

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	II
REMERCIEMENTS.....	IV
LISTE DES FIGURES.....	VII
INTRODUCTION.....	8
STRUCTURE I	11
LE VÊTEMENT : UNE FORME SCULPTURALE COUVRANT LE CORPS	11
1.1. LE VÊTEMENT : NOTRE PLUS PROCHE PARENT	11
1.1.1 SON HISTOIRE : UNE HISTOIRE D'IDENTITÉ	12
1.1.2 LE VÊTEMENT : UNE FORME QUI S'AJUSTE À NOTRE CORPS	13
1.1.3 UNE PRATIQUE BASÉE SUR LES MÉTHODES DE FABRICATIONS TRADITIONNELLES.....	15
STRUCTURE II	17
LE VÊTEMENT ; UNE MATIÈRE TEXTILE EN MOUVEMENT	17
2.1 LE VÊTEMENT CONTEMPORAIN À TRAVERS UNE PRATIQUE TRADITIONNELLE	17
2.1.1 UNE DOUBLURE DE NOTRE ÊTRE : UNE DOUBLURE QUE L'ON CHERCHE À MONTRER.....	18
2.1.2 LE MOHAIR : UNE FIBRE ANIMALE PRÉCIEUSE.....	19
2.2 ENTITÉS ET STRUCTURES COMBINATOIRES	20
2.2.1 LA SOURCE – LE MOHAIR.....	22
2.2.2 CONSTRUCTION TEXTILE.....	24
2.2.3 TRAITEMENT DE SURFACE	29
2.2.4 PROCESSUS ARTISTIQUE	31
2.3 CLASSIFICATION D'OBJETS.....	32
2.3.1 FAMILLE D'OBJETS.....	33
2.3.2 ANALYSE PARADIGMATIQUE	38
STRUCTURE III	44
LE VÊTEMENT : UN MÉDIUM POUR L'EXPLORATION DE L'ART	44
3.1 UN OBJET PORTEUR DE SENS.....	44

3.1.1	LE VÊTEMENT : UN RECOUVREMENT COMMUNICANT, UNE FORME EXPRESSIVE	45
3.1.2	LES MULTICOUCHES AU SERVICE DU POUVOIR RÉCONFORTANT DU VÊTEMENT	49
3.1.3	OBJETS : CONCEPT	51
3.1.4	L'IMPACT DU VÊTEMENT DANS L'ESPACE : L'INSTALLATION, LA MISE EN PODIUM ET L'ESSAYAGE	55
	RETOUR CRITIQUE	57
	RÉFÉRENCES	62
	BIBLIOGRAPHIE	63
	ANNEXES	64

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Issey Miyake, Highlights Killyohji	14
Figure 2 : La fibre Mohair	22
Figure 3 : L'Étoffe du pays	24
Figure 4 : L'Étoffe tissée toile	25
Figure 5 : L'Étoffe tricotée	26
Figure 6 : L'Étoffe feutrée.....	27
Figure 7 : L'Étoffe tissée-foulonnée.....	28
Figure 8 : La teinture	29
Figure 9 : Cardeuse à laine, Hillesvag Ullvarefarikk, Norvège	40
Figure 10 : Tisserande Navajo, Métier haute Lisse, Arizona	41
Figure 11 : Matthew Barney, « Crewmaster » 3.....	48
Figure 12 : Manteau « KAITSIJA ».....	53
Figure 13 : Manteau « KENGURU »	55

INTRODUCTION

Je suis à l'aube de mes vingt ans de pratique comme designer/chevrière au sein de notre entreprise et, de cette passion, naissent des motivations dont celle qui m'amène à poursuivre mon travail de recherche à la Maîtrise, volet Création. Cette reconnaissance du milieu des arts est une opportunité et une occasion de valider que le travail accompli jusqu'ici mérite d'être poursuivi, d'être dépassé et, ainsi, d'encourager la relève à en faire autant. Découvrir de nouveaux horizons, approfondir mes connaissances, maîtriser davantage mes propres techniques et développer de nouvelles façons de communiquer mon langage plastique sont là des buts que je souhaite atteindre.

Séduite par la complexité de la forme et la symbolique fondamentale qui enveloppent le vêtement, celui-ci est rapidement devenu le centre de mes intérêts. Le vêtement a d'abord été un mystère qui m'a amenée à vouloir découvrir ses multiples secrets. C'est en m'interrogeant sur l'essence même de sa création, en voyageant au cœur de son histoire et en m'immisçant jusqu'au plus profond de ses secrets que je trouverai des réponses pertinentes et les raisons qui m'ont amené à le choisir comme un support et un médium de création.

Dans cet essai, j'aborderai le vêtement à travers certaines facettes de son histoire, j'établirai des rapports à la théorie qui s'y réfère et j'élaborerai des stratégies de production en lien avec ces théories. Je voyagerai dans l'univers du vêtement tout en m'y inscrivant. Je ferai, de cette forme en mouvement, le support et le

médium favorisant la communication de mes intentions, afin d'exprimer mon langage plastique, et ainsi démontrer que le vêtement se prête avantageusement à l'exploration artistique. Notre entreprise, Le Chevrier du Nord, fut fondée par Régis (agronome), Marjolaine (tricoteuse), Camille (agriculteur et mécanicien) et moi-même, Annie Pilote (créatrice vestimentaire et chevrière) en 2000 sur le site de la ferme familiale, acquise en 1960. C'est une entreprise agricole où l'on élève la chèvre angora pour satisfaire un besoin de matière textile qui, une fois transformée, prend la forme de vêtements griffés avec les initiales de mon nom. Constitué d'une cinquantaine de chèvres angoras, notre élevage est aujourd'hui le plus gros élevage de ces productrices textiles au Québec. La récolte du mohair, poil de nos chèvres angoras, assure une abondance de matière noble présente dans toutes les créations vestimentaires que notre entreprise propose. Nous récupérons des méthodes anciennes de fabrication, telles que le tricot, le tissage, le feutrage, le foulonnage et la teinture, que nous traduisons de manière contemporaine en utilisant des outils adaptés pour les besoins techniques nécessaires à la confection du vêtement. D'ailleurs, au sein de la Société du Réseau des Économusées duquel nous sommes membres, nous avons été reconnus comme artisans lainiers en rapport à nos pratiques traditionnelles du métier. En plus de mon implication à temps plein au sein de l'entreprise, Le Chevrier du Nord bénéficie des services de plusieurs artisans de la famille, dont Lise (filandière) et Lucette (tisserande) auxquelles s'ajoutent, de la région, Loïck (technicien agricole et *assistant designer*), Anna (tricoteuse et couturière) et Isabelle (tricoteuse sur métier). La mise en commun de nos savoir-faire fait de notre entreprise une affaire distincte qui renouvelle ses produits et ses services grâce aux talents de chacun. Nos méthodes de travail mises en commun

permettent aussi l'échange de techniques et la transmission des savoirs intergénérationnels.

Cette mise en commun des idées de tous et des connaissances acquises ensemble détermine la voie que prend ma recherche. Par l'entremise de celle-ci, j'ai pour objectif d'explorer le vêtement à travers trois structures distinctes et de les amener à se côtoyer, voire même à se confondre, dans un même univers plastique : il s'agit du vêtement comme forme sculpturale couvrant le corps, de la matière textile composant le vêtement et de l'art comme moyen permettant de vivre une expérience esthétique. Je veux rendre tangibles ces pouvoirs à travers un dialogue entre ces trois structures afin de mettre en relief ma lecture personnelle du message contenu dans la structure vestimentaire et de laisser transparaître, de celle-ci, une identité qui m'est propre.

STRUCTURE I

LE VÊTEMENT : UNE FORME SCULPTURALE COUVRANT LE CORPS

1.1. LE VÊTEMENT : NOTRE PLUS PROCHE PARENT

Le vêtement est empreint d'une histoire des plus anciennes, et c'est d'abord pour cette raison que je l'ai choisi comme sujet de recherche. Je m'aperçois, à travers le discours qu'émet Nicole Renau dans son livre « L'étoffe au fil des civilisations », que le vêtement est notre plus proche parent, qu'il connaît tout de nos rêves, de nos chagrins les plus secrets. En ce sens, je veux que mes créations vestimentaires partagent nos vies et qu'elles soient ce que j'ai défini : *un vêtement mémoire du temps*. Ces vêtements seront le résultat d'une symbiose entre la matière et la forme en regard de la transmission de ma culture propre et de mes savoirs. J'explorerai ainsi le vêtement comme une matière textile qui sculpte le corps à travers une pratique artisanale empreinte d'une vision artistique. Je récupérerai des méthodes anciennes de fabrication et je les traduirai de manière contemporaine en utilisant des outils adaptés pour les besoins techniques nécessaires à la confection du vêtement. Ces méthodes renouvelées auront pour but de ponctuer le caractère intemporel des vêtements que je créerai. En effet, les résultats obtenus sur la matière et la forme par l'utilisation de ces méthodes marqueront l'histoire du vêtement, de ma culture propre et de mon langage plastique. Je cite en exemple les chapeaux feutrés que je crée à partir de fibres brossées. Ceux-ci sont modelés dans une pièce de feutre, l'un des textiles les plus anciens du monde, afin de former un chapeau aux formes et aux coloris revisités.

« Les légendes : la première légende raconte qu'au II^e siècle, Saint Clément aurait découvert le feutre par hasard lorsqu'il était moine errant en rembourrant ses chaussures de laine pour éviter les blessures aux pieds. Il aurait remarqué que le mélange laine – sueur – chaleur – frottement formait un tissu compact : le feutre était né. Saint Clément devenu pape par ailleurs, est le saint patron des marins, des marbriers, des chapeliers et, par extension, des feutriers (fêté le 23 novembre). La deuxième légende raconte que Gengis Khan (roi mongol du XIII^e siècle) aurait placé une toison de laine de mouton sous sa selle pour chevaucher plus confortablement. Arrivé à destination, il remarqua que cette toison s'était transformée en feutre à cause de la chaleur, du frottement et de l'humidité de la sueur »¹.

1.1.1 SON HISTOIRE : UNE HISTOIRE D'IDENTITÉ

« On peut lire l'histoire du monde dans les textiles : l'essor des civilisations, la chute des empires y sont tissés dans les fils de chaîne et de trame, comme les grandes aventures de la conquête, de la religion et du commerce. La Route de la Soie ne voyait pas passer l'or ou les armées, mais comme son nom l'indique, le produit le plus luxueux et le plus désirable qui soit. L'étude des textiles traditionnels du monde entier révèle parfois une stupéfiante diversité technique et stylistique, tandis qu'à d'autres moments on se demande comment des cultures très éloignées les unes des autres ont pu donner aux problèmes de conception et de fabrication des solutions aussi étonnamment semblables. Les possibilités en ce domaine sont parfois restreintes, mais les similitudes de technique, comme de choix des motifs et des symboles, amènent à s'interroger : cela témoignera-t-il des contacts commerciaux très anciens, ou bien Jung avait-il raison d'affirmer l'existence d'un inconscient collectif ? »².

Cet inconscient collectif s'avère tout autant d'actualité dans notre ère contemporaine qu'elle l'était à une époque ancienne. Leroi-Gourhan, ethnologue, à l'intérieur de son concept fondamental de tendance et de méthode d'étude de la

morphogenèse des objets techniques, a nommé ce type de mémoire la troisième mémoire du règne. C'est une mémoire transmissible de génération en génération que conservent spontanément les organes techniques de notre corps. Ces techniques transmissibles sont conçues pour garder la mémoire « mnémotechniques – art de mémoire » et pour nous permettre d'accéder à la mémoire des civilisations les plus anciennes. La mnémotechnique, ou mnémonique décrit l'ensemble des applications pratiques de la recherche en psychologie sur la mémoire, et des techniques, parfois très anciennes, augmentant la mémorisation de l'information. À titre d'exemple, il existe des textiles à armure complexe que seuls des maîtres peuvent analyser et bâtir et je cite l'un d'eux, le tissage Jacquard. Pour réaliser un tissage de ce type, qui fait référence à des concepts anciens, cela demande une forme de mémoire photographique, car il faut d'abord monter sur le métier les fils de chaîne et, ensuite, tisser les motifs auxquels on a préalablement réfléchi.

1.1.2 LE VÊTEMENT : UNE FORME QUI S'AJUSTE À NOTRE CORPS

Je veux analyser le pouvoir esthétique que contient le vêtement à travers sa forme et son médium, c'est-à-dire sa matière. C'est d'ailleurs ce que les œuvres d'Elsa Schiaparelli, couturière française des années 1930, m'ont inspiré. « Pour Schiaparelli le stylisme était un art, et les éléments décoratifs de ses modèles contenaient souvent des références surréalistes »³. Certes, je veux soustraire le vêtement de ses fonctions d'origine, outil de protection et de parure, mais uniquement pour me réapproprier ces fonctions. J'y arriverai donc en préservant

l'aspect intemporel perceptible que contiennent les vêtements que je construis et ferai en sorte qu'ils puissent s'inscrire dans une universalité socioculturelle. De plus, par la combinaison de formes géométriques simples, je créerai des pièces vestimentaires ayant une dimension sculpturale qui demeurera, commercialisable en termes de collection de prêt-à-porter. Dans la réalisation de patrons et gabarits de base, l'utilisation de formes géométriques assemblées entre elles me permet de concevoir des vêtements pouvant couvrir plusieurs types de silhouettes.



Figure 1 : Issey Miyake, Highlights Killyohji

Source: <http://flashmag.tn/wp-content/uploads/2016/05/highlights-killyohji-Issey-Miyake-by-Irving-Penn-1990.png>

Issey Miyake, designer japonais, et Vivienne Westwood, designer anglaise, composent d'ailleurs leurs créations en regard de cette optique, c'est-à-dire des

structures complexes, techniquement recherchées, résultantes d'un assemblage de différentes formes géométriques simples. Leurs œuvres satisfont ma recherche d'équilibre visuel et formel du vêtement, car c'est, sans conteste cet équilibre dans les vêtements que je concevrai, qui me stimule avant tout. Ces deux artistes m'inspirent tout autant par leur culture japonaise et anglaise, deux cultures que je compte parmi celles qui sont indispensables à ma créativité et desquelles je m'inspire pour donner un caractère distinct à mes créations. Ainsi, le jumelage des cultures étrangères et de ma propre culture ajoutera une dimension symbolique à mon langage plastique sans toutefois altérer la relation de mes œuvres au territoire qui m'est propre.

1.1.3 UNE PRATIQUE BASÉE SUR LES MÉTHODES DE FABRICATIONS TRADITIONNELLES

Dans ma pratique du métier de créatrice vestimentaire, j'ai parfois le besoin profond de reconnaître et de perpétuer les techniques de transformation de la matière textile que nos ancêtres ont jadis pratiquées. Pour ce faire, je cherche par tous les moyens à satisfaire ce besoin. C'est d'ailleurs pour ces raisons que je choisis de façonner des vêtements qui requièrent des méthodes artisanales de fabrication qui répondent à un besoin de recycler dans tous les sens du terme. Consciemment, je fabrique des vêtements qui s'inscriront dans le temps, mais qui ne l'altéreront toutefois pas. Actuellement, je bénéficie de cette stratégie de production que j'ai développée exclusivement pour donner un caractère distinct et innovant aux produits offerts par notre entreprise familiale « Le Chevrier du Nord ».

Cette entreprise se spécialise dans la production et la transformation de la fibre mohair, poil de la chèvre angora. En fait, je produis des vêtements à caractère personnalisé de types « pièces uniques » qui, au cours et au terme de ma recherche, porteront en eux tout un amalgame d'expériences subjectives que j'aurai vécues et qui m'auront influencée. Les pièces vestimentaires se répètent certes dans la forme mais, par leur coloration respective, elles gardent leur exclusivité. À cet effet, nous teignons à l'unité les pièces vestimentaires de façon à maîtriser totalement toutes les étapes de réalisation du produit. Ainsi, le client pourra développer un sentiment d'appartenance envers l'objet qu'il aura choisi, en plus de s'identifier à celui-ci.

Les pièces sculpturales résultant de l'adéquation entre la forme, la matière et l'expérience subjective demeureront toutefois des œuvres portables. D'ailleurs, elles feront l'objet d'une mise en marché pour une clientèle visée. Afin de mettre en valeur toutes ces textures fibreuses et ces formes structurales peu communes (vêtements inintelligibles – référence aux coupes japonaises), l'installation, la mise en podium sur des modèles vivants dans le cadre d'une présentation mode créeront le contexte idéal pour articuler ces objets dans un même univers.

STRUCTURE II

LE VÊTEMENT ; UNE MATIÈRE TEXTILE EN MOUVEMENT

2.1 LE VÊTEMENT CONTEMPORAIN À TRAVERS UNE PRATIQUE TRADITIONNELLE

Sachant que le vêtement dialogue avec le corps qui le revêt, j'exercerai sur la silhouette une réappropriation de la matière de manière à lui créer une seconde peau. Davantage une seconde peau qu'un outil d'occasion, je m'aperçois que la matière destinée à devenir un vêtement fait désormais partie intégrante de notre corps à un point tel qu'elle est devenue notre prolongement, voire un moyen efficace de communiquer mes intentions et d'exprimer mon langage plastique. Il est, selon moi, un compagnon secret qui partage nos vies afin de faciliter notre dialogue avec ceux que nous côtoyons. Ainsi, je crois que la matière textile, qui forme le vêtement, est devenue une structure complexe qui me donne la possibilité de transmettre une forme de langage outre l'identité que l'on démontre. C'est d'ailleurs ces découvertes qui m'ont orientée à développer cette curiosité centrée sur le vêtement, la matière qui le compose et le pouvoir de ce premier, de procurer des sensations chez l'observateur, l'utilisateur et le concepteur.

2.1.1 UNE DOUBLURE DE NOTRE ÊTRE : UNE DOUBLURE QUE L'ON CHERCHE À MONTRER

En rapport avec la matière première que j'emploie, c'est-à-dire la fibre mohair, je cherche à développer des textures complexes qui agiront directement sur la forme que prendra le vêtement. Dans mes créations, cette stratégie permettra à la matière textile d'agir à titre de doublure de nos états d'âme ; une doublure en lien avec l'image de soi que l'on vise à exposer. « Le vêtement n'est-il pas, aujourd'hui comme hier, l'expression fondamentale de notre personnalité profonde »⁴ ? En effet, un de mes buts premiers consiste à créer, chez l'acquéreur de mes pièces, un sentiment d'appartenance et de réconfort. De plus, lors de présentations événementielles, mes vêtements seront manipulés, installés et contemplés de manière telle que l'observateur et l'utilisateur puissent se les réapproprier. De toute évidence, lorsque je termine mes pièces, celles-ci deviennent la propriété du client, ce qui leur confère une tout autre identité. Les vêtements sont des objets qui nous personnalisent et qui n'ont probablement plus besoin de nous pour interagir dans l'environnement.

Pour ajouter à ce caractère distinct et naturel, la toison de nos chèvres angoras est la fibre choisie pour faciliter son dialogue avec les formes vestimentaires que je continuerai de développer. Cette matière textile laineuse, dont je me suis jadis éprise, ajoute un caractère chaleureux au vêtement. D'autant plus que la fibre mohair provient directement de notre élevage familial ; un élevage dont la fibre a été choisie pour répondre aux besoins sensoriels et affectifs requis par nos clients. Cette

fibre se retrouve d'ailleurs en majorité dans mes confections et se prête admirablement à la majorité des produits textiles que je crée.

2.1.2 LE MOHAIR : UNE FIBRE ANIMALE PRÉCIEUSE

La récolte du mohair assure une abondance de matière noble présente dans toutes les créations vestimentaires que je façonne. Il m'apparaît fort évident que le mohair, ce poil riche et noble, fut découvert pour ses grandes qualités fibreuses, qualités essentielles pour ma propre activité. Mais d'abord, il me fut indispensable de connaître et de comprendre la constitution et la configuration de cette fibre avant d'en faire l'utilisation dans mon travail de création. C'est une toison au pouvoir thermique impressionnant, c'est-à-dire trois fois plus chaud que la laine de mouton, elle est résistante à l'usure vu sa longueur et la faible présence d'écailles sur la fibre, elle est lustrée comme la soie d'où son nom « soie du nord » et elle a le pouvoir de contenir les colorations qu'on lui donne en bain de teinture. Cette fibre me permet de voyager dans le temps et d'ainsi m'y inscrire comme Shella Hicks, « cette magicienne qui tord ou lie des soies en fuseaux dans des ruissellements colorés »⁵. Elle est apparue comme ces nouveaux occupants de l'espace faisant suite aux tourments qui ont bouleversé l'univers du textile et l'univers du vêtement dans les années qui favorisèrent la matière synthétique.

La présence du mohair dans les vêtements que je continuerai de développer, ajoutera à l'aspect réconfortant de ceux-ci en juxtaposition à des textures douces et brillantes. C'est d'ailleurs un besoin que je constate chez nos actuels acquéreurs :

ils recherchent un réconfort autant physique que psychologique dans l'enveloppe fibreuse qui les couvre. En ce sens, je cherche par le biais du vêtement à combler ce sentiment qui leur procurera une sensation de bien-être, les transportera dans leurs souvenirs passés et les plongera dans un état de nostalgie.

Dans sa plus simple expression, le vêtement nous réchauffe, nous protège et nous enveloppe tout en illustrant nos états d'âme. Pour certains artistes, le vêtement devient un support et/ou un médium de création. Les œuvres de Berlinde de Bruyckere, une artiste flamande, m'inspirent à établir cette fusion qui existe entre le corps et son enveloppe fibreuse. Cette artiste flamande est préoccupée par le corps à travers sa représentation intime ou sociale, ses transformations ou ses mutations. Elle choisit le corps comme moyen d'expression, comme un support créatif et évocateur. La découverte de cette artiste m'a amenée à questionner la matière que je façonne et à ensuite la réfléchir sous une forme plastique qui puisse se porter sur le corps.

2.2 ENTITÉS ET STRUCTURES COMBINATOIRES

Mes choix définis pour les matières naturelles (animales – végétales – minérales), pour les textures affirmées, pour les formes absolues et pour le caractère intemporel, semblent ne jamais s'être inscrits dans le temps en ce qui concerne l'origine du langage plastique que j'ai choisi de transformer. J'ai choisi de composer avec ces choix sans même chercher à comprendre pourquoi je me les suis imposés. Ils sont probablement inscrits dans mon processus créatif depuis toujours, mais il

m'est impossible de déterminer leurs provenances et le moment où ils sont apparus. La combinaison des quatre entités suivantes : matière, texture, forme, temps est une source d'inspirations indispensable à mon équilibre créatif. Ces affirmations font d'ailleurs référence au concept, cité précédemment, développé par Leroi-Gourhan. Je crois que ces entités font partie intégrante de mon environnement créatif. Je suis stimulée par leur présence, que ce soit visuellement, auditivement, tactilement et certes sensoriellement.

Le jumelage de ces quatre entités, le choix de la forme, la diversité des matières, la richesse des textures et le facteur temporel composent un langage plastique, qui selon moi, favorise l'harmonie dans une œuvre vestimentaire. Ces structures combinatoires peuvent avoir reçu ou ne pas avoir reçu de traitements, par exemple avec les matières que j'utilise. Elles conservent donc cet aspect brut et rustique nécessaire à l'équilibre que je recherche pour définir mes créations. Ainsi, mes conceptions vestimentaires contiennent des matières authentiques combinées à des formes souples afin de former un mouvement simple, tout en ayant un effet recherché, autour du corps. Ce mouvement provient d'une adéquation entre les formes géométriques simples jumelées à la matière textile souple, dense et fibreuse composée en majorité avec du mohair. Ces structures s'articulent entre elles et, aussi, indépendamment l'une de l'autre pour donner un produit final satisfaisant et stylisé.

2.2.1 LA SOURCE – LE MOHAIR



Figure 2 : La fibre Mohair
Source : Collection personnelle

« Mukhayyar » : celle qui est choisie la plus belle ! C'est de ce verbe arabo-persan que prend naissance le mot « mohair », nom de la toison immaculée de la chèvre Angora. La chèvre Angora tire son nom de la province d'Ankara, anciennement Angora en Turquie dont elle est originaire. Quoique que le mohair (poil de la chèvre angora) ne ressemble en rien au poil que produisaient les chèvres turques du XIV^e siècle, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une fibre qui a gardé une noblesse et une douceur qui lui sont propres. Ce sont d'ailleurs ces caractères distincts qui ont amené les éleveurs à domestiquer la chèvre angora et ce sont ces mêmes qualités du mohair qui m'ont amenée à travailler cette fibre produite à notre élevage. Le mohair est beaucoup plus qu'une fibre, il est à la source de mon mode de vie professionnel. Il constitue la base de toutes mes créations et m'amène à faire des choix en conséquence. C'est en cohabitant quotidiennement avec l'animal qui le produit que j'arrive à répondre aux questionnements que j'ai en ce qui a trait à cette atteinte d'un équilibre entre les structures citées précédemment. Ces

connaissances acquises et ce contact avec les fibres naturelles, tel le mohair, m'envoient une énergie me prédisposant à réaliser des formes enveloppantes rappelant celles des toisons des animaux à poils laineux. Je cherche à procurer un confort isolant sans imposer, entre le corps et la matière, une énergie qui ne soit pas naturelle et vivante.

Les étoffes faites de matières provenant de sources naturelles transmettent une énergie qui permet au corps d'avoir des sensations au-delà du simple toucher. Cette énergie demeure intangible mais vivante par les vibrations qu'elle procure. Pour ces raisons, je cherche constamment des pièces textiles réalisées avec ces fibres. Je reconnais que le contact que j'ai avec ces matières pures est un privilège et s'avère fondamental à la réalisation de mes créations. D'ailleurs, la naissance de cette matière est tout à fait étonnante ; la fibre laineuse pousse selon un cycle précis, sans que celui-ci soit interrompu. Il suffit de nourrir l'animal selon le régime qu'il requiert et de lui octroyer des soins environnementaux et hygiéniques favorables pour que pousse leur riche toison. Même les technologies les plus avancées ne peuvent reproduire la complexité de production de ces fibres mystérieuses. Ces poils poussent divinement et jamais ils ne se lassent de le faire. Voilà quelques raisons qui ont orienté mon choix vers les matières naturelles telles que le mohair.

2.2.2 CONSTRUCTION TEXTILE



Figure 3 : L'Étoffe du pays
Source : Collection personnelle

L'habillement traditionnel d'hiver de nos ancêtres étaient fabriqués avec ce type de tissage nommé *l'Étoffe du pays*. À l'origine, cette étoffe était tissée avec de la laine de mouton mêlée de lin. Les femmes confectionnaient cette étoffe durable et chaude pendant les longs mois d'hiver. Pour les besoins de transformation textile de notre entreprise, notre étoffe du pays est composée de deux matières naturelles : mohair et laine. Comme à l'époque, elle est tissée à armure sergée dans sa plus simple expression. Ce tissage rustique renferme un bagage traditionnel qui m'a orientée vers la création des vêtements « mémoire du temps ». Ces créations au caractère intemporel répondent à la fois à un besoin esthétique actuel et à un besoin thermique de réconfort – le mohair est trois fois plus chaud que la laine en plus de posséder un pouvoir thermique hydrofuge qui permet la circulation de l'air –. L'Étoffe du pays est rustique et texturée. Qu'elle soit ainsi ne modifie en rien toute l'inspiration qu'elle m'apporte. Cette rusticité s'estompe dans la douceur des formes

que j'emprunte aux créations traditionnelles qu'ont jadis fabriquées nos ancêtres, comme par exemple les rosaces (cercle textile refermé sur lui-même) juxtaposées pour former une couverture. Je détourne tout simplement ces techniques de sorte qu'elles m'amènent à créer des pièces contemporaines comme des cravates ornées de fleurs. Dans l'optique d'obtenir des résultats divers à partir d'une même étoffe, j'applique aussi des techniques de teinture appartenant à une autre culture (*tie and die* africain) pour créer des foulards uniques.



Figure 4 : L'Étoffe tissée toile
Source : Collection personnelle

D'un point de vue commercial, cette étoffe répond davantage aux idéaux populaires en ce qui a trait à la forme versus la matière et la texture. Les lignes verticales et horizontales se croisent en armure toile ; c'est le type de tissage le plus simple à réaliser. Les motifs réguliers que crée le tissage agissent comme des repères visuels facilement reconnaissables par l'observateur. L'homme a inventé le tissage bien avant sa sédentarisation. Sa création remonte à l'époque paléolithique. On a retrouvé des traces grâce à l'empreinte laissée sur des poteries réalisées à cette époque.



Figure 5 : L'Étoffe tricotée
Source : Collection personnelle

Souplesse et douceur sont les deux qualificatifs qui m'apparaissent les plus opportuns à attribuer à ce type d'étoffes. Un seul fil courbé à l'aide d'aiguilles ondule prenant ainsi la forme d'une enveloppe corporelle. Il est difficile de dresser avec certitude un historique lié à la technique du tricot. Très peu de publications sur le sujet, de rares fragments antiques dans les musées et même certaines controverses sur la technique et sur ce qu'il convient d'appeler tricot ou pas. Les pièces les plus anciennes retrouvées semblent dater des 3^e ou 4^e siècles. On a retrouvé plus rarement des aiguilles à tricot en os ou en bronze dans des tombes de la même époque et même d'époque antérieure. Des bas-reliefs égyptiens présentent des divinités portant des robes en tricots. C'est sans contredit parce que c'est une étoffe confortable à porter et qu'elle ne restreint pas les mouvements du corps, qu'aujourd'hui encore, elle compte parmi les constructions textiles les plus populaires. D'ailleurs, la souplesse qui la définit se prête non seulement à la fluidité des mouvements, mais se meut de façon autonome conférant un style unique aux vêtements qu'elle compose. Le tricot est une forme d'art textile que l'être humain a

inventée et qui me démontre que ses connaissances approfondies pour son utilisation prolongent la vie des matières organiques comme les fibres textiles. C'est ainsi qu'un cycle s'installe.



Figure 6 : L'Étoffe feutrée
Source : Collection personnelle

Des fibres agglomérées, maintenues ensemble de manière à former une nappe résistante et isolante, donnent naissance à la plus rudimentaire des étoffes, l'Étoffe feutrée. N'est-ce pas là la preuve que notre volonté à nous couvrir nous a amenés à réaliser des étoffes fascinantes et qu'à l'origine la configuration de la fibre nous a amenés certes à découvrir ce type d'étoffe unique, mais tellement complète?

Ce qui me plaît du feutre, c'est qu'il ne ressemble à aucune autre étoffe. Son existence transcende les époques et, toujours, il se prête aux styles contemporains que nous adoptons. C'est une matière qui peut être à la fois souple et résistante, c'est une fibre qui, une fois chauffée, peut se mouler à une forme en trois dimensions sans que sa structure soit modifiée. « Le bricolage, l'imperfection, l'aspect non-fini

de ses œuvres sont des caractéristiques héritées des techniques pauvres utilisées à l'intérieur du groupe Colab. Mais surtout, le dessin, le moulage, la sculpture, la couture sont des activités indissociables de sa recherche d'une matérialité du corps »⁶. Il s'agit là des raisons qui suscitent mon intérêt pour la pratique de l'artiste Kiki Smith. Elle me captive, avec son doigté remarquable, dans la réalisation de cette peau en papier. Les techniques de bricolage qu'elle emploie pour fabriquer ses papiers me rappellent celles que l'on emploie pour concevoir le feutre. D'ailleurs, à quelques exceptions près, le papier et le feutre nécessitent des techniques de fabrication qui se comparent.

Les longues franges qui ondulent tout autour des pièces feutrées que je crée, leur donnent à la fois du caractère et de la finesse. Elles ressemblent à de la dentelle par la délicatesse de l'entrecroisement des fibres. Lorsque je réalise ces pièces, je n'ai aucun contrôle sur le résultat que j'obtiendrai. Leurs textures et leurs formes naissent du hasard des mélanges des différentes compositions laineuses créant ainsi des dessins abstraits et harmonieux.



Figure 7 : L'Étoffe tissée-foulonnée
Source : Collection personnelle

Cette étoffe est un long foulard ayant la forme d'une algue marine qui ondule et se meut autour du corps. Son centre tissé plus défini et rigide fait opposition aux bordures feutrées qui frisent à cause du rétrécissement imposé à l'étoffe. Ce mélange de techniques assure, selon moi, une adéquation entre la forme et la matière. Cette étoffe semble être un élément façonné par l'environnement naturel duquel elle provient et qui la compose.

2.2.3 TRAITEMENT DE SURFACE



Figure 8 : La teinture
Source : Collection personnelle

Les fils ainsi que les étoffes sont généralement traités suivant de nombreux procédés. Un procédé classique est le traitement des tissus par des liquides qui réagissent sur la surface des fibres. La teinture en est un bon exemple. La fibre mohair se prête favorablement à ce type de traitement, car elle a un bon pouvoir d'absorption. Le fait qu'elle ait une grande capacité à contenir les pigments augmente la profondeur de la coloration et sa résistance aux agents décolorants

comme la lumière et le nettoyage. De plus, sa teinte naturelle écrue une fois teinte, donne des coloris lumineux et brillant.

Plusieurs peuples ont exercé, dans un inconscient collectif, des techniques de teinture avec les pigments naturels présents dans leur environnement. En Chine par exemple, les femmes ont la tâche au sein des familles de teindre et, pour ce faire, elles utilisent de la cochenille (rouge), de l'indigotier (bleu) et du rhamnus (vert). L'aire méditerranéenne adopte la couleur rouge pourpre. Pour réaliser cette couleur, il leur faudra des milliers de murex et d'escargots de mer pour obtenir une quantité infime de matière tinctoriale. Dans le monde romain, pour obtenir les couleurs brunes, on utilise les oxydes de fer et le tanin pour les teintes dérivées.

En ce qui concerne mon travail, la majorité des constructions textiles que je réalise subissent un traitement de coloration par teinture, sans quoi ils gardent leurs couleurs naturelles d'origine animale. Les pigments peuvent être de source naturelle, comme des extraits de végétaux sous forme de racine, de feuillage, de fruit ou d'écorce. Nous réservons d'ailleurs ce type de teinture à certains de nos écheveaux de fil, ainsi nous pouvons offrir à notre clientèle une édition limitée de produits filés teints avec des pigments provenant de plantes tinctoriales.

La technique de teinture que nous employons le plus souvent est la teinture écologique à chaud dans un bain d'eau dans lequel sont mélangés des pigments commerciaux en poudre. Les bains de teinture servent à colorer le fil ou le vêtement jusqu'à ce que le bain n'ait plus de pigment. Il suffit d'ajouter de nouveaux pigments

dans cette eau encore légèrement colorée pour donner à celle-ci une couleur que je nomme la « couleur du moment. » Nous pratiquons aussi une technique que j'ai exercée en terre sénégalaise, c'est-à-dire la technique de teinture par nouage. Cette technique de teinture se nomme *tie and die* et consiste à placer dans le bain de teinture une pièce d'étoffe ou de vêtement nouée. J'applique ce type de teinture sur certains de mes produits réalisés en étoffe du pays pour créer des effets de lumière. Une fois séchée et rincée, la pièce affiche des motifs dans les zones qui étaient nouées. Nous utilisons aussi une technique de teinture par transfert en immergeant totalement la pièce dans un bain non saturé de teinture dans lequel les pigments pâles sont dissous pour ensuite plonger un côté de cette même pièce dans un bain aux pigments plus foncés. À la croisée des deux couleurs, des nuances apparaissent donnant lieu à des dégradés et des fondus très intéressants.

2.2.4 PROCESSUS ARTISTIQUE

En somme, je peux affirmer que mon processus artistique se définit en grande partie comme une forme écologique de production et de transformation de la matière. Mes produits sont créés de manière responsable afin qu'ils n'altèrent pas l'environnement. Aussi, parce qu'ils sont entièrement fabriqués à partir de matières naturelles, ils ne laisseront pas de trace sur l'écosystème, car ils se biodégraderont. Cette prise de conscience m'amène à créer des structures vestimentaires aux matières pures en adéquation avec l'environnement duquel elles proviennent. Les œuvres vestimentaires que je produis ont des formes, des colorations et des textures inspirées des matières organiques. La mise en commun de ces quatre

structures est nécessaire à l'atteinte d'un esthétisme de l'ensemble de l'œuvre, en plus de permettre une matérialisation du discours contemporain de ce que je perçois de mon passé. Ces sources d'inspirations, provenant de mes propres traditions et de mon propre folklore, me rapprochent de mes ancêtres dans leurs pratiques et dans leurs coutumes. Il en est de même en ce qui a trait aux cultures étrangères.

2.3 CLASSIFICATION D'OBJETS

Les pièces que je réalise peuvent difficilement être classées dans une seule catégorie selon les théories de classifications élaborées dans le domaine du design. Voici donc l'analyse que je propose basée sur une étude d'une doctorante occidentale, Anne Jourdain dans « *Réconcilier l'art et l'artisanat, une étude de l'artisanat d'art.* » Selon elle,

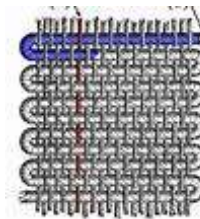
« l'artisanat d'art se présente comme un secteur dans lequel le clivage historiquement construit entre art et artisanat est rendu caduc. À travers la combinaison des méthodes qualitatives et quantitatives, nous distinguons deux types d'artisanat d'art (les artisans d'élite et les créatrices) illustrés par deux portraits individuels et nous montrons que la distinction entre art et artisanat reste en réalité très prégnante au sein du secteur. Elle s'incarne dans deux façons d'être artisan d'art définies par des trajectoires professionnelles et des conceptions de travail distinctes. Elle structure également les façons de se dire artisan d'art, dans la mesure où les professionnels se réfèrent eux-mêmes à l'opposition entre registre artistique et registre artisanal pour se positionner au sein du secteur »¹.

2.3.1 FAMILLE D'OBJETS

Dans un premier temps, la distinction entre la figure de l'artisan et de l'artiste se définit par leurs modes de formation, leurs statuts juridiques, leurs marchés ou encore leurs modes de reconnaissance. À cet effet, les pièces textiles à la source des objets que je réalise, se classent, à priori, dans la famille des objets *métier d'art*. Ce sont des textiles faits à la main, même si, lors de leurs réalisations, il a fallu utiliser des modules de filature, des métiers à tisser ou autres appareils mécaniques. Ces appareils sont activés à la main et demandent une attention particulière à l'artisan textile qui les opère. Parce que je suis une professionnelle qui emprunte à la fois au régime de l'art et de l'artisanat pour exercer mon métier, je suis une *artisane d'art*. Je me définis ainsi par la maîtrise d'un savoir-faire que j'applique à un matériau non périssable pour réaliser des pièces utilitaires ou décoratives avec une visée esthétique.

Je réalise des produits dans le but d'en faire le commerce, mais mon entreprise n'offre pas pour autant des produits de type manufacturé. Mes créations textiles composent des objets vestimentaires de petite série et chacune des pièces résultantes est unique et non reproductible. Chaque forme est de dimensions différentes et toute maille et frappe sont placées de manière à créer un motif irrégulier aux textures inusitées. Les couleurs sont réalisées manuellement et sont combinées minutieusement de manière à mettre en valeur les motifs créés et à faire vibrer la pièce textile.

Les objets résultants de l'amalgame de ces textiles sont uniques à plusieurs niveaux. Tout d'abord la matière utilisée (le fil) est disponible en quantité limitée en plus d'être en majorité fabriquée à partir de fibres naturelles. Les ressources sont rares, car il s'agit de matière noble de source animale dont le mohair de chèvre angora, la laine de mouton, etc. La matière vient aussi de fibres naturelles de source végétale comme le lin, le coton, l'asclépiade, produites en petite quantité. Les artisans de ce textile construisent à l'aide de fils entrecroisés, feutrés ou courbés des pièces de tissus qui répondent à un besoin de se vêtir. Certaines pièces textiles issues de ces types de construction ne requièrent pas de taillage et d'assemblage. Elles sont davantage des accessoires que des vêtements par exemple un foulard monté sur un métier à tisser est le résultat d'un mode d'entrecroisement des fils de chaîne représentés transversalement (montage et franges) et de fils de trame représentés longitudinalement (bordure).



Dans la terminologie du tissage de textile, il s'agit ici d'un montage en armure toile. Suite à la fabrication des textiles, ceux-ci sont destinés à se modeler sous forme de vêtements. L'objet en résultant a donc été manipulé par plus d'une personne en ce qui a trait à sa transformation. D'abord, il nous a fallu récolter la fibre pour ensuite la transformer en fil, colorer ce dernier, le mettre sous forme de textiles

recherchés et, finalement, concevoir un vêtement chaud et unique. Le résultat de toutes ces étapes demande l'intervention de plusieurs artisans de métiers pour présenter un produit authentique à la fois artistique et artisanal.

Il existe deux types d'artisans d'art : les artisans d'élite et les créatrices auxquels dans cette démarche de classification s'ajoutent les façonniers. Ce qui les distingue l'un de l'autre, c'est le rang social et salarial qu'ils occupent. Au sein de mon entreprise, le travail en commun des individus provenant de ces sphères sociales connexes favorise l'échange des connaissances propres à chacun. Donc, ensemble nous maîtrisons les techniques d'élaboration et de réalisation des produits qui sont par la suite mis en marché.

Il existe donc une classification d'après la pratique et d'après l'objet lui-même. Nous retrouvons donc les objets d'art ou de design et les œuvres d'art. En ce qui me concerne, je classifierais la plupart de mes vêtements d'objets d'art ou de design, les œuvres d'art étant des objets contemplatifs. *Œuvre d'art* signifie aussi ce qui peut être utilisé pour désigner tout travail considéré comme artistique au sens large, ce terme s'applique principalement aux formes d'art visuel tangibles et portables. En ce sens, certaines de mes pièces se définissent comme des œuvres d'art. Dans le cadre d'un événement culturel, par exemple, ils deviennent des objets qui possèdent à la fois une démarche d'intention et une recherche d'esthétique. Le créateur cherche à communiquer un message. Dans ce cas-ci, la matière, la texture, la forme et le temps sont des facteurs hautement communicatifs. L'observateur est informé de la valeur et de l'origine de l'objet. Le jumelage de ces quatre entités – matière,

texture, forme et temps – donne un mouvement nouveau que l'on ne retrouve pas dans le vêtement manufacturé. Le message que renvoient les objets de notre entreprise, prouve que le vêtement est autre chose qu'un atout du quotidien, consommé comme produit de masse, qu'il faudrait davantage l'observer comme un objet à part entière et complexe porteur d'un message qui répond à autre chose qu'à simplement déterminer une classe sociale.

Mes créations vestimentaires se classifient aussi comme objets artisanaux, car elles sont la représentation d'un savoir-faire traditionnel. Ces anciennes méthodes de fabrication inspirant mes vêtements proviennent de la culture amérindienne, de ma propre culture, des savoir-faire des tisserands, des tricoteuses et des artisans textiles d'autrefois. Toutefois, ce sont des objets qui sont développés pour répondre aux besoins d'une société contemporaine. De nos jours, un vêtement doit-il nous protéger de nos intempéries nordiques ? Nous ressentons les températures froides d'une tout autre façon aujourd'hui, car nous sommes exposés à celles-ci différemment. Nos ancêtres ont certainement ressenti le froid avec davantage d'ampleur que nous. L'avancée technologique des années soixante-dix a changé nos habitudes de vie à un point tel que nos besoins à se munir de produits isolants répondent à un besoin pratique certes, mais aussi à un besoin esthétique. Nous avons décontextualisé le vêtement pour ainsi nous créer de nouveaux besoins dont celui d'entrer en relation avec l'objet : « Les objets prennent pour moi un sens particulier, comme s'ils me permettaient de toucher, pour mieux le saisir, cet Autre qui réside à la fois ailleurs et en moi. Les objets m'ont aidée à gérer la difficile position de l'entre-deux et à la considérer comme une force de transmission entre

mes deux mondes »⁸. L'interaction est plus que jamais le système de communication que nous cherchons à adopter. L'utilisateur doit interagir avec l'objet. Il veut ressentir une énergie qui puisse l'amener à communiquer avec l'observateur par l'entremise de l'objet qu'il revêt. L'objet devient un prolongement de soi. C'est ce qui explique que certaines personnes qui portent mes créations ont comme sensations d'appartenir à un autre espace-temps. C'est l'une des raisons qui m'ont amenée à nommer mes créations, *vêtements mémoires du temps*.

Certes, mes objets vestimentaires sont des objets artisanaux, mais ils s'inscrivent tout autant dans la famille des objets *design-métiers d'art*. C'est davantage un travail d'artisanat exprimant une passion. En effet, j'exerce une profession qui se perpétue depuis plusieurs générations et c'est d'ailleurs ce qui caractérise ma pratique contemporaine. En fait, ma démarche emprunte à plusieurs domaines. L'art fait aussi partie intégrante de ces divers univers par le processus de création que je choisis, c'est-à-dire que je crée des vêtements qui répondent à un besoin de partager un message, il m'apparaît donc pertinent de le faire à travers une pratique d'art événementiel comme une exposition.

Dans un autre ordre d'idée, j'aborde le vêtement au-delà de sa simple utilisation quotidienne comme recouvrement corporel. Désormais, on confère au vêtement des caractères nouveaux afin de lui prêter des pouvoirs qui vont au-delà de nos besoins de simplement se vêtir. Les recherches de nouveauté et les développements technologiques en matière de textile feront en sorte que nos vêtements répondront à des besoins émotionnels (changement de couleur),

physiques (réchauffer) ou médicaux (capter le pouls). Quoiqu'il existe actuellement des vêtements capables de détecter, de réagir et de s'adapter à un grand nombre de stimuli : ils peuvent ainsi être chauffants ou rafraîchissants, intégrer des systèmes de transmission (Bluetooth, Wi-Fi), capter des signes vitaux, entre autres. Ce sont ce que l'on nomme des *vêtements intelligents*. Anne Britt Torkildsby est créatrice d'un sous-vêtement *intelligent*, ARMS, qui a pour but d'aider les personnes âgées en particulier à récupérer d'un accident vasculaire cérébral. SmartShirt enregistre le cœur et les rythmes de la respiration, la température du corps ainsi que les calories brûlées. Ce système de vêtement intelligent a été breveté par Georgia Tech Research Corp. Mais encore, il y a les biomatériaux qui permettent l'amélioration de l'adhérence des implants. Ils sont un bon exemple de l'utilisation des matériaux avancés ou nouveaux dans l'amélioration des conditions opératoires. Ceux-ci ne sont que trois exemples des délires existant dans le domaine du textile. Cela aura certainement comme impact le prolongement de notre espérance de vie. Nous faudra-t-il créer des vêtements qui nous permettront de vivre aisément sur une autre planète ?

2.3.2 ANALYSE PARADIGMATIQUE

Un paradigme se compose de deux volets différents. Le premier est d'ordre sociologique et définit l'appartenance à un groupe ainsi qu'une vision partagée dans certaines croyances. Le second est d'ordre épistémologique et correspond à un contenu exemplaire et reconnaissable par tous les membres du groupe. À mon avis, le vêtement d'aujourd'hui est un symbole paradigmatique. Il est le reflet de nos

goûts, de notre culture et de nos choix esthétiques. *Systémique* est la structure idéologique dans laquelle je classerais les vêtements que je crée. Cette structure se distingue des approches traditionnelles, s'attachant à la définition des parties avant de présenter les fonctionnalités de l'ensemble, le « système ». En ce sens, les objets que je conçois peuvent se définir par cette structure puisqu'ils sont uniques et ne sont pas standardisés. Ils sont porteurs de sens. Ils peuvent se référer aux goûts personnels qu'ont certaines personnes attirées par leur esthétique. Leur matière, leur texture, leur forme et leur caractère intemporel sont tous des entités qui peuvent conforter l'utilisateur. Un simple contact avec l'objet procure une sensation de réconfort à ceux qui ont de l'intérêt pour le type de produits que nous offrons. Ils sont chaleureux parce qu'ils font référence à notre histoire, nos traditions et notre culture en tant que peuple habitant les terres nordiques. De génération en génération, la laine a marqué notre histoire. Les habitants du nord ont cette reconnaissance des matières nobles laineuses que produisent les animaux. Même supplantée par les fibres chimiques, la laine restera toujours le fruit de la terre que nul n'arrivera à imiter et à remplacer. Elle procure une chaleur à notre corps certes, mais plus encore, elle réconforte dans les moments plus éprouvants. Simplement penser à cette riche toison, cela nous enveloppe de sa chaleur.

J'ai eu le bonheur de faire une incursion au cœur d'une entreprise de transformation de la laine, Hillesvag Ullvarefabrikk en Norvège en octobre 2018. Cela m'a permis d'observer des méthodes traditionnelles et de satisfaire un besoin de voir ces méthodes apparentées à celles que j'utilise à ma chèvrière. Cette entreprise familiale fondée en 1898 partage ses savoir-faire depuis quatre

génération. Certains de leurs appareils progressent dans le temps depuis la fondation de l'entreprise. Ce qui confirme que les méthodes employées dans le passé sont porteuses de sens et qu'il suffit de s'en inspirer et de les améliorer plutôt que de vouloir s'en détacher. Cette incursion, aussi brève fût-elle, m'a orientée de sorte que je poursuis mon travail dans la lignée des méthodes anciennes qui demeurent tout aussi efficaces dans notre ère contemporaine.



Figure 9 : Cardeuse à laine, Hillesvag Ullvarefarikk, Norvège
Source : Collection personnelle, octobre 2018

J'ai aussi eu la chance d'observer à Page au nord de l'état d'Arizona en janvier 2019, une tisserande de la communauté Navajo qui réalisait un tapis sur un métier *Haute Lisse*. Nous perpétons des savoirs pratiques et cognitifs sans trop connaître leurs origines. Pour ma part, je crois que ces connaissances se sont installées dans ma mémoire et, seule la prise de conscience de ces acquis, peut les éveiller pour que je puisse les matérialiser.



Figure 10 : Tisserande Navajo, Métier haute Lisse, Arizona
Source : Collection personnelle, janvier 2019

Puisque la majorité de mes produits se définissent par des formes géométriques, ceux-ci peuvent être modelés sur le corps de diverses façons. J'encourage les clients à se réapproprier mes créations et à détourner celles-ci de leur principale utilisation. Ils peuvent les porter à différents endroits sur le corps, ainsi l'acquéreur interagit avec l'objet afin que le port de celui-ci puisse être à son meilleur sur la personne qui le choisit. C'est donc pour cette raison que mes vêtements demeurent des objets prêts à tous changements grâce à leur versatilité. Ce sont des objets renouvelables, car ils peuvent emprunter plusieurs formes vu leur simple constitution.

Mes pièces sont des créations vestimentaires au style contemporain même si elles sont une reproduction d'une époque passée et aux aspects organiques rappelant les formes et les matières présentes dans la nature. Par leur étroite union avec la nature, mes objets appartiennent au système vitaliste. Le *vitalisme* est une tradition philosophique pour laquelle le vivant n'est pas réductible aux lois physico-chimiques. Cette tradition voit la vie comme de la matière animée d'un principe ou force vitale, qui s'ajouterait pour les êtres vivants aux lois de la matière. Selon cette conception, c'est cette force qui insufflerait la vie à la matière. L'amalgame des systèmes temporel et vitaliste ajoute à l'aspect distinct de mes produits : ils requièrent des étapes de fabrication qui ressemblent beaucoup aux techniques utilisées par nos ancêtres (temporel) et ils se fondent dans l'environnement (vitaliste). De plus, les matières qui sont manipulées proviennent directement de la terre. Elles procurent une émotion et une curiosité chez les gens qui manifestent de l'intérêt pour ce type d'objet. D'autant plus que ces objets sont pensés en fonction

d'un commencement et d'une fin et que cette fin ne sera pas dommageable pour la nature. D'ailleurs, ces vêtements pourront se transmettre de génération en génération, car ce sont des produits conçus solidement de sorte qu'ils requerront peu de réparation. Enfin, pour augmenter ce caractère d'appartenance, nous façonnons chaque pièce individuellement, lui conférant par cette méthode un caractère personnalisé.

STRUCTURE III

LE VÊTEMENT : UN MÉDIUM POUR L'EXPLORATION DE L'ART

3.1 UN OBJET PORTEUR DE SENS

Je cherche à combler un désir obsessionnel d'équilibre entre la forme et la matière textile qui composent le vêtement. Le vêtement, cette forme en mouvement autour du corps, est au cœur de ma quête en réponse à certaines visions et de ma recherche d'une symbolique relativement aux rêves créatifs que je fais. Cette quête de vision, à laquelle je songe, est la représentation aux yeux de mon esprit des objets qui occupent ma pensée. Pour Sigmund Freud, et selon le principe du déterminisme psychique, le rêve, loin d'être un phénomène absurde ou magique, possède un sens : il est l'accomplissement d'un désir inconscient. Le vêtement est à ce point fort présent dans ma vie qu'il est au centre de mes préoccupations, toujours vivant par sa matière. En ce sens, le vêtement est à l'origine de la représentation des fantasmes que j'ai en ce qui concerne sa forme, la matière qui le modèle et son pouvoir subjectif. Il est en quelque sorte une réappropriation que j'exerce sur la silhouette corporelle pour amplifier son caractère de dédoublement et de multiplication de notre personne. Je perçois le vêtement comme un moyen artistique de vivre une expérience esthétique qui se prolonge au-delà de sa matérialité. Pour ce faire, le port du vêtement sur des silhouettes en mouvement permet d'émettre un langage du corps au travers des matières qui ont reçu des traitements divers. Je veux aussi détourner l'œuvre de son contexte d'origine. Pour ce faire, l'installation en suspension des œuvres et au sol, dans l'environnement

d'origine de la matière, la chèvrerie en l'occurrence, est un autre moyen d'intervenir non seulement sur l'œuvre, mais aussi sur l'observateur et sur la localisation. Outre ces deux façons d'exposer mes œuvres, l'interaction directe de l'observateur qui devient l'acteur est une alternative que je pratique régulièrement avec ma clientèle. Celle-ci a mes créations à sa disposition et peut interagir et contextualiser l'œuvre selon son interprétation et/ou son action. Plusieurs facteurs peuvent influencer la réussite de l'exploration de l'art comme médium de communication : la température du moment, l'environnement de la ferme agrotouristique, la réaction des divers intervenants entre autres. Tous ces moyens seront utiles pour valider mes interventions sur la matière, la forme et le corps.

3.1.1 LE VÊTEMENT : UN RECOUVREMENT COMMUNICANT, UNE FORME EXPRESSIVE

La présence de ces visions relatives au vêtement m'amène à comprendre l'essence même de sa création, l'intime proximité qui le lie à notre corps, la complexité de sa forme et son pouvoir à se mouvoir au rythme de nos gestes. Ce sont là quelques-unes des raisons indispensables qui motivent mes intentions à le choisir comme support d'expression.

Concernant les activités de mon esprit, je cite quelques écrits de Serge Tisseron, psychiatre et psychanalyste, doué pour émettre, en termes de vêtement, des raisonnements signifiants pour ma recherche. D'après ses écrits : « les vêtements agissent comme une seconde peau qui reflète une expression tout autre

que celle que nous portons dans notre conscience ». Tisseron les perçoit d'ailleurs comme étant des objets qui collent à la peau. Il se demande si c'est l'homme qui a créé le vêtement à son image ou bien si c'est le vêtement qui a contribué à modeler un certain état psychique chez l'humain. De plus, selon cet auteur nos vêtements seraient les gardiens de nos souvenirs, un endroit où l'on enfouit ceux-ci, en plus de nos expériences, afin de les soustraire à notre mental pour une période plus ou moins longue. Il souligne que ceux-ci regroupent les mémoires de toute une communauté et celles-ci sont autant individuelles et familiales qu'officielles. J'abonde dans ce sens, car fondamentalement, le vêtement m'a toujours fasciné par sa présence et du simple fait qu'il existe. D'ailleurs, mes créations vestimentaires agissent à titre d'objets représentatifs des images fantasmatiques que je perçois dans mes visions.

Comme par hasard, je découvre que le vêtement n'est pas seulement utile pour nous vêtir, il sert admirablement les récits de Marcel Proust, célèbre écrivain français pour qui le vêtement représente un centre d'intérêts indispensables au récit de ses oeuvres. « Un long châle à bandes violettes était placé derrière son dos, sur le bordage de cuivre. Elle avait dû, bien des fois, au milieu de la mer, durant les soirs humides, en envelopper sa taille, s'en couvrir les pieds, dormir dedans ! »⁹. Ce rapport entre le vêtement et le corps m'amène à comprendre le vêtement comme un élément qui rend la personne indissociable de la matière fibreuse qui l'enveloppe. La personne et son enveloppe fibreuse fusionnent ensemble comme d'indissociables matières par qui le récit se raconte.

Ma recherche me conduit à un questionnement sur le vêtement dans sa capacité à épouser différentes formes, et ce tout comme il l'a fait à travers les différentes époques. Son existence stimule en moi certaines lubies qui toujours me conduiront à vouloir résoudre ces énigmes qui se rattachent au corps et à son enveloppe fibreuse qu'est le vêtement. Celui-ci est, à mon avis, le support choisi pour émettre mon message non verbal et pour rendre tangible le dialogue qui existe entre le corps et le vêtement. En ce sens, les pièces vidéographiques, dans lesquelles apparaissent les créations vestimentaires élaborées par Matthew Barney, me transportent dans un univers parallèle au monde réel, en plus d'être déstabilisantes. Il exploite le corps dans toute sa mutation et le vêtement collabore à émettre ce message. Il crée des hybrides humains qui, supposons-le, existent peut-être quelque part. C'est d'ailleurs dans cet univers, dégagé de toute matérialité, que je veux créer une forme de langage autonome capable de nous plonger dans le mystère qui enveloppe les vêtements et que je tenterai de développer.



Figure 11 : Matthew Barney, « Crewmaster » 3
Source: The Order, 2007 http://volumesparis.org/wp-content/uploads/2015/06/barney_2015_blog.jpg

C'est au gré de ces rêveries entourant le vêtement que je me questionne sur la place qu'il occupe dans notre quotidien, sur ce qu'il représente à notre égard et sur les motivations qui nous ont amenés à nous en munir. Je conclus qu'il est le prolongement de notre corps. Que pour certaines personnes il représente une forme de langage ou un véhicule d'expression et que, pour d'autres, il n'a aucune signification particulière sinon sa première utilité, qui est de nous vêtir.

3.1.2 LES MULTICOUCHES AU SERVICE DU POUVOIR RÉCONFORTANT DU VÊTEMENT

Nous nous sommes dotés d'une membrane « sur corporelle - vêtement » que j'identifie comme étant une extension de notre corps physique, voire même psychique. Je perçois le vêtement comme étant une enveloppe corporelle, que je qualifie d'enveloppe fibreuse, au même titre que les sept enveloppes corporelles qui composent et qui distinguent culturellement les poupées russes. Un peu comme elles, l'homme est constitué de sept corps différents assemblés les uns dans les autres : le corps *physique* – celui que tout le monde voit – est l'avant-dernier corps. Il y a, autour du corps physique ce que l'on appelle le corps *éthérique* – que beaucoup de personnes parviennent à voir – qui protège en quelques sortes le corps physique. Puis, les autres corps sont imbriqués les uns dans les autres « à l'intérieur » du corps physique, ce sont les corps : *astral, mental, causal, bouddhique* et *atmique* (de la conscience cosmique).

En lien avec les couches multifoliées qui caractérisent ces poupées, j'exploiterai le vêtement en m'inspirant de la plante potagère qu'est l'oignon ; plante aux couches consécutives de pelures. Propre à notre culture, ce légume s'est vite mérité un caractère enveloppant pour signifier que l'on se vêt à sa manière. Je perpétuerai cette tradition dans mes créations, car il me semble fort pertinent de multiplier le pouvoir isolant de la matière laineuse en superposant consciemment des couches choisies d'étoffes variées. L'accumulation et la superposition de ces couches auront pour effet de ponctuer ce caractère isolant de la matière qui

m'apparaît comme un caractère fondamental présent dans mes pièces vestimentaires.

Couches sur couches, nous nous sommes assuré une protection contre toute agression provenant de l'extérieur. Je me questionne à savoir si le vêtement procure toujours la protection que notre corps requiert, c'est-à-dire contre les intempéries et contre notre regard et celui des autres. Je constate que le vêtement est devenu un objet de surconsommation et qu'il est de plus en plus vital d'être vêtu, et cela, non pas uniquement pour nous protéger des divers climats, mais également des problèmes environnementaux et de la perte d'identité dus à la mondialisation. Lucy Orta est l'un des maîtres qui m'inspirent cette relation que j'ai développée avec le vêtement, la matière textile et l'art. D'ailleurs, le vêtement est, dans sa démarche artistique, manifeste ou porteur d'un message. « La tente, le sac de couchage ou les parkas sont utilisés comme une membrane, une matière qui enveloppe les corps à la manière d'un emballage. Lucy Orta parle d'ailleurs d'une *Peau sociale* –

« Social Skins » – comme d'une membrane sur laquelle viennent s'imprimer les peurs, les dérèglements et les appels d'une société mise à mal. Cette peau dépasse ainsi la fonction d'abri attribuée à la tente et devient un nouveau support de communication, une banderole qui ne s'agite pas au vent, mais qui enveloppe le corps tout en altérant la forme humaine, comme pour mieux souligner la monstruosité d'une exclusion laissée aux mains laxistes des pouvoirs publics »¹⁰.

Tout comme cette artiste, je cherche à exprimer à ma manière mon refus de conformisme. Je confronte le système de surconsommation, en utilisant des méthodes anciennes de fabrication comme les métiers des lainiers d'autrefois et des

matières issues de la terre. Des pratiques de plus en plus rares, mais que l'on nomme paradoxalement des pratiques émergentes.

3.1.3 OBJETS : CONCEPT

Les objets que je réalise sont majoritairement des vêtements, les autres produits étant des objets décoratifs pour les espaces intérieurs de maison. Puisque j'utilise de la fibre naturellement isolante, tous mes produits sont des survêtements. Nous offrons des produits isolants pour nous couvrir de la tête aux pieds. Plusieurs de mes produits sont des produits de petite série comme les bas, les écheveaux de fils, les bandeaux, les balles antistatiques, mais pour le sujet actuel, je m'attarderai à vous décrire les pièces qui demandent davantage de réflexion dans la réalisation comme dans la présentation. Les manteaux sont des pièces majeures pour lesquels j'accorde plus de temps, de recherche et de développement. J'arrive à des résultats satisfaisants lorsque je manipule la matière pour en tirer le maximum par : répétition de mouvements d'assemblage, de désassemblage, de réaction aux interventions (essais/erreurs), essayage, etc. Les manteaux sont pour moi un support favorable pour exprimer davantage mon langage plastique, car, comme un casse-tête, ils ont plus de pièces et ont aussi une plus grande surface pour exploiter la teinture. Je peux ainsi, sur le même vêtement, jumeler divers types de construction textile, par exemple un manteau conçu principalement en étoffe du pays orné d'un col en feutre. Un manteau comprend généralement une partie intérieure doublée pour la chaleur, facilitant l'enfilage sur soi et cachant le travail de confection. Cette doublure peut tout autant être exploitée et faire partie intégrante de l'œuvre par sa couleur, sa

texture, son armure ou sa composition. Je crée des manteaux inspirés des formes et des textures du passé et de ma culture propre et des cultures orientales et occidentales. D'ailleurs, le manteau « KAITSIJA » signifie chaperon en finnois, une culture nordique que j'apprécie pour ses vêtements traditionnels chauds aux motifs tissés ou tricotés rappelant ceux des ceintures fléchées, symbole de notre histoire. Son large capuchon rappelle celui que portait *Le Petit Chaperon rouge* dans le conte de tradition orale d'origine française ou rappelle la capuche *amauti* qui sert à protéger les petits enfants chez les femmes inuites et de faciliter le travail de la mère. Sa basque godée plus courte devant s'allongeant au dos est une coupe de vêtements un peu particulière qui intègre en fait une rangée de volants positionnés à partir de la partie la plus étroite de la taille. Dans l'ensemble, j'ai emprunté la coupe et les ornements à ceux des manteaux traditionnels des Inuits. Ce vêtement est pour le peuple qui l'a conçu un support sur lequel des motifs fins brodés et des dentelles cousues forment des dessins pour mettre en relief la poésie du vêtement. Ces motifs varient selon les peuples des Premières Nations, des Métis et des Inuits pour ponctuer leur fierté d'appartenance et pour transmettre leurs savoirs collectifs. Par exemple, les femmes ajoutent des bandes aux poignets et au bas du manteau pour marquer l'identité de la communauté. Leur remarquable fonctionnalité et leurs propriétés esthétiques font des vêtements inuits un magnifique héritage pour l'humanité. Les œuvres vestimentaires que font les Inuits sont un pont entre deux mondes, le traditionnel et le contemporain. C'est d'ailleurs ces aspects que je cherche à communiquer dans mes propres œuvres.



Figure 12 : Manteau « KAITSIJA »

Source : Collection personnelle Le Chevrier du Nord, novembre 2019

Ma plus récente œuvre s'intitule « KENGURU ». C'est un manteau de taille universelle qui nécessite un assemblage simple de pièces avec des coutures droites, mais un jumelage complexe de quelques polygones qui remet en question les proportions du corps et qui décontextualise le vêtement de sa destination de produit commercialisable ; au terme du couplage de ces quelques pièces, le vêtement d'une pièce unique prend la forme. Ces méthodes d'assemblages, je les ai puisées chez celles que les maîtres designers japonais utilisent lorsqu'ils

confectionnent certaines de leur collection, comme Issey Miake, connu pour sa grande prouesse plastique et sa révolution esthétique opérées dès ses premières collections constamment à la frontière du temps, du minimalisme voire de la science-fiction. Quant à Rei Kawakubo, il a déplacé et exagéré la forme du corps féminin à travers de gros morceaux de tissu rembourrés tandis que Yohji Yamamoto assemble des coupes disproportionnées et des volumes géométriques particuliers.

Dans le cas du manteau KENGURU, la silhouette disparaît sous les motifs que la teinture a laissés sur la surface de l'étoffe du pays. L'étoffe semble plissée, mais en réalité, ce sont des plis résultant d'une empreinte laissée dans l'armure de l'étoffes à la suite des bains de teinture. Une énorme poche située sur le côté droit augmente le volume au niveau de la hanche formant ainsi un sac à main à même le manteau. Assis au sommet de celui-ci, un col chevalier asymétrique se fond dans l'ensemble et rehausse le design par sa coupe et son intégration dans les découpes. Je dois concevoir des produits qui répondent aux besoins de mes clients et, pour satisfaire ces besoins, je dois réfléchir à des objets utilitaires, accessibles et pratiques. Pour ces raisons, j'ai inclus un bouton au pied du col pour fermer le manteau.



Figure 13 : Manteau « KENGURU »
Source : Collection personnelle Le Chevrier du Nord, mai 2019

3.1.4 L'IMPACT DU VÊTEMENT DANS L'ESPACE : L'INSTALLATION, LA MISE EN PODIUM ET L'ESSAYAGE

L'espace est l'essence entre les formes qui interagissent pour communiquer leur sens propre. Lors de la présentation devant le groupe de soutenance, il y aura trois phases de présentation des pièces choisies pour cette occasion.

La première vise à faciliter la communication entre les formes vestimentaires et l'observateur qui peut selon ses motivations instaurer des actions à titre de participant à la réalisation de l'œuvre en devenir. Ces formes vestimentaires volontairement inachevées seront disposées dans l'espace adjacent à la chèvrerie

pour susciter le dialogue entre les divers sujets pour qu'ils puissent poser une action déterminante ou pas sur la voie que prendra le design final du vêtement. Nous découvrirons dans un moment commun comment le vêtement se prête au discours narratif que nous lui apposerons individuellement ou en groupe d'échange. Nous observerons les différences qui existent dans les lectures du vêtement *objet contemplatif* et du vêtement *enveloppe corporelle*. Nous constaterons que ces objets peuvent cohabiter dans un espace d'où ils tirent leur sens, dans les méthodes utilisées pour les fabriquer et dans la matière qui les compose.

Une mise en podium s'avère la seconde forme de mise en contexte du vêtement par le port suggestif de celui-ci sur une silhouette en mouvement. À mon avis, c'est une mise en forme simple et efficace pour émettre un discours direct avec l'observateur. C'est une voie souvent empruntée en design de mode pour clore une collection et pour proposer des tendances. Donc, j'emploierai cette mise en forme dans l'espace pour présenter des vêtements choisis à cet effet.

En ce qui a trait à la troisième forme de mise en contexte, je disposerai des vêtements sur un support qui sera à la disposition des usagers pour qu'ils puissent essayer ceux-ci à leur guise. Ainsi, ils auront le choix d'apprécier les produits, de donner leur avis sur l'expérience vécue et de joindre à cela des commentaires constructifs que je traduirai dans mes collections à venir.

RETOUR CRITIQUE

Ce qui m'a amené à choisir la mode comme domaine pour exercer ma profession, c'est d'abord ma curiosité et la découverte de la culture vestimentaire. Dans ce credo de la mode axé sur la tradition et la culture, je me suis sentie bien et cette sensation m'a motivé à choisir ce rythme de vie favorable à la création. Afin de valider mes connaissances acquises et de poursuivre mes apprentissages dans ce domaine, j'ai choisi de continuer des études supérieures directement reliées à ma pratique professionnelle.

Au terme de ces études, je constate que le dépassement de soi ne me mène pas à atteindre le paroxysme du phénomène qu'est mon talent de création, mais plutôt qu'il m'aide à emprunter une direction qui me mènera ailleurs dans mes réflexions créatives. C'est ce désir constant de rendre parfait tout ce que je touche qui revient sans cesse sachant très bien que la perfection est une question toute relative. Donc, à ce compte, je n'estime pas avoir rendu mes créations parfaites, mais le simple fait de poser des actions sur une matière que je manipule depuis vingt ans et d'en prendre pleinement conscience m'indique que c'est une forme de réussite et d'épanouissement en soi.

J'ai choisi de classer ma démarche artistique selon trois structures sur lesquelles j'ai basé la rédaction de mon mémoire : le vêtement comme forme sculpturale couvrant le corps, la matière textile composant le vêtement et l'art comme moyen permettant de vivre une expérience esthétique sensorielle. Ces

structures auront permis d'orienter ma pratique pour en extraire le meilleur que je puisse escompter de tout cela. Selon l'orientation que j'ai choisie, j'ai atteint mes objectifs certes, mais selon mes attentes, je crois que le dépassement de soi n'est pas encore suffisant. Des limites s'imposent, et c'est ce qui m'amène à faire des choix plus raisonnables d'après une réalité économique variable. Mais, avec du recul, je constate que le travail réalisé dans le passé et celui en cours sont interreliés et dépendent l'un de l'autre de sorte qu'il se crée une adéquation entre les deux moments pour soustraire l'essence même de ces structures temporelles.

CONCLUSION

Au terme de ma recherche, je crois avoir été en mesure d'amener, par l'entremise de l'expérience subjective, le vêtement à se modeler à travers la matière textile afin qu'il se crée une adéquation entre les quatre structures : Matière - Texture - Forme - Temps. Pour ce faire, j'ai fabriqué d'abord l'étoffe, pour ensuite concevoir le vêtement, et tout cela en regard d'une esthétique de la forme et d'un espace-temps (dimensions, époques, durée) spécifiques. En bref, mon travail interroge les frontières entre le corps et le vêtement.

Dans l'optique de poursuivre l'acquisition de connaissances, dans le but d'acquérir des techniques et dans le besoin de partager et de cohabiter avec des gens qui ont des entreprises ou des pratiques comparables à la mienne, je veux entreprendre des immersions au sein de ces milieux. Un événement annuel, propre au Pérou, qui se nomme « *chaccu* » permet non seulement de comprendre la culture de la laine vigogne, mais aussi de participer à la vie économique locale en évitant que le marché ne soit monopolisé par de grosses entreprises textiles au détriment des communautés andines.

Je veux partir à la rencontre des peuples dont les animaux produisent de la fibre laineuse et qui l'utilisent pour son pouvoir textile comme ces peuples autochtones péruviens qui, par différents programmes de sauvegarde, protègent les troupeaux restant de vigognes. Une tradition multimillénaire consiste à récolter la précieuse laine de vigognes, ces petits lamas des Andes à la toison laineuse à partir

de laquelle les locaux fabriquent l'un des tissus les plus luxueux et les plus fins du monde.

Située en Californie, *Eureka Mohair*, entreprise qui élève la chèvre angora pour sa production de la fibre mohair est un milieu de travail avec lequel je souhaite échanger pour acquérir et partager des compétences qui profiteront à chacune de nos entreprises.

J'aimerais aussi participer à la randonnée équestre pour le grand rassemblement de moutons en Islande. C'est une randonnée exclusive qui me plongera au cœur d'une tradition ancestrale islandaise. En effet, chaque année au début de l'automne, les fermiers locaux se regroupent et partent à travers les montagnes regrouper leur bétail. À cheval, je suivrai ces éleveurs et apprendrai comment diriger un troupeau, rassembler les bêtes et les trier. Ce sont des milliers de moutons bêlant que je tenterai de rediriger à la ferme à travers les collines et les rivières. Ce sera certes une expérience humaine marquante à travailler de pair avec ces bergers.

Ballottées par les flots glacés de l'Atlantique nord, les Féroé, îles lointaines formant un archipel de dix-huit îles, sont un ensemble pittoresque de pâturages vert émeraude parsemés de moutons blancs, de petites maisons joyeusement colorées et de landes sans aucun arbre à l'horizon. Là-bas, il pleut trois cents jours par an, c'est pourquoi les colons scandinaves ont introduit les toits d'herbe qui assurent une protection contre la pluie. J'escompte bien parcourir ces vastes paysages

verdoyants et qui sait, je verrai comment les Féringiens tondent l'herbe de leurs toits, avec les tondeuses à quatre pattes.

Tous ces moments vécus dans ces milieux favorables à ma quête d'expérience authentique seront précieux pour vivre une béatitude qui me fera grandir comme personne et dans mon métier.

Pour faire suite à mon incursion dans l'univers qui enveloppe le vêtement, je planifie d'élargir mes horizons à titre d'artiste, en tirant profit de l'expérience d'un des maîtres qui aura influencé mon parcours académique et professionnel. Fascinée par leurs réalisations, je profite pleinement du fait que je les ai découverts, espérant un jour parcourir, dans le tangible, leurs univers et m'imprégner de l'expérience que cette immersion m'aura procurée. Ces trésors vivants sont pour moi des références essentielles à la concrétisation de ma recherche en milieu universitaire et artistique. Ils représentent le vêtement comme un objet indispensable à notre bien-être, à mon bien-être certes. D'ailleurs comment pourrais-je m'accomplir sans toute cette poésie quotidienne racontée à travers ces enveloppes fibreuses qui répondent à nos besoins de se couvrir et d'être soi ?

RÉFÉRENCES

- ¹ <http://feutrevagabond.wixsite.com/nadine/histoire>
- ² GILLOW, John et SENTANCE, Bryan, Le tour du monde illustré des techniques traditionnelles, Éditions Alternatives, Paris, 2000, 240 p.
- ³ GAILLARD, Françoise, Le musée de la mode, Édition Phaidon Press Limited, Paris, 2001, 503 p.
- ⁴ FUKAI, Akiko, FASHION, Une histoire de la mode du XVIII^e au XX^e siècle, Volume I : XVIII^e et XIX^e siècle, Éditions Taschen, The Kyoto Costume Institute, Kyoto, 2002, 319 p.
- ⁵ RENAU, Nicole, L'étoffe au fil des civilisations, Éditions Édisud, Aix-en-Provence, 2000, 183 p.
- ⁶ FROGIER, Larys, Kiki Smith : ce qu'un corps peut faire à un autre corps, in Larys Frogier (et al.), Laboratoires : pour une expérience du corps, Université de Rennes 2, Haute-Bretagne, 1994, p. 84-93.
- ⁷ JOURDAIN, Anne, Réconcilier l'art et l'artisanat, une étude de l'artisanat d'art, <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2012-3-page-19.htm>
- ⁸ KAINE, Élisabeth, Métissage, de l'expérience à une pédagogie du design, Boîte rouge vif, Chicoutimi, 1955, 167 p.
- ⁹ http://www.marcelproust.it/miscel/pm_fr2.htm
- ¹⁰ <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=LucyOrta>

BIBLIOGRAPHIE

ARKELL, T.R. et al., La chèvre angora. Exploitation, alimentation et élevage. Production du mohair, Agriculture Canada, Feuillet no 12, 1915, 22 p.

BARIL, Gérald, Atmosphère, Éditions Université du Québec à Montréal, Centre de design, Montréal, 2001, 156 p.

BARNEY, Matthew, The Cremaster cycle, Éditions Guggenheim Museum, New-York, 2002, 522 p.

BENÄIM, Laurence, Issey Miyake, Éditions Assouline, Paris, 1997, 79 p.

DALEY, Cathy, Le vêtement comme envoûtement, Musée régional de Rimouski, Rimouski, 1955, 43 p.

FUKAI, Akiko, FASHION, Une histoire de la mode du XVIII^e au XX^e siècle, Volume I : XVIII^e et XIX^e siècle, Éditions Taschen, The Kyoto Costume Institute, Kyoto, 2002, 319 p.

GILLOW, John et SENTANCE, Bryan, Le tour du monde illustré des techniques traditionnelles, Éditions Alternatives, Paris, 2000, 240 p.

IRVING, Penn, Issey Miyake, Éditions Mulhouse : Musée de l'impression sur étoffes, Paris, 1988, 109 p.

KAINE, Élisabeth, Métissage, de l'expérience à une pédagogie du design, Boîte rouge vif, Chicoutimi, 1955, 167 p.

POISSANT, Louise, (2006). « Le vêtement communiquant : pour une écologie médiatique », Inter, Art Actuel, no.94, 46 – 49.

RICHARD, Martin, Fashion and surrealism, Éditions Rizzoli, New-York, 1987, 283 p.

SAUSSET, Damien, (octobre 2006). « Les dernières folies de Yayoi Kusama », Connaissance des arts, no. 642, 72 – 77.

TISSERON, Serge, Comment l'esprit vient aux objets, PUF, 2016.

WESTWOOD, Vivienne, Vivienne Westwood a London fashion, Museum of London, London, 2000, 80 p.

ANNEXES

Annexe A : DVD de la présentation mode, Soutenance et Porte Ouverte

Annexe B : PHOTOS de la présentation mode, Soutenance