celui de la réalisation. Ici nous sommes dans ce qui émane durant le « faire ». C'est une démarche poétique plus intime qui rassemble constats et réflexions générées au cours de ma bataille avec le médium, avec les matériaux. Cette partie utilise une typo différente pour clarifier les pensées durant ce moment de création. Enfin, le troisième temps est celui du retour de terrain. J'analyse ce qui est advenu en lien avec les concepts. J'y décris l'œuvre matériellement en enchevêtrant mon analyse avec la théorie et les auteurs cités dans les chapitres précédents.

3.1.2 L'induction comme dialogue entre l'artiste et la matière

Le temps passe rapidement, la complexité fait partie de mon essence. Je ne m'attarde pas, je suis mon instinct, sinon je risque de tomber dans la répétition. Dans mon carnet de notes, j'écris : L'instinct est une arme redoutable. Je vois plutôt la situation comme un oui on avance, un non je passe à autre chose. Autre chose? Essayer d'être différent, de faire autrement, de penser autrement. Il n'y a pas que moi, il y a aussi le matériau, car lui aussi il parle, lui aussi il a une idée (figure 17). Il me parle le matériau : *« je peux faire ça, regarde je peux faire ça aussi et même je peux aller jusque-là »*. Je le laisse dialoguer comme l'instinct, le temps, l'énergie, la pensée. Chacun de ces éléments devient une boule avec laquelle je jongle. Parfois une seul suffit, parfois plusieurs entrent en interaction, tout dépend de l'état dans

lequel je suis. La perception de ce qui m'entoure et de mon être devient alors fondamentale. Certains projets de création complexes entrent en interaction avec moi. Par le même fait, il m'apparaît que la dimension, le nombre de matériaux, les outils utilisés influencent la pensée et le geste directement. Ainsi, l'induction « opération mentale par laquelle on passe d'observations données à une proposition qui en rend compte » <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/induction/42718> permet l'évolution de mon travail. Le temps se divise en petits cycles lors de la création.

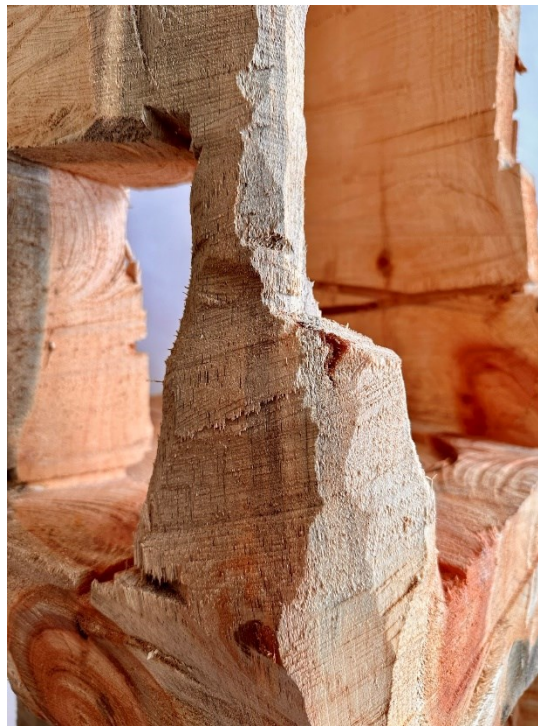


Figure 17, *Détail de sculpture sur bois*, (2022), pin blanc, © M. Rousseau

Le parcours de ma recherche m'a fait vivre un éventail de réactions personnelles. Au niveau de la sensation, je suis passé du découragement à un état de création très animé. À ce propos, je retiens que le ressenti de l'énergie prend une part importante lors du mécanisme

créatif. Ingold parle de s'insérer dans le processus, d'ajouter sa force aux forces déjà en jeu (Ingold, 2016, p.54). Prendre conscience de l'énergie, de mes sensations lorsque je crée permet à l'imprévisible de se manifester tout en ayant un certain contrôle. J'ai constaté durant l'évolution des projets que cette négociation avec le « faire » devenait perceptible. Donc lorsque l'énergie diminuait je cessais le travail, devenant conscient que la réflexion prenait la place de l'improvisation.

3.1.3 L'improvisation comme élément de création

L'improvisation est un élément qui se veut puissant lors du moment de la création. Comme mentionné au chapitre 1, elle n'est pas une « interprétation » ni une composition au sens propre, et c'est justement pourquoi il est parfois difficile de la cerner (Ibid., p. 22). De ce fait, je la décrirais comme un mouvement qui se divise en deux étapes. La première étape consiste à une réflexion précréation, où j'étudie l'image qui servira de base citationnelle. À ce moment, j'essaie d'assimiler le plus de données possibles et d'en imaginer les variations. Dans la seconde étape, je me mets alors en mode création, l'important c'est de contrôler l'afflux d'énergie tout en prenant des décisions de manière rapide et efficace. Il ne s'agit donc plus ici de porter une réflexion approfondie, mais d'avancer dans le processus la création en gardant en tête l'image à citer. Avec le recul, l'improvisation s'avère une méthodologie féconde, puisqu'elle apporte des structures innovantes à partir desquelles s'entrevoient alors des nouvelles pistes d'exploration.

3.2 Description des œuvres et analyse

3.2.1 *Survivance* : Voir au-delà de, reculer dans le temps



Figure 18, *Survivance*, (2023), céramique, 80x100x6 cm, ©M. Rousseau

Survivance est une création en céramique émaillée de 80 x 100 x 6 cm. Au premier regard, on peut remarquer une couleur bleutée nuancée de taches sombres qui rappelle la mer agitée la nuit. Ensuite, le tumulte qui en émane est renforcé par les traces de mains imprégnées dans la matière. Celles-ci évoquent les combats pour la survie lors des nuits précédentes que dépeint l'œuvre du Radeau de la méduse (figure 18).

Le projet débute à partir d'une concordance entre des idées primaires de la mer, des combats, des noyades, s'entremêlant pour former un mouvement. À ce moment, j'essaie de mettre en relation des caractéristiques de l'œuvre de Géricault. La présence de la mer ainsi

que la disparition d'un grand nombre de personnages sont les points de départ. L'argile utilisée, de par sa plasticité, amplifie ce phénomène, interagissant de manière physique avec ces particularités.

Il est évident qu'un rude combat se déroula pour la survie sur le radeau des naufragés, ayant à son bord cent cinquante personnes au début de l'histoire. Dans cette condition, c'est sous une forme thématique temporelle que la citation est amenée. Elle m'oblige à reculer quelques jours avant l'événement peint par Géricault. Cela me fait réfléchir sur l'œuvre même en me poussant à imaginer ce qui a pu se passer auparavant. De plus, une seconde citation technique rappelle l'œuvre de l'artiste Jordi Bonet présentée au MBAQ (figure 19). *Survivance* devient alors également un clin d'œil au travail de Jordi Bonet, un artiste que j'admire particulièrement.



Figure 19, *Sans titre*, (1965), Jordi Bonet, porcelaine, 170x265x15.5 cm, © J. Lessard

La construction de l'œuvre a débuté par une image qui a allumé ma curiosité. On y voyait l'ensemble des mains du tableau et leur emplacement sur la toile. De manière purement instinctive, j'ai alors fait des associations : mains, combats, noyades et eau.

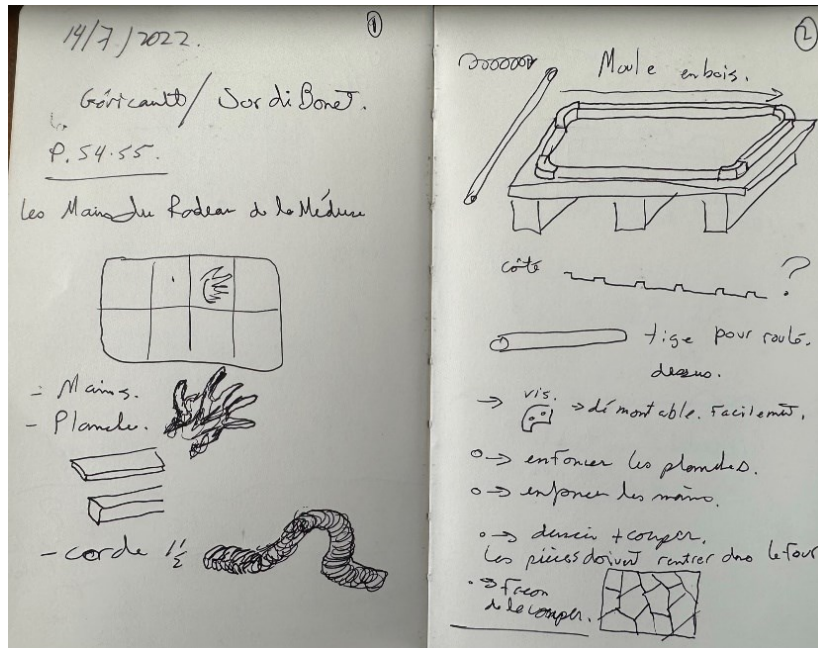


Figure 20, Carnet de notes, (2022), © M. Rousseau

Dans mes notes (figure 20), j'écris : j'adore la fourchette ! excellent outil, ça avance bien, trop épais je réduis l'épaisseur, lourde !!!, je dois continuer au sol, ça demande de l'énergie et un espace suffisant. Épuisé, je repoussai au lendemain le moment de sculpter avec mes mains dans l'argile. Mais un problème est survenu, l'argile a durci devenant plus difficile à manipuler : je dois changer et improviser, faire pénétrer mes doigts dans la terre s'avère presque impossible, étamper une serviette apporte une texture intéressante et différents motifs, rien ne va l'intuition intervient, car je ne veux pas analyser, mais avancer (figure 22). Le façonnage de la terre se retrouve

donc complètement improvisé. De plus, faisant un lien direct avec le tableau de la Méduse, j'utilise une serviette prise sur les lieux, à la manière de celle brandie par certains des naufragés pour se faire remarquer par un navire au loin.

En second lieu, arrive une étape plus technique, le séchage de la terre avant la cuisson. Le découpage se veut lui aussi spontané, j'utilise une machette trouvée dans le garage où j'ai réalisé le projet. Après quelques mois de séchage, les pièces préalablement découpées sont prêtes à la première cuisson, préliminaire à l'émaillage.

La dernière étape consiste au recouvrement des morceaux. À ce moment, je n'avais aucune idée du produit qui serait utilisé. C'est par hasard en fouillant dans l'atelier que m'est venu un enchaînement d'idée pour unifier le résultat de mon travail : mains, noyade, eau, noirceur. Une glaçure d'un bleu brillant accompagnée de cristaux bruns qui fondant durant la cuisson feront parfaitement l'affaire (figure 21). L'émail constituera l'élément rassembleur, unissant thématique radeau, mains, noyades, combats, nuit, mer et matière.



Figure 21, *Détail Survivance*, (2022), © M. Rousseau

Dans l'œuvre *Survivance*, la ligne apparaît de manière temporelle où le passé, le présent et le futur peuvent être perçus conceptuellement. Car ici, ce n'est pas directement le tableau *Le radeau de la méduse* qui est mentionné. Je recule dans l'espace-temps des épisodes pour faire ressortir la force thématique de l'œuvre. Cela me ramène aux combats entre les naufragés luttant pour leur survie. Évidemment, c'est avec une certaine distance réflexive que j'aperçois les éléments constitutifs de ma méthodologie : citation, ligne, matière. La mise en pratique de l'induction s'avère donc essentielle dans la boucle de création. Pour situer *Survivance* dans un contexte contemporain, je dirais que c'est le combat de l'individu dans une société qui évolue à un rythme effréné.

L'aboutissement de ce projet est un exemple de la méthodologie basée sur l'improvisation et l'induction, ce que Roueff désigne comme une « nouvelle forme d'expérience de l'improvisation qui donne lieu à l'investissement d'une figure d'auteur empruntée aux arts plastiques contemporains : celle du chercheur qui invente consciemment ses propres procédés pour façonner la singularité de son style » (Roueff, 2010, p. 28). De ce fait, il me semble qu'à travers le développement de *Survivance*, qui a nécessité l'agencement de plusieurs idées instinctives et de résolutions de problèmes rapidement, j'ai inventé un mode nouveau dans ma pratique. C'est à la suite de ce recul réflexif que j'observe comment l'improvisation qui s'intègre dans différentes strates du procédé de création contient un potentiel de renouvellement de son savoir artistique.



Figure 22, *Improvisation avec l'argile*, (2022), © M. Rousseau

Dans ce travail, je remarque également une linéarité dans la manière d'avancer la réalisation jusqu'à l'œuvre finale. Comme mentionné dans le chapitre 2, une similitude apparaît avec l'œuvre de Franz Ackermann. *City Planning 6 : Epicentre #13* (2006) se situe entre la figuration et l'abstraction, et la ligne y joue un double rôle. Premièrement, nous pouvons la suivre directement à même l'œuvre. Deuxièmement, elle s'insinue dans la réflexion derrière la conception comme au moment de l'élaboration. En cheminant ainsi, je transmets une grande énergie à la matière, perceptible visuellement.

En résumé, *Survivance* vient de l'assemblage de trois composantes. Du tableau cité, *Le radeau de la Méduse*, d'une technique issue du travail de Jordi Bonnet et de ma capacité d'improvisation lors de la fabrication (figure 22). Ce parcours semble alors confirmer ce que

Bannon énonce : « L'artiste citateur remodèle les œuvres appartenant à l'histoire de l'art pour en faire de nouvelles constructions signifiantes » (Bannon, 2009, p.189).

3.2.2 *La voile mycéliumique, matière et pluralité*

La voile mycéliumique se présente sous la forme d'un assemblage de matériaux : tube d'aluminium, grillage inoxydable, attache rapide, toile de coton, corde, filet de tennis, attache métallique (figure 24), d'une dimension de 275x180x45 centimètres (figure 23).

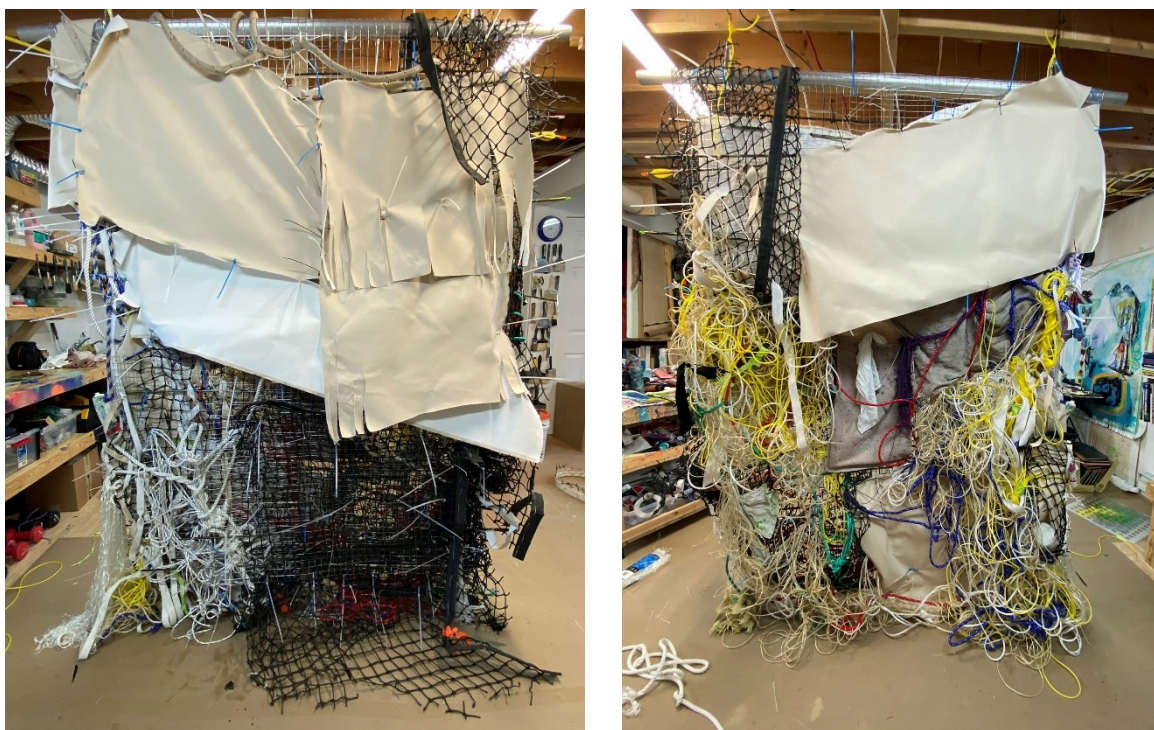


Figure 23, *La voile mycéliumique*, face 1 à gauche, face 2 à droite, (2023), 275x180x45 cm, © M. Rousseau

Je le sens aujourd’hui, tout est là, il ne reste qu’à me lancer, je mets de la musique et débute la création. Je dois garder l’improvisation en tête, je ne dois pas trop penser. Je me suis fait un plan, impossible de foncer dans le vide. Ce plan est rapidement mis de côté, car plusieurs problèmes surviennent dès le début de la création. Je tombe alors complètement en phase d’improvisation afin de continuer à avancer.

Il faut que ce soit attacher au plafond! Sinon je vais prendre une éternité à utiliser toute cette corde, je n’ai pas une éternité.

J’attache le tout aux poutres du plafond, cela me permet de travailler rapidement, d’avoir un espace pour circuler.



Figure 24, *Matériaux*, (2022), cordes, grillage, attache rapide, © M. Rousseau

La citation prend une forme métaphorique, la voile intervient sous une version personnalisée qui fait ressentir mes émotions ainsi que mon exécution du moment. On peut noter parallèlement une influence de style et de pluralité des matériaux issue du travail

d'Elliot Hundley, analysé dans la partie 2.2 du chapitre précédent. Dans mon journal, j'écris : je vais commencer par la toile de coton, un reste qui me vient du montage de mes quatre tableaux montés sur faux cadre la semaine dernière. Cette toile posée rapidement donne la cadence et ressemble brièvement à la voile visible dans le tableau, *Le radeau de la méduse*, devenant ainsi une matière citatoire. Les outils utilisés sont : couteau à lame rétractable et attache rapide. Normalement, l'attache rapide serait vue comme une matière, cependant je lui donne une double nature l'employant comme outil qui, une fois installé, ne sera pas transformé mais laissé tel quel sur l'œuvre. En réalité, l'attache rapide permet de régler rapidement les problèmes qui surviennent dès le début, la corde formant une masse lâche difficile à disposer en masse sur le grillage métallique.

Je pose des bouts de toile, je les attache en angle similaire à celui de la voile du tableau de Géricault. En réutilisant une matière très près de celle utilisée lors des événements de 1818 (voile de bateau), je vois également une citation de second niveau, d'inversement des rôles. C'est-à-dire que normalement ce tissu se présente comme support mais devient dans la voile mycéliumique un matériau sur le support. Juste assez la toile, il ne faut pas exagérer et tomber dans l'excès! Je cite, je ne copie pas!

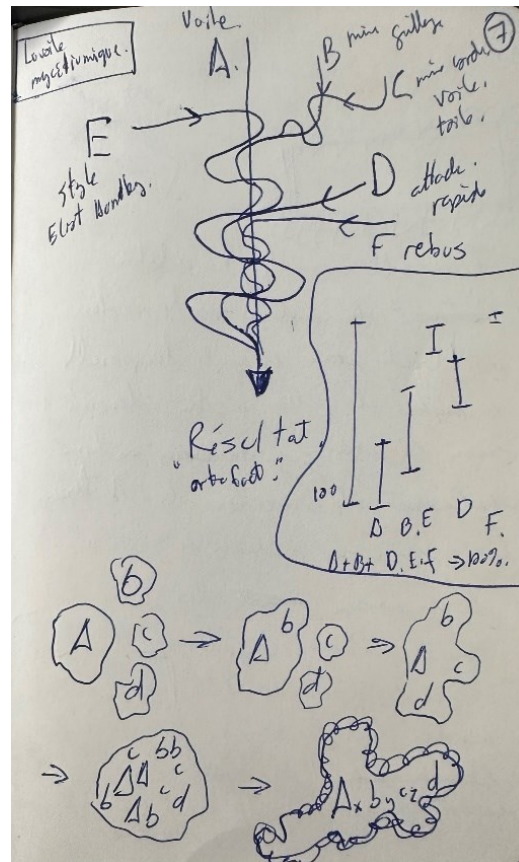


Figure 25, Carnet de notes, (2022), © M. Rousseau

Pour ce projet, il est à noter que j'ai dû faire une réflexion précréation. Devant cette grande complexité, je devais préciser certains points caractéristiques. Trouver les matériaux était essentiel pour intervenir de manière improvisée au moment de la création. Voici une partie de mes notes de terrain (figure 25) sur la conception du projet.

La corde? À quoi j'ai pensé en achetant et en accumulant toute cette corde? Je dois couper dans le temps, sinon je ne réussirai pas à toute l'utiliser. Comment? Dérouler les cordes, les mélanger favorise de manière efficace un résultat improbable. *Je fais un amas de corde rapidement.* Je fais des liens avec les attaches un peu partout vite fait. Les attaches favorisent un geste pulsionnel, vif et pratique, une logique d'assemblage instinctive, en retenant cet agrégat de corde dans un

certain chaos improvisé, un mouvement qui fait écho à Ingold : « On doit s'intéresser, au flux et à l'écoulement des matières, ce qui implique de suivre leurs mouvements, de se laisser entraîner par eux. » (Ingold, 2016, p. 14) L'ensemble se tient, mais reste assez fragile. Pas grave, il faut que j'avance. Je fixe cet amas de corde avec d'autres attaches rapides sur le grillage. Je dispose celles-ci de manière à solidifier le tout. Je remarque que je peux contrôler la corde, lui donner une forme, la placer tout en la laissant parler. Ceci provoque un élément citateur important de ma recherche. Je cite d'une manière physique la théorie du mycélium de Ingold et ma méthodologie directement dans l'œuvre elle-même, une chance peut-être, mais une trouvaille certaine.

« Dans la chose, en revanche, il se passe quelque chose; ou plutôt, il se passe plusieurs choses en même temps. Considérée ainsi, elle prend l'allure, non plus d'une entité définie par ses limites externes, mais d'un nœud dont les fils se dévident à l'extérieur et se mêlent à d'autres fils issus d'autres nœuds. » (Ibid., p.15)

Les attaches c'est merveilleux! Rapide, efficace et magnifique. « Ces mouvements sont porteurs d'une création : cela revient à lire la créativité « en avant », comme une rencontre improvisée avec les processus formateurs, et non "à rebours". » (Ibid., p.14) Je l'utilise quand nécessaire, cette attache ne doit pas être esthétique, mais essentielle. En revanche, sur le plan esthétique, un regard nouveau est aisément perceptible pour cet objet anodin, l'attache a un fort potentiel.

Le temps avance, le grillage commence à disparaître sous les matériaux. Plus le temps avance, plus j'essaie diverses façons de mêler la corde de manière différente. J'aime complexifier, de toute manière, on dirait que c'est inné sans penser ou presque. La rapidité est essentielle pour moi, elle me procure l'énergie pour avancer et une énorme autosatisfaction. La vitesse est un combat avec moi-même, de savoir jusqu'où je peux aller sans perdre un certain contrôle. Je veux un résultat, je veux le voir maintenant, je veux agir rapidement s'il le faut. Pour agir ainsi, je dois être dans un état où la réflexion ne doit pas prendre le dessus sur le geste physique. Elle est là, mais derrière moi, elle me regarde et me guide. Je l'écoute, mais elle ne doit pas s'emparer de moi. Je la vois, je la manipule, je l'oriente.

La corde s'accumule, j'ai les matériaux à portée de mains. Je les ai préparés avant de me lancer dans l'improvisation. Le moment de création est énergique, pulsif, instinctif. Ainsi, j'atteins un état entre la conscience et l'inconscience, où je suis à la fois celui qui regarde et celui qui contrôle.

3.2.3 La citation thématique, la ligne évoque, la couleur suggère

Durant le cheminement de ma recherche, j'ai approfondi l'histoire du tableau *Le radeau de la Méduse*. Après un échange avec mon co-directeur, Yanik Potvin, nous sommes venus à un consensus que *Surpeuplé* et *La trace* devaient s'unir afin de renforcer l'acte de citation. Cette union créerait ainsi une formule thématique où l'histoire, l'accumulation, la dispersion et la couleur forment les liens.

À travers la documentation servant à l’approfondissement de la compréhension de l’œuvre de Géricault, j’ai repéré sur le site internet d’Architecture Navale (Architecture Navale Ancienne, 2020) un plan à l’échelle du radeau construit pour les naufragés. Au regard de ce plan, je remarquai qu’il était réalisé de manière très précise à l’échelle. Or dans le tableau le radeau est peint en perspective et disloqué par le mouvement des vagues continuelles. Il avait une contradiction entre les deux images. Cette dichotomie me servirait de base improvisatrice et la réalisation de mon projet (figure 26).



Figure 26, *Surpeuplé*, (2022), 120x200x21 cm, contreplaqué, clou et acrylique, © M. Rousseau

Pour effectuer un travail improvisé, je dois d’abord avoir les matériaux sous la main. Je vais découper des pièces de contreplaqué! Après le découpage de plusieurs bandes allant entre 2 à 6 centimètres environ, je commence l’assemblage. Rapidement, une forme de contrôle

aléatoire s'installe dans la manière de disposer les pièces. Je décide alors de changer de direction en intégrant des morceaux de rebuts d'une œuvre en bois réalisée précédemment. L'intégration de composantes étrangères affecte directement la composition distordant ainsi que le processus d'élaboration. L'improvisation comme processus est mise en premier plan. En effet, on observe sur la (figure 26) que la partie droite de l'œuvre subit une influence due au morceau de bois brut.

À cette étape, l'assemblage est terminé mais la couleur naturelle du contreplaqué diminue le lien avec l'œuvre citée « Le radeau ». Dédution rapide : radeau, personnage noyé, perdu, noirceur, sombre histoire = noir. Dans la circonstance, pour donner tout le pouvoir à la couleur noire, une application uniforme et opaque s'avère un choix pertinent qui augmente l'intensité de l'œuvre, formant un lien poétique avec celle de Géricault. « Une peinture qui met en jeu, discrètement, une troisième dimension de profondeur, dont les jeux sont marqués par les effets d'ombres ou de lumière en fonction de l'éclairage qui modèle l'unique couleur. » (Souriau & Souriau, 2010, p. 1080) Le regroupement de liens (figure 27) tisse une relation complexe avec la toile de Géricault d'où jaillissent découragement et obscurité.

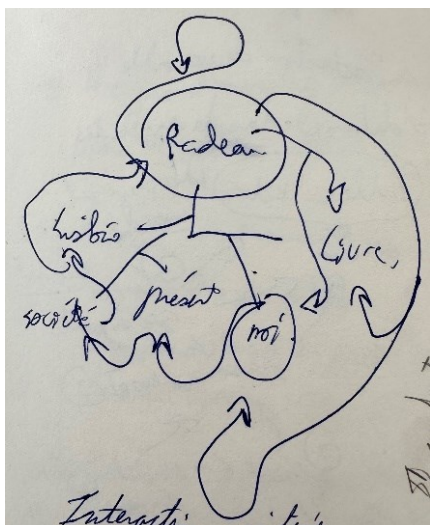


Figure 27, Notes de projet, Surpeuplé, (2022), © M. Rousseau

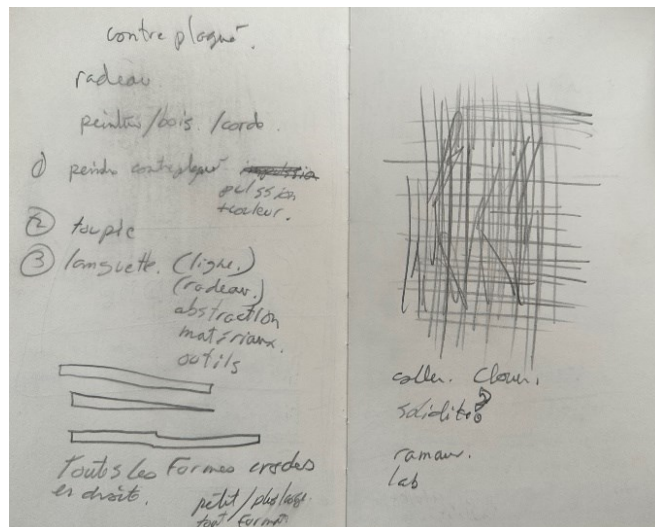


Figure 28, Notes de projet, Surpeuplé, (2022), © M. Rousseau

On peut remarquer, comme dans les œuvres précédentes, un plan préliminaire (figure 27-28) inscrit dans mon carnet journalier. Ma méthodologie qui se confirme une fois de plus s’articule donc entre improvisation et plan préparatoire dans mon travail artistique. En outre, je peux constater que l’improvisation ne peut pas agir seule, mais conjointement avec une part de réflexion préalable.

3.2.4 La trace

Extrait de mon journal : Pourquoi? Invisible, mais présent en même temps, faisant partie intégrante de l’histoire, la mort. Suspendue, trace? Vie arrêtée, envolée, disparue, âme flottante, autre monde. Quoi? Malheur, histoire épouvantable. Comment? Par le défaut, imperfection, une erreur monumentale. Ce qui n’est pas conforme aux règles de l’art, de ce qui choque le goût.

Je suis à la recherche de feuilles de contreplaqué, ces temps-ci elles sont difficiles à trouver. Ma recherche me mène à une quincaillerie où je trouve des plaques.

Malheureusement elles sont remplies de l'icône X sur toute la surface (figure 29). Je décide d'utiliser ce matériau, je me dis qu'en les retournant nous ne verrons plus les fameux X.



Figure 29, *La trace*, (2023), 120x195x5 cm, contreplaqué, clou, © M. Rousseau

Arrivé à mon atelier, je dispose les plaques le long du mur. Afin de m'inspirer, je m'assois avec l'image en tête du tableau de Géricault. Il y a beaucoup de disparus, il en reste peu! Je décide donc de tracer quelques corps issus de l'œuvre *Le radeau de la méduse* sur les feuilles de contreplaqué, formant une ossature. Un déclic soudain surgit de ce système cohérent : trace, je vais laisser une trace des naufragés disparus en les découpant, leur présence sera démontrée par leur absence (figure 30). La trace est un élément important de ma méthodologie, la citation le dit par elle-même, elle contient une trace de l'outil (figure 31). Ce projet avance d'une manière imprévisible, je le regarde de loin et lui laisse faire ses

ramifications. Je retourne à Ingold et son mycélium, le système se trame et avance, la théorie se fusionne avec la pratique.

La présence d'une caractéristique fortuite sur le matériau influence la présentation. Lors du traçage des lignes des personnages disparues pour la découpe à la scie sauteuse, je remarque que les symboles « X » peuvent avoir un lien avec l'histoire du tableau cité. « C'est là le signe direct que des actions peuvent être créatives sans une pensée créative préalable. » (Canonne, 2016, p. 31) Dans notre société, le logo X peut évoquer un endroit, mais aussi une croix ou la mort. Pourquoi les cacher? Puisque le matériau parle de lui-même, laissons-le parler! Ce retour réflexif démontre le bien-fondé de la méthodologie basée sur l'improvisation et l'induction. L'esthétique qui en ressort est alors transformée et présente l'histoire sous un angle nouveau.

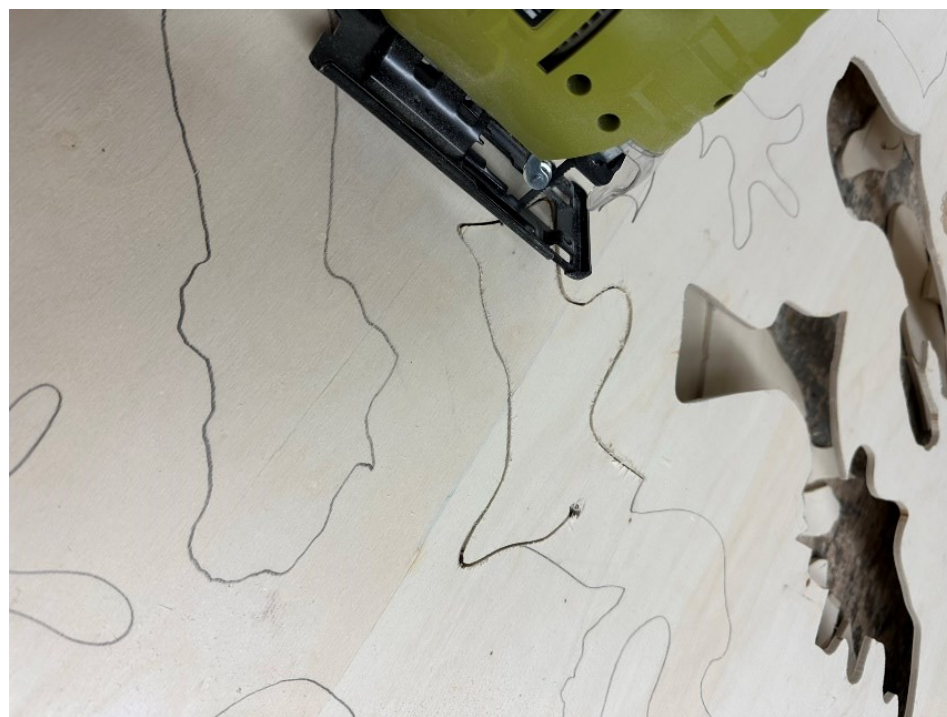


Figure 30, *Découpe à la scie sauteuse*, (2023), © M. Rousseau



Figure 31, *Détail X*, contreplaqué, © M. Rousseau

3.2.5 Dualité et opposition, renforcer le lien citateur

La vue de ces deux œuvres affirme un lien thématique et figuratif avec l'histoire du radeau, particulièrement avec l'usage du bois et de la couleur. Noir et blanc, accumulation et soustraction se rejoignent et cimentent l'impact citateur comme un orchestre jazz qui se relance mutuellement la partition en improvisant. L'atmosphère est similaire, même si les couleurs sont contradictoires. D'une part, le noir nous ramène à l'histoire lugubre et sombre du tableau. D'autre part, le blanc représente le monde de la mort et l'impossibilité d'action. Francis Bacon parle de transmettre la puissance de l'image beaucoup plus fortement (Sylvester, 2013, p.151) dans cette phase de recherche, il me semble que la monochromie produit exactement cet effet.

L'affectif pour ces deux projets n'entre pas dans le processus de création. Les seules notes qui sont prises à ce niveau sont les odeurs de la peinture aérosol et du bois lors de la coupe qui d'une certaine façon ont favorisé mon imagination. Le son de la cloueuse pneumatique et de la scie sauteuse s'avérant élevé, cela a provoqué une raideur du geste dans la manière d'agir, une tendance à « faire à la hâte ». Il devenait impossible à ce moment de laisser aller un élan de légèreté, donc je déduis que le vacarme environnement influence directement le résultat final.

Ainsi, j'ai démontré dans la partie 3.3.2 que la multitude de matériaux formait la force de citation. D'un autre point de vue, avec ces deux projets c'est tout le contraire. L'effet minimaliste accentue les sensations des *œuvres citatrices* par la forme des corps qui apparaissent découpés dans le bois. L'utilisation de la monochromie noir/blanc dirige précisément le spectateur vers un point précis, la mort et l'histoire horrible. Par opposition et sous forme thématique, les réalisations introduisent la citation sous un aspect conceptuel où la couleur joue un rôle prédominant.

3.3 La citation et la ligne, procédé et structure menant à l'élaboration d'une exposition laboratoire

Je rassemble tout ce que j'ai produit lors de ma maîtrise pour l'exposition

Je me prépare mentalement

J'essaie de faire des combinaisons ou des associations

Je me demande si je dois respecter les normes de l'agencement et de l'esthétisme?

En mettre beaucoup ou peu

Y aller au ressenti ? Oui

Rester dans la norme ? Non

Pourquoi ? Pourquoi pas pour faire évoluer la chose ! Ou du moins essayer

Si on regarde du point de vue spectateur, il est habitué

Nous sommes habitués

Bombarder sans cesse de tous les côtés

Pourquoi ne pas essayer de sortir de la ligne de conduite alors ???

Tel que décrit par le dictionnaire de Souriau : « L'exposition est un moyen de faire le point sur lui-même ; il prend une nouvelle conscience de ses œuvres à les voir réunies ainsi en grand nombre. » (Souriau & Souriau, 2010, p. 19) La présentation devant public devient alors une caractéristique importante du processus de création. À cet égard, c'est durant la présentation au public que la production artistique prend sa forme définitive en regroupant l'ensemble des artefacts en un seul endroit. Les artefacts parlent entre eux, ils me parlent également. En modifiant la perspective de la pièce, ils transforment la vision de mon esprit. Je me déplace dans ce labyrinthe de possibilités. Je ne combats pas, je joue simplement avec lui. Alors on se déplace vers une harmonie commune. À ce moment, l'exposition devient alors un laboratoire artistique, il harmonise l'intégralité du travail en créant le lien unificateur. (Gay, 2016, p. 8)

Plusieurs variables doivent coexister pour parvenir à la réalisation d'une exposition. Il y a toujours une idée de départ, une ligne directrice qui forme la naissance du projet. On parle ici de discussion, de voir les possibilités, de bien coordonner le projet. (Dubois, 2015, p. 103) Tous ces éléments forment la structure derrière l'œuvre en réalisation. Cette partie est donc plutôt une réflexion personnelle et consiste à prendre des notes face à certains

problèmes possibles qui peuvent survenir durant le processus au niveau technique. (Ibid., p. 104) Parfois un artefact composé d'un matériau unique à le pouvoir de nous faire découvrir un des matériaux d'une œuvre qui elle à une complexité accrue. En deuxième lieu, il faut entrer en relation avec l'espace de présentation. La lumière restructure la pièce en même temps que les œuvres le font sous forme physique. Ce lieu par sa dimension et son architecture entre en interaction directement avec l'artiste et le développement de son travail. Je me déplace dans l'espace. Je laisse mon esprit dicter l'endroit. Je fais abstraction de mes pensées. Il peut modifier son idée de départ et l'influencer. (Ibid., p. 103) « L'architecture est un agent non humain qui agit sur l'artiste et son travail par les interactions étroites qui s'établissent entre eux. » (Ibid., p. 103). En ajoutant l'éclairage, je m'aperçois qu'il est possible de faire des regroupements d'artefacts pour créer une œuvre. Ces regroupements transforment l'espace d'exposition. Les artefacts sont alors appréhendés sous une autre forme que s'il était reclus. Ainsi, une forme d'approche performative se poursuit donc au-delà du moment de création.

Les objets façonnés ne sont pas les seules structures physiques à prendre en considération. La dimension de l'espace disponible influence à sa manière le format des œuvres. Une des raisons pour lesquelles la *voile mycéliumique* (figures 6-7) est de 300 centimètres est due au fait que le plafond à une hauteur de 360 centimètres. L'harmonie des composantes, espace/lieu/artefacts, constitue ainsi une caractéristique, une voie de réussite pour déployer une expérimentation publique. Il faut mentionner que la perception dans l'espace s'inscrit comme une qualité importante à développer. Le non-respect de cette règle lors de la représentation peut amener des problèmes d'incohérence avec le concept de base.

« Suivre les matières, c'est entrer dans un monde en perpétuelle "ébullition". Au lieu de le comparer à un vaste musée ou à un grand magasin, il serait sans doute plus utile de l'envisager comme une gigantesque cuisine. Dans cette cuisine, divers mélanges se font, engendrant de nouvelles matières qui sont à leur tour mélangées à d'autres ingrédients, selon un processus infini de transformation. » (Ingold, 2016, p. 17)

Il y'a donc une forme d'accord invisible entre les étapes de réalisation allant de l'idée à la présentation finale devant public. Un système en réseau « mycélium », comme l'a mentionné Ingold, qui tisse des lignes entre les éléments et dans les composantes constitutives du projet. Par conséquent, ces lignes ne sont pas simplement esthétiques et conceptuelles, elles s'intègrent profondément dans le processus de réalisation. Elles modifient l'environnement et fonctionnent de manière symbiotique.

Conclusion

Ma recherche-création se termine sur un survol des étapes de mon processus m ethodologique basé sur l'improvisation inductive et les expériences réalisées au long de ma recherche. La citation, l'interaction avec la matière et la ligne me sont apparues comme étant les éléments qui caractérisent les thèmes de mon mémoire de recherche. J'ai démontré ce dialogue en utilisant comme exemple citationnel l'œuvre de Géricault, *Le radeau de la Méduse*, de 1818.  videmment, je me suis aperçu que ces processus devaient non seulement coexister mais communiquer ensemble.

Tout d'abord, la méthodologie basée sur l'improvisation possède un certain schéma s'apparentant au principe de la musique jazz. « Les musiciens utilisent pour improviser une multitude de plans qui viennent cadrer leur production improvisée. » (Canonne, 2016, p. 32) Elle entre en fonction dans des parties spécifiques : un accident, une idée éclair, la création et la mise en espace. « Une bonne partie des improvisations s'appuie sur des plans, certes partiels, mais rigides dans leur ossature et leur structure globale, qu'il faut en quelque sorte 'remplir' dans le temps de la performance. » (Ibid., p. 32) De ce fait, tout le parcours menant au résultat devient intéressant. L'émergence de nouveautés peut surgir dans des moments inopportuns, il devient important de les déceler afin d'en faire l'examen par la suite.

La citation visuelle serait alors vue comme la composition de départ, le thème préexistant. Elle sert de structure à la création d'artefacts issus d'un mélange de plusieurs éléments, où le passé et la citation visuelle se mêlent au présent, la création/réflexion et le futur qui lui devient l'exposition. Le tableau *Le radeau de la Méduse* représente dans ce cas-ci l'étincelle qui entame le processus de création et par la suite en découlent les travaux

citateurs. J'ai constaté qu'au premier regard, un désordre semblait émaner de la réunion des œuvres. Cependant, en observant de façon linéaire le cheminement et les résultats, je parviens à certaines évidences. Ma question principale de recherche étant : **Comment utiliser la citation visuelle dans une méthodologie inductive sous forme heuristique afin d'enrichir et développer ma technique artistique picturale et sculpturale?**

Je remarque que la méthodologie basée sur l'improvisation inductive enrichit positivement ma composition. L'effet de cycle sur le travail aide à faire surgir les points forts qui auparavant pouvaient m'échapper par manque d'analyse. En appliquant une réflexion sur mes travaux effectués, ils sont repris dans les suivants. Cette évolution marquée pousse mon travail dans un perpétuel changement où des caractéristiques moins importantes à mes yeux sont retirées, et de nouvelles plus prometteuses sont intégrées plus profondément.

En réponse à l'approche inductive, je constate que l'improvisation transforme ma technique artistique en profondeur. En me poussant à effectuer des choix rapidement, le geste physique est donc directement modifié. La gestualité accomplie de cette manière ouvre vers l'exploration des territoires inconnus de l'outil et de la manipulation. Après coup, en examinant les travaux, j'ai noté qu'il pouvait y avoir des anomalies dans le trait ou le geste. En effectuant des essais supplémentaires avec ces particularités, un cycle de nouvelles possibilités peut voir le jour.

La méthodologie utilisée sur un essai pictural a lui aussi développé ma composition et ma technique. La phase d'application avec les médiums picturaux a généré des découvertes, la pulsion du moment faisant ressortir une gestualité évocatrice. Premièrement, la conscience de l'énergie durant l'acte de créer. J'ai remarqué une augmentation de la sensation de l'énergie disponible, la contrôler permettait d'arrêter le travail au moment

opportun. Deuxièmement, tout comme dans l'analyse sculpturale, les gestes lors de l'utilisation des médiums ont également été analysés. J'en déduis qu'il est possible de faire articuler le geste pour qu'il soit étroitement lié avec la ligne, rassemblant ainsi l'esthétique et le concept théorique. De plus, un phénomène inattendu est apparu avec la séquence de réalisation des projets. Ayant réalisé la majorité des laboratoires sculpturaux en premier, des effets examinés ont rebondi au cours de l'essai pictural. C'est alors que de manière instinctive, j'ai décidé d'utiliser le grillage métallique. L'addition de ce grillage a eu pour effet de déterminer trois points. Premièrement, de changer l'esthétique du tableau de manière radicale. Deuxièmement, de déployer des liaisons avec l'ensemble des travaux par la présence du matériau. Troisièmement, de transformer le concept du tableau, faisant passer celui-ci de simple citation à citation avec un reflet actuel de la société et de ma vie personnelle.

À ma surprise, l'emploi de subsistance a influencé le choix des objets, notamment le grillage. Travaillant dans le domaine minier souterrain, j'ai examiné les éléments présents sur les lieux. La noirceur, l'intensité, les grillages métalliques, les cordes sont tous des éléments qui en émergent et qui se sont intégrés au processus de création. Ce grillage s'avère un matériau possédant des possibilités stimulantes et devient un facteur déterminant dans la tournure de ma recherche. Constitué complètement de lignes, il devient un outil, une matière évocatrice et unificatrice à plusieurs niveaux, il influence la pensée ainsi que la conception. Il réunit certains éléments, mais également trame un lien entre les œuvres qui en sont constituées. Il s'est avéré une matière parfaite pour créer de manière rapide. De plus, dû à l'aisance de s'y accrocher, il a éveillé un éventail de possibilités d'utilisation.

Bref, la création abordée avec l'improvisation inductive amène à travailler rapidement. La caractéristique à maîtriser se veut alors la vitesse d'adaptation au phénomène rencontré. L'agilité dans l'exécution des gestes doit également être prise en considération. Évidemment des contraintes surgissent dans un espace-temps restreint : les connaissances passées et l'imprévu forment alors le cadre des possibilités d'exécution qui, au-delà, se transforment en improvisation libre⁴. Souvent, l'imperfection pousse naturellement les artistes à s'arrêter là, mais au contraire, la force menant à la recherche de nouveauté se trouve justement à cet endroit.

Ce projet de maîtrise a changé ma perception artistique. Non seulement sur la compréhension de ce que je veux exprimer, mais également sur la manière de concevoir mon travail artistique. Il est évident que je vais poursuivre ma recherche soit comme professionnel ou prolonger mes études universitaires. À la relecture de mes carnets de notes plusieurs questions émanent offrant des possibilités de recherche intéressante.

⁴ Libre est utilisé dans le sens où l'improvisation ne se rattache pas à un sujet connu par l'exécutant. (Cannon, 2016, p. 18)

Références bibliographiques

- Architecture Navale Ancienne. (2020). Consulté le 25 juin 2023. L'histoire du radeau de la Méduse. <https://www.architecture-navale-ancienne.com/blog/dossier/1-histoire-du-radeau-de-la-meduse.html>
- Art21. (2010). Consulté le 1 septembre 2023. Artwork Survey: 2010s. <https://art21.org/gallery/elliott-hundley-artwork-survey-2010s/#2>
- Bacon, F., & Maubert, F. (2009). *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux : conversations avec Francis Bacon*. Mille et une nuits. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42079888t>
- Bannon, L. (2009). La citation visuelle contemporaine. Le cas du changement de médium dans l'oeuvre Le Radeau de la Méduse (100 Mile House) 1 d'Adad Hannah. *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 29(2-3), 183-196.
- Canonne, C. (2016). Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17-43.
- Dubois, A. (2015). Ethnographie d'une pratique de colorisation dans l'art contemporain. Au sujet d'Excentrique (s) de Daniel Buren. *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*(64), 100-117.
- Fischlin, D., Heble, A., & Lipsitz, G. (2013). *The fierce urgency of now: Improvisation, rights, and the ethics of cocreation*. Duke university press.
- Gendron-Blais, H. (2014). S'exposer aux aléas. Essai sur les risques du rapport esthétique et politique. *Cahiers d'histoire*, 33(1), 81-99. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1029363ar>
- Ingold, T. (2016). La vie dans un monde sans objets. *Perspective. Actualité en histoire de l'art*(1), 13-20.
- Ingold, T., Afeissa, H.-S., & Gosselin, S. (2016). Les matériaux de la vie. *Multitudes*(4), 51-58.
- Martin, A., Schwarz, D., & Bonn, S. (1993). La perfection inhérente à la vie. Beaux-arts de Paris.
- Paquin, L.-C. (2017a). Faire de la recherche-crédation par cycles heuristiques 1. *document PDF, trouvé en ligne sur le site de l'auteur*.
- Paquin, L.-C. (2017b). *Faire de la recherche-crédation*

- par cycles heuristiques*. Retrieved 2022-02-18 from
http://lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf
- Poupée, M. (2010). Francis Bacon ou la subversion de l'art du portrait.
- Rothko, M., & Rothko, C. (2004). La réalité de l'artiste. Flammarion.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39930190v>
- Roueff, O. (2010). L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz. *Tracés. Revue de Sciences humaines*(18), 121-137.
- Rzewski, F. (2007). Music and Political Ideas. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on*.
- Selin, G. (juillet 2005). *Franz Ackermann, manipulateur d'espaces*. Retrieved 18 janvier 2023 from <https://www.exporevue.com/magazine/fr/ackermann.html>
- Souriau, E. t., & Souriau, A. (2010). *Vocabulaire d'esthétique* (3e édition "Quadrige" : 2010, septembre. ed.). PUF. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb423059228>
- Sylvester, D., & Leiris, M. (2013). Entretien avec Francis Bacon. Flammarion.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43553673c>
- The Broad. (2006). Consulté le 1 septembre 2023. Home, Home Again.
<https://www.thebroad.org/art/franz-ackermann/home-home-again>
- Van Parys, Y. (2007). Franz Ackermann. *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*(30).