

**La robe est la métaphore :
une expérience de studio en tant que modèle
et témoignage d'un apprentissage**

Katherine Rochon

Mémoire

présenté

au

Département de l'enseignement des arts visuels

Comme exigence partielle au grade de
Maîtrise ès Arts (Enseignement des arts visuels)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Mai, 2007

© Katherine Rochon, 2007



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-34768-3
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-34768-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

La robe est la métaphore : une expérience de studio en tant que modèle et témoignage d'un apprentissage

Par Katherine Rochon

Résumé

Cette recherche a pour but d'explorer la métaphore conceptuelle dans une pratique artistique qui mènera à la réalisation de robes de papier représentatives de mon expérience d'apprentissage dans un contexte d'études supérieures en enseignement des arts visuels.

Les quatre chapitres

Le premier chapitre établit une définition de la métaphore conceptuelle en arts visuels. La littérature sélectionnée sert à dégager certaines des composantes de la métaphore conceptuelle qui seront retenues pour la recherche en studio. Le processus de transposition de la métaphore conceptuelle m'intéresse particulièrement parce qu'il met l'accent sur la cognition. Le procédé de langage de la métaphore est employé au chapitre quatre avec ma description des robes et mon témoignage d'étudiante.

Au chapitre deux, je détermine les critères qui guident ma méthode de recherche en studio en me basant sur deux modèles de recherche avec la métaphore conceptuelle en arts visuels. Je fais une description des deux modèles et une analyse qui met l'accent sur certains points précis en rapport avec mes expériences personnelles de designer graphique et d'artiste.

Le chapitre trois est une description de mon processus de recherche et de création. J'y décris le trajet de ma démarche de studio en réintégrant certains aspects déterminants de la théorie de la métaphore conceptuelle ainsi que les aspects retenus des modèles du chapitre deux. Entre autres, j'y fais la description de mon espace de travail, de mes outils, des matériaux, de ma banque d'informations et de mon processus créatif.

Le quatrième et dernier chapitre est composé d'un témoignage de mes expériences d'apprentissage aux études en enseignement des arts visuels et de la description des trois présentations de robes de papier. Ce chapitre me permet de conclure sur l'ensemble du processus de recherche et de parler du sens créé à travers l'expérience de recherche en studio qui combine mon témoignage d'apprentissage, les robes de papier et la métaphore conceptuelle.

Remerciements

J'aimerais d'abord remercier ma directrice de thèse, Lorrie Blair, pour sa disponibilité et les conseils qu'elle m'a prodigués tout au long de cette recherche. Je suis également reconnaissante envers les membres du comité dont pk Langshaw (Design Art) et Paul Langdon font partie.

Les études ainsi que la recherche et la rédaction de cette thèse m'ont occasionné des moments aux mille couleurs émotionnelles. Pour souligner l'accomplissement de cette démarche d'études, je dédie cette thèse à mon conjoint François en particulier, pour sa compréhension et son support, mais aussi, à mes enfants Laurence et Julien qui ont été merveilleux et patients.

Un merci sincère à ma marraine Louise, toujours disponible pour m'aider dans des traductions et m'encourager dans mes études, ainsi qu'à ma mère artiste, pour m'avoir appris à voir et à créer avec tout ce qui m'entoure.

Table des matières

Liste des images	x
<hr/>	
Introduction	1
1) Mon cheminement	1
2) Origines de ma question	2
3) Ma question	3
<hr/>	
Chapitre 1 • Définition de la métaphore	5
Introduction et définition	5
A. La métaphore selon George Lakoff et Mark Johnson	5
1) Plus qu'un simple procédé de langage	5
2) Un procédé de cognition	6
3) Rôle du corps dans la métaphore conceptuelle	8
4) Les catégories de métaphores	9
a) Métaphore d'orientation	10
b) Métaphore ontologique	10
c) Métaphore structurale	10
B. La métaphore selon Arthur D. Efland	11
1) La métaphore conceptuelle en arts visuels	11
2) L'imagination et l'imagerie mentale	12
<hr/>	
Chapitre 2 • Deux modèles de recherche	15
Introduction	15
A. Description de deux modèles	15
1) Le trajet de Moniques Richard avec la métaphore	15
2) Le trajet de Daniel Serig avec la métaphore	17
B. Analyse et commentaire	19
1) Le modèle de Richard	19
2) Le modèle de Serig	20
3) Comparaison des deux modèles	21
4) Aspects retenus pour mon processus studio	23

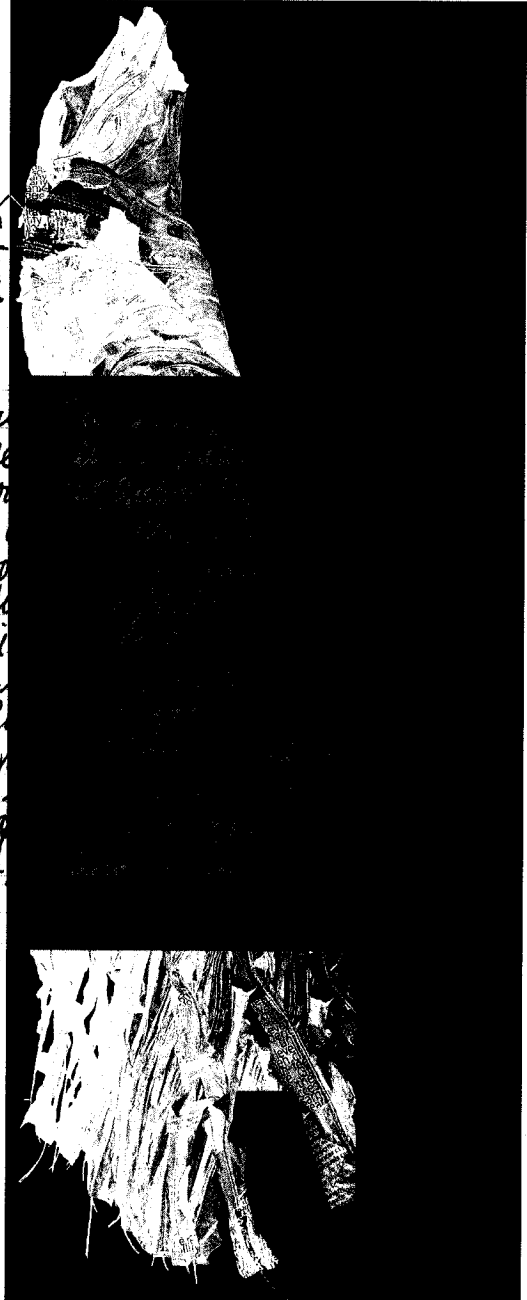
Chapitre 3 • Recherche en studio	25
Introduction	25
A. Les espaces	25
1) L'espace studio	25
2) L'espace «soft wear»	26
3) Le lieu d'exposition	27
B. Organisation, collecte et préparation	27
1) Lecture des travaux	27
2) La tenue du journal	28
3) L'apprentie	29
4) La robe	30
5) La typographie, les mots et le noir et blanc	31
C. Le travail de création	32
1) Impressions sur papier	32
2) La métaphore	34
<hr/>	
Chapitre 4 • Témoignages et descriptions des robes	37
Introduction	37
A. La robe métaphore d'orientation	39
1) Rappel de la métaphore d'orientation et mots clés	39
2) Témoignage : Topographie des lieux	40
3) Échantillon d'un projet	41
4) «La robe est une transition»	42
5) Processus studio	42
B. La robe métaphore ontologique	43
1) Rappel de la métaphore ontologique et mots clés	43
2) Témoignage : La métaphore de la voix	45
3) Échantillon d'un projet	47
4) «La robe est la voix»	47
5) Processus studio	48
C. La robe métaphore structurale	49
1) Rappel de la métaphore structurale et mots clés	49
2) Témoignage : La galerie de portraits	51
3) Échantillon d'un projet	52
4) «La robe est une construction de sens»	52
5) Processus studio	55
<hr/>	
Conclusion	57
Bibliographie	61

Liste des images

<i>image</i>	<i>page</i>
1 <i>Le passage.</i> Collage numérique de la robe noire en positif et négatif avec un extrait de texte de Michel Serres (1985), février 2006.	x
2 <i>Je suis une gitane.</i> Montréal, Halloween, octobre 1961.	1
3 <i>Gestation.</i> Montage photo numérique, octobre 2006.	4
4 Jeux de textures de fleur séchée, de pétale, de papier, de poignet et détail de robe de papier. Photos numériques et numérisations, novembre 2006.	7
5 <i>La robe de papier est une écorce.</i> Photo d'écorce d'arbre et collage numérique, septembre 2006.	8
6 <i>La robe de papier est un texte.</i> Photo du papier imprimé et collage numérique, octobre 2006.	9
7 Papier saturé de vernis et dans le jardin, vêtue de la robe de papier blanche. Photos numériques, octobre 2006.	12
8 <i>Le jardin est une feuille de papier dans laquelle je me fonds.</i> Collage numérique, novembre 2006.	13
9 <i>La robe est un cocon.</i> Collage numérique, novembre 2006.	14
10 La robe de papier et, dans le jardin. Photos numériques, octobre 2006.	16
11 Trajets de terre cultivée, de détail d'une robe de papier et d'empreinte de doigt en négatif. Photos numériques, novembre 2006.	19
12 Pictogramme «Femmes». Ces exemples démontrent mon interprétation du symbole connu transformé en contenant ou situé dans un contexte.	20
13 <i>Les phénomènes d'Aratus.</i> Enluminure sur parchemin, Xe siècle. Le texte habille le personnage (Jean, 1987).	21
14 <i>Femme.</i> Par Willem De Kooning, 1952. «La chair est la cause de l'invention de la peinture à l'huile» (De Kooning, 1950).	22
15 Teinture des cordes de papier. Photo en studio, novembre 2006.	22
16 <i>Les cordes forment des traits qui me définissent.</i> Collage numérique, décembre 2006.	24
17 Trois «captures photos» de mon écran d'ordinateur. Photos et expérimentations avec mon image à l'ordinateur. Apparaissent les oeuvres de Picasso (robe noire et turquoise photographiée à Madrid en 2005), de Klimt (Sarmany-Parsons, 1987), de Magritte et de Scheemann (Vasseur, 2004).	26
18 Robes d'introduction au travail de recherche. Photo en studio et dans le jardin, septembre 2006.	31
19 Tissage Jacquart. «Le tissage Jacquart est une application du système binaire, le même que pour les ordinateurs» (Frutiger, 2004).	32

20	Typographie agrandie à partir d'un écran d'ordinateur. J'observe que les premières typographies pixellisées à l'écran de l'ordinateur avaient les caractéristiques dentellées du tissage Jacquart. Les deux lettres sont tirées du livre <i>Typo</i> (Gottschall, 1989).	32
21	Exemples de jeux de mots imprimés et manipulés en studio. Photos numériques et numérisations, novembre 2006 à février 2007.	33
22	Reine d'Espagne «originale», Éléonore de Tolède vers 1550 (Boucher, 1996).	34
23	Projection de moi-même dans le corps et la robe de cette reine d'Espagne. Collage numérique, janvier 2007.	34
24	Textures de la présentation no 1. Photo montage numérique, avril 2007.	36
25	<i>La robe est une transition</i> . Présentation no 1 : la métaphore d'orientation. La robe blanche. Photo montage numérique, exposition de mars 2007.	38
26	Suite de la présentation no 1 : la métaphore d'orientation. La robe noire. Photo montage numérique, exposition de mars 2007.	39
27	Textes de la robe blanche. Photos en studio, décembre 2006.	41
28	Textures de la présentation no 2. Photo montage numérique, avril 2007.	44
29	<i>La robe est la voix</i> . Présentation no 2 : la métaphore ontologique. Photo montage numérique, exposition de mars 2007.	46
30	Robe de dos. Photo à l'exposition, mars 2007.	47
31	Robe de côté. Photo à l'exposition, mars 2007.	48
32	Textures de la présentation no 3. Photo montage numérique, avril 2007.	50
33	<i>La robe est une construction de sens</i> . Présentation no 3 : la métaphore structurale. Photo montage numérique, exposition de mars 2007.	53
34	Vue de l'intérieur de l'installation. Photo montage numérique, exposition de mars 2007.	54
35	Vue de l'extérieur de l'installation. Photo montage numérique, exposition de mars 2007.	55
36	<i>Fusions</i> . Collage numérique réalisé à partir des photos de la troisième installation et photos prises en studio, avril 2006.	56
37	«Passages». Affiches de l'exposition des robes à l'université Concordia, Montréal, mars 2007.	60

... j'étais de
le sein du
je suis de
seuil du c
n'a pas fo
pnetuel,
du plus
par éclat
elle le n
corps le
la fixe
l'ombre
temps no
deuxième



...«j'étais dedans, j'étais dehors. Qui suis-je ? J'ai compris le soir du jour de colère le sens du cri : sauvez nos âmes. Il suffit de sauver ce point. Je fus dehors, dans le froid horrifiant, quand le point passa le seuil du collier de force, je fus dedans toujours avant. Descartes n'a pas tort de dire que l'âme touche au corps en un lieu presque ponctuel, mais il a mal placé la glande pinéale. Elle rôde autour du plexus solaire. De là, elle illumine ou obscurcit le corps par éclats et occultations, elle le fait translucide ou épiphanique, elle le transmute en corps noir. Chacun la place, autour de là, où le corps le lui dit. Chacun la tient marquée, définitive, où le jour de sa naissance la fixa. Nous l'oublions le plus souvent, nous la laissons dans l'ombre du sens interne, jusqu'au jour où la brusque colère du temps nous fait naître, par hasard, douleur, angoisse, chance, une deuxième fois.»

Michel Serres, 1985.

Figure 1 **Le passage.**
Montage photo numérique de la robe noire en positif et négatif, février 2006.

Introduction

Mon cheminement

Je suis designer graphique de métier et artiste multidisciplinaire (BA, 1988).

Avant d'ouvrir ma propre entreprise, j'ai travaillé dans des studios de design graphique tout en étant pigiste pour des agences de publicité et des bureaux de communication.

Au cours de ma carrière, j'ai eu l'opportunité d'enseigner les arts et le design graphique aux adultes et le modelage de la terre aux enfants. Ces cours avaient lieu dans des contextes académiques, communautaires et privés.



Je suis une gitane.
Montréal, Halloween 1961.

Autant que je me souviens, ma mère artiste peintre avait bien pris soin de cultiver ma curiosité pour les différents matériaux et les formes d'expression artistique. Les cours de dessin, de peinture, de sculpture et de photo de la formation de designer graphique du temps avaient fait en sorte de maintenir mon contact avec la pratique des arts visuels. Sur cet élan de découvertes, j'ai

exploré la poterie au tour, la couture, la reliure d'art, l'illustration, la peinture, l'assemblage et l'aménagement de jardins.

En septembre 2003, j'ai entrepris des études à temps plein pour l'obtention d'une maîtrise en enseignement de l'art. Je crois que ma polyvalence et mon expérience avec divers matériaux et outils me donnent une latitude pour développer une approche particulière qui combine le design graphique et les arts. Dans ma pratique d'artiste et d'enseignante, mon but est de développer des projets qui engagent la réflexion critique et la créativité en utilisant des outils et des méthodes inspirés des arts visuels et du design.

Origines de ma question

J'ai beaucoup utilisé la métaphore dans mon travail de designer graphique pour concevoir et communiquer des idées qui devaient être comprises par un large auditoire. Selon le projet à réaliser, j'aimais le clin d'oeil ou la réflexion qu'elle proposait. Cela déjouait l'idée que l'on se fait de celle-ci comme ayant une fonction décorative.

D'après les réactions de l'auditoire, j'ai pu observer que, dans certains cas, la métaphore proposée avait le pouvoir de mener l'information au-delà de la forme visuelle esthétique. Elle faisait appel aux connaissances et aux expériences de l'observateur pour valider celle-ci, mais de plus, elle sollicitait leur pouvoir d'imagination et leurs perceptions personnelles pour prendre un sens et être comprise.

Après ces expériences de la métaphore au travail, j'ai constaté que celle-ci avait été bien utile dans mes études. Par exemple, pour comprendre ou me représenter une idée complexe ou abstraite, je faisais parfois des analogies avec la mise en pages, la sculpture, le design, ou encore avec les traits de la nature ou les traits humains qui font référence au corps. Les analogies et les métaphores que j'utilisais provenaient en grande partie de mes expériences personnelles, de mes connaissances et de mon contexte.

La nature de l'analogie, la pertinence ou le rapport de «vérité» de la métaphore choisie étaient ce qui me fascinait le plus. J'étais curieuse de savoir d'où venaient ces analogies et rapports que l'on privilégie et pourquoi on utilise ceux-ci pour comprendre, créer et donner un sens commun ou un sens parfois très personnel à notre monde.

Ma question

Pour la recherche, il importait que le sujet soit intimement lié à ce que je suis, à mes expériences diverses et à la perspective de l'étudiante. Ma question pour cette recherche-studio est un prétexte à une exploration de la métaphore et de ses composantes.

Comment le processus de la métaphore s'est-il révélé un instrument de connaissance, de création et de sens à travers mon expérience d'étudiante adulte aux études supérieures en enseignement des arts visuels ?

Mon attention se portera sur la métaphore en tant qu'outil parce que celle-ci sollicite l'imagination pour classer et organiser l'information sélectionnée, ramener cette information d'une manière parfois très créative et donner un sens. Mieux connue en tant qu'activité et structure cognitive, la métaphore peut s'avérer un outil très utile pour l'enseignement des arts visuels tant pour comprendre que pour enseigner, mais aussi, apprendre à se connaître et connaître l'autre.

Dans cette recherche, j'ai choisi la robe de papier pour être la porte-parole de mes découvertes. Mon expérience d'apprentissage et certains travaux ont été ma source d'inspiration principale pour fabriquer les robes de papier. Pour moi qui ne porte pas de robes depuis fort longtemps, celle-ci demeure tout de même une expérience en soi, ne serait-ce que pour le langage qu'elle tient, les histoires qui y sont liées ou encore l'idéal aux pouvoirs magiques qu'on lui prête !



3 **Gestation.**
Montage photo numérique, octobre 2006.

«Dans mon travail de studio, la manipulation que je fais avec les matériaux me travaille aussi le corps et l'esprit. Je me perds dans ce miroir. C'est la robe qui me guide. Il y a une histoire inscrite là qui me colle à la peau et c'est à moi de la réveiller».

Extrait de journal, décembre 2006

Chapitre 1

Définition de la métaphore

Introduction

Ce chapitre est une introduction aux composantes de base générales de la métaphore, mon outil principal pour cette recherche-studio. J'y fais d'abord un survol de la théorie de la métaphore selon Lakoff et Johnson (1980) et, par la suite, je complète avec une perspective sommaire de la métaphore selon Arthur Efland (2002).

La métaphore est une «figure de rhétorique, un procédé de langage qui consiste à employer un terme concret dans un contexte abstrait par substitution analogique sans qu'il y ait d'éléments introduisant formellement une comparaison» (Nouveau Petit Robert de la langue française, 2006). En retournant aux origines du mot grec, on y trouve une définition qui explique le fonctionnement de celle-ci : «metaphorein, de meta (au-delà) et pherein (porter), qui veut dire transposition.

A. La métaphore selon George Lakoff et Mark Johnson

1) Plus qu'un simple procédé de langage

Plusieurs des théoriciens qui abordent la métaphore se sont basés sur l'étude linguistique de George Lakoff et Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne* (1980). Dans cette étude, qui a marqué un tournant important dans l'étendue du rôle de la métaphore, Lakoff et Johnson démontrent que la métaphore ne se manifeste pas que dans les contextes extraordinaires de la poésie ou de la rhétorique, mais dans la vie de tous les jours.

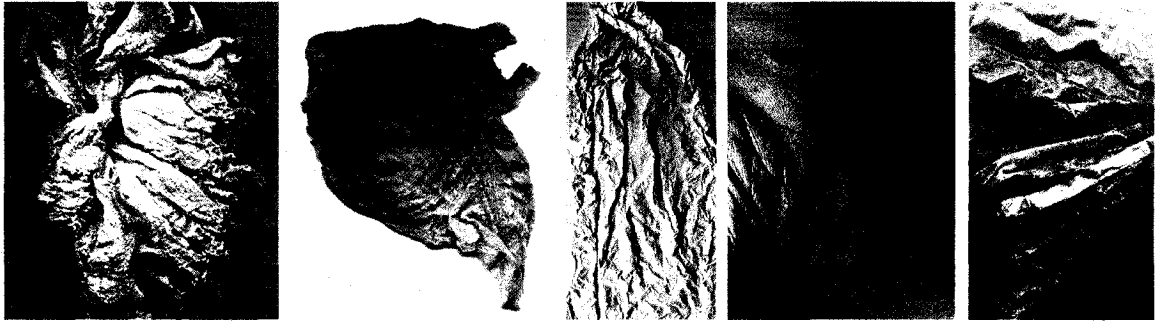
Selon ces derniers, nous faisons tous usage de la métaphore, quotidiennement, consciemment ou inconsciemment, pour communiquer mais, aussi, pour structurer et donner un sens à nos vies. Cette structuration métaphorique nous aide à concevoir, à comprendre et à communiquer que par exemple, «la vie est un cheminement» ou que «le bonheur est en haut».

Selon Lakoff et Johnson, ces expressions sont significatives parce que leur structuration prend racine dans des éléments de notre expérience personnelle ou collective avec ce qui nous entoure. Notre langage ferait état de l'expérience avec cette réalité. La métaphore qui est plus qu'un procédé de langage est une métaphore dite conceptuelle.

2) Un procédé de cognition

Pour Lakoff et Johnson (1980), il y a métaphore conceptuelle lorsque nous faisons en sorte d'appréhender ou de transposer quelque chose en termes d'autres choses. Cette transposition, qui est une fonction cognitive de la métaphore conceptuelle, contribue à organiser notre pensée, à définir notre interaction dans l'environnement et à donner un sens à nos expériences.

Pour expliquer le phénomène de transposition, disons que la métaphore conceptuelle comporte trois parties : un domaine source «A» qui transporte ses attributs à un domaine cible «B». La troisième partie est un procédé de mélange sélectif des attributs de «A et B». Cette fonction de la métaphore conceptuelle nécessite de faire un masquage de certains des deux contenus afin d'obtenir la métaphore «A est B» et non une comparaison «A est comme B». En apparence, la source et la cible peuvent ne rien avoir en commun mais se transposer grâce à certains attributs qui se rapprochent.



4 **Jeux de textures de fleur séchée, pétale, papier, poignet et détail de robe de papier.**
Photos numériques et numérisations, novembre 2006.

Le masquage, la catégorisation et la perception sensorielle sont des aspects déterminants de la métaphore conceptuelle. Le masquage est l'outil qui façonne la métaphore conceptuelle pour que nous puissions expliquer ou comprendre ce que nous tentons d'identifier. Le masquage implique que certains éléments de la source et de la cible sont retenus pour la métaphore et que d'autres sont mis de côté.

C'est cet aspect important du phénomène de masquage qui amène Lakoff et Johnson (1980) à soutenir l'hypothèse que notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à percevoir, à penser et à agir quotidiennement, fonctionne de façon métaphorique.

La catégorie est une autre fonction cognitive de la métaphore qui nous aide à classer, à organiser et à structurer les éléments selon des niveaux afin de mieux comprendre. La catégorie implique des définitions et des caractéristiques mais aussi des valeurs, une culture ou des expériences personnelles et collectives.

Selon Lakoff (1987), pour qui l'expérience est considérée au sens large, ce sont nos interactions avec les éléments de notre environnement qui déterminent la catégorisation que l'on fait. Selon ce dernier, l'interaction implique la perception sensorielle de l'individu et participe au sens donné à l'expérience.

3) Rôle du corps dans la métaphore conceptuelle

La perception sensorielle est d'une grande importance dans la métaphore conceptuelle de Lakoff et Johnson (1980), (Lakoff, 1987), (Johnson, 1987). Selon les auteurs, une bonne partie des fonctions déterminantes de la métaphore conceptuelle incluent le mouvement du corps dans l'espace et les expériences de perception sensorielles. Ainsi, le corps serait un participant actif et une référence de base dans notre compréhension du monde.



5 **La robe de papier est une écorce.**
Photo d'écorce d'arbre et collage numérique,
septembre 2006.

Johnson (1987) affirme, par exemple, que la recherche d'équilibre de l'enfant qui fait ses premiers pas inscrit une gestuelle particulière dans le corps. Cette gestuelle incarnée ou structure interne qui agit en force compulsive sera une référence dans la recherche constante d'équilibre de l'individu à travers son interaction avec le monde.

Cette structure, que Johnson (1987) nomme le schéma visuel, peut inclure plusieurs types de gestuelles qui ont été incarnées par l'individu, soit par répétition, par résistance, par volonté, etc. Chercher un équilibre fait partie de notre expérience sensorielle individuelle et c'est cette expérience qui nous permet de projeter métaphoriquement le schéma visuel de l'équilibre sur d'autres secteurs de nos vies.

Nous concevons des choses abstraites à travers nos expériences physiques et perceptions sensorielles par besoin d'imposer une limite à ce que nous ne pouvons identifier clairement. C'est ainsi que beaucoup de nos concepts se basent sur le corps comme étant un contenant (ce qu'on met dedans et rejette dehors), un ensemble et des

parties (famille ou groupes et leurs membres), un centre et des périphéries (le coeur et ce qui est en périphérie), un connecteur (cordon ou lien entre les choses), un objet en mouvement (un but à atteindre), etc.

Ces schémas visuels «incarnés» qui aident à comprendre des concepts abstraits ajoutent une dimension significative humaine qui semble s'ajuster parfaitement à notre interaction avec notre environnement. Le schéma visuel qui contribue aussi à notre système conceptuel donne un sens à nos gestes, à nos perceptions et à notre langage, naturellement, de façon quotidienne.



6 **La robe de papier est un texte.**
Photo du papier imprimé et collage numérique, octobre 2006.

4) Les catégories de métaphores

Dans la théorie de Lakoff et Johnson (1980), on retrouve plusieurs catégories de métaphores telles que la métaphore d'orientation, ontologique, du conduit, de personnification et des métaphores structurales. Pour cette recherche-studio, j'ai retenu les métaphores d'orientation, ontologiques et structurales.

Les métaphores d'orientation et ontologiques sont des catégories de métaphores de base primaires qui agissent comme références pour comprendre des concepts abstraits comme le temps, la connaissance, le bonheur, etc. La métaphore structurale peut n'être composée que de concepts abstraits. Ces trois catégories de métaphores sont brièvement définies dans ce qui suit.

a) La métaphore d'orientation

On peut situer un événement abstrait en parlant de celui-ci dans les termes de la métaphore d'«orientation» qui attribue à un concept abstrait une position dans l'espace telle que : le bonheur est en haut, le malheur en bas, le passé est derrière et l'avenir est en avant, etc. Cette référence physique attribuée à un concept abstrait (bonheur) tient de nos expériences sensorielles et physiques dans l'espace, des objets qui peuvent tomber ou s'empiler, etc.

b) La métaphore ontologique

Une autre catégorie est celle de la métaphore «ontologique» qui regroupe les métaphores où des qualités humaines, d'entités, d'objets, de contenus, de textures ou de substances sont attribuées aux concepts abstraits. Ainsi, dans cette catégorie de métaphores, on peut concevoir le corps comme un contenant, ce qui permet d'attribuer, par exemple, un grand bagage intellectuel à quelqu'un. Certaines catégories de métaphores, comme la communication dans un conduit ou la personnification, peuvent aussi se regrouper sous la métaphore ontologique.

c) La métaphore structurale

La métaphore structurale est plus complexe parce que la source et la cible de ce type de métaphore peuvent être composées de concepts abstraits, comme par exemple : la connaissance est une grande aventure. Plus souvent, un des deux domaines source ou cible se base sur un des deux autres domaines de base primaire d'orientation ou ontologique. Par exemple, la métaphore structurale se comprendra comme suit : la connaissance est une construction.

En se référant à un domaine primaire, la métaphore structurale prend une certaine orientation, contient une structure ou a des attributs analogues au domaine qu'elle cible. Pour saisir le sens d'une métaphore structurale complexe, on aura besoin d'un contexte et d'autres indices pouvant aider à mieux la situer.

B. La métaphore selon Arthur D. Efland

1) La métaphore conceptuelle en arts visuels

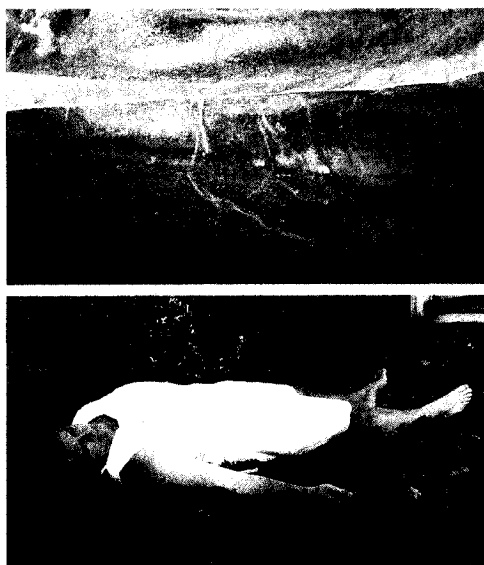
Les arts visuels représentent un domaine où la métaphore prend plusieurs formes et fonctions qui vont parfois au-delà d'une représentation du quotidien en partie à cause de l'approche imaginative de l'artiste. Pour avoir un aperçu de la métaphore conceptuelle en arts visuels, je suis allée du côté de Arthur D. Efland.

La métaphore conceptuelle selon Lakoff et Johnson (1980) a aussi inspiré les recherches en éducation et en arts visuels de Arthur D. Efland (2002). Selon ce dernier, le domaine des arts visuels est un secteur où la recherche sur l'utilisation de la métaphore doit se développer parce qu'on y trouve une grande activité cognitive de l'imagination qui utilise des formes de représentation autres que la linguistique et les mathématiques.

Dans son ouvrage *Art and Cognition* (2002), Efland consacre une attention particulière à six thèmes relatifs à la métaphore conceptuelle dont il définit les composantes comme suit : l'imagination, les catégories, le système conceptuel («schema» dans le texte), l'imagerie mentale, le schéma visuel et le processus de la métaphore. Dans ce chapitre du livre, les thèmes de l'imagination et de l'imagerie mentale s'ajoutent à la liste des composantes de la métaphore conceptuelle au quotidien qui ont été abordées précédemment avec Lakoff et Johnson (1980), (Lakoff, 1987), (Johnson, 1987).

2) L'imagination et l'imagerie mentale

Selon Efland, l'imagination et la métaphore conceptuelle en arts visuels n'ont pas qu'un dessein ornemental ou décoratif et ne doivent être comprises et enseignées comme tel. Selon ce dernier, il est important de faire comprendre que la métaphore et les processus qu'elle implique aident à donner un sens à ce monde, non seulement pour l'artiste, mais aussi pour le public qui est en interaction avec l'oeuvre.



7 **Papier saturé de vernis et dans le jardin, vêtue de la robe de papier blanche.**
Photos numériques, octobre 2006.

Pour cerner ce qu'il y a à comprendre ou à expliquer, l'imagination et l'imagerie mentale aident à donner un sens et créent des métaphores accessibles pour communiquer. D'après moi, (en dehors du contexte de la vie quotidienne), l'imagination et l'imagerie mentale en arts visuels font un mélange des expériences et créent des métaphores dont le masquage est d'un ordre plus complexe et inhabituel. Dans ce mélange, il y a toutes les expériences vécues de l'artiste et de l'humain, les matériaux, les outils, le contexte, etc.

Selon Efland, l'imagination est une fonction essentielle à la cognition parce qu'elle lie et forme des catégories avec des expériences passées. L'imagination forme aussi des images mentales de ce qui n'est pas présent pour les sens ou de ce qui n'a pas été expérimenté.



8 ***Le jardin est une feuille de papier dans laquelle je me fonds.***
Collage numérique, novembre 2006.

L'imagerie mentale, qui gagne de l'attention avec la montée des neurosciences et de la cognition, agit comme base de projection pour la pensée imaginative. Les nouveaux médias en proposent de bons exemples, comme des simulations d'expériences sensorielles ou des projections du corps dans des environnements ou des situations jamais expérimentées par l'être humain.

Les théories selon Lakoff et Johnson (1980), (Lakoff, 1987) et (Johnson, 1987) ont servi à cerner les différentes composantes de la métaphore conceptuelle dans ses aspects généraux et son fonctionnement dans la vie quotidienne. La cognition en arts visuels avec Efland (2002) a mis en relief le rôle de l'imagination et de l'imagerie mentale dans la métaphore conceptuelle et son utilisation en arts visuels. La suite de cet exposé servira à déterminer une méthode à appliquer à la recherche en studio.

(Pour alléger le texte, le mot métaphore conceptuelle sera dorénavant remplacé par le mot métaphore).

Chapitre 2

Deux modèles de recherche

Introduction

Le prochain chapitre aborde deux modèles de la métaphore conceptuelle qui ont été expérimentés dans des contextes d'enseignement des arts visuels. Entre autres, ces deux modèles permettent de mieux saisir en quoi se distingue l'imagination en arts visuels mais, surtout, comment on fait usage de la métaphore dans deux contextes d'expériences différents.

A. Description de deux modèles

Pour appliquer une méthode à ma recherche en studio, j'utilise deux modèles qui décrivent des expériences avec la métaphore en enseignement des arts visuels. Ceux-ci rejoignent, pour l'un, mes expériences de designer graphique, et l'autre, mes expériences en tant qu'artiste.

1) Le trajet de Moniques Richard avec la métaphore

Avec un passé en design graphique et une utilisation de l'ordinateur comme outil de recherche en studio, je me suis intéressée à quelques lectures qui parlent de l'utilisation de la métaphore dans les médias. J'ai retenu l'exposé de Moniques Richard (2004), parce qu'elle y propose un modèle d'analyse bien encadré et accessible avec une approche pédagogique de la métaphore et du potentiel créatif de celle-ci dans un contexte qui utilise l'ordinateur.

Dans «La conduite de projets d'intervention en arts visuels et médiatiques : deux trajets autour de la métaphore» (2004), Moniques Richard résume une expérience d'application de la métaphore comme moyen de réflexion auprès d'étudiants de deuxième cycle en arts visuels et médiatiques.



10 **La robe de papier et, au jardin.**
Photos numériques, octobre 2006.

Les étudiants, qui devaient s'interroger sur leur pratique d'intervention éducative à partir de la métaphore, avaient un projet de recherche individuel à produire, mais aussi, un projet collectif à présenter à leurs pairs et professionnels du milieu de l'enseignement et de la création.

En se basant sur trois des catégories de métaphores principales telles que définies par Lakoff et Johnson (1980), les membres du groupe ont cartographié leur proposition selon les métaphores d'orientation, ontologiques et structurales. De cette première étape, ceux-ci ont dégagé une proposition générale qu'ils ont appliquée à un site Web.

Richard propose ensuite de considérer la métaphore à travers des cadres théoriques tels que la sémiotique, la cognition, les neurosciences et l'étude des médias. Selon cette expérience, un premier niveau donne lieu à des métaphores de base qui s'orientent dans l'espace. Viennent ensuite des métaphores plus complexes où se sont calquées les métaphores de base primaires (orientation et ontologique) avec d'autres références.

La métaphore de la cartographie illustre bien le processus de mapping qui a lieu lors du masquage métaphorique. Selon Richard, ce processus de mapping donne lieu à l'empathie, à la projection et à l'imagination.

Richard termine le trajet avec quelques pistes qui pourraient être utiles en pédagogie : l'association d'images, le choix d'une métaphore signifiante, le déploiement de celle-ci dans le temps et l'espace, la métonymie et l'oxymore, la cartographie des repères et l'extension du champ de référence de la métaphore.

Monique Richard prétend que la métaphore en tant que «technologie» de réflexion et de création permet de mieux comprendre les modes d'interventions éducatives, la démarche de création et la découverte de sens.

2) Le trajet de Daniel Serig avec la métaphore

Pour contenter l'artiste-chercheur en moi, j'ai regardé du côté de la recherche de Daniel Serig qui résume son projet de thèse avec une exploration de la métaphore auprès d'un consortium d'artistes aux intérêts variés.

Dans son trajet, «A Conceptual Structure of Visual Metaphor», Daniel Serig (2006) aborde la métaphore selon une vue cognitive de la pensée métaphorique basée principalement sur la perception par les sens. À la fois participant, artiste et chercheur, ce dernier fait l'observation d'un consortium d'artistes en arts visuels réunis pour une exposition sous le thème de la métaphore.

Sa démarche de recherche phénoménologique et qualitative a pour but de proposer un concept de structure de la métaphore visuelle qu'il développera à partir de sa perception personnelle (Perception : représentation d'un objet, construite par la conscience à partir des sensations. Latin : perceptio, récolte, connaissance. Dictionnaire du Français Plus, 1988).

Dans son résumé de recherche, Serig ne met pas d'emphasis sur la métaphore via la linguistique, la sémiotique ou toute autre forme de langage et d'expression humaine

symbolique. Il classe plutôt ces éléments dans une liste de variables qui font état des multiples expériences des artistes. Ces variables sont la réflexion sur l'art, le réseau de la pratique artistique, le processus créatif et l'oeuvre dans le contexte public et la métaphore.

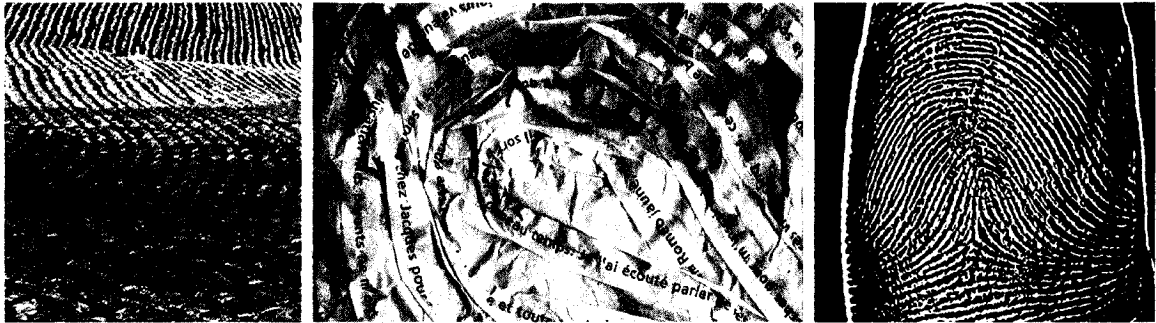
Pour donner un exemple représentatif de l'expérience de perception vécue par les artistes, voici quelques détails sur chacune des variables : le premier témoignage est celui d'une artiste qui parle des sciences qu'elle a pratiqués et dont elle est encore fortement inspirée pour réaliser ses tableaux.

Le deuxième témoignage est celui d'un artiste pour qui le réseau d'amis et de rencontres, tel que la communauté élargie du Web, est un contexte d'échanges important.

Un troisième artiste parle de son processus créatif comme étant une transaction entre sa tête et ses mains. Un quatrième témoignage aborde la relation avec le public dans le contexte de l'exposition où l'oeuvre autonome est détachée de l'artiste et lancée dans le public.

La dernière variable «métaphore» témoigne du processus de la pensée cognitive de Serig en tant qu'artiste-chercheur. En artiste, il a participé en réalisant une oeuvre et il a fait un suivi de ses impressions et sensations dans un cahier à croquis et photos. En chercheur, il a fait l'organisation des moyens d'observation et la collecte d'informations auprès de ces artistes.

Durant ce processus de recherche, il observera que ces artistes font un masquage («blending» dans le texte) de leurs sens et perceptions avec leurs expériences et façons d'organiser l'information. Selon lui, le masquage qui est l'ingrédient essentiel à la pensée métaphorique est aussi la manifestation du sens créé par l'artiste dans son contexte.



11 Trajets de terre cultivée, de détail d'une robe de papier et d'empreinte de doigt en négatif.
Photos numériques, novembre 2006.

C'est en faisant le masquage métaphorique de toutes les variables de l'artiste avec celles du chercheur qu'il identifiera sa proposition de concept de structure de la métaphore visuelle. Ce qu'il percevra dans l'oeuvre de l'un des artistes du consortium lui permettra d'affirmer que : dans le processus artistique, il y a une multiplicité de sens métaphoriques créés par les artistes; l'oeuvre, le contexte de l'exposition, le public et la relation de celui-ci avec les oeuvres.

B. Analyse et commentaire

Dans l'analyse qui suit, je fais part de mes observations pour chacun des modèles et je fais une brève comparaison. Je termine ce chapitre avec un court commentaire sur les aspects retenus de ces modèles pour ma propre recherche.

1) Le modèle de Richard

Moniques Richard (2004) propose un modèle pédagogique bien structuré dont j'ai suivi plusieurs des étapes lors de ma recherche. Selon mes observations, plusieurs aspects de ce modèle sont directement liés à mon expérience de la pratique du design graphique. Ces aspects sont l'intérêt iconographique de certains mots-clés, le contenu sémiotique (langage et visuel), le processus de mapping, la technologie et les logiciels, le réseau, les liens et l'espace public professionnel.

L'empathie, la projection et l'imagination soulevées en conclusion par Richard étaient, selon moi, des atouts majeurs en design graphique pour procéder au mapping et au masquage mais, surtout, pour bien saisir l'information dans le détail afin de trouver le langage et la façon idéale de communiquer le message au public.



12 **Pictogramme «Femmes».**
Mon interprétation du symbole connu transformé en contenant ou situé dans un contexte.

Le designer travaille souvent avec des contraintes et est formé pour trouver des solutions toujours mieux adaptées. Fréquemment, le développement des projets a des allures de recherche approfondie où chaque détail est justifié. Selon mon expérience, je dirais

que la métaphore en design graphique est plus souvent conçue et communiquée de façon à rejoindre le sens commun de plus de gens possible.

2) Le modèle de Serig

Daniel Serig (2006), qui vient aussi du contexte de l'enseignement des arts visuels, propose un trajet de recherche à la fois personnel et avec les membres d'un groupe. D'ailleurs, celui-ci ne se met pas de l'avant comme un artiste mais plutôt comme un chercheur. Son approche m'a fait apprécier les aspects organisateurs et cognitifs de l'artiste chercheur observateur qui note ses réflexions et sensations dans son journal.

Les aspects que j'ai observés et dans lesquels je peux projeter l'artiste en moi sont les variables qui témoignent des expériences de perception sensorielles et personnelles des artistes du consortium. De toutes les variables, c'est celle de l'interaction entre la tête et les mains qui retient mon attention.

D'après mon expérience personnelle en arts visuels, l'objet d'observation est souvent en l'artiste lui-même qui part à la découverte de sa vision du monde. L'artiste se tient ouvert à toute technique et matière, il a une poésie bien personnelle à découvrir et je crois qu'il est plus ou moins libre des contraintes qu'il peut contrôler. La relation avec les matériaux a une très grande importance. Pour moi, la métaphore en arts visuels est liée plus intimement à mes expériences personnelles, sensorielles et émotionnelles.



13 **Les phénomènes d'Aratus.**
Enluminure sur parchemin, X^e siècle
(Jean, 1987). Le texte habille et habite
le personnage.

L'autre aspect que je retiens du modèle de Serig est la réponse et l'interaction avec l'oeuvre autonome et détachée du milieu de l'artiste. À la différence du design graphique, je trouvais intéressant de noter ici que la métaphore explorée par l'artiste n'est pas nécessairement celle que le public percevra dans l'oeuvre finale.

3) Comparaison des deux modèles

Pour analyser les modèles de Richard (2004) et Serig (2006), j'ai organisé l'information de ceux-ci par analogies et j'ai classé les thèmes selon trois étapes de recherche qui sont : la collecte d'informations, les cadres théoriques et variables et la création de sens. En regardant de plus près, ces étapes de recherche sont aussi analogues aux trois étapes principales du processus de la métaphore conceptuelle, soit le mapping, le masquage et la métaphore.

La première étape de mapping comporte la collecte d'informations, l'organisation des éléments, les définitions, les contextes et les notes dans un journal afin de relever les récurrences, les terminologies et les premiers niveaux de métaphores.



14 **Femme.**
Willem De Kooning, 1952. «La chair est la cause de l'invention de la peinture à l'huile.» (De Kooning, 1950).



15 **Teinture des cordes de papier.**
Photo en studio, novembre 2006.

La deuxième étape de masquage comporte les cadres théoriques et les variables, le processus créatif et imaginaire, les interactions avec les expériences sensorielles, les matériaux et l'information recueillie.

D'après mes observations, les cadres théoriques et les variables de ces modèles font appel à une catégorisation (Lakoff, 1987) et un rapport au schéma visuel (Johnson, 1987), qui est en fonction du contexte de chacun. Les éléments de l'étape deux semblent être déterminants pour les conséquences du processus de la métaphore.

Le contexte des arts médiatiques et du Web à partir duquel Richard propose son modèle fonctionne dans un environnement spécifique où les individus, les créateurs et le public, «interagissent avec l'oeuvre» via la technologie, le texte et l'image directe ou symbolique.

Dans le contexte de Serig, l'environnement comporte les interactions des artistes entre eux, des processus, des outils et des matériaux, de l'oeuvre et du public avec celle-ci.

On comprendra que les perceptions sensorielles ou la gestuelle incarnée seront sollicitées d'une façon différente selon l'environnement physique de chacun.

La troisième étape de création de sens portait sur les multiples liens interactifs créés à travers tous les processus des étapes précédentes. Selon mes observations, Richard et Serig démontrent qu'il n'y a pas que le produit fini de l'oeuvre qui incarne un sens, mais que le sens est aussi dans tous les processus qui ont mené à l'aboutissement de la métaphore finale.

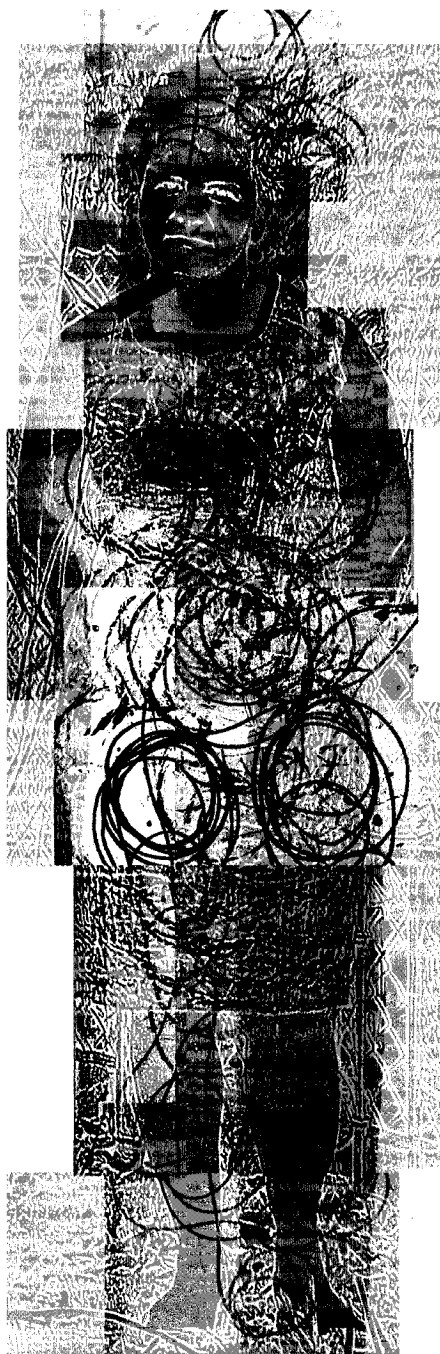
4) Aspects retenus pour mon processus studio

D'après moi, les modèles de Richard et Serig ont également fait la preuve que métaphore et recherche tiennent du même processus. Ce fait observé m'aide à visualiser mon processus en studio, mais m'a aussi aidée à organiser mon information, à encadrer ma recherche et à structurer cette thèse.

Ma recherche en studio surtout avec la robe de papier et mon choix de processus et de médiums déterminent clairement que l'emphase principale sera portée sur mon interaction avec les matériaux, l'environnement, les aspects du schéma visuel et les perceptions sensorielles de la façon dont Serig l'a démontré.

Étant donné que j'utiliserai les textes de mes travaux académiques et que je ferai la narration de mes expériences d'apprentissage, je ferai appel à la métonymie, aux synonymes et aux symboles, aux références au langage verbal et visuel, des éléments que Richard a privilégiés dans son approche. L'espace virtuel dans lequel j'évolue seule sera un lieu d'exploration d'images et de mots qui accompagneront ma réflexion et mon processus avec les robes de papier.

La combinaison hybride de mes expériences en design graphique et en art visuels saura mettre à l'oeuvre mon imagerie mentale et mon imagination dans l'expérience de la robe et de la métaphore.



16 **Les cordes forment des traits qui me définissent.**

Collage numérique, décembre 2006.

«...quand j'aborde un domaine plus ou moins connu, tout arrive en vrac. J'absorbe l'information en grande quantité, tous les éléments me semblent importants, je fonctionne à l'intuition. Peu à peu mon système de classement se met en branle et je tente quelques rapports. Je transpose, je synonyme, je métonyme, je métaphore, je joue et je m'anime. Je deviens la robe».

Extrait de journal, février 2007.

Chapitre 3

Recherche en studio

Introduction

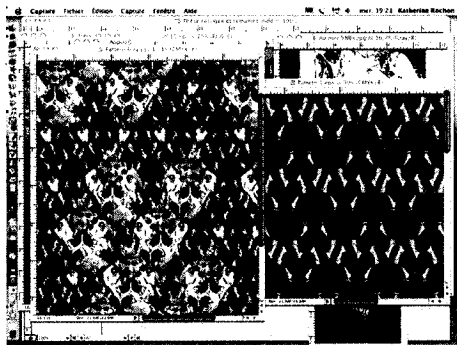
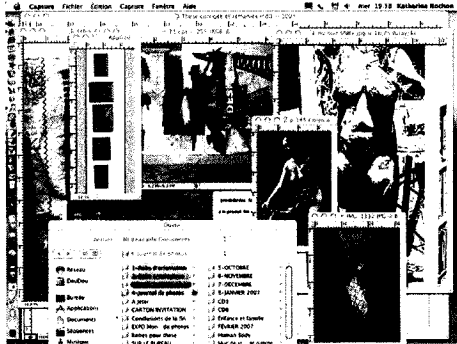
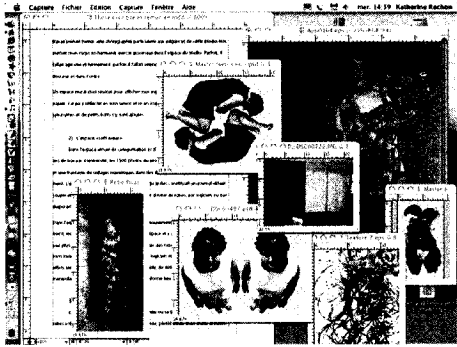
Ce chapitre est consacré à la description en trois parties des étapes de ma recherche en studio. La première partie décrit les espaces de travail qui sollicitent les perceptions sensorielles et physiques, des facteurs importants à la création des robes. La deuxième partie aborde l'organisation des matériaux, la collecte d'informations et la préparation à la production. La troisième et dernière partie décrit certains des aspects du processus de réalisation des robes en studio.

A. Les espaces

1) L'espace studio

L'espace du studio chez moi est restreint mais fonctionnel. Tout y est, livres, musique, machine à coudre, ordinateur, scanner, caméra numérique, imprimante, papier, peinture et vernis, colles et outils. En-rober les murs et le plancher du studio était un rituel physique qui engageait mon corps avec le papier et l'espace dans lequel j'allais produire. J'ai pu m'y laisser aller avec la spontanéité des gestes et prendre l'espace d'assaut avec la liberté des moments intenses.

La préparation, l'impression et la production des papiers tissus ont imposé une cadence et un rythme réguliers avec lesquels je me suis ajustée. Au fur et à mesure que le travail prenait forme, une chorégraphie particulière aux exigences de cette production mettait mon corps en harmonie avec le processus dans l'espace du studio.



17 Trois «captures photos» de mon écran d'ordinateur. Photos et expérimentations avec mon image à l'ordinateur.

Parfois, il fallait agir vite et fermement, parfois il fallait attendre et manipuler les matériaux en douceur et dans l'ordre.

Un espace mural était réservé pour afficher mes expérimentations spontanées avec le papier. J'ai pu y réfléchir en tout temps et m'en inspirer. Quelques mots, un lexique de synonymes et de petits écrits s'y sont ajoutés.

2) L'espace «soft wear»

Dans l'espace virtuel de catégorisation et d'archives, je pouvais classer les trois ans de travaux d'université, les 1500 photos du processus, les 100 images numérisées et une trentaine de collages numériques dans des dossiers identifiés chronologiquement. L'ensemble de cette banque d'images et de textes constituait un journal virtuel souple et accessible, soit par dossier de robes, par logiciels ou par diaporama.

Dans l'espace «soft wear» du studio virtuel, le mouvement de mon corps était restreint, mais je pouvais contrôler l'étendue de l'espace et y assembler des tissus de papier plus grands que nature. Je pouvais aussi créer des mises en scène pour y projeter mon image et y projeter la photo des robes. Les logiciels me permettaient de faire des effets texturés, de multiplier, de réduire, d'agrandir, de déformer ou de reformer... La manipulation d'images stimule l'imagination et donne lieu à des créations inusitées.

3) Le lieu d'exposition

L'espace de classe de l'université Concordia où se tiendra ma présentation de robes est entièrement nouveau, la pièce est grande, plutôt froide mais d'une architecture plaisante. Il y a du béton, du métal et de grandes fenêtres avec une vue magnifique sur le centre-ville de Montréal. J'y suis allée quelques fois pour travailler, prendre des photos, sentir le volume de l'espace et y visualiser le futur emplacement des robes et la circulation du public. J'y ai relevé la couleur du plancher pour peindre mes socles de robes afin que ceux-ci semblent appartenir au décor. Comme les robes étaient représentatives de mon apprentissage, exposer celles-ci à l'université était un bon choix.

B. Organisation, collecte et préparation

1) Lecture des travaux

Certains des points majeurs des modèles selon Richard et Serig m'ont guidée d'une façon omniprésente au cours du processus studio. Sans plus, car je voulais rester plus ou moins libre et réceptive afin de voir dans quelle direction l'interaction avec les matériaux et le processus de studio allait me mener.

Selon le modèle de Richard, j'ai regardé du côté des analogies et des catégories de métaphores. J'ai fait un mapping en relisant tous mes travaux d'université dans un ordre chronologique pour refaire le trajet de mon apprentissage depuis la première année d'étude en enseignement des arts visuels.

J'étais à l'écoute des mots employés, des thèmes récurrents et je retenais les travaux qui avaient marqué une étape et qui pouvaient se regrouper sous un type de métaphore particulier comme la métaphore d'orientation, ontologique ou structurale. J'y prélevais les métaphores majeures, les images et les mots employés pour celles-ci, le contexte, l'événement et la perception de mon apprentissage à ce moment.

Selon le modèle de Serig, j'ai porté attention aux perceptions sensorielles et physiques et au contexte artistique. Avec la relecture des travaux académiques, je me suis projetée dans les contextes passés et j'ai vécu, dans mon corps, des moments de diverses émotions et sensations.

2) La tenue du journal

Comme l'avait fait Serig (2006) et Richard (2004), j'écrivais mes procédures de studio et mes commentaires dans mon journal. Tous les jours, fidèlement, je notais de l'information peu importe sa provenance. En «reporter», je faisais la collecte de commentaires d'autres artistes, de témoignages de mon entourage au quotidien et de mon milieu de l'enseignement des arts visuels.

Je me suis aussi astreinte rigoureusement à prendre des photos et à numériser des références visuelles qui m'inspiraient pour la robe ou ma réflexion. Le mapping de tout ce territoire m'a semblé infiniment grand. Écrire dans mon journal libérait ma pensée et aidait à prendre un recul pour mieux classer l'information ou identifier des liens.

Éventuellement, des récurrences sont apparues à travers les thèmes et les secteurs d'intérêt et une organisation des éléments s'est mise en place. J'ai relevé trois années d'études et de travaux que je pouvais juxtaposer à trois domaines dominants de métaphores avec lesquelles faire trois présentations de robes. L'analyse des contenus de chacun des éléments et l'organisation de cette trilogie ont été suffisantes pour constituer un encadrement pour y ajouter d'autres éléments significatifs.

Il faut noter ici que cette trilogie constitue une première approche de masquage. Certains contenus des éléments de la trilogie sont masqués et d'autres sont retenus selon des caractéristiques qui servent bien mon témoignage d'étudiante, chacun des trois domaines de la métaphore et la robe de papier.

À ce stade-ci, je remarque que les expériences personnelles jouent un grand rôle pour déterminer ce qui sera retenu qui donnera un sens. Il y a lieu également de choisir un cadre théorique pour continuer le processus de recherche mais j'ai préféré m'en tenir aux perceptions sensorielles qui pourront se transposer à la robe de papier.

3) L'apprentie

Dans le processus de collecte et d'organisation de l'information, le mapping et le masquage de cette information ont servi à trouver des éléments significatifs pour donner une certaine allure finale aux robes, soit dans le détail et ou, dans l'ensemble.

Ce sont mes expériences passées de designer graphique, d'artiste et de couturière occasionnelle qui ont influencé mes choix de cadre de références. Mon impulsion naturelle est allée vers les livres, les références visuelles et quelques textes qui résonnaient avec les aspects de l'apprenti, des matériaux, du créateur d'objets et de ses outils.

Plusieurs terminologies et analogies au corps se sont croisées sur les chemins de ces références, notamment sur les chemins de ceux qui fabriquent des tissus, des vêtements, des meubles, des caractères typographiques, des reliures, des bâtiments et j'en passe.

Selon moi, toutes ces analogies au corps en tant qu'unité de mesure ou référence de base allaient dans le sens des théories de la métaphore selon Lakoff et Johnson (1980, Johnson, 1987), ainsi que la perception sensorielle telle qu'exposée par Serig (2006).

À tout moment, je lisais des passages du livre *Art as experience* de Dewey (1934). Les propos qu'il y tient ont su aider à mettre des mots sur plusieurs des aspects du processus créatif en studio. Je lisais aussi les écrits de Michel Serres (1985) dont les mots évoquaient en moi des images, des sensations et des réflexions inspirantes.

4) La robe

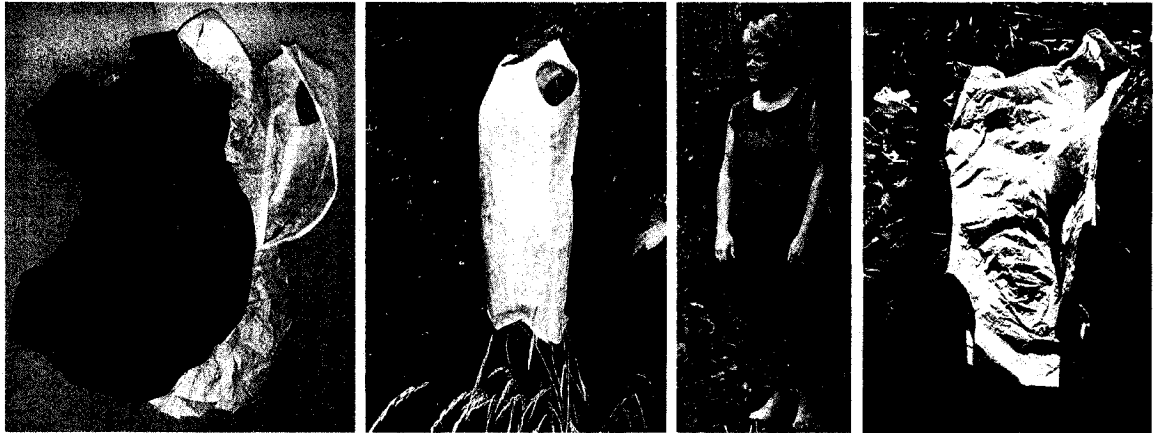
Pour incarner mes expériences et perceptions sensorielles, je m'en suis tenue au rôle symbolique du corps représenté par la robe. C'est une robe à ma taille qui pourrait être portée, mais qui demeure au service de mon imagination, des trois domaines de la métaphore et du langage que j'ai bien voulu lui faire tenir.

Dans *Fashioning the Frame*, Cavallaro et Warwick (1998) portent leur attention sur ces aspects fascinants de la robe en tant que prolongement du corps. Ceux-ci interprètent la robe comme un cadre, une frontière ou une marge. C'est dans l'esprit de la robe métaphore du corps que j'ai traité celle-ci comme un contenant ou un canevas poreux qui se lisent sur l'extérieur, à l'intérieur ou des deux façons. La robe métaphore du corps fait référence au schéma visuel «incarné» qui, selon Johnson (1987), se réfère aux aspects physiques et fonctionnels du corps.

Les ouvrages qui traitent du corps et de ses métamorphoses (Vasseur, 2004) et du *Corps de l'artiste* (Warr, 2005) ont également nourri cette phase de la recherche. L'interprétation du corps par différents artistes a particulièrement retenu mon intérêt.

Le processus studio pour la fabrication de chacune des robes à ma taille avait des aspects autobiographiques forts significatifs et en y projetant et en y représentant des perceptions sensorielles ou des émotions, une forme d'expression, de consolidation ou de réconciliation avait lieu en rapport avec mes expériences d'apprentissage et moi-même.

Pour débiter le travail de création et me «glisser dans le vif du sujet», j'ai assemblé à ma taille trois robes de papier que j'ai teintées en noir, en blanc et une troisième avec un vernis. En fabriquant et en portant ces robes d'introduction à la recherche, j'étais à l'écoute des évidences qui émergeaient de mon interaction directe et physique avec le papier.



18 **Robes d'introduction au travail de recherche.**
Photo en studio et dans le jardin, septembre 2006.

J'ai fait quelques photos de moi dans deux de ces robes afin d'imaginer et de visualiser mon image dans différents contextes à travers la fenêtre de l'ordinateur. Que ce soit pour élaborer les robes ou simplement me projeter dans le contexte culturel de l'époque, Boucher (1996), Galleria (1997), Laver (1979) et Lurie (1981) ont été de bonnes références pour m'informer du langage et de l'histoire du vêtement.

5) La typographie, les mots et le noir et blanc

Je me suis imposé de travailler uniquement avec le Frutiger, une famille de caractères typographiques dessinés par le designer lui-même, Adrian Frutiger. Dans un livre autobiographique, de belles analogies font dire à Frutiger (2004) que le travail du créateur de caractères typographiques ressemble à celui du couturier qui drape un corps. Frutiger a dessiné des caractères de lecture très élégants qui sont devenus des classiques.

Dans mes expériences en design graphique, j'étais fréquemment appelée à «habiller» des textes ou des titres afin de créer des ambiances ou de soulever des émotions chez le lecteur. Pour animer la page et habiller le texte convenablement, choisir une typo-



ef

19

Tissage Jacquart.

«Le tissage Jacquart est une application du système binaire, le même que pour les ordinateurs (Frutiger, 2004)».

20

Typographie agrandie.

J'observe que les premières typographies pixellisées à l'écran de l'ordinateur avaient les caractéristiques dentellées du tissage Jacquart.

graphie m'avait entraînée à observer attentivement les mots et le sens du propos afin de saisir le ton et la portée de la voix qui parlait.

Comme dans le modèle de Richard, j'ai pris des références du côté des métonymies, des synonymes et des analogies. Le lexique de synonymes qui s'est ajouté à la recherche a été particulièrement utile pour faire des liens entre le processus, les matériaux et les mots. Par exemple, je superposais, je déchirais, je recollais, je cousais et je froissais, conférant au papier, ainsi qu'aux mots, un traitement physique représentatif d'une émotion ou d'une sensation. Le texte était composé en gras ou en léger selon le ton de voix.

Pour donner une importance marquée à la forme, aux motifs et aux textures qui font appel aux sens, je me suis contrainte à ne travailler qu'avec le noir et blanc. En design graphique, j'avais appris à développer la maîtrise du noir et blanc qui permet de créer des contrastes, des tonalités et des jeux de mises en page où le blanc a autant de voix que le noir.

C. Le travail de création

1) Impressions sur papier

J'ai taillé plusieurs feuilles au format standard afin de pouvoir les utiliser avec l'imprimante laser. J'ai aussi travaillé l'acrylique par procédé d'impression sur de plus grands formats de papier. Tous ces procédés d'impression me rappelaient l'industrie et les chaînes de montage, le transfert du négatif en positif, les impressions sur tissu, les standards et la production imprimée en design graphique.

Je laissais mes impressions écrites dans la mise en page de l'écran qui elle se transférait au papier en autant de motifs imaginés et de copies imprimées. Je pouvais contrôler ces impressions imprimées pour donner un rendu en négatif, en positif ou en tonalités. L'imprimante était une matrice, la narration de mon histoire était une matrice, mon corps était une matrice et j'étais devenue une matrice.

La procédure m'imposait sa rigueur en partie due au fait que je devais couper suffisamment de pages avant de pouvoir les imprimer, les teindre, les épingle au mur pour sécher, les ramasser, les classer pour éventuellement les assembler ou les coller. Comme des pièces de tissu, j'étendais mes papiers sur une corde à linge ou sur la poutre de plafond du studio.

En projetant mes expériences et perceptions sensorielles sur le processus et les matériaux, je donnais un sens en couches multiples à mes gestes et à ce que je construisais à travers cette expérience de création.

Les photos que je prenais et que je visionnais à l'écran projetaient des images avec lesquelles j'expérimentais de façon spontanée comme des images que je devais saisir avant qu'elles ne disparaissent de ma mémoire. Pour moi, ces expérimentations étaient nécessaires pour approfondir le processus studio. À travers l'oeil de la caméra et l'écran, j'avais une perspective différente sur les matériaux et l'allure de la robe.



21
Exemples de jeux de mots imprimés et manipulés.
Photos numériques et numérisations.



22

Reine d'Espagne «originale», Éléonore de Tolède vers 1550 (Boucher, 1996).

23

Projection de moi-même dans le corps et la robe de cette reine d'Espagne.

Collage numérique, janvier 2007.

Les collages numériques ont permis de placer mon image dans différents contextes, favorisant une vision extérieure et différente sur les matériaux, la robe ou moi-même. Dans ce processus, je devenais sujet d'observation ou objet de modifications graphiques. Je me projetais dans des lieux inusités, dans mon propre travail de studio parmi les matériaux, dans des costumes imaginés par d'autres peintres d'époques lointaines ou simplement modifiée à travers les nombreux filtres des logiciels.

2) La métaphore

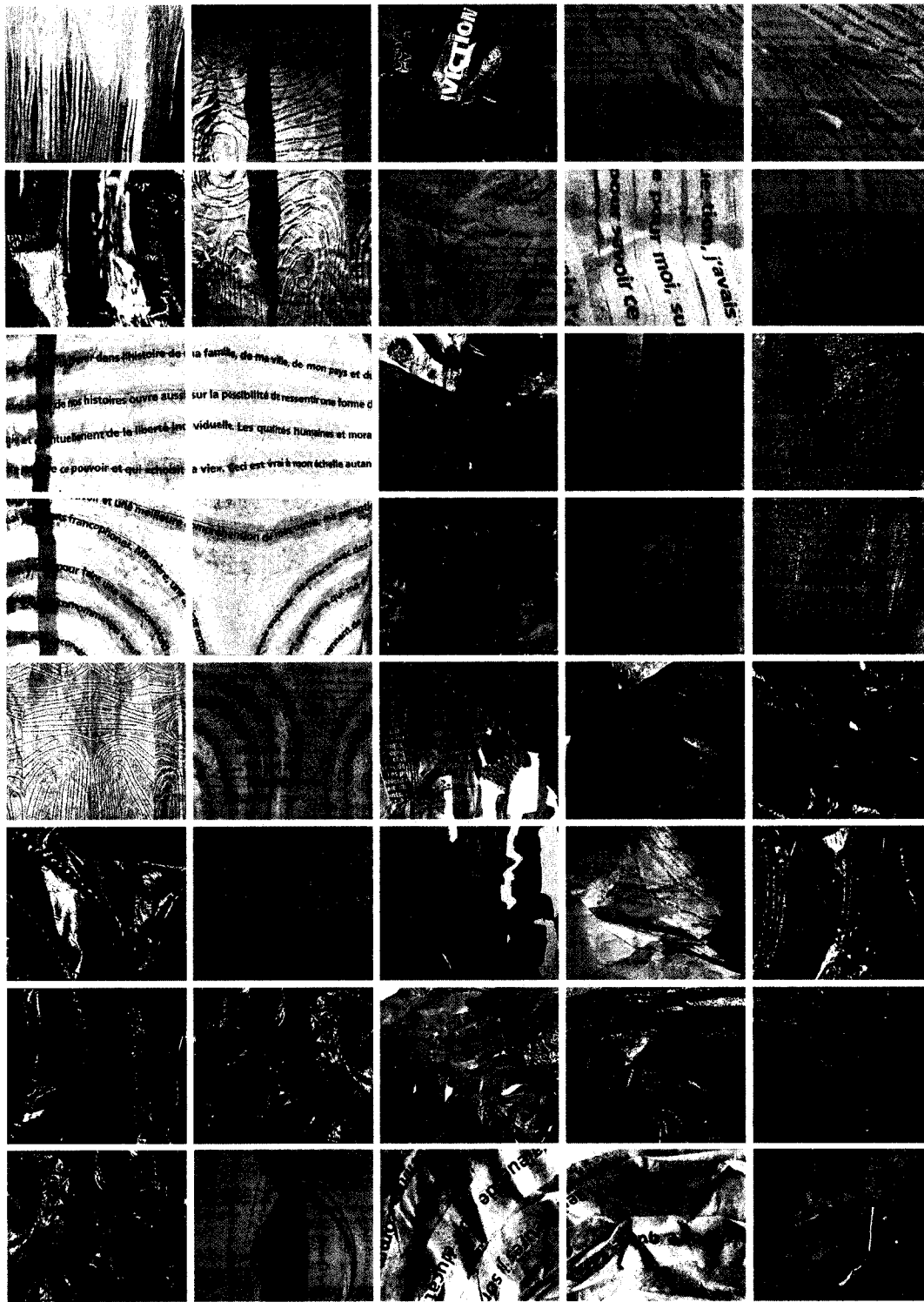
Une bonne portion du processus en studio était comme un type de mapping et de masquage où chacun des matériaux était lié avec le mot, le traitement de la surface approprié, la référence ou la couche de sens qui correspondait à l'expérience vécue.

La manipulation des matériaux me semblait comme une sorte de lessive quotidienne avec le papier, avec les travaux, les sensations, les expériences, les références,

les observations, etc. Je classais les papiers tissus par catégories, je séparais le blanc, le noir et les tonalités. Dans ce processus de mapping et de masquage, je trempais, je séchais, je défroissais, je repassais, je classais pour que ces éléments soient prêts à manier pour entrer dans la fabrication des robes.

Les contenus sémantiques de mes expériences passées, des références, des observations, du processus, du corps, de la robe et des mots se sont mélangés donnant lieu à de nouveaux masquages qui me semblaient parfaitement ajustés et sur mesure. À cette étape-ci de la métaphore et de son processus, plusieurs couches de sens étaient possibles, ce qui rendait l'expérience intense et étourdissante.

L'assemblage des robes prenait une forme humaine en trois dimensions, faisant naître un tout autre sens qui devenait plus significatif et profond. Dans cette fusion, la robe était moi et j'étais la robe. La robe était la recherche, le processus, l'expérience et la métaphore. À travers celle-ci, j'ai classé, fait un mapping, réorganisé, fait un masquage et créé de nouvelles métaphores.



24 **Textures de la présentation no 1.**
Photo montage numérique, avril 2007.

Chapitre 4

Témoignages et description des robes

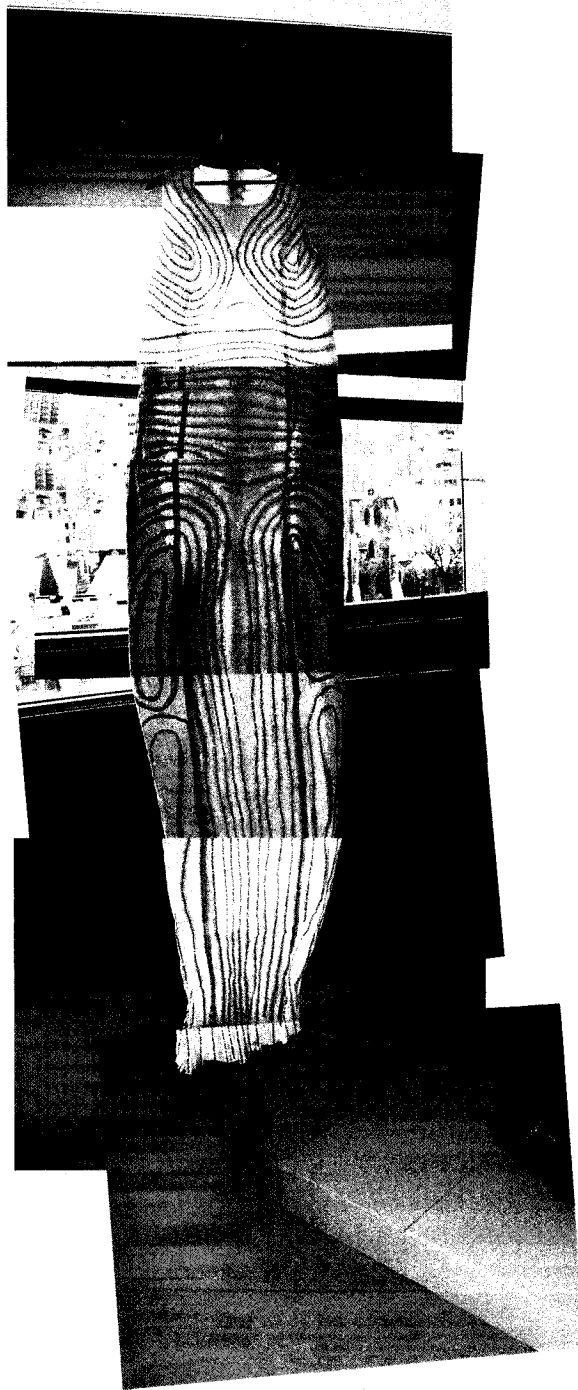
Introduction

Dans ce chapitre de description de robes-métaphores au nombre de trois, chaque présentation se fait en cinq parties. D'abord, je fais un rappel de la métaphore explorée et la narration d'une expérience de mon passage d'étudiante accompagné du bref échantillon d'un travail académique marquant ce passage. Je termine avec une description de la robe et de mon processus studio.

Parmi les livres que je lisais à cette étape-ci, il y avait les témoignages de ces femmes qui ont raconté leur histoire à propos d'une robe particulière dans *Not Just any Dress* de Weber et Mitchell (2001). En faisant le récit qui accompagne les robes de papier, je me replongeais dans le souvenir de l'expérience d'apprentissage et les sensations perçues durant la réalisation de la robe en studio.

Chaque présentation porte un titre métaphore qui est : «La robe est une transition», «La robe est la voix» et «La robe est une construction de sens». Dans ma narration, j'ai rehaussé et privilégié l'utilisation des mots liés aux caractéristiques de chacune des trois métaphores dans le but de communiquer une sensation physique ou de susciter des images chez un lecteur qui n'aurait pas accès aux photos des robes.

Selon moi, ce type de narration permet de prolonger et de renforcer les expériences ainsi que le sens donné à travers chacune des robes. Les synonymes ont aidé à augmenter les corrélations et la cohérence entre le récit, la robe et le type de métaphore.



25 ***La robe est une transition.***

Présentation no 1 : la métaphore d'orientation. La robe blanche.

26 Suite de la présentation no 1 : la métaphore d'orientation. La robe noire.

Photos montages numériques.

A. La robe métaphore d'orientation

1) Rappel de la métaphore d'orientation et mots-clés

On pourra situer un événement abstrait en parlant de celui-ci dans les termes de la métaphore d'«orientation» qui donnera à l'événement une position dans l'espace telle que : Le bonheur est en haut, le malheur en bas, le passé est derrière et l'avenir est en avant, etc. Cette référence physique que l'on attribue aux concepts abstraits découle de notre expérience personnelle dans l'espace.

Notions de temps, femme adulte en transition, mémoire, générations, cheminement, voyage, réflexion du passé par la narration, nouvelle orientation, perspective et définition de l'identité étaient quelques-uns des mots-clés. Cette première année d'adaptation et d'apprentissage a été marquée par la métaphore du cheminement que j'utilisais beaucoup dans mes travaux. Le voyage vers de nouveaux territoires avait été mon thème favori pour les travaux de studio de la première année.



2) Témoignage : Topographie des lieux

J'avais fermé mon bureau de design graphique peu de jours avant les événements du World Trade Center à New York. Cet événement a créé une onde de grand choc et un grand tremblement de mes valeurs. J'ai encore cette image de la première tour qui s'effondre, comme une longue robe de voiles gris légers et vaporeux qu'on laisse tomber par terre. Et cette pluie de papiers de bureaux qui déversait son désarroi sur cette partie de la ville... toutes ces images m'avaient profondément secouée.

J'avais décidé de changer de direction et de prendre une autre route qui allait me permettre de découvrir comment j'allais pouvoir partager ce bagage d'expériences que j'avais accumulé en chemin.

Vingt ans s'étaient passés. Ces études à temps plein en enseignement des arts visuels représentaient une réorientation de carrière, un nouvel assemblage de mes capacités et de mes connaissances. Sans que je m'en doute, ce changement d'horizon allait réveiller les sédiments profonds et compacts du passé.

Mon intention première pour la maîtrise était d'explorer la créativité chez l'adulte en combinant les arts visuels et l'ordinateur. Puis, probablement comme plusieurs autres étudiants, mon intention de recherche s'en est allée, en nomade, ici et là, à travers toutes sortes d'autres domaines connexes.

Je me voyais quelquefois touriste ou aventurière mais très curieuse, ne maniant pas la langue et les termes du nouveau territoire tout à fait habilement. Je me suis mise à l'écoute pour reconnaître et j'ai patiemment traduit les signes, les gestes et les mots pour me donner des paramètres et une direction.



27 **Textes de la robe blanche.**
Photos en studio, décembre 2006.

3) Échantillon d'un projet

Le projet qui m'avait le plus marquée avait été de refaire le trajet de mon éducation à partir d'un objet ou d'un événement marquant, soit en tant qu'étudiante et ou, en tant qu'enseignante. Ça me plaisait, moi qui aime l'aventure et découvrir les gens et les histoires derrière les objets. J'avais choisi une vieille cloche d'école qui représentait ce moment magique où j'avais abouti, de justesse, dans le vaste espace lumineux du plaisir d'apprendre.

J'ai eu de réelles satisfactions à rouvrir la boîte de souvenirs de ma mémoire et à en refaire l'histoire depuis le début en refautilant ensemble les morceaux d'événements, les gens, les photos et les objets auxquels on s'attache. Ma perspective sur ce passé me semblait différente, l'histoire et les mots recousus avec un autre fil, un peu plus solide peut-être.

Ces souvenirs que je pensais enfouis dans des strates lointaines, étaient là, remontés à la surface et intimement liés à ce que suis devenue. En regardant ce que j'avais cultivé de connaissances, ce n'était pas seulement mon histoire que j'écoutais et que je ré-assemblais, mais celle d'une époque passée que je situais au présent. Devant l'étendue du territoire de l'enseignement des arts que je m'apprêtais à explorer, j'étais interpellée sur mon avenir d'une façon qui a fait appel à ma créativité et mes expériences pour m'adapter à ce nouveau milieu.

4) *La robe est une transition*

Étendue sur un socle qui fait penser à un trottoir, il y a une robe noire en décomposition, une mue abandonnée à la surface dessinée avec une corde qui fait penser à un système nerveux. La peau est terne et sèche en surface, mais l'intérieur du corps de papier luit comme les entrailles d'une caverne humide. Sa plaie béante laisse échapper des certitudes brisées et les restes de pages d'une histoire passée. Elle porte encore la trace du volume d'une autre vie.

Au bout du trottoir, tel un carrefour, un poteau à quatre directions orientées Nord, Sud, Est et Ouest s'interpose sur le trajet de la robe noire. Sur ce poteau plus haut qu'un idéal normal, une robe blanche est accrochée, paisible et fragile. La larve est encore froissée par la transition, le fœtus est mouillé et translucide à certains endroits. Cousue à fleur de peau, encore la même histoire. Cette fois-ci, la phrase est calme et régulière, chaque mot cultivé dans les sillons de ce nouveau jardin zen.

5) *Processus studio*

Pour représenter la métaphore d'orientation, j'avais en tête de fabriquer deux robes très longues comme deux tours que j'installerais dans une situation de transition, au carrefour d'un chemin improvisé. Cette présentation se devait d'être dramatique et intense avec une robe très noire et l'autre très blanche pour symboliser la violence d'un changement mais, aussi, la recherche d'équilibre de pôles opposés.

Les événements du 11 septembre 2001 à New York symbolisaient une rupture et un changement d'orientation. La robe blanche de la mariée et la robe noire mortuaire m'avaient inspirée pour symboliser l'intensité des émotions associées à chacun de ces événements, au costume et aux attributs symboliques de la couleur (du moins ici en Occident).

La robe noire a été réalisée au complet et mise en lambeaux à la fin. C'est le système de nerfs de papier qui maintenait la robe dans sa forme et sa force originales. Cette approche physique avec la robe me faisait revivre dans mon corps l'événement tragique de destruction d'une ancienne structure de certitudes.

La robe blanche a pris beaucoup de temps à coudre et une certaine patience était nécessaire. Elle était fragile à manipuler, mais chaque trait de couture ajouté donnait plus de force et de résistance à ce nouveau corps de papier. Au fur et à mesure que je passais la machine à coudre sur les mots, je refaisais et consolidais tous les chemins de cette histoire de mon éducation passée.

B. La robe métaphore ontologique

1) Rappel de la métaphore ontologique et mots-clés

La métaphore «ontologique» regroupe les métaphores où des qualités d'entités, d'objets, de contenus, de texture ou de substance sont données aux concepts abstraits. Ainsi, dans cette catégorie, on conçoit le corps comme un contenant, la communication dans un conduit ou par exemple, on attribue un grand bagage intellectuel à quelqu'un. Les jeux de personnification et les métonymies comme par exemple, les mots robe ou corps sont de bons éléments pour la métaphore ontologique.

Substance et contenu d'une lecture, langage, définition, cadre, concept, symbole, institution, discours, voix, féminisme, vérité et connaissance sont quelques mots-clés. La deuxième année a été garnie de lectures pour arriver à cerner des contenus théoriques, à identifier des voix et à trouver mon harmonie personnelle en raisonnant avec celles-ci.



28 **Textures de la présentation no 2.**
 Photo montage numérique, avril 2007.

Quelques-uns des textes de *Women's Ways of Knowing* (Belenky, Clinchy, Goldberger & Tarule, 1986) avaient été particulièrement déterminants pour cerner une évolution de mon apprentissage. C'est aussi dans ce livre que j'avais pris connaissance de ce que la «métaphore de la voix» pouvait signifier.

Mes projets de studio allaient dans le sens de la performance, de la pudeur et de la censure, du pouvoir féminin et du corps en tant que contenant. Je me souviens aussi avoir été marquée par le vaste contenu de réflexion généré par le thème de nature et culture.

2) Témoignage : La métaphore de la voix

Pendant un certain temps, j'ai cherché à me définir et à me positionner à travers le vocabulaire, les définitions, les théories et les méthodes que j'explorais. J'avais développé un intérêt pour le langage que je concevais comme étant un véhicule important de connaissances et de vérité. Avec mes lectures boulimiques, j'avais abouti sur la science, le féminisme, la théorie critique, et toute la rhétorique des dualités occidentales, des thèmes aux vastes contenus que je laisse de côté pour cette thèse !

J'ai écouté et examiné la texture des discours, les contenus, les contextes, les cultures, le statut des conférenciers, le pouvoir des institutions et le rôle de chacun, etc. Je peux dire qu'à cette époque je questionnais beaucoup ce que je lisais, parfois avec une certaine résistance, cherchant à définir ma rhétorique, à construire un raisonnement, à m'y connecter ou à y trouver une forme de vérité.

Je devenais passionnée par tout cet univers théorique, questionnant la validité de ces voix qui prennent la parole sur le podium public. Je me suis gavée en gourmande avec



29 ***La robe est la voix.***
Présentation no 2 : la métaphore ontologique.
Photo montage numérique.

ces contenus riches de théories et je cherchais le miroir de mon ton de voix à travers les mots de ces textes. J'ai gagné de l'assurance et la confiance en ma voix s'est installée dans un timbre de plus en plus clair.

3) Échantillon d'un projet

Le projet qui a marqué cette période a été l'écriture d'un manifeste où j'avais exploré une définition personnelle et holistique écologique des arts visuels et du design. Dans le mot manifeste, j'avais perçu un ton de voix, pas celui du politicien mais celui du messenger porteur de passions. Je personnifiais la messagère qui devait communiquer sa vision et j'avais choisi les neuf muses de la mythologie grecque pour me guider grâce aux thèmes de chacune de leurs spécialités.

Pour moi qui avais décidé de tourner la page sur le design graphique à cette époque, écrire sur le design et les arts exigeait de réévaluer mon rôle et d'envisager mon expérience dans ce domaine d'une façon nouvelle. Manifester mon chant avait apporté la satisfaction d'avoir fait entendre ma voix à travers le symbole des muses et d'avoir trouvé une nouvelle vibration de celle-ci avec cette performance.

4) *La robe est la voix*

La robe est assemblée tel un livre et fait référence aux pouvoirs de la publication et de la rhétorique, aux institutions, aux connaissances accumulées, diffusées ou discutées. Dans l'esprit organique des décors de livres anciens, la couverture est comme une tapisserie de feuillages dans lequel une narration est dissimulée. La robe



30 **Robe de dos.**
Photos à l'exposition,
mars 2007.

est un contenant qui communique un contenu, une enceinte acoustique aux multiples connections et textures sonores de par ses motifs. Telle une reine, celle-ci trône sur un podium, lieu des discours publics.



31 **Robe de côté.**
Photos à l'exposition,
mars 2007.

La robe est déchirée sur le devant pour laisser la voix et la voie libres aux pages du livre qu'elle contient. Un petit cahier secret de mes dessins de jardin est caché au centre des grandes pages plissées. Celles-ci sont montées comme un livre dont les nerfs sont apparents. Les nerfs, qui donnent corps au dos qui se cambre et se dresse, se prolongent comme des racines jusqu'au bas du podium. L'ensemble fait penser à une étrange fleur épanouie, aux lèvres d'une bouche ou à une vulve. Tel un boa de fourrure, le collet de la robe prend l'allure d'une couronne de poils pubiens.

5) Processus studio

Pour cette présentation de la métaphore ontologique, j'imaginai une robe à l'allure organique, une créature très ornementale garnie de textures qu'on aurait envie de toucher. En fait, je voulais une exagération de toutes ces textures de discours et de sens dont je me gavais à profusion dans cette période. Je voulais aussi inclure des traitements de matières et de textes de toutes sortes, des motifs dans les textes et des textes en motifs pour créer des dentelles de pudeurs et des intrigues secrètes en tatouages.

Incorporer le manifeste à la robe faisait aussi référence aux artistes des années 20 qui lançaient de nouveaux vêtements accompagnés de manifestes en guise de contestation de l'autorité ou de refus du conformisme (Galleria, 1997). L'allure du costume des sorciers africains aux mille pouvoirs, l'exubérance des motifs victoriens, les décors floraux de livres anciens et le prestige du costume de la puissance espagnole de la moitié du XVIⁱème siècle m'avaient inspirée.

J'ai mis beaucoup de travail manuel de couture, de reliure et de mise en pages dans cette robe, comme les artisans qui mettaient leur talent et leur savoir-faire dans les décors de livres, de demeures, de meubles ou de riches costumes des personnages puissants de ces époques passées.

Ce processus avec la robe était aussi très représentatif de l'approche avec mes travaux académiques dans lesquels j'investissais beaucoup de temps, de détails et d'excès. Rendre cette robe en faisant une représentation des organes féminins était significatif de ma confiance, de mes valeurs et d'une authenticité personnelles grandissantes.

C. La robe métaphore structurale

1) Rappel de la métaphore structurale et mots-clés

La métaphore structurale est plus complexe parce que la source et la cible de ce type de métaphore peuvent n'être composées que de concepts abstraits. Plus souvent, le domaine source ou le domaine cible se base sur un des deux autres domaines de base primaire d'orientation ou ontologique, comme par exemple, «la connaissance est une construction», le concept construction faisant appel à une forme de structure ou d'architecture.



32 Textures de la présentation no 3.
Photo montage numérique, avril 2007.

Interaction, concept, apprentissage, éducation, créativité, structure, mouvement, frontières, culture et spiritualité étaient des mots-clés. La dernière année a permis un recul par rapport à moi-même ainsi qu'une lente méditation intérieure sur mes intentions. Mon attention et ma réflexion se portaient particulièrement sur les rapports d'interaction entre deux choses, entre le regard de l'intérieur sur l'extérieur et inversement. Le rôle du corps et des sens dans l'apprentissage m'intriguait de plus en plus.

2) Témoignage : La galerie de portraits

J'ai fini par trouver un certain épanouissement en prenant un recul pour écrire à propos du contact avec cette réalité d'étudiante. L'effort d'adaptation a été difficile au début, mais ce fut, éventuellement, l'occasion de me regarder apprendre à apprendre, m'organiser, chercher, concevoir, produire, échanger avec d'autres et aider des étudiants dans leurs stages.

Avec un certain plaisir caméléon, j'ai vécu le ré-attachement et le détachement de moi-même comme une série d'autoportraits en tonalités différentes. Sur les murs d'une galerie imaginaire, j'ai accroché et regardé le tableau de la femme, de l'étudiante, de la fiancée, de l'amie, de la mère, de la fille, de la soeur, de la designer, de l'artiste, de la chercheuse, de l'assistante, de la guide, etc. Ces tableaux de parchemin étaient parfois juxtaposés, superposés en transparence et interposables, chacun appartenant à une couche de ma peau.

La perception que j'avais de moi dans la dernière année de cours était celle de quelqu'un en confiance et autonome. Avec du recul, je me disais que bien des choses avaient changé et que mon cheminement était plus clair sur le trajet de cet apprentissage. Ou était-ce la nouvelle perspective de ma vision ? Vu de là, je ressentais une

distance moins grande entre la maison et l'école, entre le privé et le public, entre mon intérieur et mon extérieur. La robe qui émergeait de ma pratique artistique et de ma réflexion évoluait à cet endroit, ni complètement à l'intérieur, ni complètement à l'extérieur.

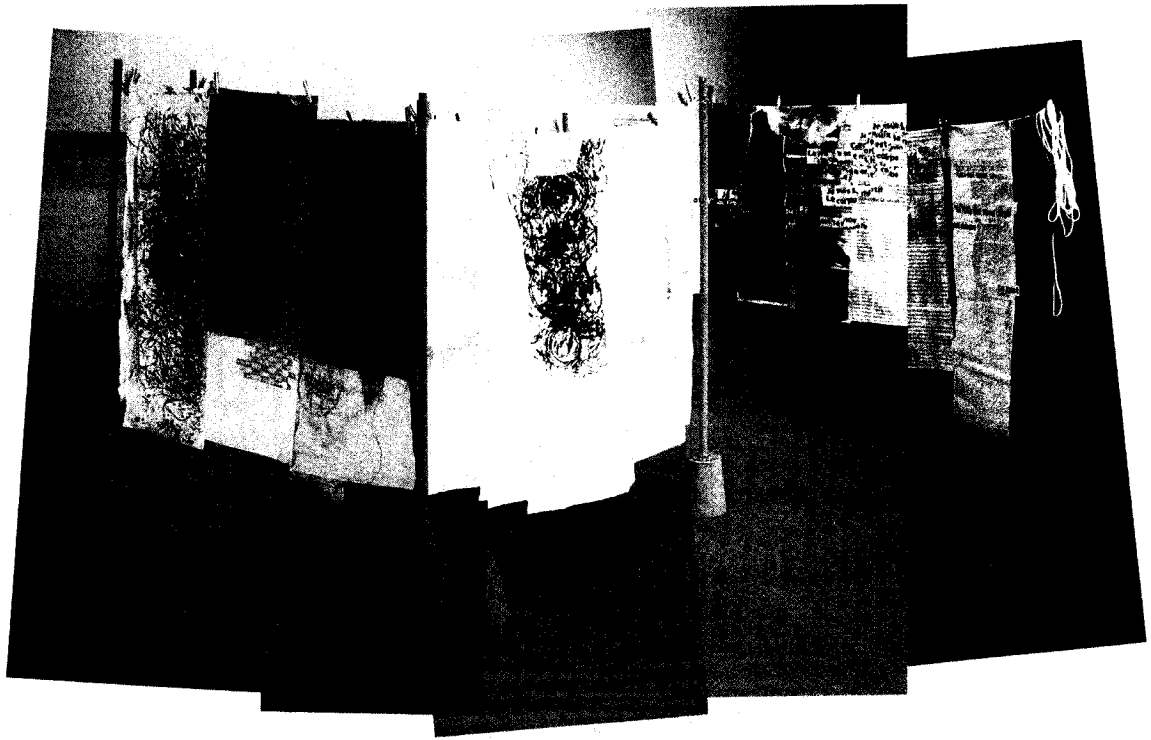
3) Échantillon d'un projet

Comme je n'avais que deux cours à l'université, je commençais à me détacher de ce contexte pour me consacrer peu à peu à la préparation de ma proposition de thèse. J'avais pris un cours dans un autre département que le mien et j'avais observé que ce milieu provoquait de nouvelles réactions en moi et autour de moi. Comme j'étais «l'artiste», je trouvais amusant et intéressant d'écouter ce que je disais, la façon de le faire et d'observer les réactions autour de moi, comme si j'étais l'autre.

Pour ce cours hors de mon département, j'avais écrit un essai dans lequel j'avais imaginé une visite dans une galerie de tableaux sous le thème de la théorie critique. Qu'avec des mots noir et blanc sur ma palette, je dépeignais d'abord les scènes d'un monde contrasté aux idéologies discutables que je nuançais en conclusion. Amener un lecteur d'un autre département dans cette vision à la fois imaginative et raisonnée était un tour guidé qui m'avait bien plu.

4) *La robe est une construction de sens*

Dans cette présentation de la métaphore structurale, la robe est ma source et la construction de sens est ma cible. Comme la source et la cible de cette catégorie de métaphore sont souvent des concepts abstraits, cette métaphore nécessite des explications ou un contexte pour mieux la saisir. Voici ce que j'ai retenu pour la source et la cible de cette métaphore.



33 La robe est une construction de sens.
Présentation no 3 : la métaphore structurale.

Dans le cas de cette présentation, le concept abstrait «robe» comporte les éléments «impression-corps-canevas». La cible choisie «construction de sens» comporte le concept abstrait «processus créatif-interaction-éducation». Le masquage des éléments de ma source et de ma cible aboutit sur la perception de mon expérience de connaissances, de créativité et de sens représentés par cette installation.

Cette présentation est constituée de textes, de mots, de robes et d'impressions de mon corps sur une douzaine de carrés de papier d'un mètre cinquante. Les impressions sont parfois à l'acrylique ou tirées de l'imprimante laser. Recto et verso, noir et blanc, il y a un jeu continu d'impressions superposées en couches, transparentes,



34 **Vue de l'intérieur de l'installation.**

Montage des photos prises à l'exposition, mars 2007.

contrastées, nuancées, claires, parfois tissées, plissées, réparées, collées, cousues ou déchirées. Le corps, le papier, le texte et la robe se fondent et se confondent dans une lecture étourdissante à l'intérieur de l'installation. La lecture est plus calme à l'extérieur de celle-ci.

La série de tableaux est accrochée à une corde à linge qui tient par dix poteaux disposés en spirale sur un périmètre qui fait approximativement 4 mètres en largeur. La corde à linge faisait partie de mon environnement studio pour sécher le papier.

Cette structure dans laquelle les visiteurs peuvent entrer fait référence à la lessive qu'on étend dehors sur la corde tout en devenant une cabine d'essayage improvisée. Dans cette combinaison de la corde à linge et de la cabine d'essayage, il y a les notions de privé et de public, de regard sur l'intérieur et sur l'extérieur, de réserve et d'exposition.

Mon désir était que cette installation structurée se transforme en robe de «taille universelle» représentant l'idée que je me fais de l'éducation comme étant interactive et accessible à tous, un lieu de rassemblement et de fusionnement d'idées. Avec une vue de l'extérieur de l'installation, la hauteur de la corde à linge et les oeuvres qui y sont épinglées ne laissent voir que la tête et les pieds des visiteurs qui y circulent.



35 **Vue de l'extérieur de l'installation.**
Montage des photos prises à l'exposition, mars 2007.

5) Processus studio

Maintenir l'idée du vêtement sans représenter celui-ci littéralement constituait mon principal défi pour cette présentation. Mes autres défis étaient d'intégrer les trois thèmes principaux de mon témoignage d'étudiante, de mon expérience artistique et de la création de sens. Un mapping de ces trois thèmes a été nécessaire pour rapprocher des caractéristiques et faire un masquage.

En concevant et en imaginant la robe comme l'acroschage et l'exposition d'une série de tableaux, j'ai pu transformer le concept commun de la robe en un concept abstrait représenté par un tissu constitué de plusieurs papiers mobiles et interchangeables, épinglés sur une corde à linge. Ce tourbillon de tableaux flottants est représentatif de mon processus artistique qui débute en méditation et qui finit par étourdir.

Le mouvement de la spirale va à la fois vers le centre et vers l'extérieur. Pour moi, la spirale symbolise la gestation, la cognition, le processus de créativité ainsi que le questionnement constant qui caractérise mon désir de connaissance et ma relation interactive avec un monde en perpétuel changement.

La perception que j'ai de mon expérience d'étudiante se matérialise dans cette installation avec laquelle on interagit. La corde à linge en spirale est une invitation à entrer dans la danse de mon processus métaphorique de connaissance, de création et de sens.



36 **Fusions.**

Collage numérique réalisé à partir des photos de la troisième installation et des photos prises en studio, mars 2006.

«D'une robe à l'autre, j'ai pris possession de mon expérience d'étudiante de trois façons «métaphoriques» différentes. J'ai goûté avec passion tous les nouveaux liens créés et tous les instants de la robe de papier avec lesquels je suis entrée en fusion. En refaisant le trajet de mon apprentissage à travers la création de la robe de papier, j'ai littéralement assemblé des connaissances, des expériences et un sens.»

Extrait de journal, mars 2007.

Conclusion

La métaphore

Utiliser les composantes d'une théorie pour procéder en studio, témoigner d'études à travers une robe de papier et créer un sens de cette expérience de recherche, tout cela peut paraître farfelu ou inaccessible au premier abord.

Ce que je retiens de la métaphore conceptuelle est qu'elle est un instrument qui exige de sentir, d'expérimenter, de connaître et de jouer avec tout ce qui caractérise les éléments concrets ou abstraits que l'on choisit de mettre en relation. Les liens créés sollicitent les pouvoirs de l'imagination mais demandent aussi de faire de la recherche pour intégrer ou approfondir d'autres domaines de connaissance, d'expériences ou de sens personnel et collectif.

Je retiens surtout qu'il ne faut pas négliger le rôle du corps comme faisant partie de ce processus de liens et de recherche. Par exemple, les choix et les éliminations que j'ai fais m'ont donné l'occasion d'observer le rôle de mes expériences, mes perceptions sensorielles et mes impulsions physiques. L'intégration au quotidien du travail en studio et la recherche avec la robe de papier comportaient aussi des performances ou des réactions physiques intéressantes à observer, à noter ou expérimenter.

En questionnant le classement et le masquage que je faisais, j'ai vu de quelle façon singulière je me projette à travers ce que je pense, sélectionne, organise, transforme, imagine et réalise. En étant le sujet de mon observation à travers la métaphore conceptuelle, la robe de papier ou même à travers l'écran de l'ordinateur, j'ai nécessairement appris de moi à plusieurs niveaux.

Le processus

Créer en studio à partir d'une théorie et d'une recherche me semblait un beau défi à relever. De façon générale, j'ai voulu mettre l'instrument métaphore conceptuelle à l'épreuve afin de déterminer une approche qui favoriserait l'intégration de connaissances, l'ouverture sur la créativité individuelle et la découverte de sens avec la robe de papier.

Malgré l'adoption d'une approche ordonnée avec une théorie en studio, ceci n'a pas empêché les intuitions, les émotions, la créativité et les moments de grande liberté avec les matériaux et les formes d'expression. Utile autant pour la recherche que pour le processus de création, la métaphore conceptuelle est un outil aux multiples fonctions et applications.

Lors de la recherche et du processus studio, une multitude d'informations sont générées et cumulées. Dans mon cas, les notes dans mon journal et la prise de photo ont été des moyens de profiter plus profondément du processus tant du point de vue de la classification de ces informations, du masquage et de la métaphore. Ces formes d'observation que sont le journal et la photo ont été indispensables pour alimenter l'imagination et créer des liens de façon différente.

La robe

Pour moi, la robe incarne cet espace d'interaction vivant entre le corps et l'environnement extérieur. Susciter l'empathie de l'observateur et communiquer que le corps est un participant actif à la connaissance et au sens étaient des aspects importants à représenter dans ma démarche visuelle avec la robe de papier.

Je perçois la performance de la robe de papier présentée en exposition comme une interprétation personnelle plutôt dramatique de ma culture et de mes expériences. Cet aspect du drame me confirme ma passion dans ce que j'aborde. Faire parler le corps de papier par la texture, la typographie et le noir et blanc a été un autre défi mais une grande source de motivation pour la réalisation des robes.

J'étais heureuse de voir que ce qui faisait réagir le visiteur en premier était cette re-configuration parfois exhubérante de robes de papier qui font référence à des corps, à des expériences et à des perceptions sensorielles. À ma grande satisfaction, certains n'ont pu s'empêcher de toucher les surfaces ou d'y plonger les deux mains !

Je ne regrette pas l'étendue du travail dans lequel je me suis laissée entraîner, ce qui me donne le droit de dire maintenant qu'une seule robe finale aurait été nécessaire pour une recherche studio... Je pars avec une multitude d'idées de création en studio et autant de possibilités d'analyses théoriques de cette expérience.

D'ailleurs, il me restait encore beaucoup de corde en extra sur la troisième installation de la corde à linge et quelque chose me disait de ne pas couper le cours de celle-ci, comme si cette corde était un lien à maintenir et à étendre, encore et encore. En fait, mon souhait serait d'agrandir cette installation pour que plus de gens puissent y circuler, interagir, créer et y épingler, pour quelque temps, leurs robes-métaphores pour apprendre de celles-ci et de celles des autres.

Katherine Rochon

Montréal, 9 mai 2007.



PASSAGES

**PRESENTATION OF STUDIO/RESEARCH WORK
BY KATHERINE ROCHON**

«THE DRESS IS THE METAPHOR»
Master Program in Art Education

OPEN TO THE PUBLIC

WEDNESDAY, MARCH 28th 2007, from 10:00 am to 8:00 pm

THURSDAY, MARCH 29th, from 10:00 am to 1:00 pm

Private viewing March 27th, at 6:00 pm

ROOM 5-825

CONCORDIA UNIVERSITY

ENGINEERING, COMPUTER SCIENCE AND VISUAL ARTS COMPLEX (EV)
1515 STE-CATHERINE WEST, MONTREAL



PASSAGES

**EXPOSITION
DU TRAVAIL DE RECHERCHE/STUDIO
DE KATHERINE ROCHON**

«LA ROBE EST LA METAPHORE»
Programme de Maîtrise en enseignement des arts visuels

OUVERT AU PUBLIC

MERCREDI 28 MARS 2007, de 10 h à 20 h

JEUDI 29 MARS de 10 h à 13 h

Vernissage 27 mars à 18 h

STUDIO 5-825

UNIVERSITÉ CONCORDIA

ENGINEERING, COMPUTER SCIENCE AND VISUAL ARTS COMPLEX (EV)
1515, RUE SAÏNTE-CATHERINE OUEST, MONTREAL

37 «Passages». Affiches de l'exposition des robes à l'université Concordia, Montréal, mars 2007.

Le design graphique pour cette affiche est une interprétation du pictogramme «Passage d'étudiants». À la différence du pictogramme habituel connu, j'ai retenu la silhouette de la femme qui traverse la rue, sortant de chez-elle pour se rendre à son lieu d'études, seule, poussée par le vent dans la robe.

Cette idée de signalisation omniprésente dans l'espace public se retrouve aussi dans le trottoir, le poteau de direction, le podium et la corde à linge qui ont été les supports des robes de l'exposition.

Bibliographie

- Belenky, M. F., Clinchy, B. M., Goldberger, N. R. and Tarule, J. M. (1986). *Women's Ways of Knowing*. The Development of Self, Voice and Mind. Basic Books, New York.
- Boucher, F. (1996). *Histoire du costume*. Des origines à nos jours. Éditions Flammarion, Paris.
- Cavallaro, D. & Warwick, A. (1998). *Fashioning the Frame*. Boundaries, Dress and Body. Berg, Serie Dress, Body, Culture. Oxford, New York.
- Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. Pedigree Book, New York.
- Efland, A. D. (2002). *Art and Cognition*. Integrating the Visual Arts in the Curriculum. Teachers College Press, New York and London.
- Frutiger, A. (2004). *Une vie consacrée à l'écriture typographique*. Atelier Perrousseaux éditeur, France.
- Galliera, P. (1997). *Europe 1910-1939*. Quand l'art habillait le vêtement. Paris Musées, Musée de la mode et du costume. Éditions des musées de la ville de Paris.
- Gottschall, E. M. (1989). *Typo*. Typographic Communications Today. Editors: Aaron Burns. (et al.), International Typeface Corporation, First MIT Press Edition, New York.
- Jean, G. (1987). *L'écriture mémoire des hommes*. Découvertes Gallimard Archéologie.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind*. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason. The University of Chicago Press.
- Hess, B. (2004). *Willem De Kooning*. 1904-1997, Les contenus, impressions fugitives. Taschen.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things*. What Categories Reveal about the Mind. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Les Éditions de Minuit.
- Laver, J. (1979). *A Concise History of Costume*. Thames and Hudson.
- Lurie, A. (1981). *The Language of Clothes*. Random House Inc., New York.

Richard, M. (2004). Actes du colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels. «La conduite de projets d'intervention en arts visuels et médiatiques : deux trajets autour de la métaphore». Francine Gagnon-Bourget, Pierre Gosselin, Éditeurs, CRÉA Éditions, Montréal.

Sarmany-Parsons, I. (1987). *Klimt*. Crown Art Library, New York.

Serig, D. (2006). «A Conceptual Structure of Visual Metaphor». *Studies in Art Education*, Volume 47, No. 3 (spring).

Serres, M. (1985). *Les cinq sens*. Éditions Grasset et Fasquelle, Hachette littérature.

Vasseur, N. (2004). *Les incertitudes du corps*. De métamorphoses en transformations, Éditions du Seuil, Paris.

Warr, T., Jones A. (2005). *Le corps de l'artiste*. Phaidon, Paris.

Weber, S. and Mitchell, C. (2001). *Not Just any Dress*. Narratives of Memory, Body, and Identity, Peter Lang.

Le texte de cette thèse est composé en Frutiger 45 léger et les titres principaux sont en Méridien gras. Initialement, le Frutiger a été créé pour la signalisation de l'aéroport de Roissy en France et le Méridien est le premier caractère de lecture dessiné par Adrian Frutiger (2004).