

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	ii
REMERCIEMENTS .....	iii
TABLE DES MATIÈRES .....	iv
LISTE DES FIGURES .....	vii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I .....	3
OUVERTURE DISCIPLINAIRE .....	3
1.1 Énoncés de la pratique .....	4
1.1.1 Le dessin : un geste dans l'espace .....	4
1.1.2 L'art comme activité quotidienne .....	5
1.1.3 L'histoire d'autrui comme espace de création .....	11
1.2 Temporalités .....	14
1.2.1 La pensée de l'empreinte .....	14
1.2.2 Le corps comme réceptacle .....	15
1.2.3 Le fragmentaire et l'hétéroclite .....	17
1.3 Problématique de recherche .....	19
1.3.2 La définition des concepts-clés .....	19
1.3.3 L'ouverture du dessin .....	22

CHAPITRE II .....	23
CONNAISSANCE DE LA PRATIQUE .....	23
2.1 De la présence à sa trace .....	24
2.1.1 Ateliers et laboratoires sur la performance .....	24
2.1.2 Marches performatives .....	26
2.1.3 Statut des traces .....	33
2.2 Dyades relatives à la pratique .....	35
2.2.1 Trajet-projection .....	35
2.2.2 Expérience-récit.....	42
2.2.3 Mobilité-dehors .....	46
2.3 Pratiques quotidiennes .....	52
2.3.1 Écriture .....	52
2.3.2 Méditation .....	52
2.3.3 Marche .....	53
CHAPITRE III.....	54
COHÉRENCE DE LA PROPOSITION .....	54
3.1 Calendrier .....	54
3.1.1 Méthodologie.....	54
3.1.2 Mes pas de praticienne .....	55
3.1.3 Journal, dictaphone et cartes.....	56
3.2 L'expérience transportée dans l'atelier .....	59
3.2.1 Expérimentations initiales .....	59
3.2.2 Dessins.....	60
3.2.3 Vidéo .....	66
3.3 Exposition — <i>La pratique des trajets</i> .....	70
3.3.1 Contexte.....	70
3.3.2 La co-présence et les relations dans l'exposition .....	70
3.3.3 La réception .....	77

CONCLUSION.....	78
BIBLIOGRAPHIE.....	81
L'ANNEXE A .....	84
LISTE DES OBJETS DESSINÉS À L'AVEUGLE DANS LA PRODUCTION DE « DESSINS-LIGNES ».....	84

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Extrait du parcours photographique intitulé <i>Printemps</i> (2008).....	6
1.2 <i>Un dessin sur la neige</i> (2009).....	8
1.3 Suite du projet <i>Un dessin dans la neige</i> (2009).....	9
1.4 Extraits de la vidéo intitulée <i>750 ml</i> (2009).....	10
1.5 <i>La patate lui pompait</i> (2010). Vue d'ensemble de l'installation.....	12
2.1 Hamish Fulton. <i>Cinq nœuds pour cinq jours de marche</i> (1973).....	27
2.2 Photographie de mes pieds sur une surface de marche (2010).....	30
2.3 Intervention <i>in situ</i> intitulée <i>Couronne</i> (2010).....	31
2.4 <i>Alignement de fruits</i> (2012).....	32
2.5 Dennis Oppenheim. <i>Annual Rings</i> (1968).....	34
2.6 Carolee Schneemann. <i>Up and Including her limits.</i> (1973-76).....	37
2.7 Carnet de dessins à l'aveugle et collages (2011).....	39
2.8 Dessin à l'aveugle et objets d'étude.....	40
2.9 Raphaëlle de Groot. <i>Colin-maillard.</i> (1999-2001).....	41
2.10 Sophie Calle. <i>Chambre avec vue.</i> (2003).....	43
2.11 Dessin inspiré d'une histoire d'autrui (2012).....	45
2.12 Silvia Bächli. <i>Sans titre (Paris, 10/83 – 03/84)</i> (1984).....	47

2.13	Silvia Bächli. <i>Travaux</i> (1989–2006).....	48
2.14	Déploiement de dessins sur les murs et une table de l'atelier (2012).....	50
2.15	Mes dessins placés sur une table (2013).....	51
3.1	Journal de pratique et dictaphone.....	57
3.2	Cartes heuristiques.....	58
3.3	<i>Un dessin-tache et un dessin-ligne</i> (2012).....	61
3.4	Livre d'artiste intitulé <i>Foulées</i> (2012).....	62
3.5	<i>Tiges</i> (2012).....	63
3.6	Un dessin-tache (2012).....	65
3.7	Alfonso Arzapalo. <i>Skyline</i> .....	67
3.8	Image tirée d'une action filmée intitulée <i>Un tour sur moi-même</i> (2012).....	68
3.9	Image tirée d'une action filmée intitulée <i>Devenir-animal (je rampe)</i> (2012).....	69
3.10	Premier bloc. Les livres et le vidéo intitulé <i>Devenir-animal (je rampe)</i> .....	72
3.11	Deuxième bloc. Les dessins déposés sur des socles et des lutrins et le vidéo intitulé <i>Un tour sur moi-même</i> .....	73
3.12	Troisième bloc. Installation murale.....	75
3.13	Quatrième bloc. Les dessins encadrés accrochés par paires.....	76

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
2.1 Tableau comparatif des domaines du geste.....	35

## INTRODUCTION

Je commence cette recherche en portant un regard rétrospectif sur mon travail. Le dessin est ma discipline de base (« j'ai toujours dessiné ») et la production qui en découle se concentre autour du geste spontané. Par la suite, à partir de ma pratique fondatrice, mon travail s'ouvre, en 2008, sur des interventions en art action réalisées dans le quotidien sans la présence du public. Elles sont documentées le plus souvent à l'aide de photographies. Ces dernières deviennent les vestiges de la situation initiale.

Portée par un désir de poursuivre l'ouverture de ma pratique, j'interroge dans cette recherche en création l'instabilité du dessin. Comme le quotidien est aussi l'une de mes préoccupations, l'autre interrogation de cette étude concerne la traduction esthétique de phénomènes non visuels de l'expérience (tels que les sensations du corps, les émotions et les intuitions) vécues à travers la marche dans la nature et les récits de vie d'autrui.

J'ai pour objectif de recherche d'aborder mon corps en tant que réceptacle. Ma stratégie implique de ce fait une écoute et une manière d'être relative aux espaces de création suivants : papier à dessin, paysage biophysique, histoire de vie et contexte architectural de l'exposition. Parallèlement, j'ai pour objectif d'ouvrir ma pratique sur la vidéo et l'installation.

Cette recherche se caractérise par une tétrade méthodologique dont le déroulement s'effectue dans l'ordre suivant : écouter (ressentir), produire, trier et déployer.

Voici un aperçu des chapitres de ce mémoire.

Le premier chapitre s'attarde aux origines du sujet et au cadre théorique sur lequel s'appuie la recherche. Il décrit mes travaux antérieurs en dessin et en art action (interventions dans le quotidien). J'y interroge la pensée de l'empreinte en lien avec l'idée de trace dans mon travail. Je me penche aussi sur les questions du corps et du fragment. Viennent ensuite les définitions des concepts-clés et la problématique de la recherche.

Dans le deuxième chapitre, en vue d'éclairer ma position esthétique, je raccorde ma démarche à celles d'autres artistes. Je lie également cette dernière à la théorie. Le chapitre commence sur la présence. Cela touche aux ateliers que j'ai suivis, à ce que j'appelle les marches performatives et au statut des traces. Le chapitre se poursuit avec les dyades relatives à la pratique et s'ouvre sur les rituels qui me préparent à la création.

Le troisième chapitre touche au cadre méthodologique de la recherche. La première partie concerne les outils. La partie suivante explique l'expérimentation et la production en dessin, art action et vidéo. Le chapitre se termine sur l'exposition.

Enfin, la conclusion répond à la problématique et débouche sur d'autres possibilités de recherche-crédation.

## CHAPITRE I

### OUVERTURE DISCIPLINAIRE

Le temps est facteur d'un art des multiplicités [...]. (Buci-Glucksmann, 2001, p. 47).

Le chapitre premier s'attarde aux origines du sujet et au cadre théorique sur lequel s'appuie la recherche. Il décrit mes travaux antérieurs en présentant mes productions en dessin et en art action. J'interroge la pensée de l'empreinte en lien avec l'idée de trace dans mon travail. Je me penche sur la question du corps et du rapport à l'autre (esthétique relationnelle). Viennent aussi les définitions des concepts-clés. Elles s'appuient sur l'idée principale du passage. Enfin, je présente la problématique de la recherche.

## **1.1 Énoncés de la pratique**

### **1.1.1 Le dessin : un geste dans l'espace**

Auparavant, dans ma pratique en dessin, je réalisais des séries dans lesquelles j'inscrivais sur le papier la forme de gestes brusques, répétitifs et produits par battement. Je me souviens encore du bruit sec que provoquait le crayon en se heurtant aux surfaces qui me servaient de supports. Mes productions montraient des sortes de nuages tissés de ligne et de points rythmiques. Il m'arrivait de combiner ces traces à des formes géométriques en aplat et à des syllabes écrites au pochoir. Je réalisais en outre de nombreux collages avec des rebuts de papier, du ruban adhésif et des fragments de dessins. Je mariaais le côté pauvre des matériaux à l'aspect non fini des lignes tracées nerveusement.

Le dessin demeure présent dans ma pratique. Je l'utilise dans une approche directe. Le geste y tient une place centrale. De plus, lorsque je dessine, j'évite de penser au résultat. J'essaie de rester attentive à ce qui se produit dans l'espace du papier.

J'aime penser que c'est mon corps qui dessine et je considère les périodes de production comme des séances d'entraînement. Ces dernières durent deux à trois heures par jour durant plusieurs jours consécutifs.

### 1.1.2 L'art comme activité quotidienne

Ma pratique s'est ouverte en 2008 sur des actions *in situ* animées sans la présence du public. Elles ont été réalisées de façon autonome dans mon espace domestique et dans les rues de la ville que j'habitais à l'époque : Baie-Saint-Paul (Québec). Ces interventions se caractérisaient par la spontanéité, la temporalité et le processus comme œuvre. Je les exécutais subitement avec des moyens simples comme avec le dessin. De plus, étant donnée leur nature éphémère, je procédais à leur documentation à travers la photographie et le récit de projet. J'appelais ces interventions *activités*.

Un des aspects particuliers de cette pratique était qu'il se déroula en périphérie de la structure institutionnelle. Aussi, il avait débuté lorsque je me trouvais au chômage<sup>1</sup>. Je disposais alors de beaucoup de temps et je structurais mes journées par des occupations telles que l'écriture automatique, le dessin et la marche.

Parmi ces interventions, *Printemps* (voir figure 1.1, p. 6) utilisait la marche en milieu urbain. Il s'agissait d'un parcours où je prenais notamment des clichés de rebuts abandonnés le long des rues. Comme ces objets étaient recouverts de gravier qu'on étend sur les routes glacées, ils témoignaient du passage de l'hiver.

---

<sup>1</sup> Depuis dix ans, j'occupe un emploi saisonnier de garde-parc naturaliste.



Figure 1.1 : Extrait du parcours photographique intitulé *Printemps* (2008).

Une autre de ces interventions, *Un dessin sur la neige* (voir figures 1.2-1.3 p. 8-9), révélait sur une parcelle de mon jardin, un labyrinthe que j'avais tracé en marchant avec mes raquettes. Ce dernier pouvait être observé de mon solarium. Je le prenais en photographie régulièrement pour documenter son altération.

L'intervention *750 ml* (voir figure 1.4, p. 10) utilisait la lumière matinale qui pénétrait mon solarium. Je m'y étais filmée en train de boire à jeun trois verres d'eau. Au cours de l'action, l'eau devenait pénible à avaler. Il est vrai qu'à mesure que j'en avais rempli les verres, la température de l'eau du robinet avait baissé. Je vidai quand même les contenants comme prévu. Ce qui fit passer mon visage d'une expression ensommeillée à une autre empreinte d'inconfort.

Comme j'ai mentionné précédemment, toutes ces interventions n'avaient pas été réalisées pour le public. Je ne partageais ces expériences qu'avec des amis. Mon intention était seulement de faire quelque chose en marge de la vie en cours. Je ne m'attachais ni à l'identité d'artiste ni à l'obligation de justifier mes actes.

J'ai manifesté par la suite, au cours de mes études de maîtrise en art, l'envie de travailler en collaboration avec d'autres personnes.



Figure 1.2 : *Un dessin sur la neige* (2009).



Figure 1.3 : Suite du projet *Un dessin dans la neige* (2009).

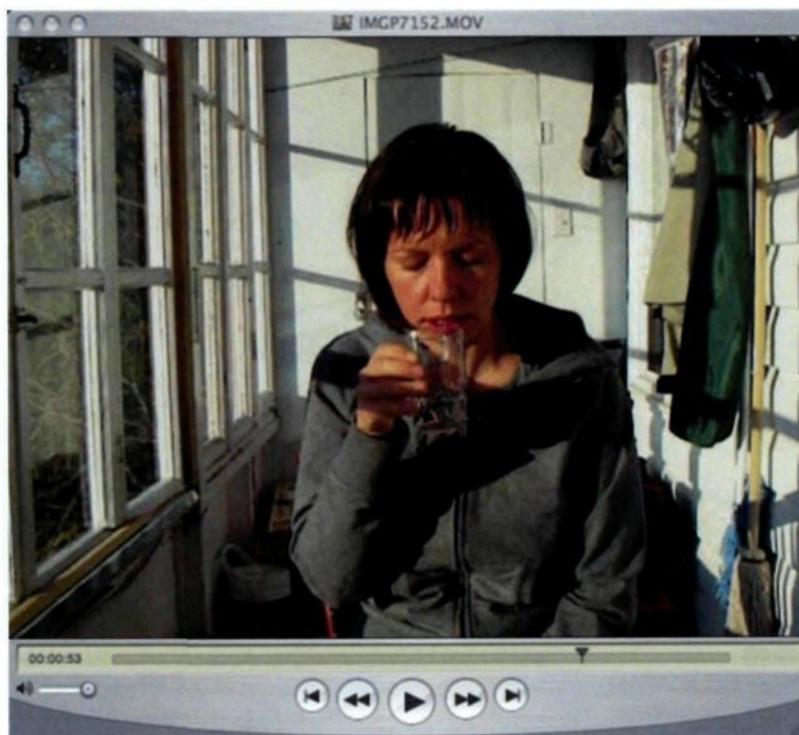


Figure 1.4 : Extraits de la vidéo intitulée *750 ml* (2009).

### 1.1.3 L'histoire d'autrui comme espace de création

Au début de mon cheminement de maîtrise, j'ai eu l'envie de visiter l'art relationnel tel que théorisé par Nicolas Bourriaud. « Une œuvre peut fonctionner comme dispositif relationnel comportant un certain degré d'aléatoire, une machine à provoquer et gérer des rencontres individuelles ou collectives. » (Bourriaud, 2001, p. 30).

Pour le projet intitulé *La patate lui pompait* (voir figure 1.5, p. 12), j'avais invité des personnes de mon entourage à me faire le récit de leur rencontre avec un animal sauvage. À partir de leurs mots, je voulais tenter de découvrir des images qui pouvaient être matérialisées par le dessin. J'avais donc enregistré les histoires sur un magnétophone. Après avoir plusieurs fois écouté les entrevues, j'ai décidé de travailler sur la rencontre d'une femme et d'un oiseau de proie. C'est ainsi qu'à l'aide d'encre et de brosses, j'ai dessiné la silhouette de l'oiseau et les positions de protection de la participante (qu'elle m'avait montrée avec son corps). Le sentiment de peur faisait partie de l'histoire. J'ai utilisé de ce fait ma propre anxiété à travers le geste de ma main. J'ai de même procédé à des « drippings » en recréant les trajets de l'oiseau dans les airs et profité des effets de l'encre se mélangeant à l'eau directement sur le support. Puis, lors de l'exposition<sup>2</sup>, j'ai sélectionné un nombre restreint d'illustrations que j'ai suspendues aux murs, de part et d'autre d'un coin, et de manière décalée. Les dessins interagissaient entre eux dans l'espace.

---

<sup>2</sup> Exposition collective de la maîtrise en art intitulée *Les Dialogues acrobatiques*, L'Oeuvre de l'Autre, le Centre d'exposition de l'UQAC, 2010.



Figure 1.5 : *La patate lui pompait* (2010). Vue d'ensemble de l'installation.

En somme, la rencontre avec une autre personne m'a donné un espace de travail rafraîchissant. L'intérêt de ce projet, qui utilisait l'histoire de vie (Pineau et Le Grand, 2013) dans la méthodologie de création, s'attachait au fait que je devais m'adapter. Le récit de l'autre agissait de toute évidence comme un prétexte pour favoriser la créativité et affronter l'espace vide du support-papier.

Dans ce premier projet en art relationnel, j'ai fait l'expérience du récit d'autrui pour en matérialiser les sensations à travers les jeux de ma main. Véritables empreintes laissées sur le papier, les formes du geste qui en découlent sont bien sûr situées à une époque différente de cette situation de rencontre de la femme et de l'oiseau.

## 1.2 Temporalités

### 1.2.1 La pensée de l’empreinte

Mon travail n’implique pas obligatoirement la technique de l’empreinte, mais je crois qu’il peut être abordé par le biais de son paradigme théorique. Ainsi, dans ma pratique, l’empreinte correspond à l’idée de la trace. Cette dernière rejoint tantôt le dessin comme forme du geste (partie 1.1.1, p. 3), tantôt la photographie comme trace documentaire (partie 1.1.2, p. 4).

Selon l’ouvrage de Didi-Huberman, *La ressemblance par contact* (2008), la forme duelle qu’est l’empreinte évoque à la fois le désir et le deuil, la ressemblance et la dissemblance, la présence et l’absence, le présent et le passé. L’empreinte parle en même temps du *contact* (le pied qui s’enfonce dans un substrat) et de la *perte* (l’absence du pied dans son empreinte).

Lorsque je dessine en prenant une idée comme point de départ, par exemple une image mentale issue d’une histoire entendue (voir figure 1.5, p. 12), je ne sais pas d’emblée quel sera le résultat. Il existe certes, des pertes et des ressemblances entre les faits racontés et le résultat dessiné. À travers la réalisation du dessin, des indices nouveaux et révélateurs de la situation immédiate et concernant des effets de matière ou mon état d’esprit apparaissent. De plus, le fait de placer divers dessins issus de procédés et d’époques hétérogènes dans un même espace physique crée entre les papiers des ouvertures, des écarts, des chocs. Aussi, peut-on nommer constellations de tels agencements de dessins.

Par le geste, mes dessins correspondent pour moi à des empreintes : celles des sensations, des émotions et des intuitions du corps.

### **1.2.2 Le corps comme réceptacle**

Cette partie du mémoire rejoint l'idée du corps. Comment puis-je travailler avec le corps? Cette interrogation est implicite à ma recherche puisqu'il y est question de spontanéité.

Mon angle théorique considère le corps et l'esprit comme un tout, sans antagonisme entre les deux.

« Donnez-moi donc un corps » : c'est la formule du renversement philosophique. Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l'impensé, c'est-à-dire à la vie. Non pas que le corps pense, mais, obstiné, têtu, il force à penser, et force à penser ce qui se dérobe à la pensée, la vie. (Deleuze, 1985, p. 246).

La vie possède cette dimension qui ne peut être expliquée en terme de concept. J'évoque ici l'aspect purement expérientiel. Sans renier l'importance de la raison, du langage et de la réflexion pour communiquer, décrire, analyser, intellectualiser un phénomène, je désire interroger les sensations du corps, les émotions et les intuitions. Voilà comment je veux travailler avec mon corps : en restant attentive à ces phénomènes qui me traversent.

Les surréalistes refusaient le contrôle de la raison sur leurs productions artistiques. Ils employaient les mécanismes psychiques comme l'automatisme, le rêve et l'inconscient pour favoriser la création et faire naître de nouvelles associations d'images. Ils ont notamment utilisé l'imagination active. Cette technique a été mise au point par le psychanalyste Carl Gustav Jung (*In Hannah, 2002*). J'y reviendrai à la partie 2.2.2 (p. 42).

*Mon corps est mon principal outil.* Cette affirmation qui est mienne signifie que mon corps est mon outil de travail et que les gestes que j'accomplis, lorsque je crée, proviennent de la « pensée de mon corps ». Je peux choisir par exemple de travailler à partir d'une image avec laquelle je dialogue spontanément. De cette façon, je fonctionne sans analyser ce que je suis en train de faire et je reste attentive à ce qui se passe dans le présent.

L'idée du corps parle bien sûr de son intériorité. Gaston Bachelard dans son livre *La poétique de l'espace* (1958) l'appelle aussi « immensité intérieure ». (Bachelard, 1958, p. 169).

L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. [...] Si paradoxal que cela paraisse, c'est souvent cette immensité intérieure qui donne sa véritable signification à certaines expressions touchant le monde qui s'offre à notre vue. (Bachelard, 1958, p. 169).

L'immensité intime comme l'indique Gaston Bachelard désigne « un état d'esprit particulier qui place [l'individu] devant un monde qui porte le signe d'un infini. Nous pouvons dans la méditation renouveler en nous-mêmes les résonnances de cette contemplation de la grandeur. » (Bachelard, 1958, p. 168).

Comme mon état d'esprit, mon travail évolue continuellement. Cela donne lieu à une multiplicité de manières, de formes et d'époques. Bref, cela donne lieu à un ensemble qui pourrait devenir fragmentaire, hétérogène ou hétéroclite.

### **1.2.3 Le fragmentaire et l'hétéroclite**

La notion de fragment en tant que document et l'idée de fragmenter le réel, d'en suspendre des moments, hantent mes pensées d'artiste.

Le fragment est un indice de son contexte d'origine. Il peut devenir le témoin d'une époque, d'une expérience, d'une procédure. Par exemple, un dessin peut être perçu comme un fragment limité qui parle de son origine plus vaste. « Chaque document est un fragment d'une réalité qui, jointé tant bien que mal à d'autres, fonde un savoir qui pourtant reste parcellaire, et que viendront nourrir à leur tour d'autres fragments. » (Charles et Oster, 2013, 2<sup>e</sup> par.).

Les œuvres que je réalise agissent comme des traces-témoins de mes expériences de création vécues en solitaire. On peut facilement imaginer les gestes que ma main a dû faire

pour produire les traits que l'on voit sur le papier. Le dessin apparaît alors comme la forme du geste, le contact de la perte et la perte du contact (partie 1.2.1, p. 14).

En juxtaposant des dessins issus d'époques et de procédés multiples dans le même espace d'exposition, mon travail joint à la notion du fragmentaire celles de l'hétérogène et de l'hétéroclite. Faire fonctionner ensemble des morceaux disparates peut devenir difficile. Mon but vise bien sûr une esthétique de l'hétéroclite.

Le fragmentaire porte le souvenir d'une unité perdue; il dit le deuil, mais aussi l'espoir d'une cohésion retrouvée. L'hétérogène, quant à lui, juxtapose des éléments sans commune mesure, sans origine partagée : il instaure le multiple et le différent comme son unique territoire et son unique horizon. [...] cette esthétique [de l'hétéroclite] n'est envisageable que dans la mesure où elle est portée par une intention éthique qui la mobilise, l'anime, lui donne du liant et lui permet de faire sens. Cette orientation, qui milite contre tout système totalisant, souscrit avec force aux principes de liberté et de différence. Comme les textes rapiécés qu'elle produit, elle situe pourtant les fragments hétérogènes dans un espace commun, même discontinu. L'espace du passage, aussi paradoxal soit-il, qui accueille ces différences, les met en présence, et permet au regard et à l'esprit de les mesurer et de circuler de l'une à l'autre. (INIST, 2010, 1<sup>er</sup> par.).

Dans une constellation de dessins, les relations s'effectuent en dehors des papiers, dans l'espace d'un mur, d'une table ou d'un socle. On parle ici d'intervalle, d'interstice, de trait d'union ou de brèche. L'entre-deux dont il est question à la fois sépare et lie les fragments. Je trouve intéressant que l'œil et l'esprit du spectateur puissent circuler entre les papiers, dans l'espace vide qui les accueille, afin de mesurer leurs relations. Ce mouvement de l'œil est pour moi important, car il est vivant, mobile, libre et actif. Il se situe aussi dans l'intervalle. « Le *Ma* [au Japon] est à la fois intervalle, vide et espacement, "entre" au sens

fort. Il sépare relie et installe une respiration, une fluctuation et une incomplétude qui engendre cette relation du temps infini [...]. » (Buci-Glucksmann, 2001, p. 36).

La cohérence esthétique de mon travail sera formée vers la fin de cette recherche, après un tri de la production, lors du montage de l'exposition.

### **1.3 Problématique de recherche**

#### **1.3.1 Vers une cohérence**

Lorsqu'on travaille de façon spontanée et selon l'énergie du moment, il devient normal de s'interroger sur le sens de sa démarche. Est-ce que la multiplicité qui découle des formes et des procédures sera finalement cohérente? Je dirais d'emblée que sous l'angle du processus de la création, être pleinement consciente de ce qui arrive unit tout pour moi. Il s'agit aussi de faire confiance en ce qui émerge de façon naturelle. Je veux laisser la cohérence s'établir d'elle-même.

Dans les prochaines sections, je définis les concepts-clés et la problématique de la recherche en création.

#### **1.3.2 La définition des concepts-clés**

Le passage demeure dans cette recherche le concept principal. L'ouverture du dessin correspond pour moi à un passage. Il s'agit de passer d'un médium à un autre. De

plus, comme le décrit Christine Buci-Glucksmann, le passage se lie aux notions de temps, d'impermanence, d'altérité et de « devenirs comme processus infinis qui nous traversent. » (Buci-Glucksmann, 2001, p. 42). Il renvoie également à l'espace comme lieu de circulation et de côtoiement d'éléments disparates. Si un trajet se situe sur plusieurs centres, ces derniers peuvent montrer une hétérogénéité, voire un manque d'harmonie. Cette affirmation rejoint l'idée de Walter Benjamin selon laquelle les passages urbains du début de l'ère moderne font voir un « paysage primitif<sup>3</sup> » sans parenté entre les éléments constituants. (Benjamin, 1993, p. 825-826).

L'enveloppe du corps devient aussi un intermédiaire entre sa substance intérieure et l'espace qui l'entoure. « Les passages sont des intermédiaires entre la rue et l'intérieur. » (Benjamin, 1955, p. 58). L'intérieur dont parle Benjamin évoque autant pour moi l'intérieur d'un bâtiment que mon intériorité. Ainsi peut-on dire que le corps est un lieu de passage.

Le corps comme réceptacle est un concept qui signifie qu'il contient des matières diverses (mémoires, images, sensations, mots, pensées) provenant de temporalités diverses. Il transforme ces matières et les redonne par la suite. Ce mouvement s'effectue dans les deux sens. Le corps s'imprègne de ce qui l'entoure (mouvement qui va de l'extérieur à l'intérieur) puis il le redonne (mouvement qui va de l'intérieur à l'extérieur). Dans ma recherche, je m'efforce de ressentir ce qui traverse mon corps. Je cherche à l'habiter pleinement. Cela résulte d'un désir d'être consciente de ce qui se passe au fil du temps.

---

<sup>3</sup> Par exemple, le Carbonifère.

Cette logique pourrait s'établir en terme d'une succession de présents. L'impermanence liée à cette structure de pensée reste donc importante.

Le milieu dans lequel je me trouve influence ma qualité de présence et mes actions dans l'espace. De ce fait, la « manière d'être » correspond à « quand un individu se rapporte à lui-même »; de même, la « manière d'être relative » est « quand un individu se rapporte à ce qui l'entoure. » (Buci-Glucksmann, 2001, p. 46).

Le contexte architectural de l'exposition est entendu comme un espace de passage. Il montre une ouverture qui accueille la multiplicité des formes, sans chronologie ni hiérarchie. L'œil et l'esprit du spectateur peuvent de cette manière circuler d'un dessin à l'autre, car les relations existent en dehors des supports. Ce flux s'apparente au modèle du rhizome de Deleuze et Guattari. « Le rhizome représente des évolutions parallèles qui sautent d'une ligne à une autre entre des êtres tout à fait hétérogènes. » (Deleuze, 1977, p. 36). Encore, comme le dit Buci-Glucksmann, le rhizome est constitué « d'écarts, de déclinaisons, de disséminations et de réseaux. » (Buci-Glucksmann, 2001, p. 39). L'espace entre les supports représente ainsi l'entre-deux, le milieu ou le dehors. Les relations sont à l'extérieur des bords des papiers d'une forme à une autre, d'un procédé à un autre, d'une époque à une autre et ainsi de suite.

### 1.3.3 L'ouverture du dessin

Cette recherche en création interroge l'ouverture disciplinaire du dessin et la traduction esthétique de phénomènes non visuels de l'expérience vécue (tels que les sensations du corps, les émotions et les intuitions). De là, je me pose les questions suivantes.

Sur quelles disciplines s'ouvre le dessin? Quelles ressemblances la traduction esthétique de l'expérience vécue provoque-t-elle? Je veux savoir quelle est la place de ma subjectivité dans ce passage. Je veux savoir aussi comment se déroule la situation dans le temps et dans l'action de l'œuvre.

Le devenir du projet, à travers une hybridité disciplinaire, établit des ponts entre diverses époques (passé et présent), pratiques (dessin, art action, vidéo et installation), espaces de création (récit d'autrui, paysage biophysique, papier à dessin, atelier et salle d'exposition) et objets d'étude (mouvements, intuitions, etc.). Le résultat attendu est une exposition comprenant une installation de dessins et des vidéos.

Le premier chapitre a décrit les aspects théoriques en lien avec la recherche. Dans le chapitre suivant, je positionnerai ma pratique en décrivant et analysant les aspects esthétiques de l'étude.

## CHAPITRE II

### CONNAISSANCE DE LA PRATIQUE

[...] la « conscience » est une connaissance sur laquelle on s'arrête. Le contact avec les objets extérieurs peut amener une connaissance passagère de ceux-ci, qui ne s'imprime pas dans l'esprit. La conscience de la chose avec laquelle le contact s'est effectué est une connaissance plus forte qui fait impression et se grave dans l'esprit. (David-Neel, 1983, p. 88).

En vue d'éclairer ma position esthétique, je raccorde dans ce chapitre ma démarche à celles d'autres artistes. Je la lie également à la théorie. Le chapitre débute par l'explication de l'expérience reliée au concept de présence et de celui de la trace. Cela touche aux ateliers et aux laboratoires que j'ai suivis, à ce que j'appelle les marches performatives et au statut des traces. Le chapitre se poursuit avec les dyades relatives au dessin et se termine sur les rituels qui chaque jour me préparent à la création.

## 2.1 De la présence à sa trace

### 2.1.1 Ateliers et laboratoires sur la performance

Ma première formation en performance se passe lors de l'atelier *Artiste en résidence*<sup>4</sup> que chapeaute à l'automne 2011 la professeure invitée Sylvie Cotton. Je prends alors connaissance de différents aspects de cette forme d'art : la présence, l'intention, le lieu, le temps, le dispositif visuel, le public et l'état d'esprit. La question de la présence m'interpelle particulièrement. Quelle est sa nature et comment la mettre en valeur? Pour découvrir son importance, je suis invitée à m'abandonner dans l'action sans scénario, à laisser les choses se dérouler d'elles-mêmes et à rester attentive à ce qui se passe dans l'immédiat.

Je participe par la suite au *Laboratoire du corps butō*<sup>5</sup> animé par Martine Viale. Le butō se définit comme une danse japonaise minimaliste et introspective. Une des techniques du butō fait appel à la visualisation pour explorer l'intériorité du corps. On essaie de creuser ce dernier à même ses couches immémoriales jusqu'à entrer en contact, par l'imaginaire et l'énergie, avec diverses vies. Cela peut être par exemple : le

---

<sup>4</sup> Cours optionnel du cheminement de maîtrise en art de l'UQAC.

<sup>5</sup> Cet atelier s'est déroulé hors du programme de maîtrise, au Studio 303 à Montréal, en avril 2012.

minéral en soi, l'insecte en soi, le fœtus en soi, etc. Ainsi, cet art enseigne que le corps est lié à la présence, que la présence est liée à la vie intérieure et que la vie intérieure est liée à la « vie oubliée ». Voici une citation Yumiko Yoshioka, artiste de butō.

Notre corps est fait de mémoires oubliées. Elles attendent d'émerger du plus profond de chacune de nos cellules. Elles ne sont pas seulement les mémoires de notre passé, mais aussi celles de nos ancêtres, animaux, reptiles, poissons, insectes, amibes et de tout ce qui a existé dans ce cosmos; un concept mystérieux, mais scientifique. Cette partie inconnue de nous-mêmes, cette autre existence, nous permet de survivre dans un monde dur. Nous ne sommes pas seuls. Nous ne sommes qu'une partie de nous-mêmes, comme la pointe d'un iceberg, et le Ki (énergie vitale) nous soutient de l'intérieur et de l'extérieur. Je veux activer cette énergie vitale du corps et la faire circuler entre l'intérieur et l'extérieur afin que nous puissions aller un peu plus profondément dans notre monde oublié. En refaisant surface, cette mémoire perdue dans nos corps apporte des surprises et nous donne plaisir de saisir tout notre potentiel.<sup>6</sup>

Le corps comme réceptacle traduit l'idée du corps qui contient diverses matières qu'il exprime par la suite (de l'intérieur vers l'extérieur). On peut examiner par exemple la sensation de porter avec le corps des images mentales. Martine Viale suggère d'habiter ces images et d'en imprégner son corps en matière d'énergie. On peut par exemple décider de porter deux images en même temps : marcher dans un marécage et avoir un éléphant sur la tête. Qu'advient-il alors de la posture? L'application de l'exercice nécessite d'observer intérieurement la position du corps dans l'espace, les attitudes des gestes et des mouvements. L'image mentale portée par le corps donne des éléments visuels pour celui qui devient le témoin et vit l'expérience de cette présence.

---

<sup>6</sup> Yumiko Yoshioka, (extrait d'un programme de spectacle) *Usine C présente : All Moonshine, Butoh*, Montréal, 2000.

J'ai fourni de grands efforts physiques et mentaux tout au long du *Laboratoire du corps-butō*. Ce décuplement d'énergie m'a fait prendre conscience de l'importance de travailler mon corps en tenant compte de mes limites, mais aussi de mes capacités. Martine Viale (formatrice) m'a rappelé également la persévérance dans les actions suivantes : dépasser mes limites, sortir de mon confort en essayant de nouvelles choses, utiliser ma fatigue, tirer parti de mes périodes de doutes et me stimuler moi-même.

Parallèlement à cet approfondissement de mes connaissances de l'art action, les marches que j'effectuais dans la nature devenaient de plus en plus artistiques.

### **2.1.2 Marches performatives**

La randonnée dans la nature peut devenir une performance solitaire. C'est le cas pour l'artiste Hamish Fulton et ses expositions en témoignent. Elles incluent des peintures murales typographiques donnant des informations sur les points suivants : conditions atmosphériques, toponymie, topographie, miles parcourus.

Le travail de Hamish Fulton protège un caractère d'intimité et fait usage d'une économie de moyen. Cela pose la question de l'intervention humaine dans la nature. « Prends seulement des photographies et laisse seulement tes empreintes de pas », proclame l'artiste sur son site Internet. Ainsi, l'œuvre *Cinq nœuds pour cinq jours de marche* (voir figure 2.1, p. 27) présente deux photographies. L'une des images montre un paysage, l'autre une intervention *in situ*.

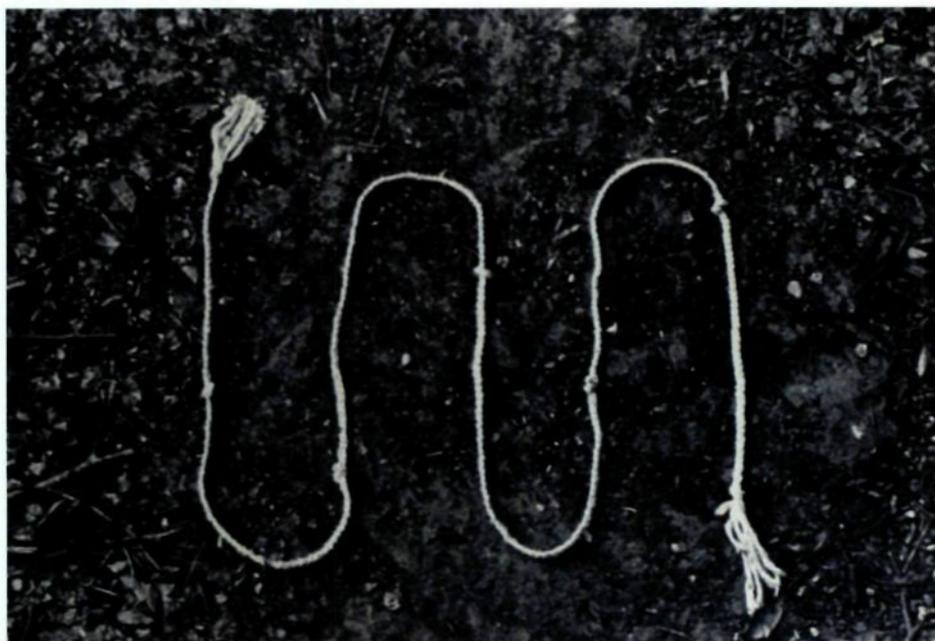


Figure 2.1 : Hamish Fulton. *Cinq nœuds pour cinq jours de marche* (1973).

Depuis le printemps 2012, au moins une fois par semaine, je me réserve un moment sur une grève ou dans la forêt pour sentir l'atmosphère et être à l'écoute du milieu dans lequel je me trouve. Je m'ouvre ainsi aux odeurs nouvelles, à la lumière changeante, aux mouvements incessants de l'air et des marées. Je porte parallèlement mon attention sur mes sensations et mes perceptions. Le paysage extérieur et mon paysage intérieur se mélangent. Je goûte de cette manière à un sentiment d'unité.

Ces déambulations sur des sites animés de vie me révèlent à ma propre vivacité créative. J'explore des présences biotiques et abiotiques (bois morts, végétaux, roches et autres) que je palpe du pied, de la tête, de la main. J'expérimente diverses façons de me déplacer. Je deviens le témoin de ce qui se passe à l'extérieur comme à l'intérieur de moi. Je vis, j'observe et je note.

Voici un exemple concret de ce qui peut se dérouler durant une marche performative :

Je sens la texture de la surface de marche. J'entends les bruits que provoquent mes pas. Je chemine tantôt les yeux fermés, tantôt à reculons. Cela marque les postures de mon corps. J'essaie aussi de faire tenir en équilibre des objets sur moi. Comment passer entre les arbres avec un bois mort sur la tête? Ce dernier élargit l'espace que j'occupe et risque de s'accrocher aux arbres. Comment reculer sans tomber? Puis, lorsqu'après de longs

moments à déambuler avec des fragments d'arbres je les retire, je sens leurs poids sur mon corps quelques minutes encore.<sup>7</sup>

Il m'arrive en outre de procéder à des interventions. Comme elles se passent sans la présence du public, je les documente. Par exemple, lors d'un séjour en forêt, je prends une photographie de mes pieds sur une surface de marche (voir figure 2.2, p. 30), je confectionne une couronne avec des plantes qui se trouvent là (voir figure 2.3, p. 31) et j'aligne des baies en travers d'un chemin (voir figure 2.4, p. 32).

Suite à ces actions et interventions dans la nature, je me pose la question suivante : comment documenter ce travail et quelle peut être la valeur ou la nature de cette documentation?

---

<sup>7</sup> Ce paragraphe est un extrait de mon journal de pratique.



Figure 2.2 : Photographie de mes pieds sur une surface de marche (2010).



Figure 2.3 : Intervention *in situ* intitulée *Couronne* (2010).

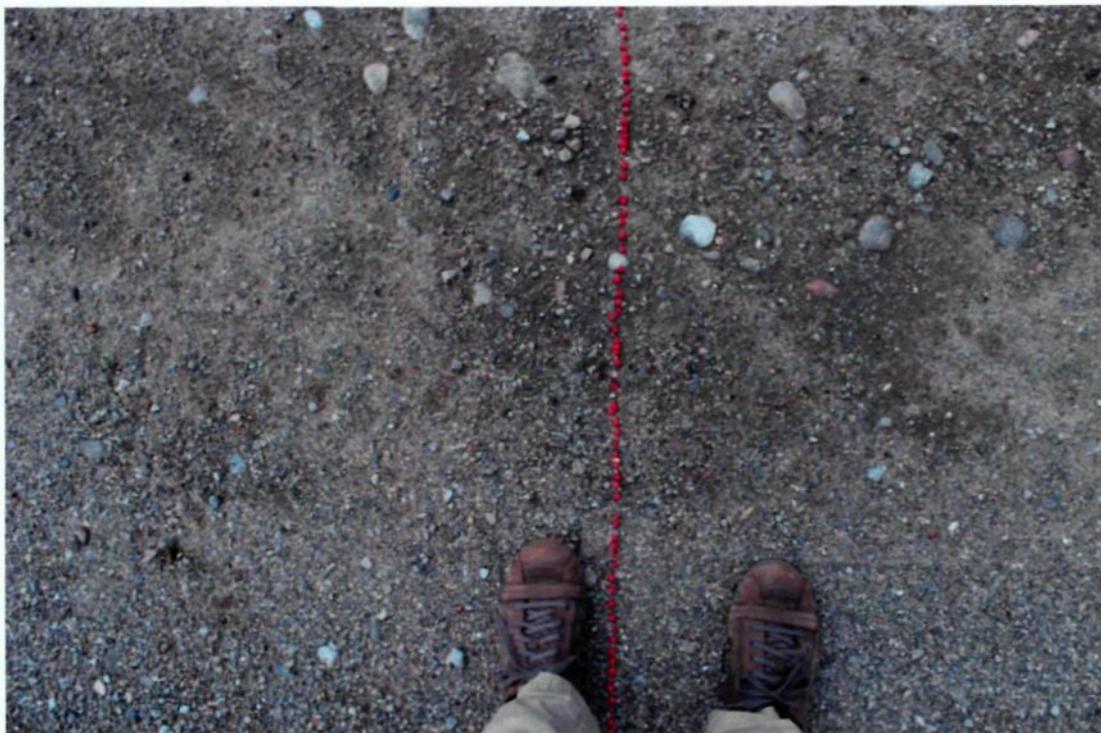


Figure 2.4 : *Alignement de fruits* (2012).

### 2.1.3 Statut des traces

Comme je fais des interventions sans la présence du public et que je les documente, une question se pose dans ma pratique sur le statut des traces.

Dans la proposition *Annual Rings* (voir figure 2.5, p. 34), Dennis Oppenheim avait travaillé dans la nature en traçant dans la glace des cercles le long d'un cours d'eau. Il l'avait aussi fait prendre en photographie. Pour cet artiste, il existe un double statut des traces. Ici, la photographie fait à la fois figure d'œuvre et de document d'archives.

Suivant le positionnement d'Oppenheim, j'affirme que mes photographies d'interventions peuvent agir à la fois comme archives et formes autonomes. Bien sûr, sans le récit de projet, le spectateur voit la photographie pour ce qu'elle est, indépendamment de son contexte de création. Cependant, la photographie que j'ai prise d'une couronne de plante sur un affleurement rocheux (voir figure 2.3, p. 31) évoque pour moi, qui suis l'auteur, l'action artistique située dans le temps. C'est pourquoi je la considère également comme une archive.

Le problème du statut des traces amène par conséquent d'autres questionnements. Où est l'œuvre? Dans la situation (l'intervention en train de se faire) ou dans la trace photographique? De cette interrogation sur le statut de l'œuvre, impliquant le geste et sa trace, je passe aux dyades relatives à la pratique dans la partie suivante.



Figure 2.5 : Dennis Oppenheim. *Annual Rings* (1968).

## 2.2 Dyades relatives à la pratique

### 2.2.1 Trajet-projection

La théoricienne Barbara Formis sépare la trace furtive sur la feuille et l'acte de dessiner. Pour elle, la forme n'est pas le geste même qui l'a générée, car ce dernier est évanescent. « [Il] subit souvent un processus d'iconicité qui ne lui est pas propre. » (Formis, 2010, p. 30). Il m'a semblé pertinent de présenter un tableau inspiré des idées de Formis (ci-dessous). D'un côté, le geste direct de l'expérience du moment devient indiscernable. De l'autre, le geste mis en arrêt trouve sa métaphore.

**Tableau 2.1 Tableau comparatif des domaines du geste**

Le geste	
Mis en mouvement	Mis en arrêt
Expérience vécue	Signification
Moment présent	Moment suspendu
Poser un geste	« Dessiner » le geste
Indiscernabilité	Métaphore

Voici un fragment dont l'idée se situe presque à l'opposé de celle de Formis. Il affirme que la trace et l'acte de dessiner s'unissent dans l'instant.

[Les dessins] conservent les traces de leur genèse, irrévocables et vulnérables à la fois. Quelle est la différence, en fin de compte, entre la trace furtive sur la feuille et l'acte de dessiner en soi en ce moment précis de mise en scène spatiale?<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Hans Rudolf Reust, *Silvia Bächli. Introduction à l'exposition du pavillon Suisse de la 53ième Biennale de Venise*, 2009.

Le geste et sa forme rejoignent l'idée d'écriture corporelle que Carolee Schneemann avait concrétisé dans sa performance légendaire *Up to and Including Her Limits* (voir figure 2.6, p. 37). Cette action incluait les mouvements de l'artiste dans l'espace ainsi que leurs projections sur un support. Schneemann « était suspendue nue à une corde et marquait des mouvements de pendule de son corps au moyen d'une craie de couleur. Elle générait ainsi sur le fond pictural une trame rythmique de lignes, traces directes de son propre effort corporel. » (Loffleër, *Women Artists*, 2001, p. 482). Il est à noter que dans cette performance, comme l'évoque son titre, Schneemann travaillait avec les limites spatiales de son corps suspendu.

À l'instar de Schneemann, les systèmes de notation de la danse relèvent d'une écriture corporelle, d'une forme du geste. La notation chorégraphique marque au moyen graphique un mouvement durant son accomplissement. Elle fait « figure de moyen d'archivage. » (Formis, 2010, p. 194). L'écriture corporelle et la notation en danse montrent en somme que l'absence du corps peut révéler sa présence.



Figure 2.6 : Carolee Schneemann. *Up and Including her limits.* (1973-76).

Ces écritures corporelles peuvent être entendues également comme des modélisations. On peut confronter cette idée avec celle de la carte en art qui, pour Christine Buci-Glucksmann, est comprise dans un trajet du regard. Pour cette philosophe de l'esthétique, la forme n'existe pas sans trajet. Cette pensée se situe dans les catégories du panoramique et du parcours. L'œil cartographique surplombe. Autrement dit, il existe comme un espace de projection et implique de quitter un point central, localisé, au profit d'une multiplicité de centres. Notons aussi que la carte artistique se place entre la figuration et l'abstraction, qu'elle ne trouve pas de limites, qu'elle part de la microforme et va jusqu'à l'infini. (Buci-Glucksmann, 1996).

La cartographie artistique rejoint certains dessins à l'aveugle que je réalise. Ces derniers sont issus de parcours visuels ou tactiles sur toutes sortes d'objets accomplis sans que je regarde ma main travailler sur la feuille (voir figures 2.7-2.8, p. 39-40 et annexe A, pages 84). Ils rappellent les explorations avec des personnes non voyantes qu'avait orchestrées Raphaëlle de Groot dans son projet *Colin-maillard*<sup>9</sup>. L'artiste avait en effet invité des handicapés visuels à procéder à des dessins d'observation. Ces derniers devaient explorer tactilement des objets en pâtes de sel d'une main et reproduire leurs parcours sur une feuille de l'autre main (voir figure 2.9, p. 41).

À côté de ces trajets dessinés, je m'inspire aussi de récits d'autrui.

---

<sup>9</sup> Projet réalisé à Montréal et à Liège en Belgique dans le cadre du projet d'échange organisé par le centre Dare-Dare de 1999 à 2001.



Figure 2.7 : Carnet de dessins à l'aveugle et collages (2011).



Figure 2.8 : Dessin à l'aveugle et objets d'étude.



Figure 2.9 : Raphaëlle de Groot. *Colin-maillard*. (1999-2001).

### 2.2.2 Expérience-récit

Il m'arrive de m'inspirer de ce que j'entends autour de moi. En écoutant d'autres personnes me raconter des bribes de leur existence, je perçois des images mentales et des sensations physiques que je matérialise dans le champ de l'art. Les faits partagés m'apportent une mer de détails et me donnent des idées pour des structures, des compositions. Ces images sont communes, tout le monde peut les comprendre. Mon travail implique de les laisser apparaître dans mon esprit puis de les transposer sur le support. Ainsi, peut-on dire que mon intériorité devient le lieu où émergent les souvenirs (mémoires corporelles, histoires) et où je fais l'expérience du récit d'autrui.

Cela rappelle l'imagination active développée par le psychanalyste Carl Gustav Jung (voir partie 1.2.2, p. 15). Pour réaliser cette technique, il convient de se concentrer sur une humeur et de la laisser se déployer spontanément. La personne commence par installer le calme en elle. Puis, elle se concentre sur l'émotion qui apparaît. Enfin, elle laisse aller ses gestes sur la feuille ou sur tout autre support. À l'opposé de la psychanalyse, ma pratique est une recherche formelle et non thérapeutique.

Ma façon d'utiliser l'histoire d'autrui s'oppose de même au travail de Sophie Calle. Dans une performance nocturne qui évoluait en haut de la tour Eiffel, *Chambre avec vue* (voir figure 2.10, p. 43), l'artiste invitait des gens à lui raconter une histoire pour qu'elle ne s'endorme pas. De là, Calle créait une situation qui devenait la proposition artistique.



Figure 2.10 : Sophie Calle. *Chambre avec vue*. (2003).

Pour moi, le récit de l'autre demeure un prétexte pour affronter l'espace de création, notamment celui du papier à dessin (voir figure 2.11, p. 45).

Voici le texte inclus dans l'œuvre émanant de la performance de Sophie Calle mentionnée plus haut, *Chambre avec vue*.

[...] La nuit du 5 au 6 octobre 2002, je l'ai passée dans une chambre aménagée en haut de la tour Eiffel. Au lit, à écouter, couchée dans des draps blancs, les inconnus qui se sont succédé à mon chevet. Racontez-moi une histoire pour que je ne m'endorme pas. Durée maximale souhaitée : 5 minutes. Prolongation si récit palpitant. Pas d'histoire, pas de visite. Si votre histoire m'a endormie, ayez l'obligeance de vous retirer discrètement et priez le gardien de me réveiller... Ils furent des centaines. Il y a des nuits qui ne se racontent pas. Je suis redescendue au petit matin. Un message clignotait sur chaque pilier : sophie calle, fin de nuit blanche, 7 h. Comme la confirmation que je n'avais pas rêvé. J'ai demandé la Lune, je l'ai eue : J'AI DORMI AU SOMMET DE LA TOUR EIFFEL. Depuis, je la guette, et si je la croise au détour d'une rue, je la salue, je la regarde avec tendresse. Là-haut, à 309 mètres, c'est un peu chez moi. (Calle, 2003, 2e par.)

En somme, les formes que je produis correspondent aux écritures corporelles, aux cartographies artistiques, aux trajets et aux sensations découlant d'expériences de récits d'autrui et de marches dans la nature. Je les accumule et je les trie pour ensuite les mettre en co-présence dans un espace de passage : l'exposition.

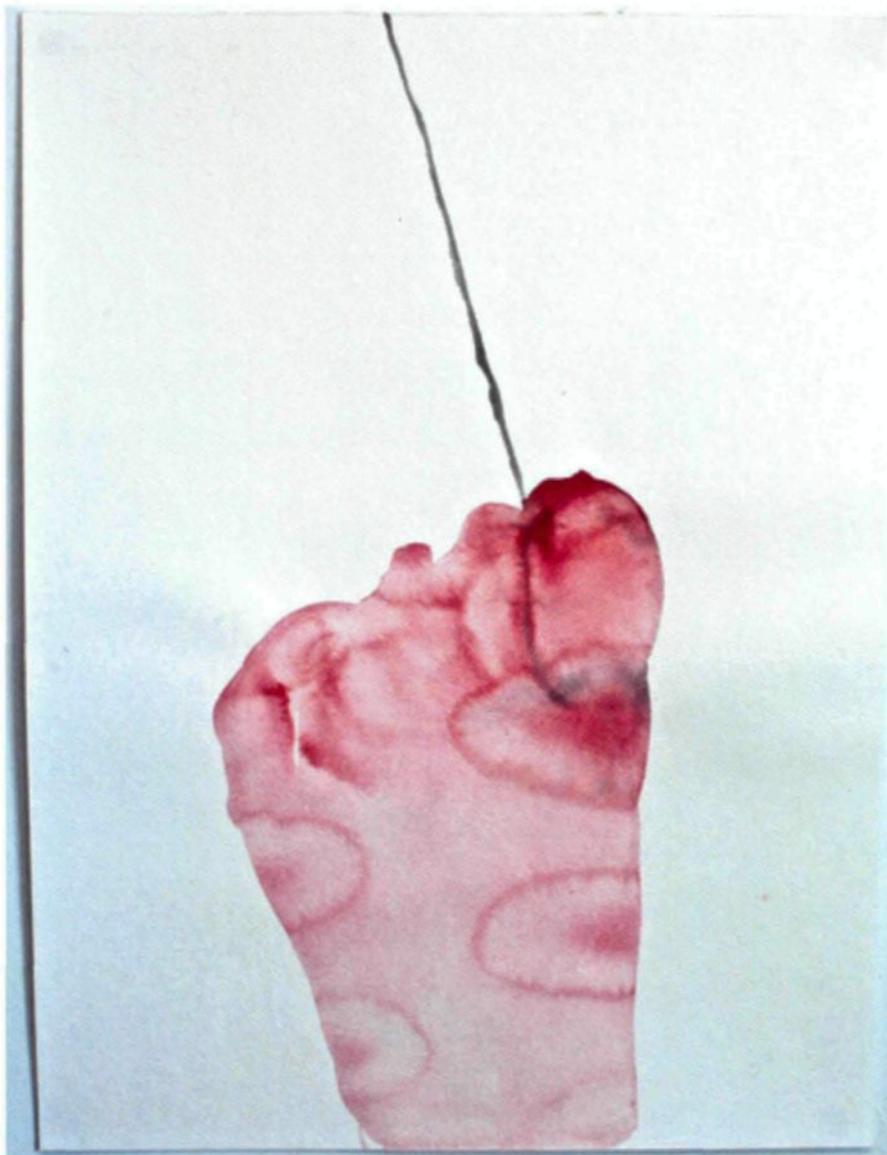


Figure 2.11 : Dessin inspiré d'une histoire d'autrui (2012).

### 2.2.3 Mobilité-dehors

En ce qui concerne la régularité de la pratique, le tri, le déploiement dans l'espace des dessins et le recours à la marche, mon travail rencontre des similitudes avec celui de Silvia Bächli (voir figures 2.12-2.13, p. 47-48).

Cette artiste compose une sorte de carnet de bord en feuilles détachées à mesure qu'elle pratique quasi quotidiennement le dessin. Ses productions se nourrissent notamment de ses promenades régulières. Bächli fait naître d'abord à raison d'un motif par papier des fragments de figures humaines, des vêtements, des objets, des mots ou des lignes entrelacées. Elle procède par la suite à un tri rigoureux. Enfin, elle développe des constellations de dessins sur les murs ou des tables lorsqu'elle expose son travail. Voici ce qu'elle dit du dessin.

Le dessin sur papier à l'avantage qu'on peut produire sans limites de grandes quantités de travail. Pas besoin de me restreindre. Je fais mon choix dans un deuxième temps, quand j'ai un certain recul. Je retiens alors certains dessins et j'en jette beaucoup. Ce que je préfère avant chaque exposition, c'est imaginer l'espace dans son ensemble. Puis y créer un rapport des tableaux entre eux, une relation entre les tableaux et l'espace. Un peu à la manière d'un jeu de billard où un dessin sur un mur répond à un dessin sur le mur d'en face ou sur le mur du fond. (Bächli, 2009).



Figure 2.12 : Silvia Bächli. *Sans titre* (Paris, 10/83 – 03/84) (1984).



Figure 2.13 : Silvia Bächli. *Travaux* (1989–2006).

C'est en prenant comme point de départ la multiplicité de mes dessins que je cherche à ouvrir le médium sur l'installation. Comme Silvia Bächli, je déploie les nombreux travaux dans l'espace selon le contexte architectural ou une thématique. La mise en place se fait aux murs (voir figure 2.14, p. 50) et sur des socles ou des tables (voir figure 2.15, p. 51). Après avoir retenu un nombre restreint de travaux, je crée ainsi des relations d'opposition, de répétition et de complémentarité en dehors des papiers. La mise en place s'effectue sur le moment au gré de multiples essais effectués dans l'espace. Les petits formats favorisent la mobilité et l'alternance des dispositions.

Dans le même ordre d'idée, ma pratique utilise des rituels qui me préparent à la création.



Figure 2.14 : Déploiement de dessins sur les murs et une table de l'atelier (2012).



Figure 2.15 : Mes dessins placés sur une table (2013). Ils seront par la suite reliés (livres d'artiste). Ils comprennent les éléments suivants : modélisations de foulées de marches (avant-plan), lignes spontanées inspirées de la nature (en haut à gauche), modélisation d'audition musicale (à droite, en bleu).

## 2.3 Pratiques quotidiennes

### 2.3.1 Écriture

Chaque jour, je procède à un rituel dans le but d'installer la création. Les avantages retirés sont une conscience de la discursivité intérieure et une meilleure disponibilité.

J'emploie en premier lieu l'écriture automatique : ce sont les *pages du matin*.<sup>10</sup> Essentiellement au nombre de trois, leur principal avantage est d'aider à se rendre compte de ses obsessions et surtout de favoriser la créativité. Elles ne représentent pas un exercice d'écriture stricte, mais plutôt un nettoyage mental, une sorte de méditation qui s'effectue dès le lever. Cette opération s'attache également au corps. C'est pourquoi il est primordial que ces pages soient écrites à la main. Il arrive de même dans le flux de l'écriture d'éclaircir certaines de mes vues en art. Enfin, une fois que les pages sont écrites, je les lie puis je les jette.

### 2.3.2 Méditation

Je pratique aussi la méditation en portant mon attention sur l'expiration. Cela amène une détente qui favorise la présence et la création. « La méditation assise fournit le moyen de se rapprocher de ses pensées et émotions et d'entrer en rapport avec son corps. » (Chödrön, 2004, p. 31).

---

<sup>10</sup> Julia Cameron, *Libérez votre créativité*, Paris, J'ai lu 1992. Coll. «Aventure secrète», p. 31-46.

Le yoga favorise aussi pour moi la pleine conscience. De plus, à travers cette pratique, j'améliore la tonicité de mes muscles, la souplesse de mes articulations et mon sens de l'équilibre. Également, le yoga amène, avec d'autres exercices d'assouplissement que j'exécute, l'exploration de mes capacités physiques. J'essaie de repousser ces dernières un peu plus chaque jour. Également, je bénéficie des bienfaits de cet entraînement jusque dans ma pratique artistique, puisque cette dernière utilise le corps.

### 2.3.3 Marche

Je marche de plus quotidiennement. La cadence donne rythme à la réflexion. Elle clarifie l'esprit et favorise l'apparition d'idées. Je marche le plus souvent dans un environnement calme et naturel. Cela me permet de m'aérer.

D'abord, il y a la liberté suspensive offerte par la marche, ne serait-ce qu'une simple promenade : se délester du fardeau des soucis, oublier un temps ses affaires. On choisit de ne pas emporter son bureau avec soi. (Gros, 2009, p. 11).

J'essaie de varier les lieux de marche et comme nous l'avons vu précédemment, elle devient pour moi une action performative (partie 2.1.2, p. 26).

C'est donc à partir de ce positionnement esthétique et théorique que je me pencherai plus concrètement au chapitre suivant sur ma méthodologie de création.

## CHAPITRE III

### COHÉRENCE DE LA PROPOSITION

Si les relations sont extérieures, la différence ne peut pas être entre le sensible et l'intelligible, entre l'expérience et la pensée, entre les sensations et les idées, mais seulement entre deux sortes d'idées, deux sortes d'expériences. (Deleuze et Parnet, 1977, p. 70).

Le troisième chapitre entre dans le cadre méthodologique de la recherche. La première partie concerne les outils employés. La suivante explique l'expérimentation et la production en dessin, art action et vidéo. La dernière traite de l'exposition.

#### **3.1 Calendrier**

##### **3.1.1 Méthodologie**

Ma méthodologie de création se déroule selon la tétrade suivante : écouter, produire, trier, déployer. Les deux premiers termes (écouter et produire) sont de l'ordre de la subjectivité, tandis que les deux autres termes (trier et déployer) sont de l'ordre de l'objectivité. Bref, je crée librement à travers de nombreuses expérimentations.

Je trie ensuite la production en vue de l'exposer au public. Le montage fait bien sûr partie de la création.

Mon travail aborde également le corps comme réceptacle. Ce dernier contient des images, une mémoire, des sensations et ainsi de suite. Il redonne aussi l'énergie qu'il contient, de l'intérieur vers l'extérieur. Mon approche nécessite pour ces raisons de ressentir ce qui se passe dans l'instant. Elle fait appel aussi à la spontanéité. Cela touche à la situation dans le temps, à l'expérience vécue.

Des allers-retours entre l'intérieur et l'extérieur définissent mon processus de recherche. Il s'agit de l'intériorité et de l'extériorité du corps. Ce qui est hors du corps compte le non-moi : le papier sur lequel je dessine, l'histoire d'autrui, le paysage biophysique et le contexte architectural de la salle d'exposition. Cela touche à la situation dans l'action de l'œuvre.

Ma méthodologie inclut aussi quelques aspects nouveaux que je souhaite souligner.

### **3.1.2 Mes pas de praticienne**

Mes pas de praticienne concernent ces récents essais et apports dans mon mode de production. Premièrement, des rencontres sont effectuées avec une autre personne dans le but d'écouter ses récits de vie. Deuxièmement, la performance (actions dans la nature et marches performatives) est parallèlement approfondie. Troisièmement, je varie le rythme

de mes gestes en dessin : je travaille avec plus de lenteur afin d'être pleinement consciente de la situation. Quatrièmement, les actions dans la nature sont filmées. Cinquièmement, je trie avec grand soin ma production afin de présenter au public un tout qui se tient.

Mon travail implique une quantité relativement importante d'expérimentations. Il est donc nécessaire d'écrire sur ces dernières. Avec le recul, il m'est possible d'y revenir afin d'y réfléchir et d'en dégager le sens.

### **3.1.3 Journal, dictaphone et cartes**

Des comptes-rendus rédigés dans des journaux de pratiques et relatés sur un dictaphone (voir figure 3.1, p. 57) suivent l'expérimentation pratique au fil du projet de recherche. Ces documents comprennent des notes sur les séances de dessins, des récits de marches, des caractéristiques des sites naturels fréquentés<sup>11</sup> ainsi que des récits d'autrui. J'utilise en outre la carte heuristique (voir figure 3.2, p. 58) pour organiser mes idées.

Ce travail d'écriture et de captation m'a permis de rédiger des parties de ce mémoire, notamment celles qui suivent. Ces dernières traitent plus spécifiquement de ce qui se passe lors de la production des œuvres.

---

<sup>11</sup> J'ai suivis une formation en interprétation du patrimoine (Cégep de la Gaspésie et les Îles, 2003) et mon travail de guide-interprète dans des parcs nationaux (Sépaq, depuis 2003) nécessite que je mette continuellement à jour mes connaissances sur l'environnement. Ces activités parallèles nourrissent la relation à la nature de ma pratique artistique.

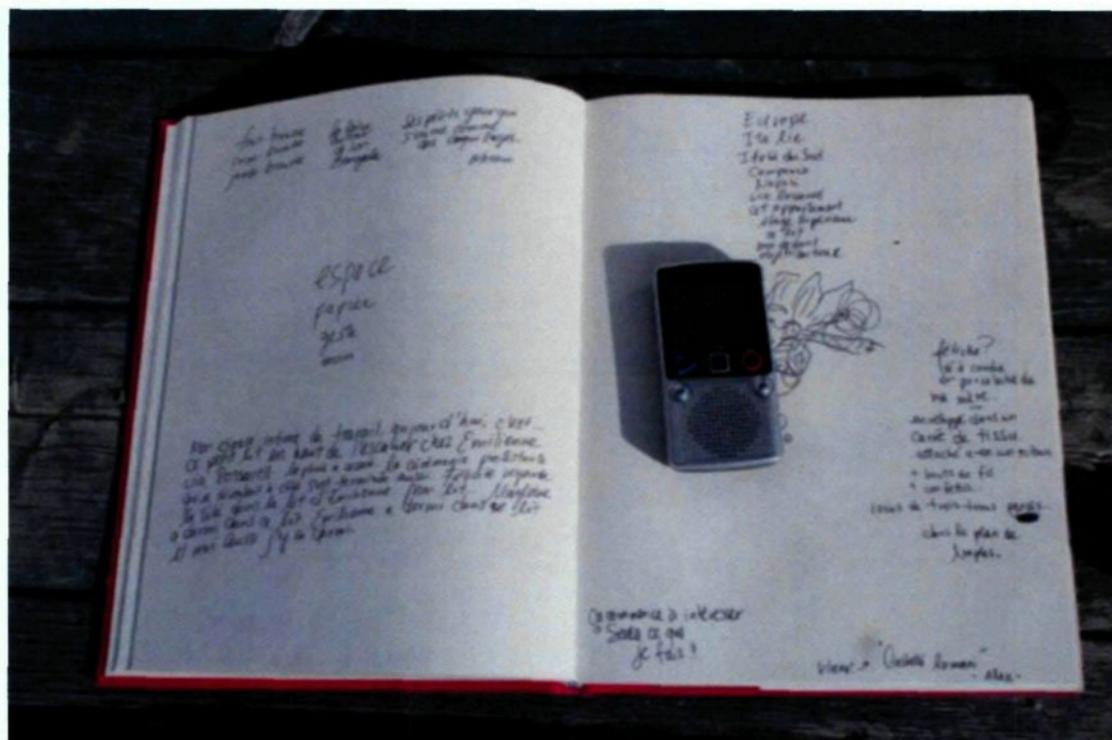


Figure 3.1 : Journal de pratique et dictaphone.



Figure 3.2 : Cartes heuristiques.

## **3.2 L'expérience transportée dans l'atelier**

### **3.2.1 Expérimentations initiales**

J'enregistre les gens me raconter leurs récits de vie (partie 2.2.2, p. 42). Lorsque j'écoute les captations, je découvre des éléments que je n'avais pas saisis durant l'échange premier. Les images mentales que les récits provoquent entrent parfois en résonance avec mes champs d'intérêt : la nature, la marche et les postures du corps. Mon intention est de matérialiser ces images ainsi que les sensations qui les accompagnent. Cette matérialisation s'effectue à travers le dessin à l'encre de Chine, mais aussi par l'art action, lorsque je « porte » ces images avec mon corps (partie 2.1.1, p. 24).

Je travaille parallèlement à l'aveugle. D'abord, je ne regarde pas toujours ma main dessiner sur la feuille. Cela se passe lorsque j'accompagne du geste des trajets d'objets dans l'espace comme des gouttes de pluie qui glissent sur la vitre de mon atelier ou bien des parcours visuels ou tactiles que j'effectue sur toutes sortes d'objets (voir l'annexe A, p. 84). Dans les marches performatives, je limite également ma vision. Tantôt, je bouche ma vue avec une cagoule ou je ferme les yeux, tantôt je retire mes verres correcteurs (myopie). Je peux porter aussi un bois sur ma tête. Cela rend ma posture un peu rigide et m'empêche de regarder le terrain accidenté sur lequel je marche.

Pour revenir au dessin, je peux aussi travailler sans idée préconçue. Par exemple, je

reprends une façon de procéder acquise au cours du programme Art Shambhala<sup>12</sup>. Voici comment cela fonctionne. On commence par placer la feuille devant soi et on médite pendant trois minutes. Puis, en interaction avec l'espace du papier, on trace spontanément un premier trait. On médite trois minutes encore. Puis, on trace un deuxième trait sur le papier. Ce trait est relatif à l'espace et à l'autre trait dessiné précédemment. On médite trois minutes et ainsi de suite. On prend le temps de respirer entre chaque trait.

Il existe une grande variété de techniques dans ma pratique, pourtant mes dessins se regroupent en deux productions.

### **3.2.2 Dessins**

Il découle deux productions complémentaires dans ma pratique du dessin. L'une comprend la ligne et l'autre la tache (voir figure 3.3, p. 61). Tous les dessins sont monochromes et correspondent à un motif par papier.

D'abord, le dessin linéaire ou dessin-ligne (voir figures 3.3-3.4-3.5, p. 61-62-63) est réalisé au crayon-feutre de couleur et a pour objet la traduction subjective de divers mouvements. Ce sont surtout les gestes de la main qui accompagnent les foulées de la marche, les sons ambiants, les trajets des gouttes de pluie et ainsi de suite (voir l'annexe A, p. 84).

---

<sup>12</sup> Programme combinant le dharma et la créativité élaboré par Chögyam Trungpa Rinpoché (1939-1987) que j'ai suivi au Centre de méditation Shambhala de Montréal.



Figure 3.3 : *Un dessin-tache et un dessin-ligne* (2012).

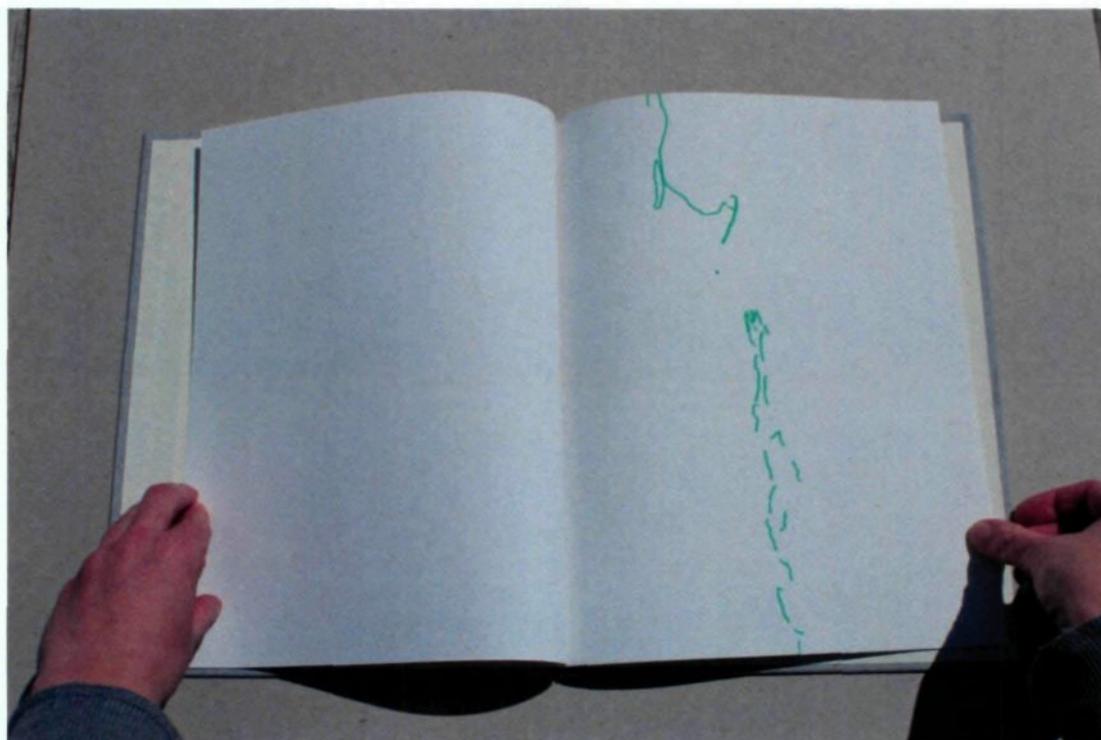


Figure 3.4 : Livre d'artiste intitulé *Foulées* (2012).  
Il comprend exclusivement des modélisations de mes pas de marche.



Figure 3.5 : *Tiges* (2012).

Dessins-lignes inspirés d'une histoire d'autrui qui décrivait la fabrication d'un hangar avec des brindilles végétales. Ils seront ensuite reliés.

Le dessin linéaire reste proche de l'écriture et le format du papier s'apparente à celui de la tablette à écrire. Les couleurs primaires et secondaires soutiennent la ligne qui apparait tantôt ténue, tantôt appuyée. Les dessins-lignes sont le plus souvent réalisés à l'aveugle. Le trait devient alors plus délicat et occupe l'espace du papier de manière plus subtile.

Ensuite, la production comprenant la tache (dessin-tache) est réalisée à l'encre de Chine et à l'aquarelle. Les coloris les plus souvent utilisés sont le gris, le rouge et le noir (voir figure 3.3-3.6, p. 61-65). Cette production réunit des figurations (pieds, têtes, branches d'arbre) et des formes organiques (couleurs et masses mouchetées). La combinaison de l'encre et de l'eau appliquées directement sur le support provoque des effets de matière. Les figurations peuvent en fin de compte devenir autonomes et perdent leurs références (récits d'autrui).

Le travail en dessin s'effectue en petit format, mais la taille des supports des dessins-taches (environ 45 x 61 cm) devient un peu plus grande que celle des dessins-lignes (environ 23 x 30 cm). Les formats ne sont jamais altérés. Une série correspond tout au plus à quelques carnets utilisés dans un laps de temps limité. L'état d'un moment.

Ma production compte aussi des actions filmées.



Figure 3.6 : Un dessin-tache (2012).  
Dans l'exposition *La pratique des trajets*, ce dessin sera présenté dans  
une orientation différente  
(à 180 degrés).

### 3.2.3 Vidéo

Pour donner suite aux marches performatives, je filme des actions sur les sites où elles ont eu lieu. Cela apparaît comme une reformulation. Chaque action possède un canevas de départ, mais je prends en considération ce qu'offre la situation immédiate. Bien sûr, la présence de la caméra influence mes gestes et mes postures. Je choisis avec soin les paysages en arrière-plan afin qu'ils puissent mettre en valeur l'action. Je retiens deux vidéos. Ils montrent le milieu forestier, l'équilibre de ma posture et la lenteur de mes gestes. La caméra demeure objective. Ces vidéos s'inspirent du travail d'Alfonso Arzapalo dans lequel il réalise des actions en lien avec l'environnement où il se trouve (voir figure 3.7, p. 67).

Mon premier vidéo s'intitule *Un tour sur moi-même* (voir figure 3.8, p. 68). Dans ce vidéo (plan américain), je dépose un bois mort sur mon crâne et je fais un tour sur moi-même sans qu'il tombe. On peut entendre aussi de l'eau couler. Il s'agit du ruisseau sous le pont où je faisais l'action. Ce vidéo dure 2 minutes 53 secondes.

Le deuxième vidéo s'intitule *Devenir-animal (je rampe)* (voir figure 3.9, p. 69). Les images de ce vidéo (plan général) sont inversées. Je chemine en remuant sur le dos tout en portant une cagoule qui me bouche la vue. On voit bien le sentier sur ces images (une ligne qui rappelle le dessin). Ce vidéo dure 5 minutes 23 secondes.

Il est prévu que les dessins et les vidéos soient montrés ensemble dans l'exposition découlant de cette recherche en création.



Figure 3.7 : Alfonso Arzapalo. *Skyline*. Image extraite du vidéo intitulé *Skyline* de la série *Horizons sensibles* (2009-2012).



Figure 3.8 : Image tirée d'une action filmée intitulée *Un tour sur moi-même* (2012).



Figure 3.9 : Image tirée d'une action filmée intitulée *Devenir-animal (je rampe)* (2012).

### **3.3 Exposition — *La pratique des trajets***

#### **3.3.1 Contexte**

L'exposition intitulée *La pratique des trajets* a lieu au Centre des arts et de la culture de ville Saguenay du 2 au 26 octobre 2013. Ce centre fait partie du même bâtiment que la bibliothèque municipale, endroit où l'on retrouve bien sûr des films et des livres, comme dans l'exposition.

Voyons comment sont disposés les éléments dans l'espace.

Les écrans où jouent en boucle les vidéos sont positionnés dans deux coins opposés de la salle et les dessins sont présentés dans les façons suivantes : reliés (livres d'artiste), encadrés, épinglés sans cadre au mur et posés sur des socles et des lutrins.

De même, les dessins et les vidéos sont présentés dans l'espace par « blocs d'œuvres » au nombre de quatre.

#### **3.3.2 La co-présence et les relations dans l'exposition**

Dans cette partie, je cherche à déterminer ce qui lie concrètement les dessins dans l'espace de passage qu'est la salle d'exposition. Comme nous allons le voir, chaque proposition trouve un écho à l'intérieur de l'autre.

Dans le premier bloc (voir figure 3.10, p. 72), le vidéo intitulé *Devenir-animal (je rampe)* (voir figure 3.9, p. 69) est situé près de la table où sont déposés les trois livres d'artistes. Cet ensemble d'œuvres montre des linéarités : sentier dans le vidéo; puis tiges, trajets de gouttes de pluie et de foulées de marche dans les livres d'artiste (voir figures 3.4-3.5, p 62-63). Ce sont aussi des travaux réalisés à l'aveugle.

Dans le deuxième bloc (voir figure 3.11, p. 73), les dessins qui sont déposés sur des socles et des lutrins sont situés près du vidéo intitulé *Un tour sur moi-même* (voir figure 3.8, p. 68). Ce vidéo comporte du son et cette composante se lie à l'idée d'intériorité. De même, on peut associer le son du vidéo avec les dessins qui ont été réalisés en écoutant de la musique. En effet, l'action filmée où je tourne sur moi-même répond à ces modélisations musicales qui se traduisent par des enchevêtrements de lignes (voir figure 2.15, p. 51). Par ailleurs, il existe des empilements de dessins sur les lutrins que le spectateur peut manipuler, un peu comme les livres placés dans un autre coin de la salle (premier bloc).



Figure 3.10 : Premier bloc. Les livres et le vidéo intitulé *Devenir-animal (je rampe)*.

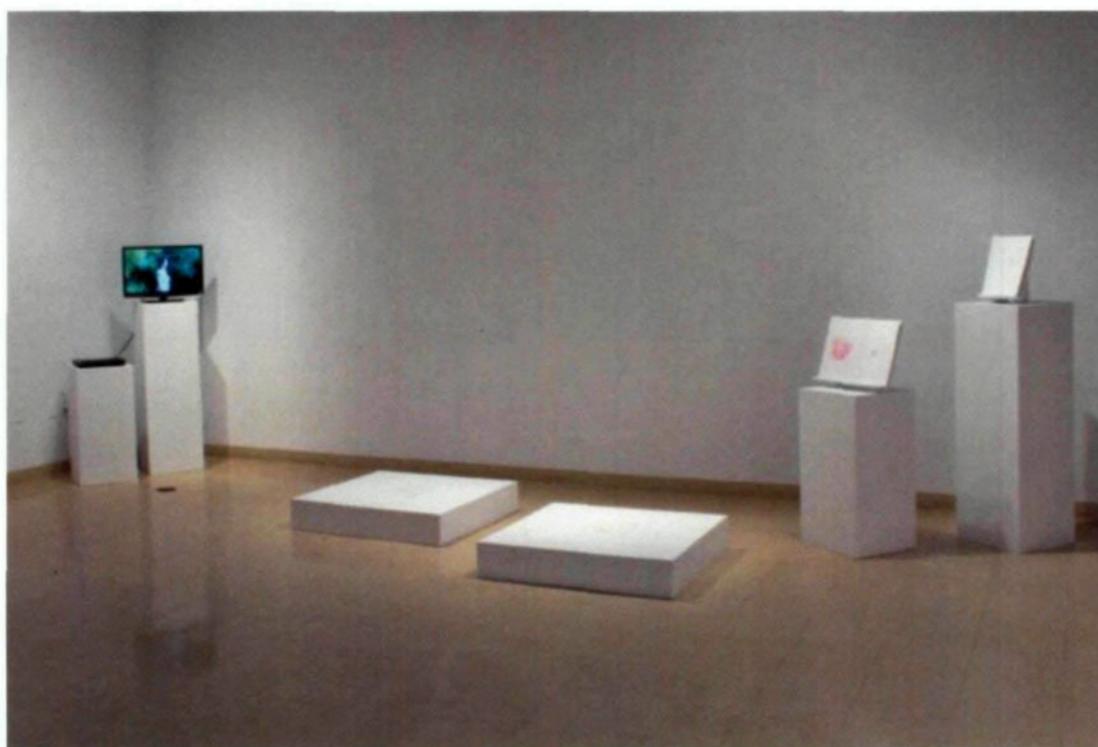


Figure 3.11 : Deuxième bloc. Les dessins déposés sur des socles et des lutrins et le vidéo intitulé *Un tour sur moi-même*. Sur chacun des socles bas, un seul dessin est épinglé. Sur les lutrins positionnés plus en hauteur, les dessins sont empilés.

Dans le troisième bloc (voir figure 3.12, p. 75), il s'agit d'une installation murale. Les dessins épinglés au mur se répondent entre eux. Aussi, l'œil et l'esprit du spectateur circulent dans les intervalles relativement restreints (environ 45 cm) des papiers. Ces dessins évoquent d'autres formes placées au sein d'autres blocs dans la salle d'exposition. À titre d'exemple, l'illustration d'un pied avec un fil noué au petit orteil (situé dans l'installation en bas, à droite) rappelle les trajets linéaires, sentiers et foulées du premier bloc. En outre, les têtes avec des lignes horizontales (situées dans l'installation, en haut, à gauche et à droite) rejoignent le vidéo *Un tour sur moi-même* où un bois est en équilibre sur ma tête (voir figure 3.8, p. 68).

Dans le quatrième bloc (voir figure 3.13, p. 76), quatre dessins sont encadrés et accrochés au mur par paires. Les deux dessins de gauche opposent la tache d'encre opaque et la ligne de crayon tenue (voir figure 3.3, p. 61). Le support de la tache noire ondule et les lignes sur l'autre dessin reprennent en quelque sorte cette ondulation par leurs orientations. Les deux autres dessins encadrés rappellent la vidéo *Un tour sur moi-même* (voir figure 3.8, p. 68). On peut y voir l'illustration du bois en équilibre sur ma tête dans l'action filmée et des gouttes de pigments encerclées de traits de pinceau. Les gouttes font écho au bruit d'écoulement d'eau du vidéo. J'avais réalisé les dessins peu de temps après l'action.

Voyons maintenant comment le visiteur reçoit l'ensemble de l'exposition.

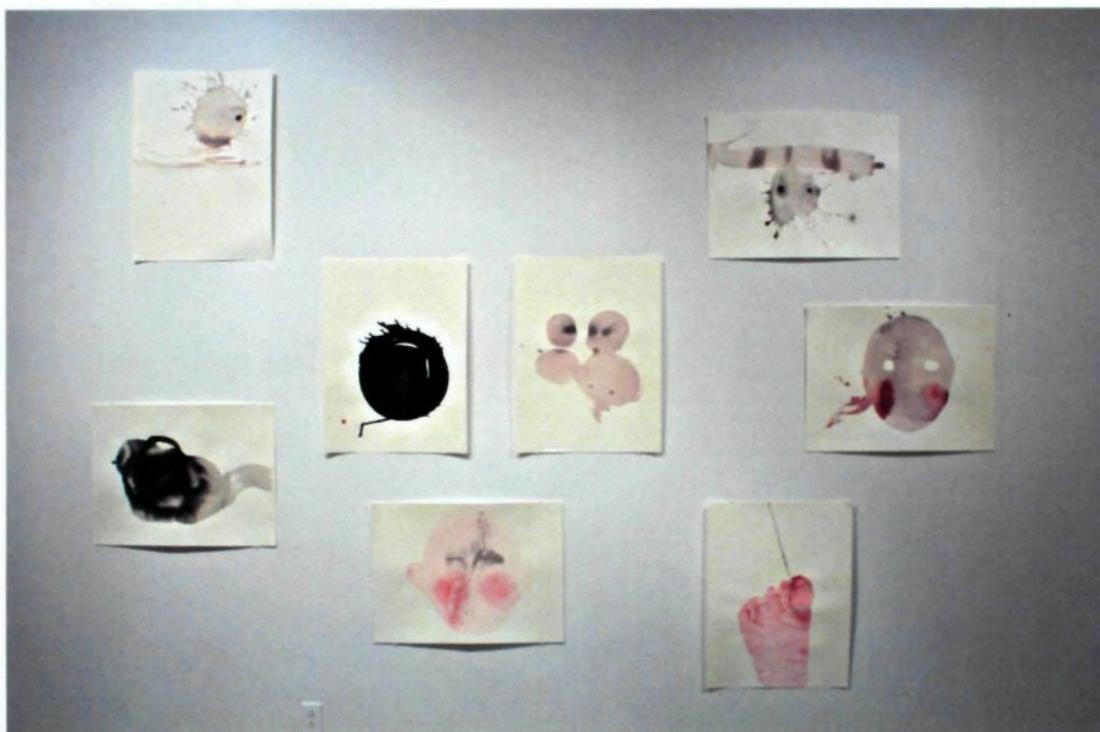


Figure 3.12 : Troisième bloc. Installation murale.

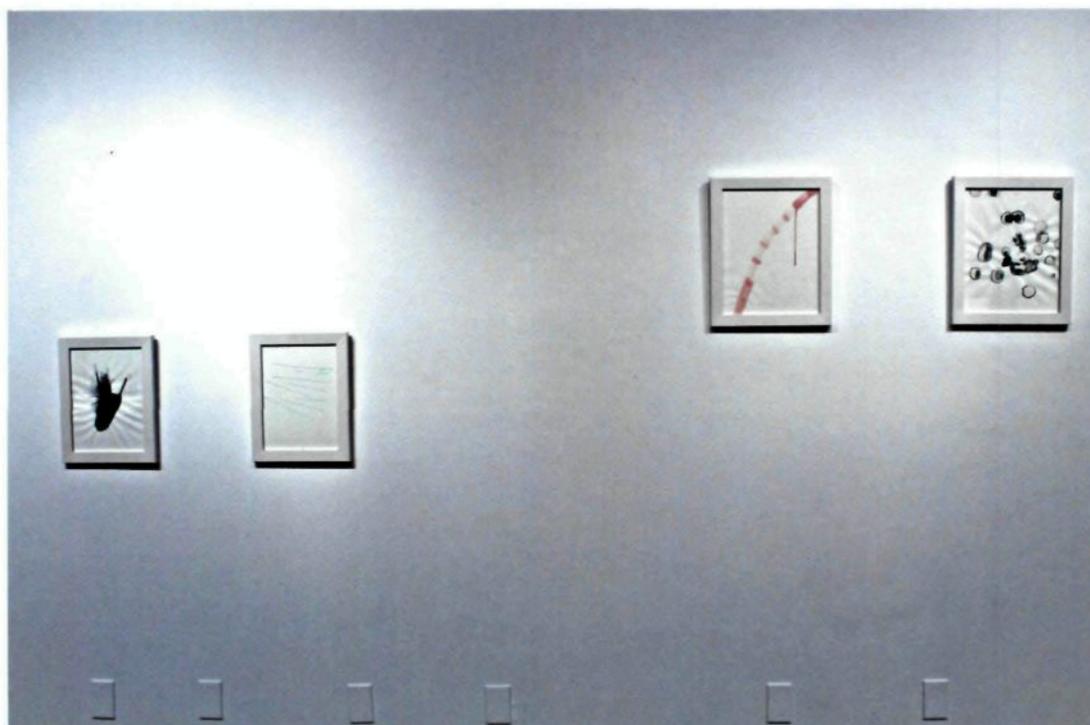


Figure 3.13 : Quatrième bloc. Les dessins encadrés accrochés par paires.

### 3.3.3 La réception

Le visiteur sent le caractère intime du travail présenté ainsi que la quête d'authenticité de la recherche. Il perçoit la douceur et la délicatesse. Il reconnaît que je n'ai pas choisi dans mettre « plein la vue », mais d'exposer plutôt une sélection épurée d'œuvres. En ce sens, il peut comprendre que l'espace a été étudié avec soin.

Par ailleurs, il s'établit une proximité avec le spectateur à travers le travail présenté. Il s'agit d'un lien corporel, d'une correspondance avec les sensations du regardeur. À titre d'exemple, le visiteur sent la marche lorsqu'il regarde le livre contenant des modélisations de mes foulées de marche.

## CONCLUSION

Je dessine et réalise des actions le plus souvent les yeux fermés (à l'aveugle), sans mes verres correcteurs (myopie) ou avec la vision obstruée d'une manière ou d'une autre (en portant une cagoule par exemple). Cela amène la possibilité de travailler avec l'intériorité. Ce qui signifie pour moi de rester à l'écoute et d'incarner une énergie.

L'écoute nécessite dans ma pratique une adaptabilité au lieu dans lequel je me trouve et aux matériaux employés. Cette souplesse souligne également l'aspect du fortuit dans mon travail. Il est entendu que dans ce cadre ma démarche se nourrit d'évènements, de faits anodins et de rencontres menées au quotidien.

On pourrait dire que la procédure à l'aveugle et l'intériorité ne s'applique qu'aux modélisations (dessins linéaires) et aux actions filmées (vidéos) dans ma pratique. Mais elle rejoint d'une autre manière les dessins comprenant la tache (dessins-taches). En effet, lorsque je dessine par tache, je matérialise ce qui ne se voit pas. Plus précisément, je fais intérieurement l'expérience d'une histoire qu'autrui me livre par la parole. Je tente ensuite d'en rendre les images et les sensations par le dessin.

Cette question de la traduction de phénomènes non visuels (tels que les sensations du corps, les émotions, les intuitions) dans le champ de l'art comme problématique de ma recherche se lie, je le rappelle, au fait d'incarner une énergie non visible, pourtant bien présente. Aussi, je suis divers mouvements du geste de la main un peu à la manière d'un sismographe (modélisations de sons, de foulées de marches, de trajets et ainsi de suite). Incarner une énergie se concrétise également dans ma décision de suivre une sensation ou une émotion, de m'y abandonner en me laissant guider par elle.

Comme auparavant, dans ma recherche de maîtrise, la vie de tous les jours demeure avec l'intériorité, la base de mon processus de création. L'art y apparaît comme une expérience, une activité quotidienne de l'ordre de la marche dans la nature, du dessin et de la rencontre avec autrui. De cette manière, l'œuvre dessinée ou vidéographique devient un témoin, une empreinte (trace) ou une archive de ce qui s'est passé. Il en découle une multiplicité, c'est-à-dire qu'il s'accumule des fragments qui, juxtaposés les uns aux autres, forment des constellations dans le lieu de passage que représente la salle d'exposition. Par la trace, l'œuvre se présente également dans une cohabitation du temps (passé et présent).

Le fruit de cette recherche a donc donné l'exposition intitulée *La pratique des trajets*. Ce résultat était empreint d'une atmosphère délicate où le mouvement, la lenteur et l'intériorité se trouvaient réunis. De même, les actions filmées et les dessins se répondaient dans la salle d'un lieu à l'autre et permettait à l'ensemble de devenir un tout qui se tient.

Pour expliquer comment s'articulent le dessin et la vidéo, dans le même ordre d'idée, on pourrait dire que la vidéo apporte une nouvelle dimension à mon travail et une ouverture au dessin. On retrouve dans la vidéo l'autoreprésentation et bien sûr l'image en mouvement. Aussi, elle révèle une dimension importante de mon travail : on m'y voit en action dans la nature. Également, l'image vidéographique apporte une lenteur, un calme qui se rallie à celui des dessins, à leurs lignes épurées et ténues.

Dans l'exposition, il y a plusieurs façons de présenter les dessins : reliés, encadrés, épinglés sans cadre sur le mur et simplement déposés sur des socles et des lutrins. Les dessins se répondent et trouvent un écho dans l'espace de l'autre.

Cette recherche peut continuer. Il pourrait y avoir le filmage du dessin en train de se faire, l'approfondissement de techniques liées au filmage (utilisation de la caméra subjective et de plusieurs valeurs de plan) et au montage (images inversées et ralenties). De plus, les vidéos pourraient être projetés en grand format.

Le dessin peut continuer avec la modélisation, car ce concept peut être facilement décliné. Je peux en changer les lieux de réalisation et les objets d'étude.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston. (1958). *La poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- Bächli, Silvia. Clevenot, Alex. (réalisation). (2010). « Silvia Bächli » In *Portraits de femmes artistes*. Entrevue en ligne. Dailymotion, 1 mn 32.  
<[http://www.dailymotion.com/video/xf9tud\\_portraits-de-femmes-artistes-silvia\\_news#.UMEQ6-gY0y4](http://www.dailymotion.com/video/xf9tud_portraits-de-femmes-artistes-silvia_news#.UMEQ6-gY0y4)>. Consulté le 5 décembre 2012.
- Benjamin, Walter. (1993). *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*. Paris : Cerf.
- Benjamin, Walter. (1955). *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du Capitalisme*. Paris : Payot. Coll. « Petite bibliothèque Payot ».
- Bourriaud, Nicolas. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel.
- Buci-Glucksmann, Christine. (2001). *L'esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*. Paris : Galilée.
- Buci-Glucksmann, Christine. (1996). *L'œil cartographique de l'art*. Paris : Galilée.
- Calle, Sophie. « Chambre avec vue ». 2003. In *Galerie Perrotin*. En ligne.  
<[http://www.perrotin.com/Sophie\\_Calle-works-oeuvres-11328-1.html](http://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-11328-1.html)>. Consulté le 22 novembre 2013.
- Cameron, Julia. (1992). *Libérez votre créativité*. Paris : J'ai lu. Coll. « Aventure secrète ».
- Charles, Daniel. Oster Daniel. « Fragment, littérature et musique ». 2013. In *Encyclopédie Universalis*. Article en ligne.  
<<http://www.universalis.fr/encyclopedie/fragment-litterature-et-musique/>>. Consulté le 23 novembre 2013.

- Chödrön, Pema. (2004). *Bien-être et incertitude. Cent huit enseignements*. Paris : La Table Ronde.
- David-Neel, Alexandra. (1983). *La connaissance transcendante*. Paris : Adyar.
- Deleuze, Gilles. Parnet, Claire. (1977). *Dialogues*. Paris : Flammarion.
- Deleuze, Gilles. (1985). *Cinéma 2, L'image temps*. Paris : Les Éditions de Minuit. Coll. Critique.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Formis, Barbara. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : PUF. Coll. « Lignes d'art ».
- Fulton, Hamish. *Hamish Fulton : Walking artist*. En ligne. <<http://hamish-fulton.com/>>. Consulté le 20 décembre 2012.
- Gros, Frédéric. (2011). *Marcher, une philosophie*. Paris : Flammarion. Coll. « Champs essais ».
- Grosenick, Uta. (2001). *Women Artists*. Cologne : Taschen.
- Hannah, Barbara. (2002). *Rencontres avec l'âme : L'imagination active selon C.G. Jung*. Paris : Jacqueline Renard. Coll. « La Fontaine de pierre ».
- INIST. « L'hétérogène et l'hétéroclite dans la littérature, les arts et les sociétés d'Amérique du Nord. » 2001. In *ProQuest*. Base de données en ligne. Talence : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine. <<http://search.proquest.com/docview/64077429?accountid-14722>>. Consulté le 11 octobre 2011.
- Pineau, Gaston. Le Grand, Jean-Louis. (1993). *Les histoires de vie*. Paris : PUF. Coll. « Que sais-je? ».



**L'ANNEXE A**

**LISTE DES OBJETS DESSINÉS À L'AVEUGLE DANS LA PRODUCTION DE  
« DESSINS-LIGNES »**



Afin de détailler davantage les objets dessinés à l'aveugle dans la production de dessins-lignes, en voici la liste :

1) Dessins-lignes à l'aveugle : exploration visuelle (sans regarder la main travailler sur le papier)

- i) Suivre les plis de l'eau sur un lac
- ii) Suivre les pas
- iii) Suivre les contours d'une plante
- iv) Suivre des petites taches de moisissures sur des bolets
- v) Suivre les contours des plantes sur une image en deux dimensions
- vi) Suivre le trajet des gouttes de pluie qui glissent sur la fenêtre
- vii) Suivre le mouvement d'objets ballotés par le vent

2) Dessins-lignes à l'aveugle : exploration tactile (les yeux fermés)

- i) Suivre les contours du corps et du visage
- ii) Suivre les rides de la peau
- iii) Suivre la respiration<sup>13</sup>
- iv) Suivre les contours de coquillages, test d'oursin, etc.
- v) Suivre la musique

---

<sup>13</sup> À la manière des dessins respirés inventés par Sylvie Cotton.