

2.3	Habiter	37
2.3.1	Habiter le corps	37
2.3.2	Habiter l'espace et le temps par le corps	40
2.3.3	Habiter la pratique artistique	40
CHAPITRE III		
	LE RITUEL MATÉRIALISÉ	41
3.1	La procédure du rituel – la méthodologie, la méthode et les résultats	41
3.1.1	L'heuristique et la méditation	41
3.1.2	Les grilles, les dessins à l'encre, l'écrit, les DPP et les gouttes d'eau	42
3.1.3	La vidéo	53
3.1.4	L'art action: VAVA	58
3.1.5	Accumulation/soustraction/sérialisation	58
3.1.6	Le journal de pratique	58
3.2	Le premier volet : l'exposition	61
3.2.1	Le lieu à habiter	61
3.2.2	Les tâches et les gestes réalisés	63
3.2.3	La réception de l'œuvre	64
3.3	Le deuxième volet : l'art action	70
3.3.1	Le lieu à habiter	70
3.3.2	La tâche, le geste et le trajet	70
3.3.3	La réception de la proposition	72
CONCLUSION		77
BIBLIOGRAPHIE		82

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Œuvre <i>in situ</i> présentée en 2002 dans l'église San Michael de Calbuco (Chili) dans le cadre de l'événement <i>Migrations nord-sud</i> mars 2002 (Photo: José Mansilla-Miranda)	5
1.2 L'œuvre intitulée <i>Les Conversations sacrées</i> de Piero della Francesca (1472) rappelle la figure 1.1	6
1.3 Vue partielle de l'installation réalisée dans le cadre de la résidence d'artiste <i>Chaire domestique</i> dans l'église Saint-Edouard de Port-Alfred à Ville de Saguenay, 1 ^{er} avril au 30 septembre 2008	7
1.4 Performance solo se déroulant sur le parvis de l'église Saint-Edouard de Port-Alfred à Saguenay dans le cadre de la résidence <i>Chaire domestique</i> 26 juillet 2008 (photo: Pierre Harton)	8
1.5 Performance solo se déroulant sur le parvis de l'église Saint-Edouard de Port-Alfred à Saguenay dans le cadre de la résidence <i>Chaire domestique</i> 26 juillet 2008 (photo: Pierre Harton)	9
1.6 La bible familiale par le biais de laquelle j'ai vécu une des premières expériences esthétiques de l'enfance à travers les œuvres de Jacques Tissot	11
1.7 Deux pages de mon cahier de catéchèse réalisé en troisième année à l'école élémentaire	11
2.1 L'œuvre <i>Espace blanc</i> dans laquelle une vidéo est insérée dans une planche à repasser a été présentée au centre d'artistes <i>Voix Visuelle</i> situé à Ottawa, 15 janvier au 22 février 2011	22
2.2 Dans la vidéo <i>Espace blanc</i> d'une durée de 9 minutes, je repasse un drap blanc posé sur le sol de mon atelier, octobre 2010	23
2.3 Dans la vidéo <i>Espace blanc</i> d'une durée de 9 minutes, je repasse un drap blanc posé sur le sol de mon atelier, octobre 2010	23
2.4 Préparation quotidienne de l'œuvre <i>Pierre de lait</i> par l'artiste Wolfgang Laib, 1987-1989	24
2.5 Acrylique et crayon de mine sur toile d'Agnès Martin, 1999	26
2.6 Épreuve numérique réalisée à partir du motif formé par les ouvertures sur la semelle d'un fer à repasser, décembre 2010	28
2.7 Œuvre <i>Rhapsody</i> de Jennifer Bartlett, 1975-1976	29

2.8	Remploi réalisé à partir de l'oeuvre de Jennifer Bartlett à l'intérieur de mon atelier situé au sous-sol de ma maison, mars 2011	29
2.9	Arrimage des mots geste, tâche et objet avec quotidien, ordinaire et artistique	31
2.10	Arrimage des mots expérience, épreuve et expérimentation avec quotidien et geste	33
2.11	Détail d'une encre sur papier de l'artiste Pierrette Bloch	34
2.12	Oeuvre de John Heward	36
2.13	Performance réalisée dans le cadre de l'atelier <i>Faire Corps</i> , 12 février 2011 (photo: Tom Core)	39
3.1	Exercice réalisé au début de la recherche en création consistant à tracer un point au milieu des cases d'un cahier de notes, 5 avril 2011	43
3.2	<i>Série Dessiner un quadrillé (26 x 42) et tracer un point sur chaque intersection</i> <i>février 2012</i>	44
3.3	Détail de la <i>Série Dessiner un quadrillé (26 x 42) et tracer un point sur chaque</i> <i>intersection, février 2012</i>	45
3.4	Résultats d'une séance de dessins de gestes spontanés réalisés à l'encre de Chine, 25 mai 2011	47
3.5	Variations de dessins-collages réalisés à partir de la forme ogivale, novembre 2010	48
3.6	Détail d'un dessin de points se présentant sous forme de petits cercles, 6 juin 2011	49
3.7	<i>Série Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier et inscrire</i> <i>une pensée l'accompagnant (partie de gauche), 22 juillet 2011</i>	50
3.8	<i>Série Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier et inscrire</i> <i>une pensée l'accompagnant (partie de droite), 22 juillet 2011</i>	51
3.9	<i>Série Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier et inscrire</i> <i>une pensée l'accompagnant, 22 juillet 2011</i>	52
3.10	<i>Série Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier et faire</i> <i>pivoter le dessin vers la droite, 28 janvier 2012</i>	54
3.11	Photographie réalisée pour la promotion de l'exposition <i>Interstice: l'esprit du geste</i> 14 février 2012	55
3.12	<i>Série Dessiner un quadrillé (52 x 68) et déposer le pinceau au centre de chaque</i> <i>case, 27 février 2012</i>	56
3.13	<i>Série Faire se déplacer trois gouttes d'eau sur le papier et ajouter de l'encre,</i> <i>mars 2012</i>	57
3.14	<i>Série Faire se déplacer trois gouttes d'eau sur le papier et ajouter de l'encre,</i> <i>mars 2012</i>	57

3.15	Exemple d'une page tirée de mon journal de pratique réalisé en format <i>PowerPoint</i> qui inclut une photographie de mon atelier situé à l'étage de ma maison	59
3.16	Journal de pratique en format cahier	60
3.17	L'Espace Michael Snow (EMS) au moment de la résidence <i>Interstice: l'esprit du geste</i> , 6 avril 2012	62
3.18	Vue d'ensemble de l'exposition <i>Interstice: l'esprit du geste</i> (Galerie Séquence), 19 avril au 13 mai 2012	65
3.19	Vidéo d'une durée de 7 minutes présentée en boucles dans le cadre de l'exposition <i>Interstice: l'esprit du geste</i> (Galerie Séquence), 19 avril au 13 mai 2012	66
3.20	Vidéo d'une durée de 7 minutes réalisée le 14 février 2012	66
3.21	Série <i>Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier (321 x 80)</i> présentée dans le cadre de l'exposition <i>Interstice: l'esprit du geste</i> (Galerie Séquence), 19 avril au 13 mai 2012	67
3.22	Série <i>Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier (321 x 80)</i> réalisée en février 2012	67
3.23	Détail de la série <i>Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier (321 x 80)</i> , février 2012	68
3.24	Vue d'ensemble de l'exposition <i>Interstice: l'esprit du geste</i> (Galerie Séquence), 19 avril au 13 mai 2012	69
3.25	La performance <i>Habiter: la conscience du geste</i> se déroule dans une boutique désaffectée située au centre-ville de Chicoutimi, 18 septembre au 6 octobre 2012	73
3.26	Détail du geste réalisé avec le pinceau au cours de la performance <i>Habiter: la conscience du geste</i> (photo: Pierre Harton)	74
3.27	La participation d'un visiteur à la performance <i>Habiter: la conscience du geste</i>	75
3.28	Un point de vue à la fois sur l'intérieur et l'extérieur du lieu pendant la performance <i>Habiter: la conscience du geste</i>	76

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
2.1	Comparatif entre le quotidien et l'ordinaire	30

INTRODUCTION

Afin d'amorcer cette recherche en création qui découle d'un désir de renouvellement de ma pratique artistique, j'ai d'abord choisi de porter un regard sur quelques projets antérieurs à la maîtrise. À partir d'œuvres remontant à 2002, j'ai identifié un certain nombre d'éléments récurrents que sont une référence aux domaines religieux et domestique, des allusions au féminin et à la fécondité, le caractère silencieux qui émane de l'œuvre et une relation étroite au contexte de réalisation et de diffusion. J'ai aussi remarqué la présence répétitive de certaines formes, telles que l'ovale et l'ogive. C'est en continuité avec cette dernière constatation que j'ai opté d'utiliser une approche formelle, afin de répondre à un désir de renouvellement de ma pratique artistique.

C'est donc par une approche formelle renouvelée, qui m'amènera ailleurs, que je chercherai à répondre à cette première question: relativement à mon origine et à mon parcours artistique, comment dans un geste de création contextualiser la forme géométrique dans des objets divers, afin de proposer un espace à la fois sacré et domestique lié au féminin ? Cette question au sujet de la forme sera ensuite mise de côté, pour laisser sa place à une autre question qui sera fondamentale à savoir comment est-il possible de vivre un état de présence à l'intérieur d'une pratique artistique quotidienne à la manière d'un rituel ? C'est à ces deux questions que je tâcherai de répondre dans cette recherche.

J'ai pour objectif de recherche d'intégrer ma pratique artistique depuis mon intérieur qui est à la fois ma maison, mon quotidien, mon corps et mon esprit. En ce sens, j'entends m'interroger sur l'espace féminin pour l'associer aux concepts de la corporéité et de la quotidienneté à travers la répétition de gestes du quotidien et de gestes de création prenant la forme de rituels personnels inventés.

Mon programme de création opère selon des stratégies de création fondées avant tout sur l'approche heuristique telle que décrite par Érik Craig (1978). Ma méthode de travail prend comme point de départ la

réalisation de divers essais, desquels j'extrai certains dessins, pour ensuite réaliser des séries ou des variations en continuité avec les dessins retenus. Aussi, c'est par une pratique artistique caractérisée par l'hybridité disciplinaire incluant le dessin, la vidéo et l'art action que je chercherai à répondre à ma problématique.

Ce document présenté sous forme d'essai est divisé en trois chapitres qui sont subdivisés en trois parties se fractionnant majoritairement en trois sous-sections. Le premier chapitre qui débute par la présentation de l'origine du sujet de recherche décrira deux projets artistiques que j'ai réalisés antérieurement à la maîtrise, pour ensuite relater quelques expériences artistiques vécues pendant l'enfance. Par la suite, je présenterai des notions que je compte explorer dans le cadre de cette recherche en création, de même que la définition de termes clefs. Tous ces éléments contribuent à élaborer une problématique de recherche en création qui sera cernée précisément à la fin du chapitre 1. Le deuxième chapitre vise à positionner cette recherche en création en l'associant avec des œuvres et des écrits d'artistes, ainsi que des textes de théoriciens. Je traiterai notamment dans le chapitre 2 des aspects féminins, disciplinaires et corporels rattachés à ma recherche en création. Alors que le troisième chapitre portera d'abord sur la méthodologie utilisée, afin de répondre aux questions relatives à cette recherche en création, pour ensuite décrire les résultats obtenus. Finalement, la dernière section du mémoire est dédiée aux conclusions relatives à cette recherche en création.

CHAPITRE I

DU PASSÉ AU DEVENIR

L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir [...] et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître [...]. (Benjamin, 2000, p. 43).

Ce chapitre premier prendra la forme d'un itinéraire puisant sa source dans l'origine du sujet de recherche et il progressera en direction de l'énoncé de la thématique de cette recherche qui vous sera dévoilée dans la dernière section. Ce parcours débutera par des éléments qui sont de l'ordre de l'expérientiel pour se développer progressivement dans un mode conceptuel. Il a comme destination centrale de cerner une problématique inhérente à cette recherche en création construite autour de questions principales. C'est par un regard projeté vers le passé que j'amorce ce chapitre d'ouverture.

1.1 Élaboration de mon sujet de recherche

1.1.1 Retour sur ma pratique artistique

Lorsqu'est venu le temps de développer mon sujet de recherche, la première étape de travail a consisté à effectuer un retour sur mon parcours artistique, antérieur à la recherche universitaire. Motivée autant par la volonté de cerner la singularité de ma pratique artistique que par un désir de renouvellement, cette démarche de rétrospective, portée sur les œuvres réalisées au cours des dix dernières années, m'a donné l'occasion de cerner une problématique relative à cette recherche.

J'ai d'abord relevé comme première œuvre phare dans mon parcours artistique, une participation à l'événement *Migrations nord/sud* qui s'est déroulé au Chili en 2002. Mon projet (voir figure 1.1, page 5) prenait place à l'intérieur d'une petite église située au cœur d'un village au sud du Chili. En face d'une statue de la *Vierge Marie*, j'avais tendu un filet médical tubulaire blanc de cinq mètres de longueur à partir du plafond élevé de l'église jusqu'au plancher. J'avais préalablement introduit à l'intérieur du filet

un oeuf de poule que m'avait remis une femme du village. Cet axe vertical dans lequel l'oeuf prenait place fait référence, selon mon interprétation, à l'ovulation qui est en quelque sorte, en relation avec le titre de l'événement, une migration biologique dans le corps de la femme.

De retour chez moi, j'ai constaté que cette intervention dans une église s'apparente étrangement au tableau *Les Conversations sacrées* (1472) de Piero della Francesca (voir figure 1.2, page 6), dans lequel un œuf est suspendu au-dessus de la *Vierge à l'enfant* sise à l'intérieur d'une architecture qui s'apparente à celle de l'église chilienne soulignée par un arc en plein cintre. Je m'interroge sur le rôle de l'inconscient dans l'élaboration de mon projet, puisque j'avais fort probablement aperçu cette image lors de mes cours en histoire de l'art. Aussi, cette proposition avait consciemment trouvé sa source à partir de la pratique ancienne de suspendre un œuf d'autruche dans les églises qui est basée sur une croyance établissant un lien entre la puissance de l'esprit et l'intensité avec laquelle l'autruche fixe son regard sur un point précis au moment de pondre. C'est à partir de la réalisation de ce projet réalisé au Chili que mon intérêt pour les références à l'héritage judéo-chrétien a pris place au sein de mon cheminement artistique.

Une seconde proposition artistique dont l'expérience s'est révélée importante dans mon parcours est la résidence intitulée *Chaire domestique* (voir détail figure 1.3, page 7) qui se déroulait en 2008 dans la tour du clocher d'une église désaffectée. Pour ce projet, je me suis inspirée des gestes, des codes et des objets rattachés à l'entretien des vêtements pour explorer le thème des corvées effectuées par la mère de famille nombreuse du début du XX^e siècle au Québec, alors que la religion était fortement présente dans la sphère familiale. Avec cette installation, je créais un jeu d'inversion en rapportant les activités de la vie domestique à l'intérieur de l'église. Cet événement artistique a mis en oeuvre mon intérêt pour le domaine domestique qui s'est poursuivi par la suite dans d'autres propositions artistiques.

De plus, au cours de cette résidence, j'ai réalisé une performance (voir figures 1.4-1.5, pages 8-9) qui consistait à faire du repassage sur le perron de l'église. Cette corvée qui est associée à la sphère privée prenait ici place sur la scène publique. C'est la première fois que j'engageais ma présence corporelle à l'intérieur d'une proposition artistique. Cette expérience a contribué à faire émerger dans mon processus de création un questionnement sur l'implication du corps dans la pratique artistique.



Figure 1.1: Œuvre *in situ* présentée en 2002 dans l'église San Michael de Calbuco (Chili) dans le cadre de l'événement *Migrations nord-sud*, mars 2002 (photo: José Mansilla-Miranda).



Figure 1.2: L'oeuvre intitulée *Les Conversations sacrées* de Piero della Francesca (1472) rappelle la figure 1.1.



Figure 1.3: Vue partielle de l'installation réalisée dans le cadre de la résidence d'artiste *Chaire domestique* dans l'église Saint-Edouard de Port-Alfred à Saguenay, 1^{er} avril au 30 septembre 2008.



Figure 1.4: Performance solo se déroulant sur le parvis de l'église Saint-Edouard de Port-Alfred à Ville de Saguenay dans le cadre de la résidence *Chaire domestique*, 26 juillet 2008 (photo: Pierre Harton).



Figure 1.5: Performance solo se déroulant sur le parvis de l'église Saint-Edouard de Port-Alfred à Ville de Saguenay dans le cadre de la résidence *Chaire domestique*, 26 juillet 2008 (photo: Pierre Harton).

En effectuant ce retour sur mon parcours artistique, il est apparu que certaines formes telles que les formes ogivales et ovoïdales sont présentes de manière récurrente. Elles se manifestent dans les lieux où se situent mes interventions *in situ* ou dans les objets que je fabrique en vue de les intégrer dans des installations. Ce sont principalement des représentations d'objets domestiques dans lesquels on peut reconnaître cette forme simple telle que, par exemple, la planche à repasser et le fer à repasser.

C'est ainsi que je pouvais nommer des éléments clefs caractérisant ma pratique, soit la référence au religieux et au domestique, des allusions au féminin et à la fécondité, le caractère silencieux qui émane de l'oeuvre, une relation étroite au contexte de réalisation et de diffusion, ainsi que la résurgence de certaines formes.

1.1.2 Enfance et histoire: le religieux qui côtoie l'art

Cette question de l'intégration du domaine religieux dans ma pratique artistique m'a amenée à prendre conscience d'une construction personnelle identitaire façonnée entre autres par des expériences esthétiques et artistiques de l'enfance pendant lesquelles l'art a côtoyé le religieux, de même que la sphère de la vie quotidienne. Je me penche ici sur le thème de l'enfance comme disposition originelle de l'être.

Lorsque j'avais quatre ans, je m'asseyais sur le plancher du salon pour regarder attentivement les illustrations contenues dans une énorme bible familiale (voir figure 1.6, page suivante). Ces images étaient insérées par groupes de pages imprimées sur du papier épais à l'intérieur des centaines de pages de textes imprimées sur papier fin de la bible. Je tournais rapidement les pages contenant les textes pour m'attarder aux illustrations représentant une variété d'histoires dont les personnages étaient Samson, Élie et Jésus-Christ. Ces images me faisaient rêver et voyager par leur caractère exotique. Les paysages, les villes, les objets, les animaux et les personnages singuliers qui y étaient dépeints dans un rendu détaillé me fascinaient. C'est ainsi que le domaine religieux m'a amenée à vivre des expériences esthétiques et artistiques.



Figure 1.6: La bible familiale par le biais de laquelle j'ai vécu une des premières expériences esthétiques de l'enfance à travers les œuvres de Jacques Tissot.

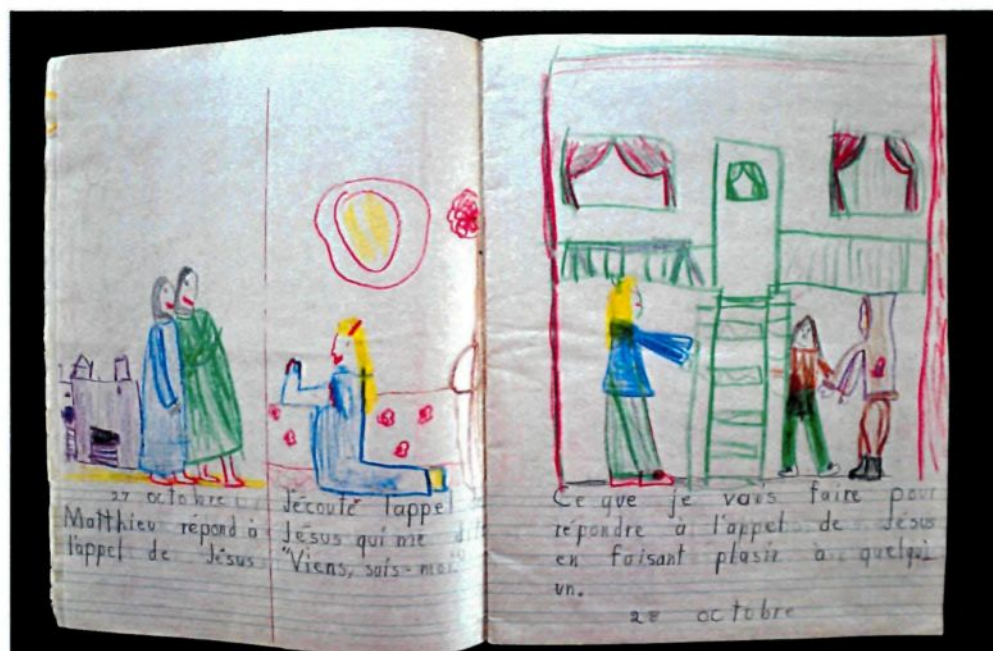


Figure 1.7: Deux pages de mon cahier de catéchèse réalisé en troisième année à l'école élémentaire.

Également à l'école primaire, le cours de catéchèse était la période pendant laquelle on avait le plus l'occasion de s'exprimer artistiquement. J'étais assise au pupitre à dessiner avec des crayons de couleur de manière attentive. On avait des cahiers spéciaux dans lesquels quelques lignes sont imprimées au bas de la page; l'espace supérieur étant vide afin de recevoir nos dessins. Les consignes qu'on nous donnait habituellement étaient de réaliser des images (voir figure 1.7, page précédente) dans lesquelles on transposait dans des scènes du quotidien les valeurs apprises en classe, de même qu'à illustrer des scènes de la vie du Christ. C'est ainsi que je pouvais recréer les images que j'avais découvertes enfant dans la bible de mes parents.

Plus tard, en étudiant l'histoire de l'art, je découvris à quel point l'art et le religieux ont été étroitement liés pendant plusieurs siècles. Le contact entre ces deux domaines a également été important pour moi dans un premier voyage en Europe réalisé à la fin de mon baccalauréat en arts plastiques. J'avais pour une première fois l'occasion d'expérimenter l'espace architectural qui m'avait été décrit dans les cours d'histoire de l'art. Je déambulais dans ces édifices religieux en marchant les yeux levés au plafond captivée par les arcs qui soutenaient ces masses de pierre.

1.1.3 L'expérience du corps et de l'esprit

Le récit de vie thématique relié à mon rapport à l'art fait résonnance aux expériences fondatrices ayant un effet sur la pratique artistique. L'intensité des expériences personnelles dans lesquelles l'art et le religieux ont été reliés; soit celle de découvrir un monde passé et lointain dans la bible, celle aussi à l'intérieur d'un cours de catéchèse de prendre conscience de son talent à dessiner ou enfin celle de ressentir l'espace unique de l'architecture gothique, laissent une empreinte que mon esprit prend plaisir à ramener à sa mémoire. En faisant appel à ce souvenir, je ressens à nouveau cet événement autant dans ma conscience que dans le souvenir corporel prenant la forme d'une perception kinesthésique qui expérimente à la fois le sacré et l'art dans des positions particulières du corps qui est soit assis sur le sol pour découvrir des images pieuses et exotiques, ou bien assis sur une chaise à un pupitre pour dessiner ou encore marchant la tête haute pour parcourir l'architecture gothique des églises.

Qu'est-ce qui marque notre vie ? Qu'est-ce qui déterminera l'empreinte sur notre mémoire, notre existence ? – Ce qu'on porte en soi. C'est en faisant appel à un temps éloigné, le souvenir d'un premier temps qui se situe au niveau de la mémoire et de la sensibilité, ce souvenir qu'on revisite comme la madeleine proustienne, que se construit notre mythe personnel. J'aimerais aborder cette question de l'origine dans le sens benjaminien d'un «tourbillon dans le fleuve du devenir» énoncé ainsi par Benjamin:

L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir [...] et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître [...]. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique [...]. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. (Benjamin, 2000, p. 43-44).

Ce retour à l'origine qui se retrouve restauré par ma mémoire apparaît à ma conscience comme un mythe personnel inachevé qu'il me sera possible de réinventer en un rituel dans le geste de création.

1.2 Le mouvement d'allers-retours – l'histoire qui alimente le présent

1.2.1 La temporalité

D'emblée, je préciserai que ce n'est pas parce que je fais un rappel au temps passé que je suis dans le domaine de la nostalgie. Mon intention est plutôt de dialoguer avec l'histoire, la mienne et celle de l'art. L'histoire de l'art occidentale étant parcourue pendant plusieurs siècles par le religieux sous différents aspects (notamment les thèmes bibliques, les figures religieuses et le mécénat de l'Église catholique), on peut parler d'une association marquante dans la création du langage artistique. Ce désir d'une réappropriation de l'histoire personnelle et de l'histoire qui m'a été enseignée prendra la forme d'un mouvement de va-et-vient entre l'autrefois et le maintenant. Cette notion temporelle des choses du temps se rapproche du concept d'anachronisme, régulièrement défendu par Didi-Huberman au cours de ses œuvres théoriques. Ce concept peut se définir comme un «montage de temps hétérogènes» (Didi-Huberman, 2000, p. 16) et il interroge «le mélange [...] des *différentiels de temps* à l'œuvre dans chaque image.» (Didi-Huberman, 2000, p. 17). Le terme différentiel implique la combinaison de deux mouvements ou de deux forces.

Aussi, j'aimerais informer le lecteur que ce n'est pas parce que je réfère à un héritage religieux que je crée une œuvre à caractère religieux. Je désire plutôt aller au-delà des notions religieuses et m'en distancer pour porter mon attention sur certains aspects tels que la valeur esthétique de la présentation du sacré dans l'espace religieux, de même que son architecture et également son aspect formel. Ce regard sur ces domaines se pose dans le but d'interroger les processus qui sont propices au recueillement et à la contemplation. Extraire des lieux associés au religieux le silence qui les habite.

1.2.2 L'ordinaire et l'extra-ordinaire (hors de l'ordinaire): le glissement du religieux au sacré

Le double mouvement d'allers et de retours dans le temps que je prévois effectuer s'inscrit dans la perspective d'une réappropriation des racines judéo-chrétiennes dans le quotidien prenant la forme d'un processus artistique de ritualisation. Chercher à inscrire diverses composantes du sacré dans le domaine domestique, celui du profane, serait contradictoire dans l'optique durkheimienne qui délimite et qualifie le champ du sacré ainsi: «Le sacré, c'est essentiellement [...] ce qui est mis à part, ce qui est séparé. Ce qui le caractérise c'est qu'il ne peut, sans cesser d'être lui-même, être mêlé au profane.» (Durkheim, 2002, p. 103). Toutefois pour des philosophes, tel que Grégori Jean (2007), la vie quotidienne peut aussi être envisagée comme un lieu de ritualisation. C'est ainsi que Jean associe le sacré et le profane au lieu de les dissocier. «Concevoir la vie quotidienne, non plus négativement, par opposition à la vie sacrée, mais au contraire, comme lieu même de la sacralité, comme une sphère d'existence rituellement structurée.» (Jean, 2007, p. 131), c'est selon ce point de vue que je désire intégrer ma pratique artistique à l'intérieur d'une maison/atelier qu'est mon chez-soi. Ce sera par la répétition de gestes du quotidien et de gestes de création prenant la forme de rituels personnels inventés. Le travail lent, répétitif et méditatif de l'espace de création établissant une intimité avec l'œuvre devenant un pseudo-sujet ou un objet-sujet dans le sens que René Passeron la perçoit, c'est-à-dire dans son inscription dans le temps présent et qu'il expose ainsi: «Et ce n'est pas parce qu'elle appartient au passé qu'une œuvre est une personne, c'est au contraire, parce qu'elle occupe le présent. Elle est «dans notre vie» ». (Passeron, 1996, p. 30).

1.2.3 Le féminin, le sacré et le domestique

Ma démarche artistique des récentes années établit une relation aux conditions passées vers celles contemporaines de la femme, mais ce n'est pas en vue de montrer un caractère de victime de la femme au

niveau politique. Mon intention est plutôt de retrouver un geste d'allers-retours dans lequel le passé et le maintenant vont se rencontrer dans un tout. L'univers domestique étant culturellement associé à celui de la femme, la question de la domestication de la femme se posera ici, de même que de savoir comment les femmes s'approprient l'art au niveau de la domestication. Tandis que la domestication et le religieux sont des domaines possibles de domination, je proposerai dans ma pratique artistique un quotidien qui refuse ce pouvoir extérieur. Dans ce contexte du domestique, la question de l'art domestique se pose également. De même que selon la formule utilisée par Richard Conte dans l'introduction du colloque intitulé *Qu'est-ce que l'art domestique ?* « Dans quelle mesure ce que nous appelons « art » peut-il être domestique ou domestiqué ? » (Conte, 2001, p. 12).

La question de la femme et du sacré est également amenée à savoir s'il existe-t-il un féminin sacré ? On peut d'abord poser un regard sur les femmes qui se sont dévouées au domaine religieux, telles que les religieuses, les saintes et les grandes mystiques, dont Hildegard Von Bingen (1098-1179), qui fût une scientifique et une artiste importante. Ce que je retiens principalement des entretiens entre Catherine Clément et Julia Kristeva (1998), regroupés sous forme de lettres dans un ouvrage intitulé *Le féminin et le sacré*, est que ce qui caractérise le sacré féminin est avant tout son rapport étroit au corps.

Mon travail se situant dans la lignée de l'art des femmes, il existe une affiliation à l'art féministe. Mais bien que des questions de féminité et de domination aient été présentes dans des propositions artistiques que j'ai réalisées, mon approche s'oriente plus spécifiquement désormais au niveau de préoccupations formelles. Et dans l'éventualité que des revendications féministes surgissent à nouveau dans mon travail, ce sont d'abord par de petits gestes puisés dans la vie ordinaire qu'elles s'exprimeront et se matérialiseront; mon approche étant de préférence définie par une force silencieuse; un murmure.

1.3. Le Devenir

1.3.1 La pratique artistique revisitée

En revisitant à la fois un passé lointain personnel et mon propre parcours artistique étalé sur quelques années, je désire me réapproprier et revisiter ce qui était déjà présent, motivée par un désir d'involuer

selon la notion de Deleuze mise en correspondance avec le devenir, qui est un concept proposé par ce philosophe.

Dans le devenir, il n'y a pas de passé, ni d'avenir, ni même de présent, il n'y a pas d'histoire. Dans le devenir, il s'agit plutôt d'involuer, ce n'est ni régresser, ni progresser. Devenir, c'est devenir de plus en plus sobre, de plus en plus en plus simple, devenir de plus en plus désert, et par là même peuplé. (Deleuze, 1999, p. 37).

C'est ainsi que d'abord je m'intéresse au passé pour ensuite chercher à m'en distancier, afin de me donner la liberté d'involuer.

1.3.2 Définition de mots clefs

Je chercherai en premier lieu à discerner la religion et le sacré. On s'entend en général pour définir le terme religion comme un système de croyances et de pratiques impliquant des relations avec un principe supérieur (le plus souvent un ou plusieurs dieux) et propre à un groupe social. Pour ma part, je fais appel à cette définition quand je fais référence au religieux en termes d'institution et de pouvoir, mais j'ajouterai à cette conception du religieux le vaste héritage artistique qui en est issu et qui a alimenté la culture occidentale. Comme je le mentionnais précédemment, c'est par la présence du religieux dans mon éducation que l'expérience de l'art a été mise à ma disposition à maintes occasions pendant mon enfance.

Ma conception du sacré se situe de prime abord dans l'optique de la définition suivante de Georges Bataille: «L'élément sacré désigne l'élément crucial vers lequel se dirigeait la recherche obscure et incertaine poursuivie à travers les détours de la création des formes ou de l'invention verbale». (Bataille, 1939, p. 47). Et il ajoute au sujet du sacré: «Ce terme n'est pas une réalité substantielle, mais l'instant privilégié». (Bataille, 1939, p. 50).

Pour tâcher de répondre à ce qui différencie religieux et sacré, j'annonce premièrement que le sacré est intégré à l'intérieur de la sphère religieuse, mais que son champ d'existence n'est pas confiné à ce domaine, pour ensuite ajouter, afin de mieux saisir cette distinction entre les deux termes, que le sacré, contrairement au religieux, n'a pas essentiellement un rapport au domaine divin.

À l'intérieur du mémoire, j'aurai recours à divers concepts clefs pour alimenter cette recherche en création. Il s'agit d'abord du concept de quotidienneté décrit ainsi par son auteur, Henry Lefebvre:

Formulé le concept du quotidien éclaire le passé. Il y eut toujours une vie quotidienne, bien que fort différente de la nôtre. Cependant, le quotidien est (sic) toujours un caractère répétitif plus ou moins voilé par les obsessions et les craintes. Et l'on découvre alors le grand problème de la répétition, l'un des plus difficiles qui se posent. Le quotidien se situe au croisement des deux modalités de la répétition; le cyclique, dominant dans la nature, et le linéaire, dominant dans les processus rationnels. Le quotidien implique d'un côté des cycles (les nuits et les jours, les saisons et les récoltes, l'activité et le repos, la faim et sa satisfaction, le désir et son assouvissement, la vie et la mort) et de l'autre des gestes répétitifs, ceux du travail, ceux de la consommation. (Lefebvre, *Encyclopédie Universalis*).

Un second concept sur lequel s'appuiera cette problématique est celui de corporéité central à la philosophie phénoménologique de Merleau-Ponty dans lequel le corps est vécu comme point d'ancrage et également comme moyen de communication avec le monde.

Le corps [...]. Il n'est ni tangible ni visible dans la mesure où il est ce qui voit et ce qui touche. Le corps n'est donc pas l'un quelconque des objets extérieurs, qui offrirait seulement cette particularité d'être toujours là. S'il est permanent, c'est une permanence absolue qui sert de fond à la permanence relative des objets à éclipse, des véritables objets.

.....
Ainsi la permanence du corps propre, si la psychologie classique l'avait analysée, pouvait la conduire au corps non plus comme objet du monde, mais comme moyen de notre communication avec lui, au monde non plus comme somme d'objets déterminés, mais comme horizon latent de notre expérience, présent sans cesse, lui aussi, avant toute pensée déterminante. (Merleau-Ponty, 1945, p. 121-122).

On fait le plus souvent référence à l'exemple de la main à la fois touchante et touchée pour illustrer, ou plutôt faire expérimenter, ce concept.

Mon corps, disait-on, se reconnaît à ce qu'il me donne des «sensations doubles»: quand je touche ma main droite avec ma main gauche, l'objet main droite a cette singulière propriété de sentir, lui aussi. (Merleau-Ponty, 1945, p.122).

Enfin, le concept de corporéité peut également s'expliquer par cette formule de Paul Valéry qui déclare que l'artiste «apporte son corps» (cité par Merleau-Ponty, 1964, p. 12).

Je conclurai cette section dédiée aux définitions de termes clefs par une courte description de figures récurrentes dans ma pratique artistique que sont l'ogive et l'ovale.

D'abord, la forme ogivale, appelée ogive, est composée à son sommet de la rencontre de deux arcs de cercle. Venue d'Orient, elle a trouvé son application dans l'architecture religieuse européenne à partir du XII^e siècle. L'ogive, aussi appelée arc brisé, est ainsi associée étroitement au domaine de la construction des églises gothiques. L'utilisation de l'ogive dans le domaine architectural a été précédée par celle de l'arc en plein cintre qui est une figure architecturale formée d'un demi-cercle.

La forme ovoïdale rappelle la forme de l'œuf. Il existe plusieurs autres manières de la nommer: elliptique, oblong, ovale, ové, et plus rarement: ovalaire et oviforme. Et lorsqu'en art religieux cette figure ovoïdale ou en forme d'amande est employée pour contenir un personnage important, elle prend le vocable de mandorle. On découvrira comment elle s'est développée au cours de mes expériences.

1.3.3 Résumé de la problématique

La singularité de ma démarche se caractérise par mon processus d'allers-retours au niveau de la forme ogivale et ovoïdale et entre le domestique et le sacré. Pour ce faire, je désire intégrer ma pratique artistique depuis mon intérieur qui est à la fois ma maison, mon quotidien, mon corps et mon esprit. Ceci constitue mon objectif de recherche. En ce sens j'entends remettre en question l'espace féminin pour l'associer aux concepts de la corporéité et de la quotidienneté à travers la répétition de gestes du quotidien et de gestes de création prenant la forme de rituels personnels inventés. Ma méthode pour y parvenir est de réaliser une variété d'essais puis d'en extraire les plus pertinents pour produire des séries d'œuvres découlant de ce qui a été retenu.

La mise en place d'un nouveau processus de création découle d'un besoin de renouveler ma pratique artistique¹ qui était devenue centrée sur le domaine des idées. Les projets étant longuement réfléchis et analysés de sorte que l'activité de création se concentrait au niveau de l'intellect. Ce qui avait pour effet que ma présence dans l'atelier se raccourcissait progressivement. J'éprouvais également moins de plaisir à y passer ce temps désormais écourté. Aussi j'étais souvent nerveuse lorsque je me retrouvais dans cet

¹ Ce désir de changement correspond à la fin d'un cycle, tel que plusieurs artistes peuvent le vivre au cours d'une carrière artistique.

espace dans lequel je ressentais la pression de «bien faire» associée à une production artistique. C'est à partir de ce constat que j'ai choisi de renouveler ma pratique tout en ne reniant pas le travail passé. Et puisque j'avais, au moment de définir une problématique, reconnu des éléments récurrents dans ma pratique antérieure, dont des formes particulières, c'est en me tournant vers une approche nouvelle, centrée sur la forme, que j'ai choisi d'amorcer cette recherche en création. Pourquoi la forme ? Peut-on simplement dire que «la forme est formante» selon une formule employée par Maffesoli (2006, p. 23-24) qui précise «qu'il n'y a de fond qu'en référence à une extériorité» (Maffesoli, 2006, p. 24). Ou encore pour atteindre le sacré par la création de formes en accord avec la définition du sacré par Bataille (voir la section des mots clefs, p. 16). Ainsi par une approche formelle renouvelée, exploratrice, qui m'amènera ailleurs, je chercherai à répondre à la problématique de recherche en création suivante: relativement à mon origine et mon parcours artistique, comment dans un geste de création contextualiser la forme géométrique dans des objets divers, afin de proposer un espace à la fois sacré et domestique lié au féminin ? Ceci correspond à une première question de recherche. À cela se joint une question désormais fondamentale pour moi qui est de comprendre comment est-il possible de vivre un état de présence à l'intérieur d'une pratique artistique quotidienne à la manière d'un rituel ? C'est à ces deux questions que je devrai répondre.

Ce premier chapitre qui correspond à la partie descriptive du mémoire installe donc le cadre théorique qui introduit le prochain chapitre caractérisé par son aspect analytique dans lequel je chercherai à positionner cette recherche en création.

CHAPITRE II

LA POSTURE

Sans le fil conducteur du corps, je ne crois à la validité d'aucune recherche. (Nietzsche, 1977, p. 432)

C'est à la fois en référence à la posture épistémologique, celle de la connaissance, et à la posture du corps, celle de l'expérience par le biais du corps, que j'ai choisi d'aborder ce second chapitre. Entre ces deux domaines que sont le savoir et le corps, une relation étroite s'établit, telle qu'affirmée par Nietzsche dans la citation introduite ci-dessus, selon laquelle pour être authentique, une recherche doit prendre ancrage dans le corps.

2.1 Les triades relatives à ma pratique artistique

2.1.1. Le domestique, la femme et l'art

J'initierai cette partie du mémoire en me penchant sur la question du domestique que je situerai d'emblée dans son rapport historique et artistique avec le féminin.

L'écrivaine Virginia Woolf résume à merveille en cette phrase tirée de l'essai «Une chambre à soi» la tradition séculaire que la femme entretient avec le domaine domestique: «Car les femmes sont restées assises à l'intérieur de leur maison pendant de millions d'années, si bien qu'à présent les murs mêmes sont imprégnés de leur force créatrice» (Woolf, 1951, p.118). Elle porte donc à l'attention une capacité de création qui a incubé dans cet espace privé. Et pour que cette force puisse se développer, Woolf revendiquait une chambre à soi, un lieu intime, dans cet espace domestique.

De son côté, Collin nomme ainsi la relation historique et spécifique de la femme avec l'univers domestique:

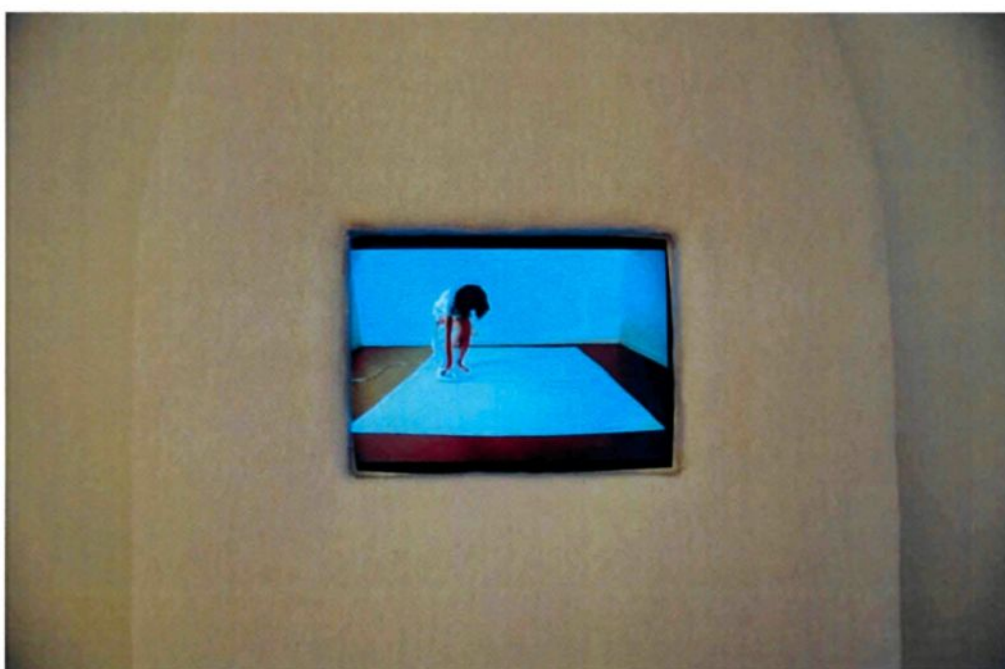
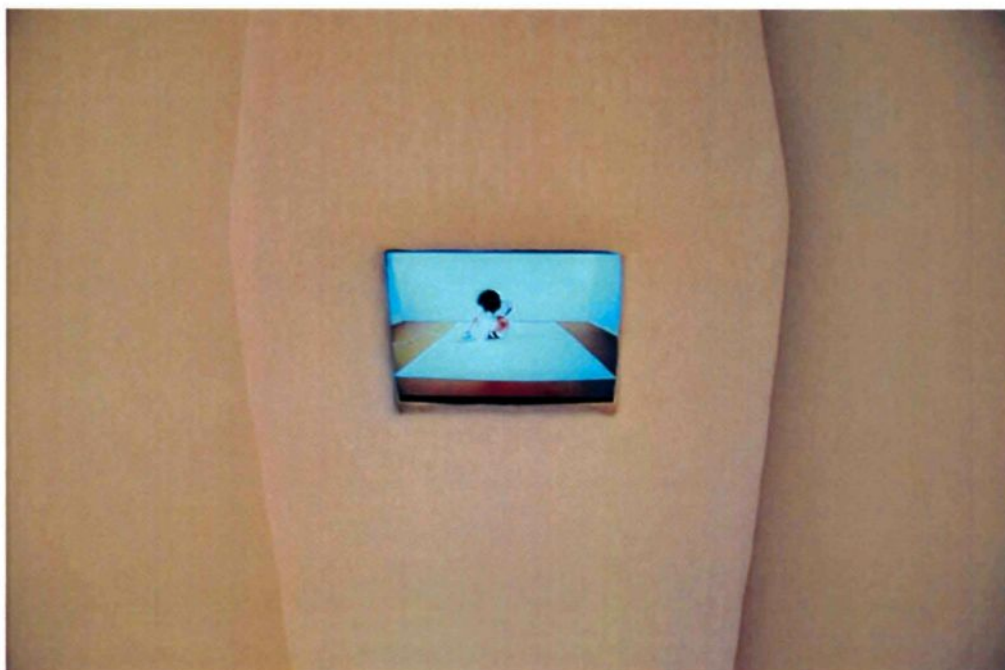
La catégorie du domestique – dans sa référence à la *domus*, à la maison – n’a pas en effet la même histoire ni le même sens pour les uns et les autres, et la prise de distance qu’implique l’art, sa dimension ludique, s’arrache pour les femmes à une longue tradition de servitude et d’enfermement. Pour elles l’art domestique et son rapport aux objets et aux meubles ne sont pas étrangers au corps, non pas dans sa fonction érotique mais dans sa fonction laborieuse, touchant aux tâches répétitives du quotidien qui absorbent le privé et auxquelles il se soustrait pour apparaître. (Collin, 2006, p. 54).

Ce n’est donc pas étonnant que les propositions artistiques de femmes artistes dans lesquelles sont mises en place des tâches ménagères soient avant tout des territoires de conscientisation, de dénonciation et de revendication. Par exemple, dans la vidéo *Semiotics of the kitchen* (1975) de Martha Rosler, l’artiste se tient debout dans une cuisine devant une table encombrée d’ustensiles et montre chacun des objets en ordre alphabétique en les manipulant de manière de plus en plus agressive. Cette vidéo traite avant tout de l’oppression de la femme dans la servitude domestique. Le thème du travail non valorisé des femmes dans l’univers domestique est de l’heure encore aujourd’hui dans l’art contemporain. Ce n’est toutefois pas dans cette perspective que se situe le rapport que je compte entretenir avec le domestique à l’intérieur d’une démarche artistique. C’est plutôt à partir d’une pratique basée sur la vie ordinaire et sur le processus de création à l’intérieur de l’espace domestique, le chez-soi, dont il sera question dans cette recherche en création. À cette fin, la description d’une vidéo intitulée *Espace blanc* (voir figures 2.1-2.3, pages 22-23) réalisée au cours de la première année du programme de maîtrise en art, sera utile afin de mettre en lumière le caractère particulier que j’entends donner à une pratique artistique ayant comme intérêt le domaine domestique.

Dans la vidéo *Espace blanc*, je réalisais une performance en privé dans laquelle je m’étais assignée comme tâche de repasser un large drap blanc étendu directement sur le plancher d’un endroit vide localisé au sous-sol de ma maison. Je repassais un drap en marchant sur sa surface en prenant soin d’éviter de former des plis sur le textile. Dans un jeu de déplacement déterminé par un parcours linéaire, la fluidité, la précision et le silence, cette action se déroulait à partir de l’avant jusqu’à l’arrière de la pièce. La vidéo a été par la suite présentée dans un cadre numérique inséré à l’intérieur d’une structure de bois dont la forme rappelle une planche à repasser qui est recouverte de tissu blanc.



Figure 2.1: L'œuvre *Espace blanc* dans laquelle une vidéo est insérée dans une planche à repasser a été présentée au centre d'artistes *Voix Visuelle*, situé à Ottawa, 15 janvier au 22 février 2011.



Figures 2.2 et 2.3: Dans la vidéo *Espace blanc* d'une durée de 9 minutes, je repasse un drap blanc posé sur le sol de mon atelier, octobre 2010.



Figure 2.4: Préparation quotidienne de l'oeuvre *Pierre de lait* par l'artiste Wolfgang Laib, 1987-1989.

Le thème de la tâche domestique, tel que je l'envisage dans ma démarche artistique, se distancie des approches revendicatrices qui sont le plus souvent associées à ce sujet, en raison notamment de l'état d'esprit méditatif dans lequel j'ai réalisé cette action. En ce sens, l'artiste allemand Wolfgang Laib est pour moi une référence à la fois esthétique et philosophique. Cette connexion est observable dans *Pierre de lait* (1987-1989) qui est composée essentiellement d'un carré de marbre blanc poli (2 x 122 x 130 cm) à la surface légèrement incurvée, afin de contenir le lait destiné à être changé chaque jour. C'est toutefois dans les photographies présentant l'artiste assis sur le plancher en train de verser le lait (voir figure 2.4, page précédente) que se situe de manière la plus éloquente le rapprochement avec la vidéo *Espace blanc*. En conséquence, c'est dans le processus de création de l'œuvre et plus précisément dans la qualité du geste et de sa forme accomplissant une tâche que se situe mon appartenance à cet artiste. Le carré de marbre blanc dont émane une dimension spirituelle, notamment en raison de la simplicité de la forme, rappelle la planéité du drap sur lequel mon action se déroule. La place importante accordée au silence à l'intérieur de l'œuvre se situe également en liaison avec la philosophie de l'artiste Agnès Martin (voir figure 2.5, page suivante) qui représente une figure inspirante.

2.1.2 Le silence, le vide et le sacré

De cette artiste d'origine canadienne, je citerai dans sa version originale un paragraphe tiré de son journal, afin d'introduire en quelques mots sa vision spirituelle du monde.

*The silence on the floor of my house
Is all the questions and all the answers that have been known in the world
The sentimental furniture threatens the peace
The reflection of a sunset speaks loudly of days*
(Martin, 1998, p.16).

Cette référence à la fois à la maison et au silence par Martin évoque un climat d'intériorité et de paix qui appelle au désencombrement. En continuité avec cela, la vidéo *Espace blanc* se déroulait dans une pièce de la maison de laquelle j'avais retiré tout ce qu'elle contenait pour créer un lieu sans meubles, ni objets ou fonctions utilitaires identifiables, afin d'offrir un espace libre à la création. C'est dans cette association du silence et du vide fertile que je chercherai à installer le domaine du sacré inhérent à ma question de recherche en création. Et à l'instar de ces deux domaines caractérisés par une absence de

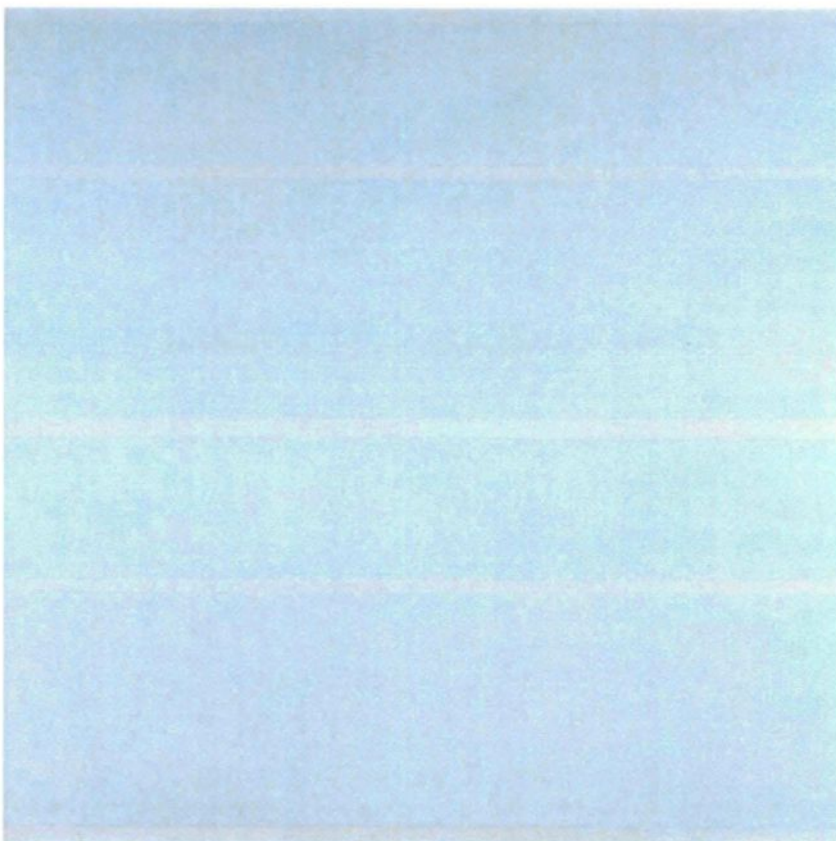


Figure 2.5: Acrylique et crayon de mine sur toile d'Agnès Martin, 1999.

substance, mais dont découle étrangement une présence, je considère que le sacré n'a pas non plus à être nommé ou cherché à être conçu, pour rendre probable son irruption dans l'oeuvre. Aussi, la présence du silence, de la lenteur et du vide semble être propice au surgissement du sacré dans la mesure où le sacré, tel que l'affirme Bataille (1939), «n'est pas une réalité substantielle» (voir définition du sacré, page 16).

2.1.3 L'hybridité des disciplines, des factures et des matériaux

C'est à l'intérieur d'une pratique artistique caractérisée par l'hybridité disciplinaire du dessin, de la vidéo et de l'art action que je chercherai à répondre à la problématique annoncée à l'intérieur du premier chapitre. C'est autant dans une mixité de disciplines que dans un mouvement d'oscillation se déplaçant d'une discipline à une autre, que j'aspire à associer mon approche au *devenir-hybride* de Deleuze et Guattari, pour lesquels «Être hybride c'est le devenir, ne pas être dans l'être, mais dans la multiplicité possible dont l'incarnation sera provisoire et éphémère. L'hybride n'est pas stable, il varie sans cesse en modifiant son intensité et ses états.» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 389).

En considérant cette approche ouverte de la pluralité, j'examinerai la forme ovoïdale et ogivale sous l'angle d'un pseudo-sujet ou d'un pseudo-objet, tel qu'annoncé dans le point 1.2.2 (voir page 14), en portant mon attention sur ces figures de multiples manières, c'est-à-dire en les traitant dans une variété de modes d'expression et de factures. Autrement dit, et cela en rapport étroit avec le thème du domestique et du sacré, ces procédés abordés sous des angles divers visent la domestication d'une idée dans le désir de vivre son potentiel de sublimation.

L'une des premières étapes de mon processus de recherche en création a été de créer une série d'épreuves numériques à partir du motif formé par les ouvertures sur la semelle de fer à repasser (voir figure 2.6, page suivante). Dans ces variations réalisées à l'aide de *Photoshop* à partir du motif inspiré du fer à repasser, des points ont été retirés de manière symétrique afin de créer de nouveaux motifs. Ces images ont ensuite été juxtaposées à des épreuves numériques créées à partir de la vidéo *Espace blanc* (voir figure 2.8, page 29). Le tout a été conçu tel un remploi à partir de l'œuvre *Rhapsody* (1975-1976) de Jennifer Bartlett (voir figure 2.7, page 29). Cette artiste américaine explore de manière hétérogène les figures géométriques que sont le carré, le cercle et le triangle en les associant à quatre objets précis

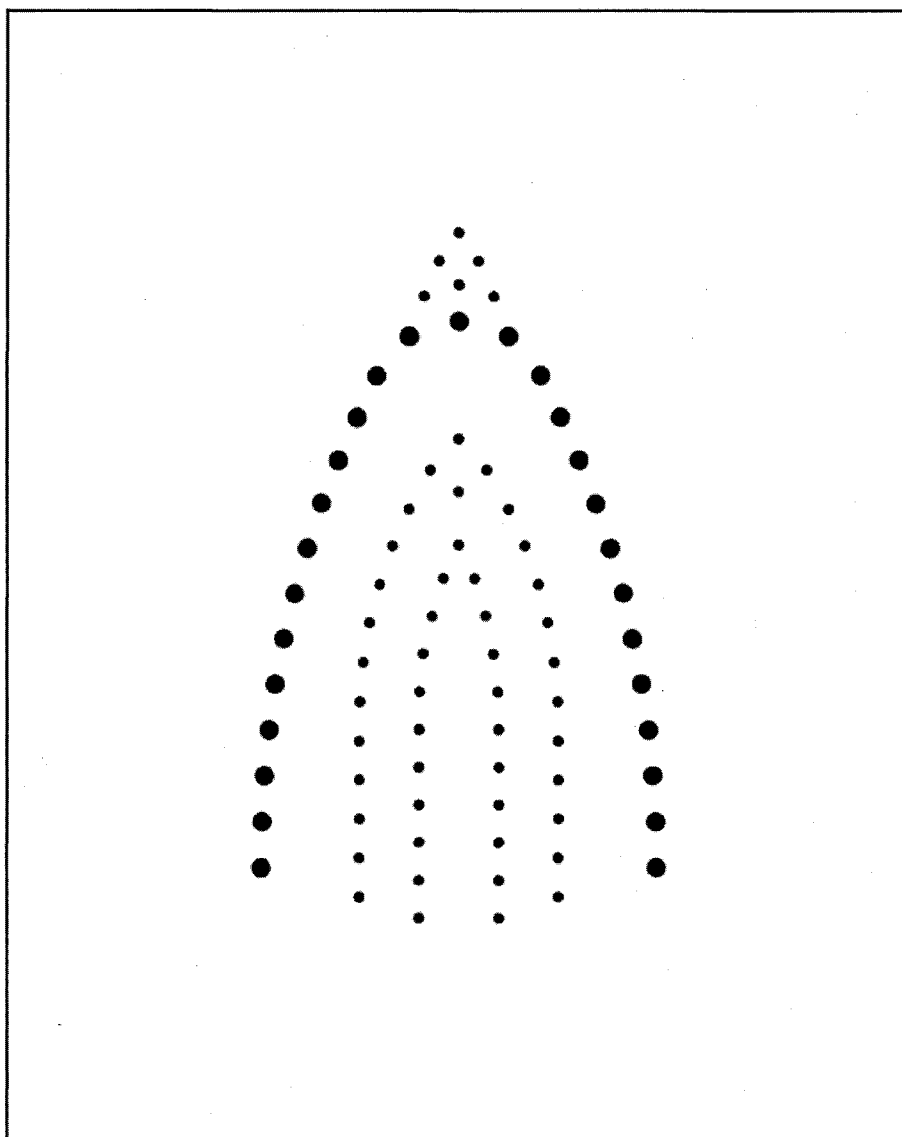


Figure 2.6: Épreuve numérique réalisée à partir du motif formé par les ouvertures sur la semelle d'un fer à repasser, décembre 2010.



Figure 2.7: Œuvre *Rhapsody* de Jennifer Bartlett, 1975-1976.

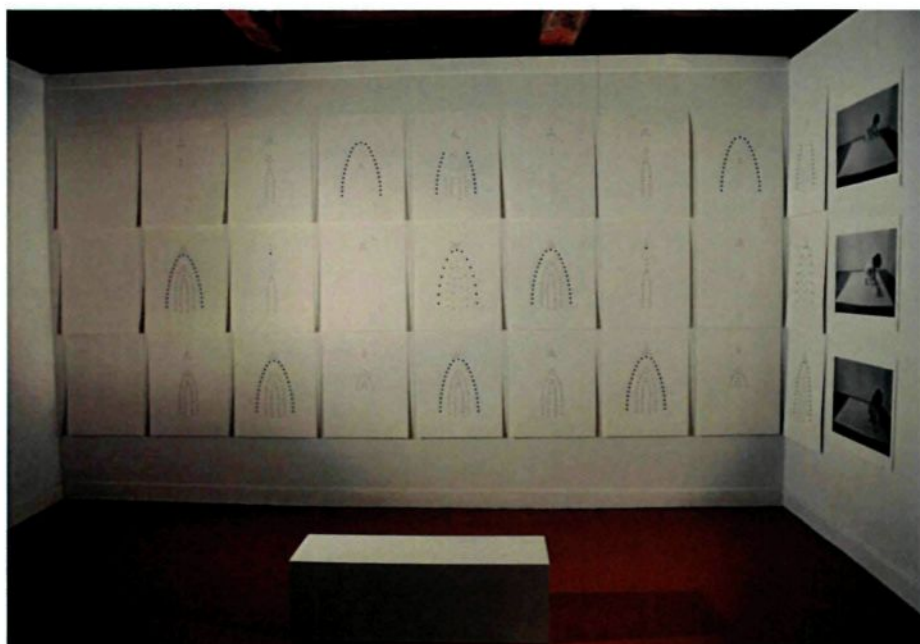


Figure 2.8: Remploi réalisé à partir de l'oeuvre *Rhapsody* de Jennifer Bartlett à l'intérieur de mon atelier situé au sous-sol de ma maison, mars 2011.

que sont la montagne, l'arbre, l'océan et la maison. Dans un rapport étroit avec l'objet qui est soit contrôlé, analytique et géométrique, quoique jamais de manière absolue, ou bien spontané et sensible, Bartlett réalise des dessins sur des plaques de métal dans un format unique de 30,5 X 30,5 cm. Ce sont en quelques sortes des unités modulaires qu'elle juxtapose afin de constituer un vaste ensemble dont la disposition dialogue avec l'espace de diffusion. Toutefois avant de trouver sa dimension finale dans la galerie, son travail s'élabore sur de petites surfaces dans le quotidien de son atelier.

2.2 L'expérience de la vie quotidienne, de la vie ordinaire et de la pratique artistique

2.2.1 L'ordinaire, le quotidien et l'artistique en association avec le geste, la tâche et l'objet.

Le domaine domestique, en tant que lieu des activités de tous les jours, appelle la question de l'expérience du quotidien. Puisque je fais ici référence à la vie de tous les jours, je vérifierai en premier lieu comment le concept de quotidienneté, tel qu'il a été défini par Lefebvre au point 1.3.2 (voir page 17), peut contribuer à l'avancement de cette recherche en création.

De ce concept de quotidienneté, je retiens essentiellement deux composantes essentielles que sont le mode répétitif et le rapport au geste. Mais une fois ces deux éléments dégagés de la définition, il me faut aussitôt les mettre en réserve, afin de préparer adéquatement les bases de ma réflexion. J'y reviendrai donc ultérieurement. Au préalable, je m'attarderai à différencier les termes «quotidien» et «ordinaire» qui sont chacun associés au champ domestique. Pour ce faire, j'ai construit ce tableau comparatif à partir de l'ouvrage de Barbara Formis (2010):

Tableau 2.1. Comparatif entre le quotidien et l'ordinaire

<u>Le quotidien</u>	<u>L'ordinaire</u>
Personnel et singulier	Commun et collectif
Privé et intime	Collectif et social
Individuel	Pluriel
Subjectif	Intersubjectif
Appartient au présent	Se projette dans le conditionnel
Effectif	Potentiel
Peut devenir extra-ordinaire une fois qu'un certain nombre de pratiques (rituelles, intimes poétiques, imaginaires, etc.) sont extraites.	Oppose une résistance à l'extra-ordinaire.

Formis (2010) présente l'exemple suivant qui est ancré dans le réel afin d'illustrer comment se différencient l'ordinaire et le quotidien:

L'ordinaire reste foncièrement indéterminé à l'égard de la *temporalité* selon laquelle les gestes se déroulent. Si le quotidien se répète automatiquement (tous les jours), l'ordinaire relève davantage de la simple possibilité de la répétition (on pourrait le faire un jour). Balayer le sol est une activité ordinaire, bien qu'elle ne soit pas nécessairement quotidienne. (Formis, 2010, p. 50).

Cet exemple faisant référence autant au domaine du geste que de la répétition me servira de point de transition, afin de revenir au concept de quotidienneté dont j'avais interrompu l'exposé, pour amener les différenciations précédentes entre le quotidien et l'ordinaire. Je rappellerai au lecteur que j'avais principalement retenu de ce concept, l'importance de la notion de répétition et du geste. Celui-ci, je le rattacherai d'abord au quotidien et à l'ordinaire, pour introduire dans le mémoire une référence aux gestes du quotidien et aux gestes ordinaires qui prennent les traits différenciés examinés précédemment en conformité avec la conception de Barbara Formis. En nous intéressant aux gestes, tant ordinaires que quotidiens, posés dans l'espace domestique, s'opère aussitôt un rapprochement avec les tâches domestiques qui découlent de ces gestes qui à leur tour sont mis en lien avec des objets. À cet intérêt pour les domaines du quotidien et de l'ordinaire associés à des gestes, des tâches et des objets, j'ajouterai un nouveau domaine qui est le domaine artistique pour ainsi adjoindre les gestes artistiques, les tâches artistiques et les objets artistiques.

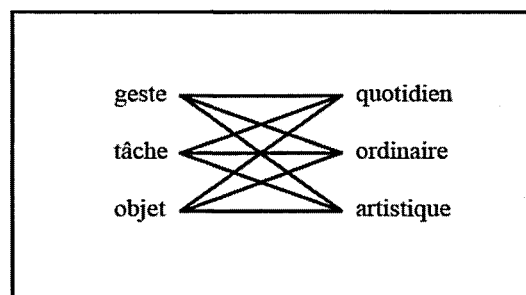


Figure 2.9: Arrimage des mots geste, tâche et objet avec quotidien, ordinaire et artistique.

J'amène à nouveau dans le discours la notion de répétition, qui est la seconde composante retenue du concept de quotidienneté de Lefebvre, afin d'introduire la prochaine partie. Le mode répétitif, présent à la fois dans le domaine de la vie ordinaire et du quotidien, tout comme dans le domaine artistique, est également intrinsèque au rituel. Celui-ci sera pris en considération dans le cadre de cette recherche en création dans le champ d'une pratique artistique se déroulant dans l'espace domestique.

2.2.2 Le quotidien, le rituel et le sacré (l'extra-ordinaire)

Du tableau construit dans la partie 2.2.1 mettant en parallèle le quotidien et l'ordinaire apparaît notamment le potentiel que possède le quotidien à devenir extra-ordinaire; ceci à condition d'en extraire certaines pratiques, telles que le rituel. C'est dans cette logique que je chercherai à comprendre comment il est possible d'inclure la dimension sacrée dans ma pratique associée au domestique. Et ce n'est que par l'instauration de rituels quotidiens mis en contexte dans un chez-soi, un temps particulier, et des gestes précis que j'entrevois la possibilité de créer un pont entre ces deux domaines que sont le sacré et le domestique. C'est seulement en envisageant d'abord l'option d'une immanence du rituel et de ce qui apparaît dans le réel qu'il m'est possible d'aborder le domaine du rituel, et non pas de manière intentionnelle par la voie de la transcendance ou de la dévotion. Et ce n'est qu'ainsi qu'il m'est concevable d'échapper à une distanciation avec la pratique artistique.

Et puisque les rites, selon la définition de Rivière qui sera présentée au début du chapitre 3, ont un rapport corporel, gestuel et postural, la notion du rituel à l'intérieur d'une pratique intégrera la contribution du corps, auquel je m'intéresserai dans la troisième partie de ce chapitre. Auparavant, je me pencherai sur le domaine de l'expérience.

2.2.3 L'expérience, l'épreuve et l'expérimentation du quotidien et du geste

Dans «L'expérience intérieure», Georges Bataille (1943) révèle deux sens au mot *expérience*; ce sont l'*épreuve* et l'*expérimentation*. La racine étymologique des trois termes s'expose ainsi: *expérience* provient du latin *experientia* signifiant *essai*, tandis qu'*épreuve*, d'*éprouver*, tire sa racine latine de *probare*, *essayer* et enfin, *expérimentation* du mot latin *experimentare*, *faire l'essai*. Je choisis ici de les relier aux mots *quotidien* et *geste*; qui sont deux termes puisés à partir des réflexions précédentes.

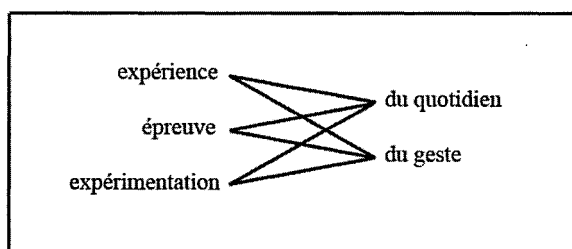


Figure 2.10: Arrimage des mots expérience, épreuve et expérimentation avec quotidien et geste.

On obtient ainsi les six combinaisons suivantes: *expérience du quotidien*, *épreuve du quotidien*, *expérimentation du quotidien*, *expérience du geste*, *épreuve du geste* et *expérimentation du geste*. Je traiterai de chacune de ces paires de mots dans cet ordre précis, en commençant par voie de conséquence par *l'expérience du quotidien*, auquel je m'attarderai plus longuement. Les autres jumelages seront développés plus brièvement. Ils contribuent toutefois chacun à leur manière à nourrir la réflexion et la pratique.

Le contexte du domestique appelle un rapport à *l'expérience du quotidien* et au temps que Maffesoli décrit ici: «Car toute autre est la démarche caressante de la prise au sérieux du quotidien. Celle qui privilégie l'expérience existentielle du présent.» (Maffesoli, 2006, p. 24). Le temps présent est également celui que privilégie l'artiste française Pierrette Bloch qui affirme: «il faut aller vers ce qui nous rend présents» (citée par Kaepelin, 2002, p. 17). L'oeuvre picturale de Bloch (voir figure 2.11, page suivante), réalisée à l'encre de Chine, est caractérisée par l'inscription de points ou taches sans mesure au pinceau, de manière à la fois constante et aléatoire, sur des papiers de divers formats, qui deviennent parfois de longues bandes de papier. À propos de la relation à l'instant présent dans l'oeuvre de Bloch, se rattache la notion d'attention que Kaepelin relie d'abord au processus de création: «C'est dans l'attention à ce qui naît, en chaque point formulé, que se trouve l'esprit de cette oeuvre, son épaisseur, sa concentration» (Kaepelin, 2002, p.13), ensuite au corps quand il aborde la relation au temps dans l'oeuvre de Bloch: «car la sienne nous plonge, sans repère, dans le présent de la durée. En ce sens, peut-être est-elle plus proche de certaines oeuvres d'art brut ou comportemental qui font du corps et de son expression une manifestation de l'épaisseur du temps.» (Kaepelin, 2002, p.16).

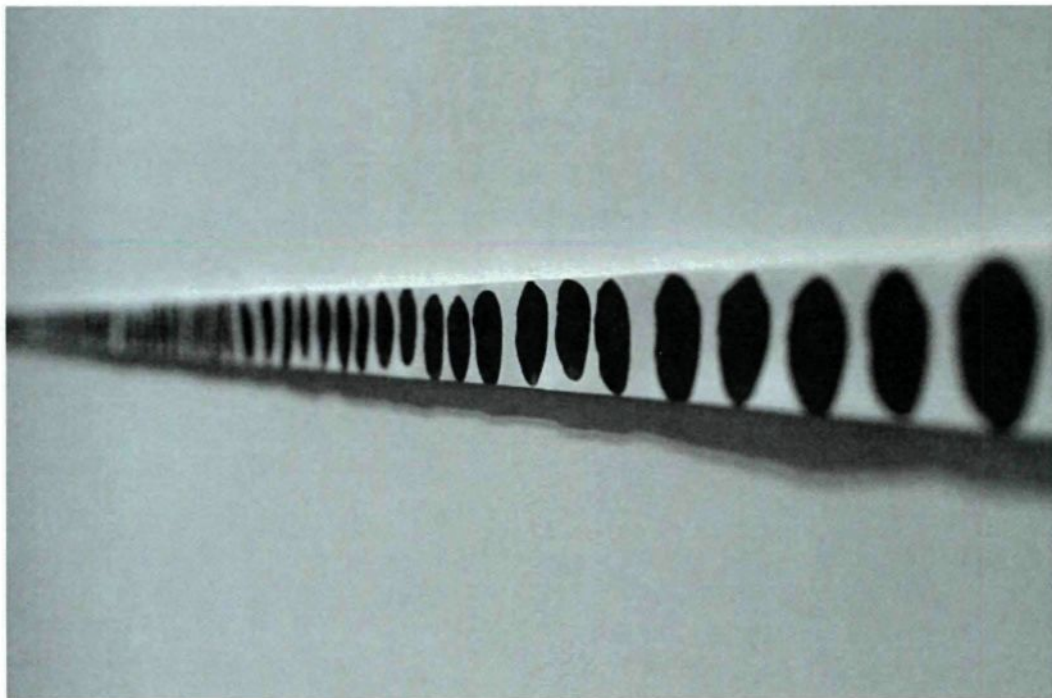


Figure 2.11: Détail d'une encre sur papier de l'artiste Pierrette Bloch.

La durée se situe dans la manière de vivre l'*épreuve du quotidien* et je situe dans le temps présent l'*expérimentation du quotidien*. Cette expérimentation du temps présent est associée à l'*expérience du geste*. Cette expérience gestuelle se réalisera par l'utilisation de deux gestes différents que sont le geste spontané et le geste répétitif. L'artiste Pierrette Bloch est une figure inspirante du geste répétitif, tandis que pour ce qui est du geste spontané, j'aurai recours à l'artiste montréalais John Heward (voir figure 2.12, page suivante) qui aborde le dessin et la peinture de manière gestuelle. Le geste spontané laisse place à une manifestation de l'inconscient dans le processus de création. Dans la citation suivante, John Heward exprime le caractère non prémédité de son geste spontané et la relation de confiance au corps:

Je suis fasciné par ce type de moment qui arrive également quant on fait de la peinture [...] j'improvise à chaque fois que je suis devant la toile. Je ne sais pas ce que je vais faire, vraiment [...]. Je n'ai aucune idée de ce qui va se produire, mais j'ai confiance que ma main va voir [...]. (cité par Nasgaard, 2008, p. 41).

C'est ainsi que autant dans le geste spontané que le geste répétitif, j'entrevois une pratique quotidienne et l'expérience du quotidien. Je relie l'*épreuve du geste*, qui est le cinquième appariement, à une volonté d'intégrer des questions de persévérance et d'endurance physique et de l'esprit dans le processus de création. Enfin, la sixième combinaison nommée *expérimentation du geste* est associée à une pratique artistique dont surgit une valorisation de l'instant présent dans l'expérience d'une pratique quotidienne.

À partir de ce jeu d'expériences, d'épreuves et d'expérimentations se réalisant dans un contexte quotidien, je ramènerai la notion de sacré pour affirmer que si, selon Bataille (1939), le sacré se définit comme étant «l'instant privilégié», pour ma part, le sacré sera défini par «l'instant présent». C'est à partir de cette proposition que mon intérêt pour l'état de présence apparaît dans le mémoire et introduit une première approche méthodologique qui sera explorée.

Avant de passer à la dernière section du chapitre, je résumerai en quelques points non exhaustifs mes affinités avec les artistes nommés jusqu'à présent: Wolfgang Laib: l'attention au geste, Agnès Martin: l'intériorité et le vide, Jennifer Bartlett: l'approche sérielle, Pierrette Bloch: le geste répétitif et John Heward: le geste non prémédité. Aussi tous ces artistes ont un rapport fondamental à l'instant présent.

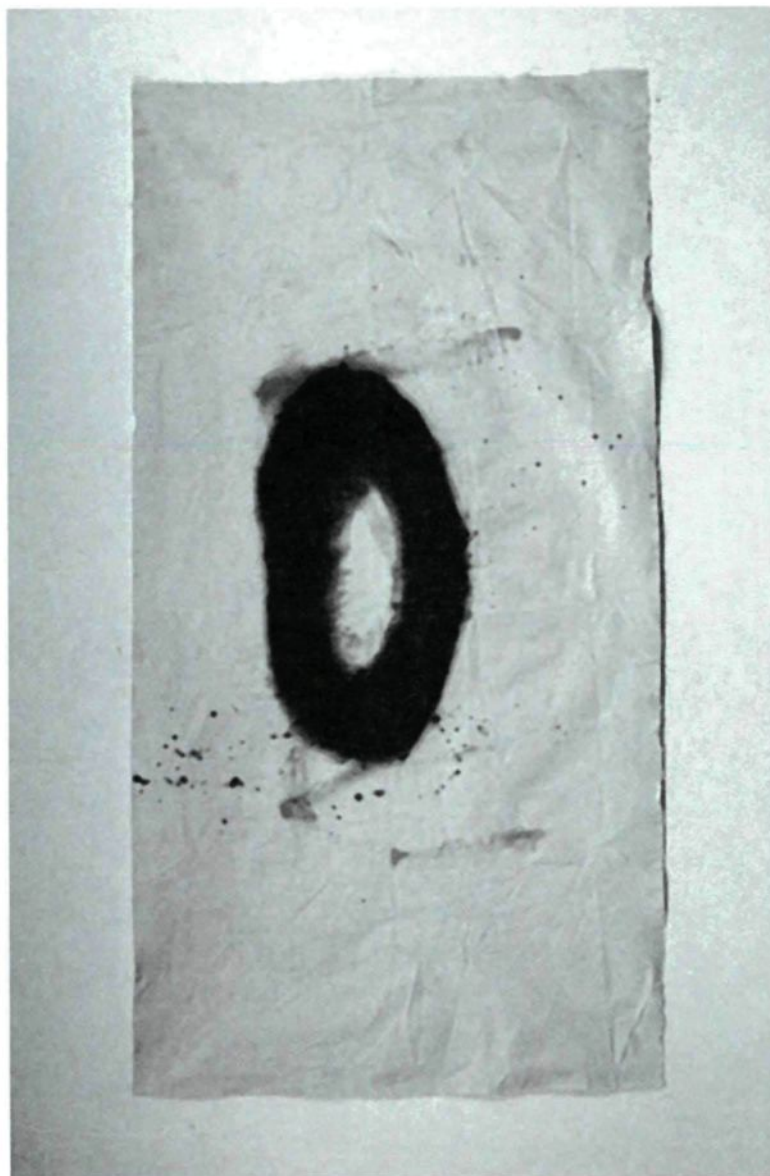


Figure 2.12: Oeuvre de John Heward.

2.3 Habiter

2.3.1 Habiter le corps

Immédiatement, j'aborderai le sujet du corps en m'intéressant à un aspect du concept de corporéité, tel qu'élaboré par Merleau-Ponty au point 1.3.2 (voir page 17). De cette notion, je retiens essentiellement ici la priorité de l'expérience du corps comme moyen de connaissance.

C'est en participant à une première résidence de formation en 2010 auprès de l'artiste Pol Pelletier que j'ai pris conscience du potentiel exceptionnel du corps à atteindre l'état de présence ; cette condition dans laquelle je cherche à m'installer dans l'espace de l'atelier tel qu'énoncé dans la problématique. Les outils qui sont expérimentés pendant la formation basée sur l'apprentissage par l'expérience sont d'abord de diriger notre attention vers l'intérieur, pour être conscient de ce qui se passe en nous de moment en moment. Cela consiste essentiellement à se poser fréquemment les questions: «Qu'est-ce que je ressens ? Qu'est-ce que j'éprouve ?» Il s'agit donc ici de ressentir plus que de penser. Deuxièmement, ça inclut d'accorder la première place au corps, non pas pour penser comme tel au corps, mais plutôt à entrer en contact avec lui. Afin de sentir ses propres pulsions à chaque moment, la respiration abdominale est une voie d'accès utile. Et troisièmement, il s'agit de prendre conscience du mental, autrement dit du bavardage continu dans la tête, afin de lui donner moins de pouvoir et ainsi avoir des pensées nouvelles.

C'est suite à cette expérience déterminante dans mon parcours que je me suis intéressée à la discipline de l'art action. Et c'est par le biais de divers ateliers de formation en performance¹ que j'ai expérimenté des approches variées tournées vers l'état de présence ou autrement dit habiter le corps à l'intérieur d'une démarche artistique. Ceci est en lien avec la seconde question de ce travail de recherche en création. Aussi par l'art action je cherche à répondre à la première question portant sur la contextualisation de la forme dans un geste de création, afin de proposer un espace à la fois sacré et domestique lié au féminin.

¹ J'ai d'abord été initiée à la performance dans le cadre du cours «Atelier: artiste en résidence» présenté à l'intérieur du programme de maîtrise en art par l'artiste Massimo Guerrera. J'y ai réalisé la vidéo présentant la performance privée intitulée *Espace blanc* décrite précédemment. J'ai ensuite suivi le workshop en performance *Faire Corps* organisé par le centre d'artistes *Le Lobe* en compagnie de Alexis Bellavance, Constanza Camelo et Patrice Duchesne, puis l'atelier *Performance II* avec Sylvie Tourangeau. Enfin, j'ai exploré d'autres domaines de la performance dans le cadre d'un cours présenté par Sylvie Cotton à l'Université du Québec à Chicoutimi à l'intérieur du programme de maîtrise en art.

Par exemple, une performance réalisée au cours du workshop *Faire corps* (voir figure 2.13, page suivante) a comme point de départ un filet tubulaire médical dans lequel est inséré un œuf à l'instar du projet présenté dans l'église chilienne (voir figure 1.1, page 5). J'explorais le thème de la forme ovoïdale par une suite d'actions et par mon déplacement dans l'espace. Aussi, tout au long de cette performance, j'étais attentive à mon souffle, tout en faisant des allers-retours entre ce que je ressentais à l'intérieur de mon corps et les gestes que je posais. Cette performance, tout comme celles réalisées dans d'autres laboratoires d'art action, fait partie des diverses stratégies réalisées dans l'intention de répondre à ma problématique de vivre un état de présence à l'intérieur d'une pratique quotidienne à la manière d'un rituel. J'explorerai aussi cette question à l'intérieur de la pratique du dessin.

Jusqu'ici le thème de l'esprit a été peu évoqué, car j'ai préféré centrer d'abord mon intérêt sur le corps afin d'y ancrer ma pratique artistique. L'étymologie du mot *esprit* est empruntée au latin classique *spiritus, souffle*. C'est ainsi que l'esprit vient du souffle. Aussi on a vu qu'un enseignement, tel que celui de Pol Pelletier, enraciné dans le corps et ayant pour objet de vivre un état de présence, a recours à la respiration abdominale comme moyen pour parvenir à atteindre cet état d'esprit particulier.

Pour entraîner mon esprit et mon corps, j'amorce l'apprentissage du *hatha yoga* et de la méditation. Je choisis de les pratiquer sur une base quotidienne en tant que deux disciplines créant une union entre l'esprit et le corps. Donc, de manière quotidienne, pratiquer des postures (*asanas*) de yoga et aussi explorer la méditation¹ sous diverses formes en raison du rôle central de la respiration dans ces disciplines. Et parce que ces pratiques sont précises et répétitives, elles sont considérées en tant que rituels accompagnant ma pratique artistique. À cela, s'ajoute de manière ponctuelle la méditation dynamique² pour son pouvoir cathartique. Mais avant de poursuivre mon positionnement au niveau de la pratique artistique, j'inclus ici une brève réflexion sur l'espace et le temps.

¹ Je suis une débutante tant dans le domaine de la méditation que du yoga et je le serai encore pour une période indéterminée, mon niveau de connaissance étant élémentaire. C'est donc avec humilité que je traite dans ce mémoire de ces disciplines qui requièrent plusieurs années de pratique.

² La méditation dynamique est une méditation chaotique créée par Osho (1931-1990) qui est un maître spirituel indien. D'une durée d'une heure, cette méditation accompagnée d'une trame sonore comporte cinq phases (respiration rapide et chaotique, catharsis, saut, immobilité et danse). Elle requiert d'y mettre toute son énergie et aussi d'être à la fois alerte, conscient et observateur pendant toute la séance.



Figure 2.13: Performance réalisée dans le cadre de l'atelier *Faire Corps*, 12 février 2011 (photo: Tom Core).

2.3.2 Habiter l'espace et le temps par le corps

Dans ce présent chapitre, l'espace et le temps ont été mentionnés à quelques reprises. Ils ont également un lien particulier avec le corps, tel que Merleau-Ponty le situe en affirmant: «Il ne faut pas dire que notre corps est dans l'espace ni d'ailleurs qu'il est dans le temps. Il *habite* l'espace et le temps.» (Merleau-Ponty, 1945, p. 162). Ainsi selon cette formule, notre corps habite l'espace et le temps. Comme il existe différents corps, il se trouve aussi des espaces et les temps variés. Je parlerai pour ma part de la durée et de l'instant présent, de même que de la lenteur, du vide et du silence. Et concernant le concept d'anachronisme annoncé dans le premier chapitre, j'énonce que le positionnement d'une démarche artistique sur les thèmes de la lenteur, du vide et du silence est à mon point de vue de l'ordre de l'anachronisme dans la période actuelle de notre société caractérisée par l'accélération.

2.3.3 Habiter la pratique artistique

Mais d'abord, j'aimerais aborder la question du rapport au spectateur. Quelles sont mes intentions esthétiques ? L'extrait suivant à propos de l'œuvre de John Heward le résume de manière juste: «l'atteinte d'un point de rencontre méditatif entre deux sensibilités, la sienne et celle du spectateur» (cité par Martin, 2006, p. 16). C'est donc dans l'intention de créer un «point de rencontre méditatif» entre ma sensibilité et celle du regardeur que je présenterai les résultats de cette recherche en création.

À partir d'un intérêt de recherche en création pour le domaine du domestique et plus précisément pour une pratique artistique quotidienne, le domaine du sacré trouve pour moi son équivalence dans l'instant présent et par extension dans l'atteinte d'un état de présence. Et le rituel pour sa part se révèle comme étant apte à relier ces deux aspects que sont le domestique et le sacré dans le contexte d'un processus artistique quotidien. Aussi par conséquent, la pratique artistique devient elle-même sacrée. C'est ici que je rejoins la philosophie des artistes Sylvie Cotton et Massimo Guerrera, pour lesquels la pratique artistique renvoie à une dimension spirituelle, mais également sensorielle située au cœur du quotidien.

C'est ainsi par les positionnements esthétiques et théoriques présentés dans ce chapitre que j'entrevois éclairer la démarche de création de cette recherche en création qui sera traitée dans le chapitre final.

CHAPITRE III

LE RITUEL MATÉRIALISÉ

[...] les rites sont toujours à considérer comme un ensemble de conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, postural), à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour leurs acteurs et habituellement pour leurs témoins, fondées sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisée, à des valeurs relatives à des choix sociaux [...]. (Rivière, 1995, p. 11).

3.1. La procédure du rituel – la méthodologie, la méthode et les résultats

3.1.1. L'heuristique et la méditation

Mon programme de création opère selon des stratégies de création fondées avant tout sur l'approche heuristique. Le choix de la méthodologie heuristique est motivé par deux aspects importants que ce modèle propose, d'une part, l'exploration par l'expérience et d'autre part, l'importance de la solitude dans le processus. Ainsi c'est par une approche basée sur l'exploration expérientielle et l'introspection solitaire que se base cette recherche en création. Erik Craig a identifié quatre grandes étapes de la recherche relative à la méthode heuristique. (Veuillez noter que les parties du texte sont soulignées, telles que dans la référence.)

- 1) La question: être conscient d'une question, d'un problème ressenti de manière subjective.
 - 2) L'exploration: explorer cette question, ce problème ou cet intérêt à travers l'expérience.
 - 3) La compréhension: clarifier, intégrer et conceptualiser les découvertes faites lors de l'exploration.
 - 4) La communication: articuler ces découvertes afin de pouvoir les communiquer aux autres.
- (Craig, 1978, p. 20)

Aussi l'aspect circulaire (non linéaire) du processus de recherche de type heuristique coïncide avec mon approche basée sur la récurrence et l'interaction des étapes exploratoires associées aux expériences. Pour chacune de ces raisons, je la considère comme une méthodologie centrale à cette recherche en création. Selon mon point de vue, la recherche de type heuristique possède nombre de valeurs communes avec les approches méditatives. Ce sont: l'observation, l'intériorité, la confiance, l'authenticité, l'éveil de la conscience par la solitude, ainsi que l'importance du mode expérientiel et du moment présent.

Dans le cadre de cette recherche, j'explore différentes approches méditatives¹ à la recherche de rituels accompagnant le processus de création. Précédant les séances en atelier, la méditation m'aide à me situer à l'intérieur de ma pratique artistique dans un état d'ouverture à ce qui se passe d'instant en instant dans l'atelier. C'est de cette manière qu'il m'est possible «d'aller vers ce qui me rend présente» selon la formule de Pierrette Bloch citée préalablement. État d'esprit, état intérieur, état d'attention, état au présent, état de présence dans un rapport à l'espace et au temps. Je cherche à répondre à la question qui porte sur comment est-il possible de vivre un état de présence à l'intérieur d'une pratique artistique quotidienne à la manière d'un rituel ? Progressivement l'œuvre en «train de se faire»² prend elle-même un caractère méditatif.

3.1.2 Les grilles, les dessins à l'encre, l'écrit, les DPP et les gouttes d'eau

Au début du parcours de recherche en création intégrant le processus méditatif dans une pratique artistique, je remarque que mon esprit et mon corps sont agités. C'est au moment de la réalisation d'un dessin pour lequel je me suis donnée pour consigne de tracer un point au centre de chaque case de la grille d'un cahier de notes (voir figure 3.1, page suivante) que j'en prends conscience. Du début jusqu'à la fin de cet exercice, mes pensées s'éparpillent et je ressens le désir de fuir l'atelier. Cependant quelques mois plus tard, je remarque que l'action se déroule calmement quand je reproduis cette même grille au crayon à mine sur un papier blanc, pour ensuite inscrire un point sur chaque intersection de la grille (voir figure 3.2, page 44). Ainsi ma capacité d'attention progresse et j'établis désormais un rapport pacifié avec le processus. Une endurance plus grande se développe tant au niveau du corps que de l'esprit.

Quand je réalise cette série de dessin consistant à dessiner un point à la croisée des lignes de la grille, il arrive que le point ne soit pas posé exactement sur le point de rencontre. J'ai choisi à ce moment-là d'agrandir le point de manière à couvrir l'intersection de part égale de la croisée (voir figure 3.3, page 45). Ceci a pour résultat de donner forme à ce que je nomme de petites constellations. En fait, ces imperfections, relevant d'un contrôle non absolu, je les trouve belles et souhaitables.

¹ Les différentes approches méditatives explorées au cours de cette recherche en création sont la méditation Shamatha (mot sanskrit qui signifie «reposer dans la paix»), la Pleine conscience, la méditation dynamique et quelques méditations guidées accessibles en format dvd.

² Cette formule est propre à Passeron (1989, p. 14).

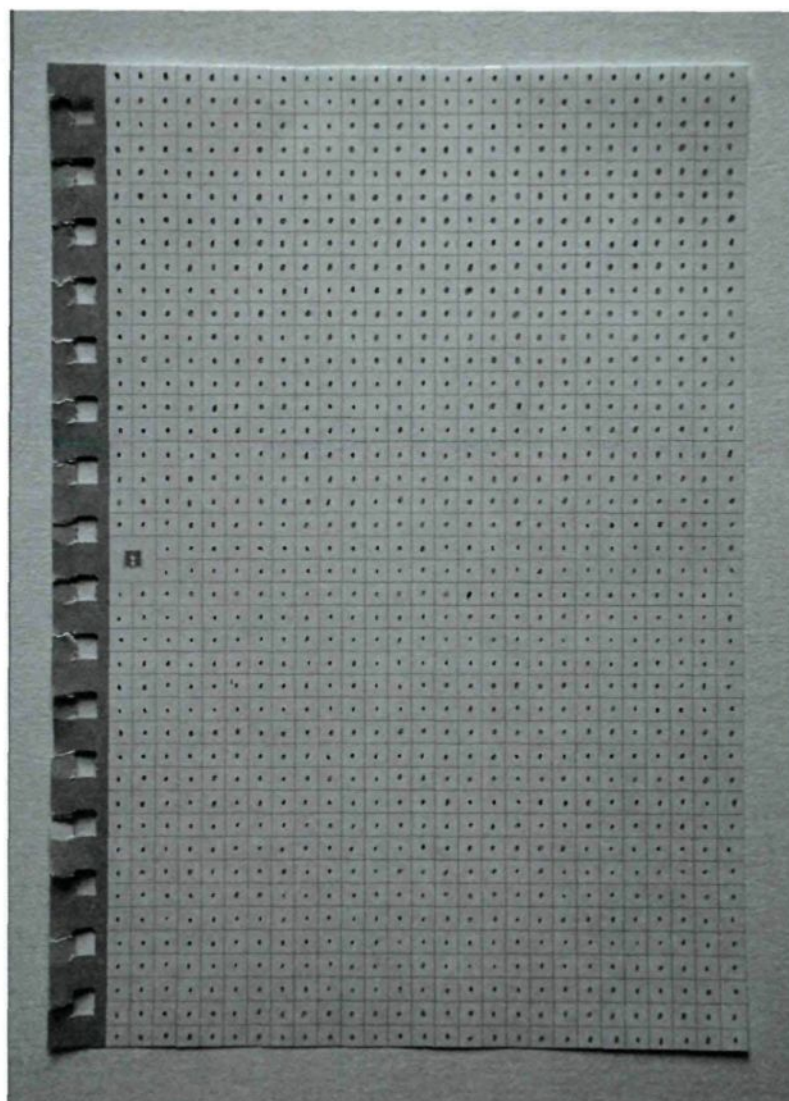


Figure 3.1: Exercice réalisé au début de la recherche en création consistant à tracer un point au milieu des cases d'un cahier de notes, 5 avril 2011.

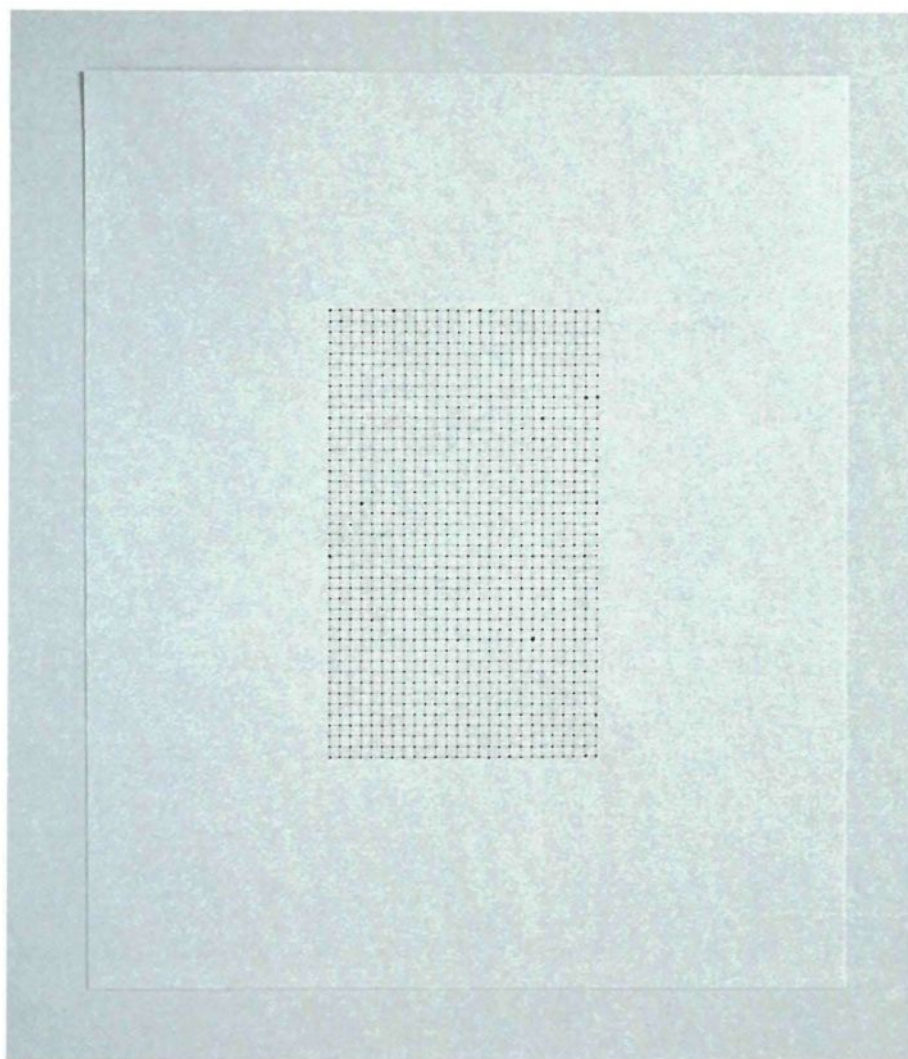


Figure 3.2: Série Dessiner un quadrillé (26 x 42) et tracer un point sur chaque intersection, février 2012.

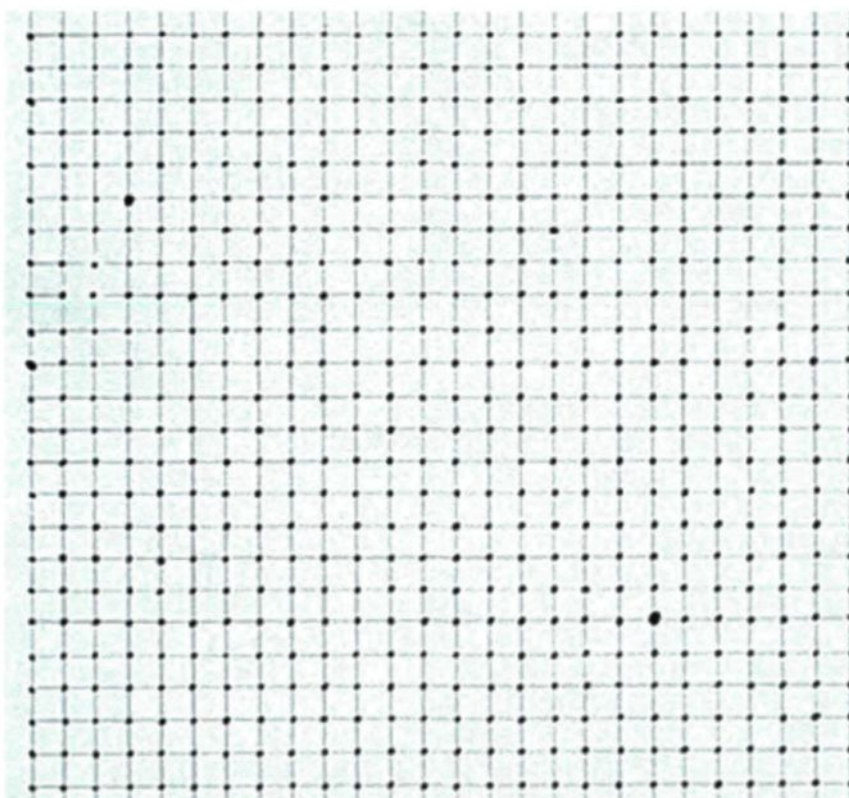


Figure 3.3: Détail de la Série *Dessiner un quadrillé (26 x 42) et tracer un point sur chaque intersection*, février 2012.

Mais revenons d'abord au tout début du processus d'intégration de la pratique méditative¹. Avant de me rendre à l'atelier, je fais une méditation de 15 à 30 minutes. Puis une fois dans l'atelier, je réalise des dessins qui consistent à poser spontanément sans hésitation et sans idée préconçue un large pinceau imbibé d'encre sur le papier. Chaque dessin se vit comme s'il s'agissait de trouver un geste où tout va se rencontrer en un tout. De ce processus, découle des dessins aux formes organiques variées (voir figure 3.4, page suivante), mais aussi qui rappellent la forme ovoïdale.

Au fil des jours, un mode de création nouveau surgit dans mon processus: je trace lentement de petits ovales² de manière répétitive de gauche à droite et en lignes de haut en bas (voir figure 3.6, page 49). Les ovales et les cercles dessinés avec minutie se transforment ensuite en un geste élémentaire: celui de déposer délicatement le pinceau sur la feuille. Ceci se déroule à la manière d'une pratique méditative en ce sens que ce procédé requiert de moi de l'attention, de la précision et du silence dans la durée. Le processus s'apparente aussi à une méditation par le fait que je dirige une partie de mon attention sur ma respiration, j'observe aussi sur ce qui se passe dans mon corps, ainsi que les sons qui m'entourent. Aussi, je deviens témoin de mon processus de création.

Une autre méthode de travail ajoute un aspect nouveau à l'approche méditative. Elle consiste à prendre conscience d'une pensée qui m'habite au moment de réaliser une ligne composée de points, de retenir cette pensée pendant la durée de création de cette ligne pour enfin la transcrire, une fois la ligne complétée, sur une feuille de papier à part. Ensuite, je laisse tomber cette pensée et j'entreprends une nouvelle ligne de points en recommençant le même procédé. L'ensemble forme une liste de soixante-dix pensées qui est ensuite imprimée sur une feuille accompagnant le dessin de points (voir figures 3.7-3.9, pages 50-52). Ces phrases courtes sont présentées sans hiérarchie. Ici, les domaines du sacré et du quotidien se confondent. Ces dessins accompagnés d'écrits témoignent, par ces pensées qui s'éparpillent d'une idée à une autre, d'un certain mode de fonctionnement de l'esprit.

¹ J'ai été introduite à cette méthode de création relevant de l'art dharma par Massimo Guerrera, ensuite auprès de Sylvie Cotton dans le cadre du cours *Atelier: artiste en résidence* à l'intérieur de la maîtrise. L'art dharma a été nommé ainsi par le maître tibétain Chögyam Trungpa (1940-1987).

² J'ai préalablement exploré la forme ogivale par le biais de dessins-collages (voir figure 3.5, page 46) réalisés dans le cadre du cours *Atelier: production et démarche critique* (professeur Marcel Marois). Aussi j'ai reproduit un processus similaire à partir de la géométrisation de la forme ovoïdale.

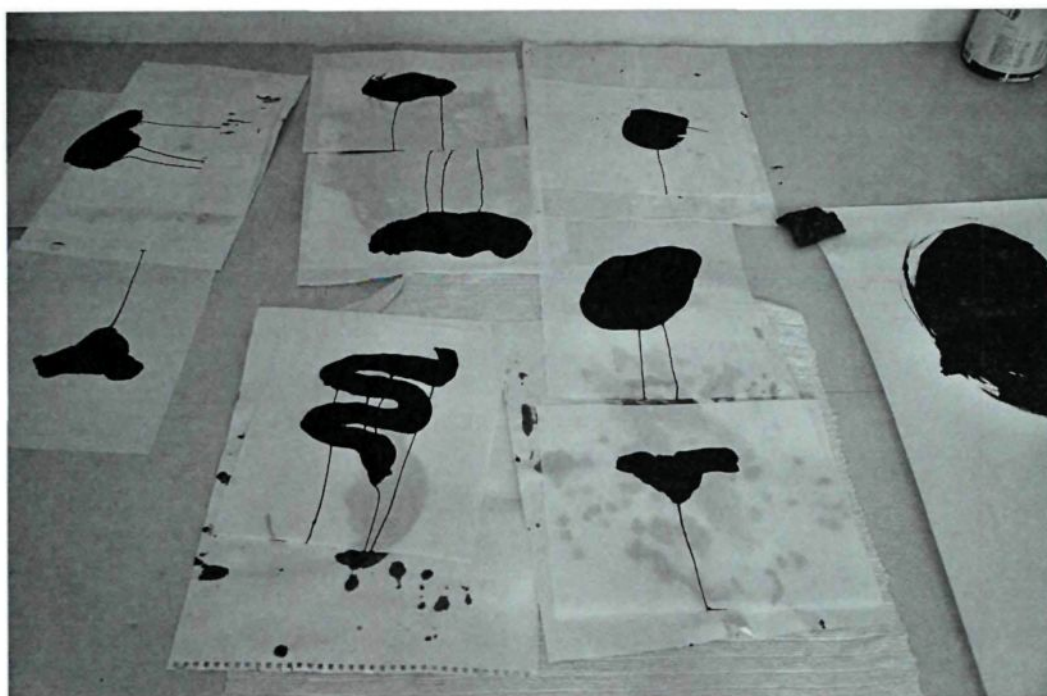
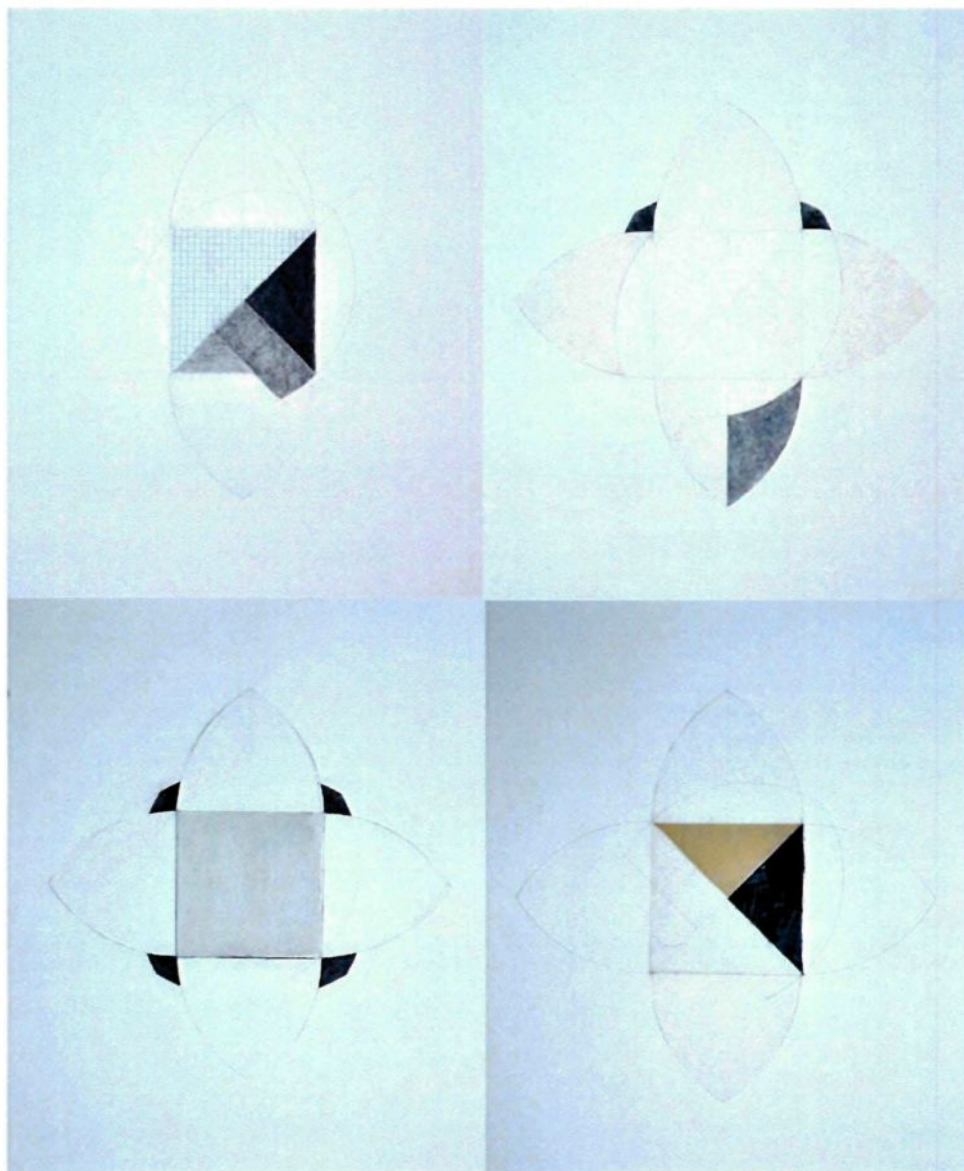


Figure 3.4: Résultats d'une séance de dessins de gestes spontanés, réalisés à l'encre de Chine, 25 mai 2011.



3.5: Variations de dessins-collages réalisés à partir de la forme ogivale, novembre 2010.

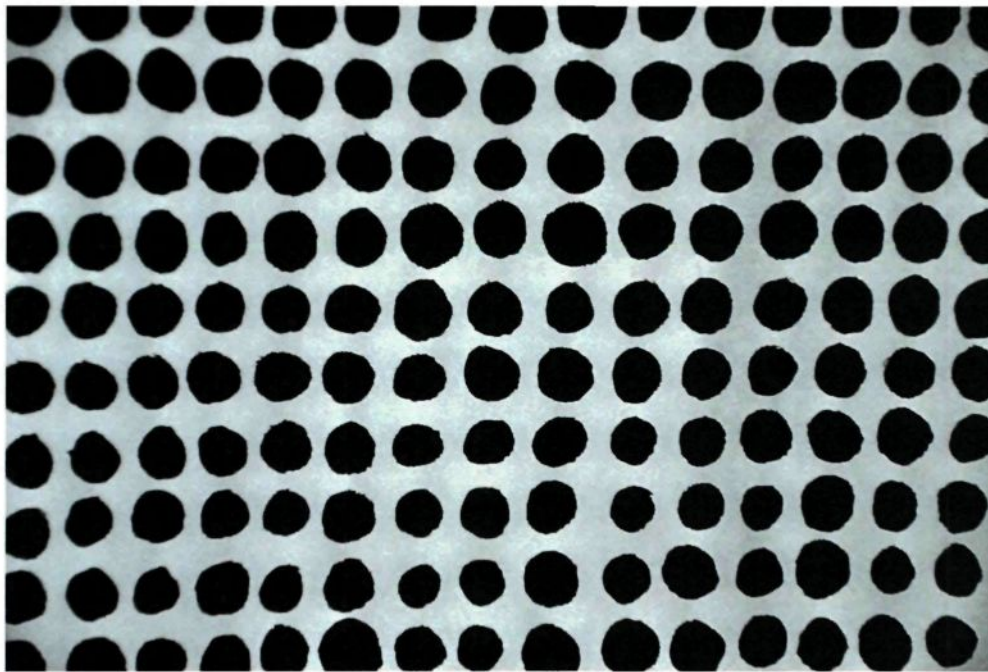


Figure 3.6: Détail d'un dessin de points se présentant sous forme de petits cercles, 6 juin 2011.

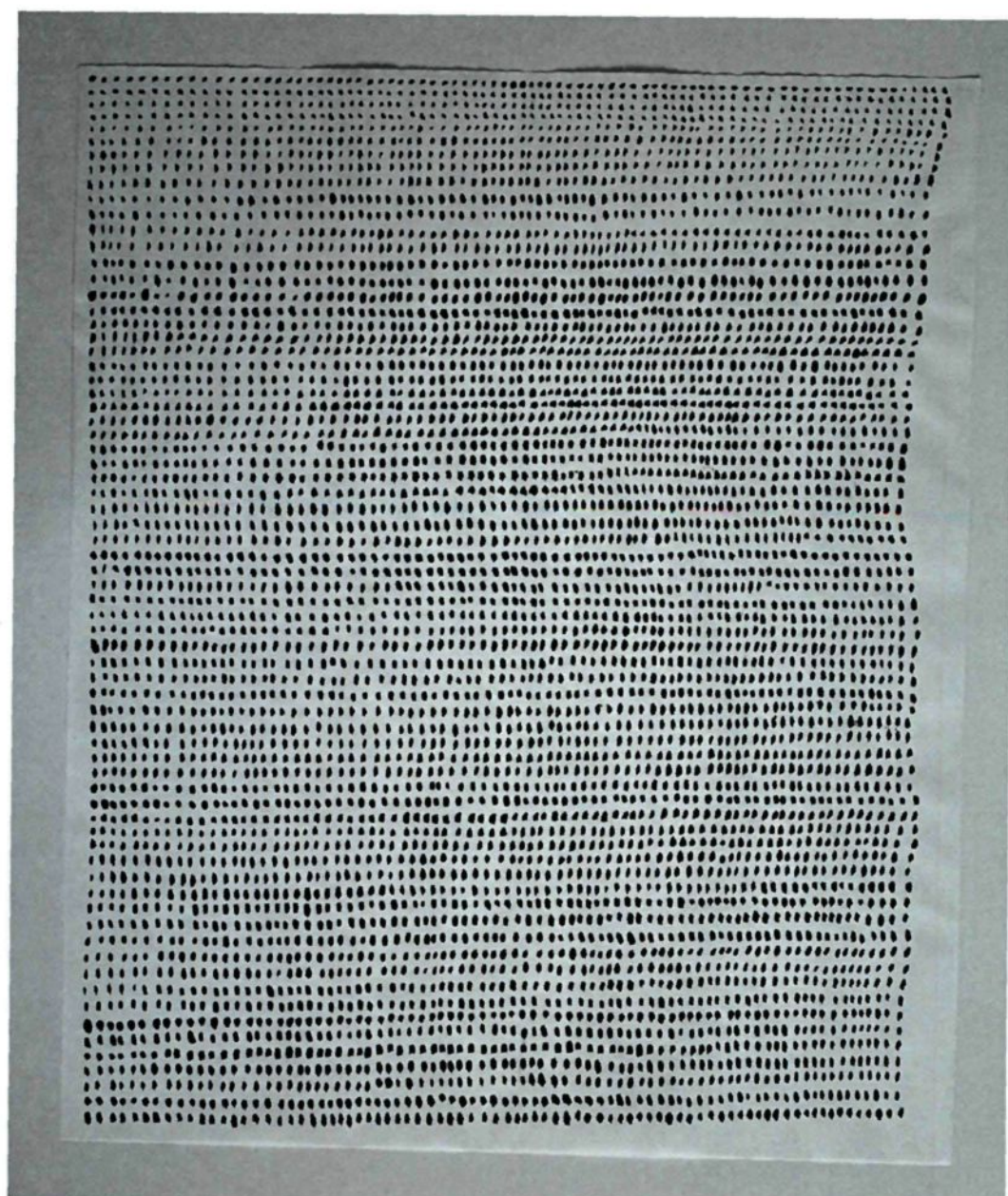


Figure 3.7: Série *Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier et inscrire une pensée l'accompagnant (partie de gauche)*, 22 juillet 2011.

- 1- Quel nombre de points aurais-je la capacité de réaliser ?
- 2- Je compte à partir de 1 jusqu'à 80 sans réfléchir à quoi que ce soit.
- 3- J'étais arrivée à 49, je me suis égarée, il a fallu tout recompter.
- 4- Trois longs soupirs.
- 5- Aie-je un brûlot dans mes cheveux ?
- 6- Qu'est-ce que ce cri d'oiseaux ? On dirait un bébé qui pleure.
- 7- Maintenant, c'est le chien du voisin qui aboie.
- 8- Et ce drôle d'oiseau qui répond.
- 9- Le temps est écho, pleuvra-t-il ?
- 10- Pourquoi suis-je toujours aussi mal assise ?
- 11- Mes yeux me piquent, ça ressemble à des allergies.
- 12- Qu'est ce que je vais écrire ?
- 13- J'aurai dû mettre des gouttes dans mes yeux.
- 14- Pluie apaisante et hurlement de chien.
- 15- Ne pas oublier de cligner les yeux.
- 16- L'horloge sonne la demi-heure... de quelle heure ?
- 17- Maintenant que le ciel s'assombrit, devrais-je allumer la lampe pour mieux y voir ?
- 18- Le feu dehors doit maintenant être éteint.
- 19- Près du tiers et un éclair dans le ciel.
- 20- Une lampe allumée c'est chaud... tonnerre.
- 21- J'entends une scie et le chien chanter.
- 22- Fermer la fenêtre pour que la pluie n'entre pas.
- 23- Le tonnerre et un dix roues font vibrer la maison.
- 24- Les reflets de la lampe dans les gouttes d'encre.
- 25- À quoi déjà pensais-je ?
- 26- Cette lampe est trop chaude... il fait déjà 28 degrés à l'intérieur.
- 27- Pourquoi la lumière varie-t-elle autant ?
- 28- L'ampoule doit être sur le point de lâcher.
- 29- Une lampe au néon dégagerait moins de chaleur.
- 30- Près de la moitié des points et je suis arrivée à la moitié de la feuille. Ça devrait donc tout entrer.
- 31- Faire une pause plus longue pour les yeux.
- 32- Le thé vert dans le pot noir est beau comme de l'encre.
- 33- Calculer le nombre de lignes et l'espace qui reste.
- 34- Tiens, l'autobus scolaire ne passe plus, je n'avais pas encore remarqué.
- 35- Encore un camion.
- 36- Si la feuille était couchée, je pourrais en inclure 100.
- 37- Pourquoi suis-je encore mal assise ?
- 38- Soupirez encore.
- 39- Depuis quand on sait que ...
- 40- Deux gouttes ont failli se toucher.
- 41- Gouttes de sucre qui glissent sur mon visage, chatouille.
- 42- Suivre des yeux la rangée précédente.
- 43- Ça penche sur la droite, penser à rapetisser.
- 44- Depuis quand sais-je compter jusqu'à 80 ?
- 45- À 80 ans saurais-je encore ?
- 46- Cette horloge sonne l'heure moins un coup, il faudra veiller à la faire réparer.
- 47- Il faut vraiment que je rapetisse les points.
- 48- Maintenant mon bras est engourdi.
- 49- Vision embrouillée, j'ai omis de clignoter.
- 50- Ça chauffe.
- 51- Et le riz à faire cuire, je devrais interrompre.
- 52- Une dernière ligne et j'arrête.
- 53- De toute façon envie de faire pipi.
- 54- Il faudra que je déplie ma jambe.
- 55- Prendre le temps de respirer à chaque point.
- 56- Saisir le pinceau comme un crayon.
- 57- Pourquoi est-ce que je crains de manquer d'espace ?
- 58- Récupérer le décalage
- 59- Comme un textile.
- 60- 60, j'aurai assez de place.
- 61- Les pieds en pointe. Est-ce pour installer une tension à l'intérieur du corps ?
- 62- Je préfère la lumière du jour.
- 63- Les brûlots dans la fenêtre me rappellent des points.
- 64- Attendre de terminer la ligne avant de me gratter.
- 65- Une vie à faire des tracés.
- 66- Bas de dos de douleur.
- 67- J'ai songé à volontairement commettre une erreur.
- 68- Vision double, 160.
- 69- Un cheveu dans le visage, ne pas réagir.
- 70- Tiens, il ne pleut plus.

Figure 3.8: Série *Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier et inscrire une pensée l'accompagnant* (partie de droite), 22 juillet 2011.

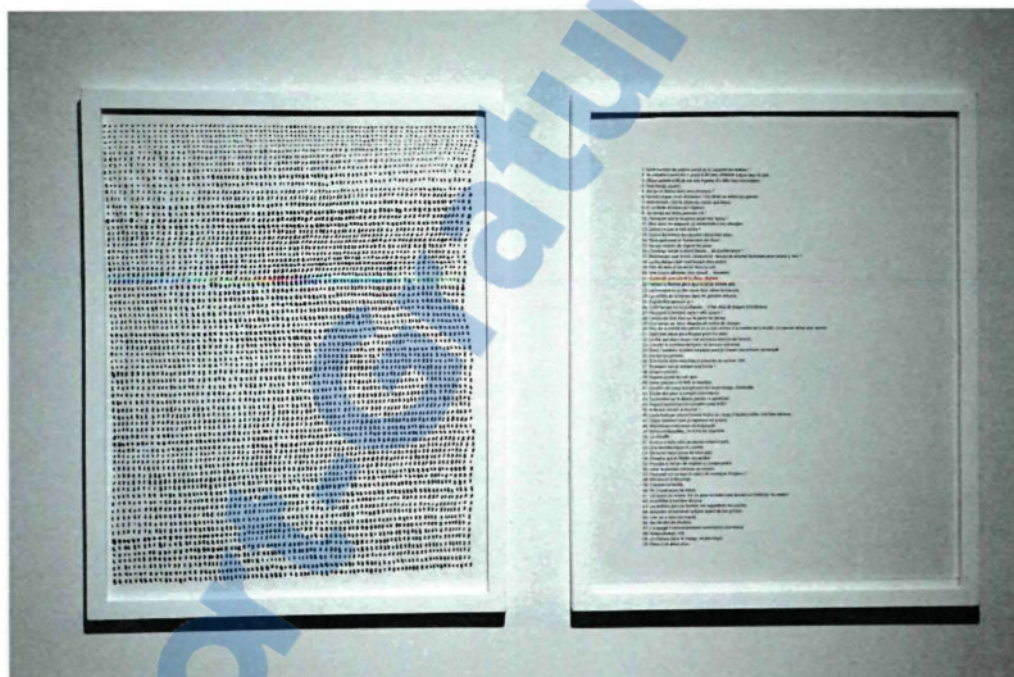


Figure 3.9: Série *Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier et inscrire une pensée l'accompagnant*, 22 juillet 2011.

Pendant quelques mois, je poursuis le travail consistant à essentiellement «déposer le pinceau sur le papier», que je nomme les DPP (voir figure 3.10, page suivante). Progressivement, le nombre de DPP s'accroît et le format du papier s'agrandit. C'est ainsi qu'après quelques mois d'entraînement, je réalise un dessin sur papier *Aquarelle* de 134 x 228 cm. Il est constitué de 80 lignes comprenant chacune 321 DPP (voir figures 3.22, page 67). Je le réalise à la manière d'une épreuve pour le corps et l'esprit. Pour ce faire, je m'agenouille sur le papier posé au sol et je procède par séances de dessin réparties sur plusieurs jours. De ce processus de création découle une photographie (voir figure 3.11, page 55) ainsi qu'une vidéo.

Mais avant de m'y pencher, j'aimerais d'abord présenter une autre forme de geste: celui de faire se «déplacer des gouttes d'eau sur le papier» (DGE) (voir figures 3.13-3.14, page 57). J'applique d'abord des gouttes d'eau, qui sont au nombre de trois dans la première série, puis j'incline doucement le papier en veillant à faire déplacer les gouttes en ligne droite de manière parallèle. Parfois, ça se déroule selon ce scénario, alors que d'autres fois, la goutte d'eau dévie de sa trajectoire. De cette perte de contrôle encore là se dégage un caractère sensible qui laisse place à l'inattendu. Finalement, je dépose un peu d'encre sur le tracé humide.

3.1.3 La vidéo

L'utilisation de la vidéo sert d'abord à rendre visibles les différents effets furtifs résultant de la rencontre entre l'eau et l'encre sur le papier pendant que tout est encore liquide. Ce sont les petits phénomènes auxquels j'assiste dans mon atelier dans la réalisation des dessins spontanés. À partir des nombreux plans enregistrés avec la caméra, je réalise un montage qui donne lieu à une vidéo d'environ quatre minutes.

Aussi, j'utilise un caméscope posé sur un trépied, afin de capter le processus de réalisation du dessin de 321 x 80 DPP. Le plan est fixe et le dessin occupe tout l'écran (voir figure 3.20, page 66). J'ai choisi de présenter en boucle le geste appliqué sur une seule ligne de DPP, afin de le relier au domaine quotidien par sa dimension répétitive.

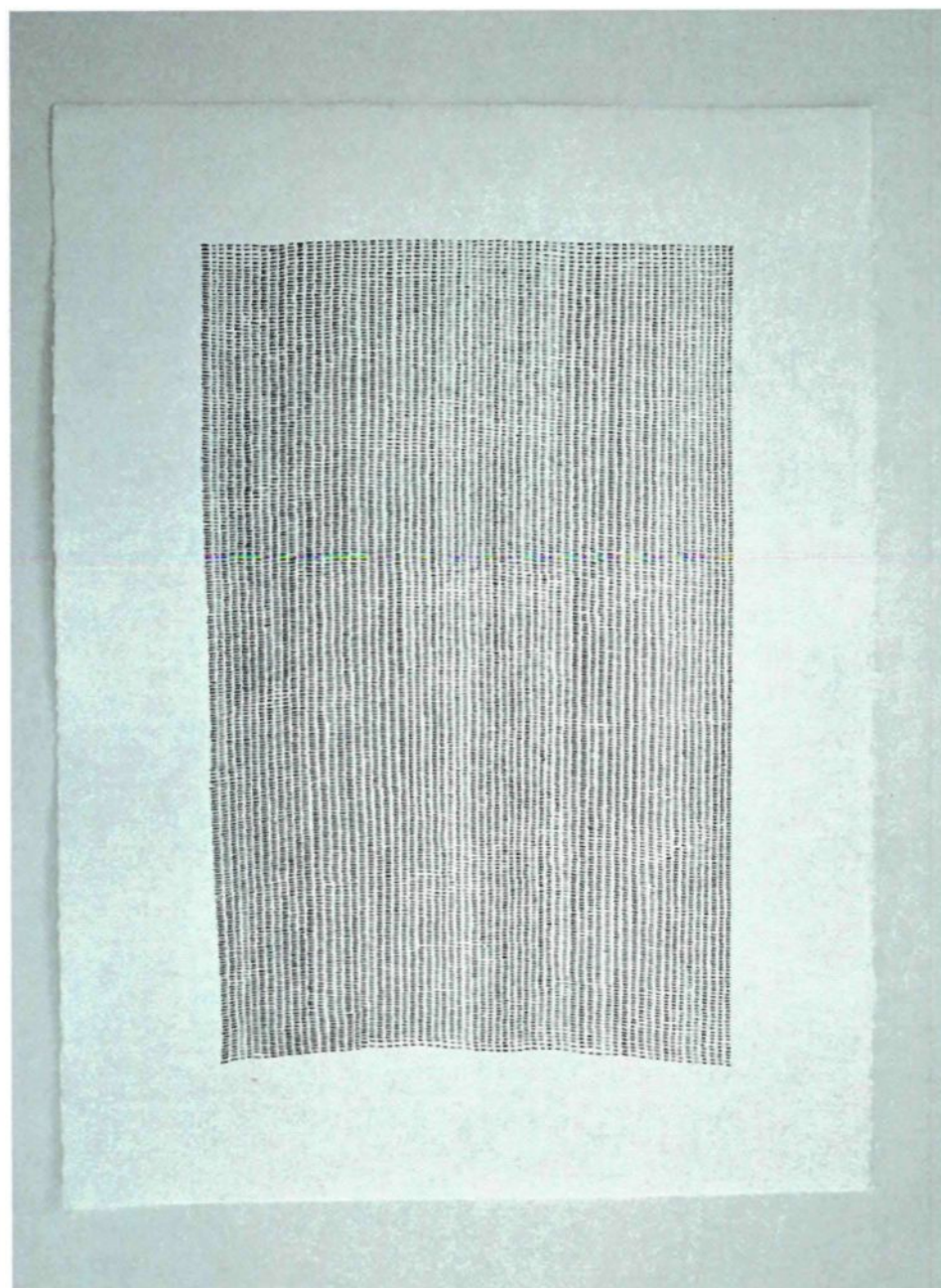


Figure 3.10: Série *Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier et faire pivoter le dessin vers la droite*, 28 janvier 2012.

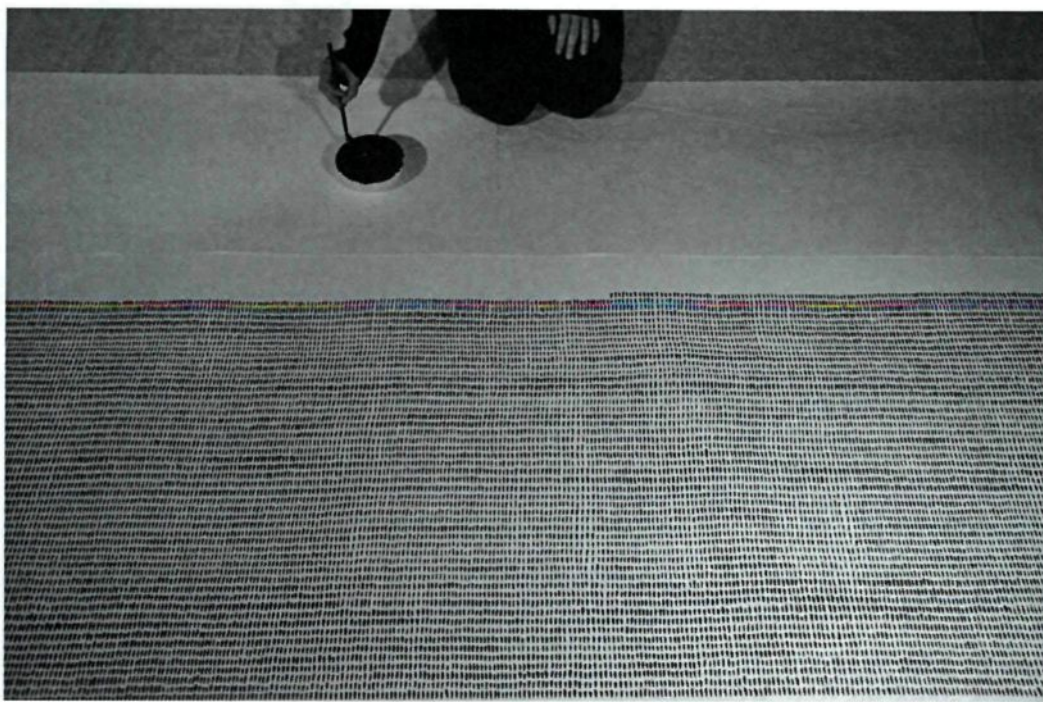


Figure 3.11: Photographie réalisée pour la promotion de l'exposition «Interstice: l'esprit du geste», 14 février 2012.

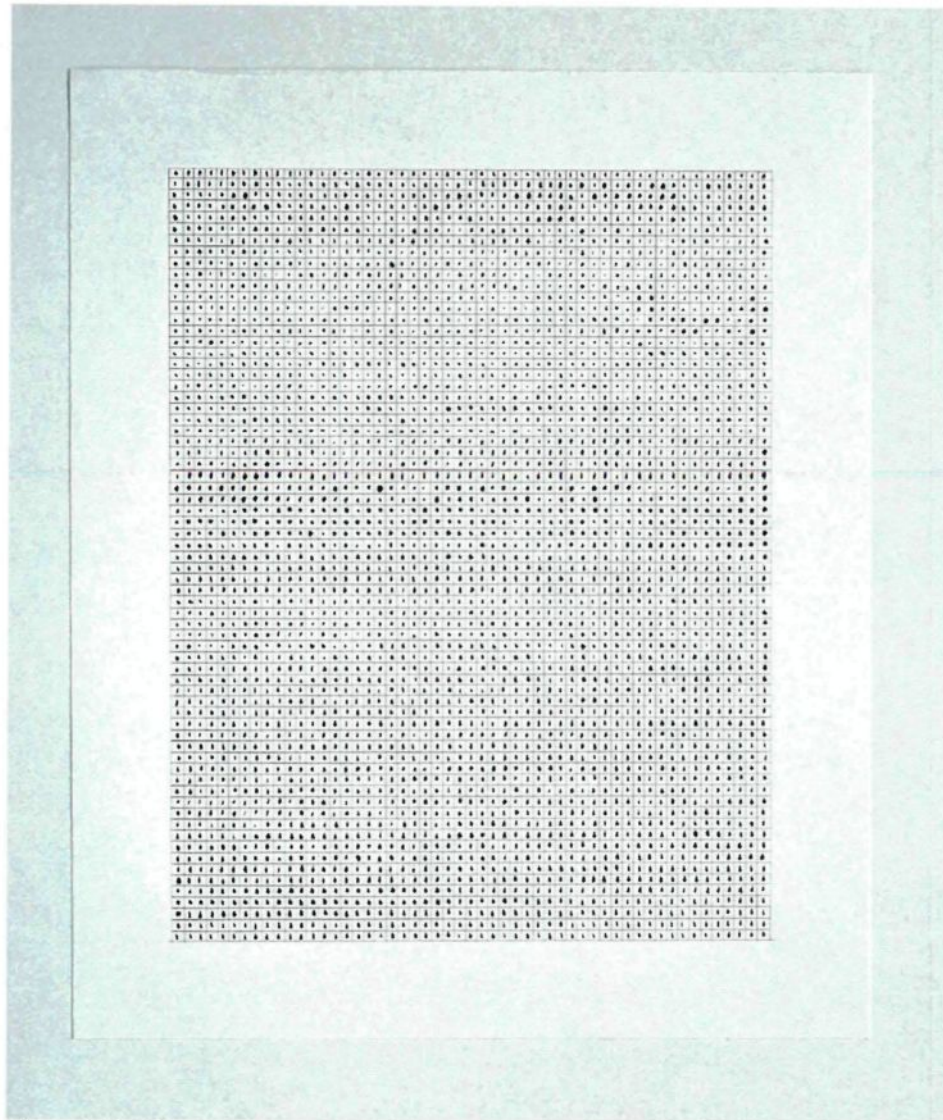


Figure 3.12: Série Dessiner un quadrillé (52 x 68) et déposer le pinceau au centre de chaque case, 27 février 2012.

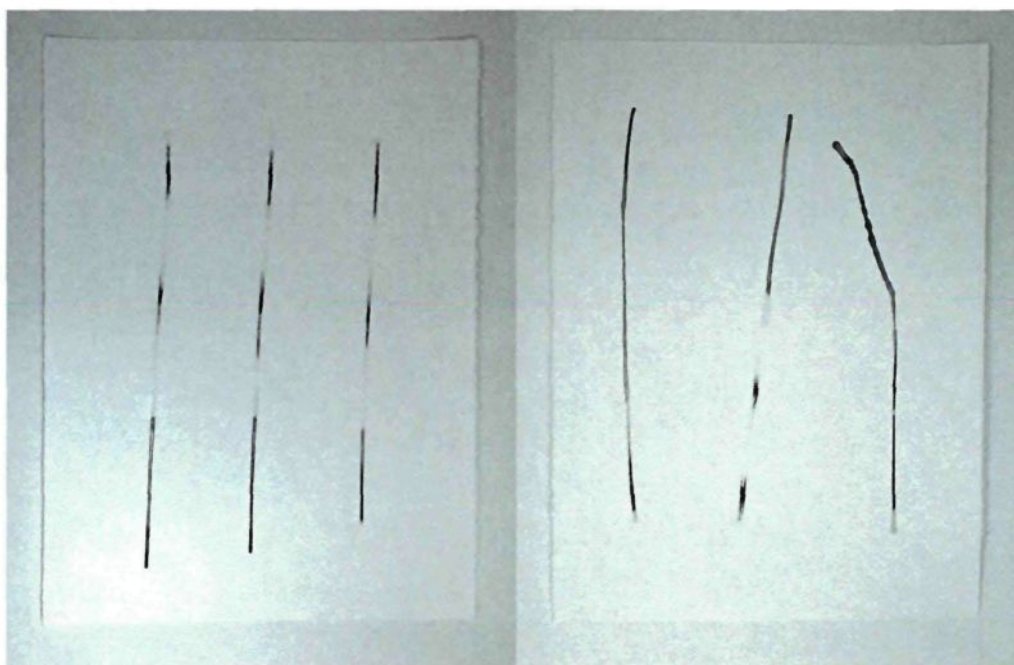


Figure 3.13 et 3.14: Série *Faire se déplacer trois gouttes d'eau sur le papier et ajouter de l'encre*, mars 2012.

3.1.4 L'art action

Pour donner suite aux diverses formations suivies en performance, je continue à m'entraîner à accéder à l'état de présence par le biais de l'art action. Au début de janvier 2012, le collectif VAVA¹ est formé suite au désir de quelques étudiantes, ayant suivi un cours auprès de Sylvie Cotton, de poursuivre ce processus exploratoire qu'offre la performance. Cela fonctionne sous la formule d'un laboratoire. Les rencontres d'environ trois heures se déroulent le premier mercredi de chaque mois dans des lieux divers. Aussi le nombre de participantes varie de trois à huit performeurs selon la disponibilité de chacune. De plus, le collectif est ouvert, c'est-à-dire que nous accueillons les artistes souhaitant explorer ce modèle.

3.1.5 Accumulation/soustraction/sérialisation

Ma méthode de travail consiste à d'abord faire des essais librement, à les accumuler, puis à en extraire quelques-uns, pour ensuite réaliser à partir de cela des séries, des variations. Ce procédé, je le nomme accumulation / soustraction / sérialisation. Le choix des dessins en vue de l'exposition procédera selon des critères que sont: l'ouverture, la douceur et la précision. Ce sont trois qualités associées à l'art dharma telles qu'énoncées par Chogyam Trungpa² (1999). La sélection des dessins opère aussi à partir du critère qu'il est envisageable d'habiter avec l'oeuvre au quotidien de manière méditative (silencieuse et calme).

3.1.6 Le journal de pratique

Le journal de pratique relève aussi d'une pratique quotidienne. Pour ce faire, j'explore différents modèles. Le premier type de journal dont je me sers est de format numérique. À l'instar du journal de pratique de Joëlle Tremblay³ (2008), j'utilise le logiciel *PowerPoint*. J'inclus des photographies du processus de création et j'ajoute des informations écrites dans la section «commentaire» située au bas de la page (voir figure 3.15, page suivante). Les écrits sont formés d'idées, de citations, de retours sur des expériences, etc., alors que les photographies retracent principalement le processus de création et des références visuelles, dont les oeuvres d'artistes contemporains.

¹ Ce groupe est inspiré de *Playgroup* animé par des femmes performeuses de Montréal de 1999 à 2005.

² L'art dharma ou Shambhala est basé sur un programme conçu par le maître bouddhiste tibétain contemporain Chögyam Trungpa. Plusieurs artistes dont John Cage ont fait partie de son entourage.

³ Lors de ses études au doctorat, cette artiste a employé de manière détournée le logiciel de présentation *PowerPoint* afin d'incorporer l'écriture à l'image dans une même page.



2011-06-22

Je tente de nouveaux essais. D'abord en changeant de format en optant pour un rouleau de papier Fabriano pour scène. Je me suis d'abord mis en état de concentration en effectuant une courte méditation centrée sur le souffle du ventre. Je conserve ce rythme de la respiration tout au long de ma séance de travail. Du moins je tente de la faire... Le grand papier est déposé sur le plancher de l'atelier. Je marche pieds nus sur la page blanche pour tracer des ovales à l'encre en utilisant un gros pinceau japonais. Mon corps est penché. Mon bras fait le mouvement ondulatoire de manière fluide... Me concentrer sur la respiration et réaliser un rituel préparatoire à la séance de travail sont les deux éléments que j'ai intégrés aujourd'hui.

J'ai commencé une lettre d'introduction auprès de la galerie Greve à Paris, afin d'être mise en contact avec Pierrette Bloch.

Figure 3.15: Exemple d'une page tirée de mon journal de pratique réalisé en format *PowerPoint* qui inclut une photographie de mon atelier situé à l'étage de ma maison.

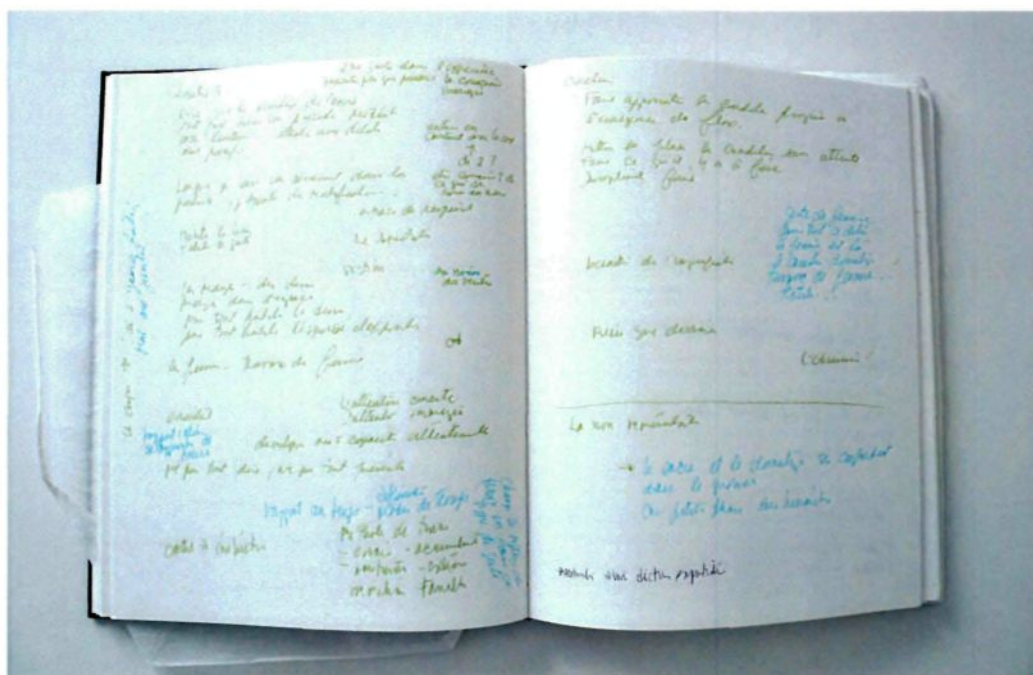


Figure 3.16: Journal de pratique en format cahier.

La seconde sorte de journal de pratique que j'emploie est traditionnelle par sa forme. C'est un cahier noir à pages blanches (voir figure 3.16, page précédente). Ici, l'avantage principal est la facilité d'accès. Nul besoin d'ouvrir l'ordinateur. Toutefois, l'approche numérique permet de documenter le travail en cours par l'instantané d'une photographie. Aussi, après plusieurs mois à explorer les deux formules, j'ai choisi d'utiliser les deux approches en alternance.

3.2 Le premier volet: l'exposition

3.2.1 Le lieu à habiter

Le premier volet qui correspond à la quatrième étape de l'approche heuristique (Craig, 1978), c'est-à-dire la communication des résultats de la recherche en création, a lieu au centre d'artistes *Séquence* et plus précisément à l'intérieur de *l'Espace Michael Snow (EMS)*. Cet espace situé au sous-sol de l'édifice ne correspond pas à l'idée du cube blanc, c'est plutôt un lieu comportant des éléments fonctionnels bien visibles, dont une vaste structure de ventilation suspendue à partir du plafond. Aussi, la hauteur de ce dernier correspond à celle qu'on associe à une maison, plutôt qu'à celle d'une salle d'exposition. Cela contribue à produire une impression d'intimité qui me convient.

Avant de poursuivre dans la description de cette expérience, j'amène une courte réflexion à savoir pourquoi présenter dans le contexte de cette recherche en création dans un chez-soi le résultat dans un espace public ? Ou encore comment donner sens à cet acte d'exposer ? C'est ainsi de manière à être cohérente avec mon processus de création que je choisis d'amorcer ce travail en exposition en déplaçant le temps du quotidien dans *l'EMS*. Et c'est en consacrant un peu plus de deux semaines au montage de l'exposition que je vis cette période à la manière d'une résidence *in situ*. Chercher à saisir le caractère de ce lieu représente la première étape de cette résidence.

Les différentes méthodes utilisées pour me familiariser avec cet espace sont de mesurer ses dimensions, d'établir des correspondances entre les pleins et les vides qui le composent et de le photographier à partir divers points de vue. Mais aussi c'est en effectuant un très lent tour de 360 degrés¹

¹ J'ai appris cet exercice d'une durée de 8 à 20 minutes au centre de méditation Shambhala de Montréal.



Figure 3.17: L'Espace Michael Snow (EMS) au moment de la résidence *Interstice: l'esprit du geste*, 6 avril 2012.

sur moi-même au centre de la galerie que je cherche à percevoir tous ses détails. Les autres actions préparatoires étant de m'asseoir dans ce lieu pour le rêver, de le nettoyer et de le parcourir dans toute sa superficie. En fait, cela prend la forme de rituels ayant pour objectif d'appivoiser cet espace nouveau.

La mise en exposition est intimement liée au lieu. Les murs de l'EMS étant fractionnés par des demi-colonnes, je présente différentes séries de dessin à l'intérieur de chaque section. Je décide de laisser des pans entiers de murs blancs, sans œuvres, à l'instar des larges marges qui caractérisent mes dessins. Surtout ne pas couvrir tous les espaces disponibles, ne pas habiter tous les espaces. Je désire plutôt offrir des espaces de silence qui offrent au visiteur un lieu pour respirer calmement. En fait, toute l'exposition est planifiée ainsi. Pendant les jours de résidence, lorsque je place un élément dans la salle, je me pose la question à savoir qu'est ce que je ressens ? Et aussi, est-ce que je respire bien ? Est-ce que je peux localiser ce que je ressens dans mon corps ? Suite à ces quelques questions, si je sens un serrement au niveau de la poitrine ou ailleurs, j'apporte des changements, je déplace le tout jusqu'à trouver une sensation d'apaisement. J'accepte le vide et le silence de l'exposition. C'est pourquoi je prends la décision de ne pas montrer tout mon travail réalisé dans l'atelier, mais plutôt de me limiter à ce que je crois pertinent et de m'y restreindre. C'est ainsi que selon moi les œuvres situées dans l'EMS participent chacune à révéler ce lieu et à y porter un regard nouveau.

3.2.2 Les tâches et les gestes réalisés

Je prends conscience, au moment de préparer les titres pour les cartels de l'exposition, que mon processus de création découle de tâches précises à la manière d'instructions. Ces titres sont les suivants:

Série Faire se déplacer trois gouttes d'eau sur le papier et ajouter de l'encre.

Série Dessiner les yeux fermés en accompagnant la respiration du geste de la main.

Série Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier et faire pivoter le dessin vers la droite.

Série Dessiner un quadrillé (26 x 42).

Série Dessiner un quadrillé (26 x 42) et tracer un point sur chaque intersection.

Série Dessiner un quadrillé (52 x 68) et déposer le pinceau au centre de chaque case.

Série Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier (321 x 80).

Série Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier et inscrire une pensée l'accompagnant.

3.2.3 La réception de l'oeuvre

Certains voient dans mon travail une dimension obsessionnelle que je comprends, étant donné son caractère répétitif et précis, de même que l'ampleur de certaines tâches. La dimension obsessionnelle est d'ailleurs évoquée dans la définition de la quotidienneté (voir page 17) par Henry Lefebvre dont voici à nouveau l'extrait tiré de *l'Encyclopédie Universalis*: «Cependant, le quotidien est (sic) toujours un caractère répétitif plus ou moins voilé par les obsessions et les craintes». Mais pour ma part, c'est plutôt une action apaisante dont il s'agit lorsque je suis en état de création, même si elle est exigeante. Le geste élémentaire de déposer le pinceau sur le papier de manière répétitive et précise requiert essentiellement de ma part d'être présente à ce que je fais. Rien que dessiner. Taire pendant quelques moments le monologue intérieur en mettant mon attention sur ma respiration. Ne pas sentir la pression de bien faire ou de représenter un concept. Aussi, je ne cherche pas à atteindre la perfection. Les petites imperfections apportent de l'humanité au geste. Et dans l'éventualité qu'une grosse erreur survienne, ce n'est pas grave, il suffirait de recommencer le processus sur une nouvelle feuille de papier.

Pendant l'exposition, j'ai l'occasion de recevoir un groupe composé d'adultes de diverses origines. Nous faisons le tour de l'exposition ensemble pour conclure la visite devant la vidéo (voir figure 3.19, page 66). Une dame d'origine sud-américaine me dit: «Ma mère aussi, elle fait ça», tout en effectuant un geste avec ses mains qui rappelle celui réalisé dans la vidéo. Elle cherche le mot en français pour exprimer l'action de sa mère. Puis elle trouve, c'est «broder». Sa mère brode des nappes. Et elle passe une vingtaine d'heures sur chacune d'elles me dit-elle. C'est ainsi qu'elle appuie mon intuition selon laquelle mes gestes artistiques se relient aux travaux de femmes, ce sont des gestes du quotidien, des gestes ordinaires aussi. Il y a une portée universelle dans ce geste tant au niveau temporel que géographique. Aussi, malgré le fait que ma pratique ne soit pas de l'ordre de la représentation, il apparaît dans les dessins créés par les DPP l'évocation d'un textile et par les DGEP, une relation au faufileage.



Figure 3.18: Vue d'ensemble de l'exposition *Interstice : l'esprit du geste* (Galerie Séquence), 19 avril au 13 mai 2012.

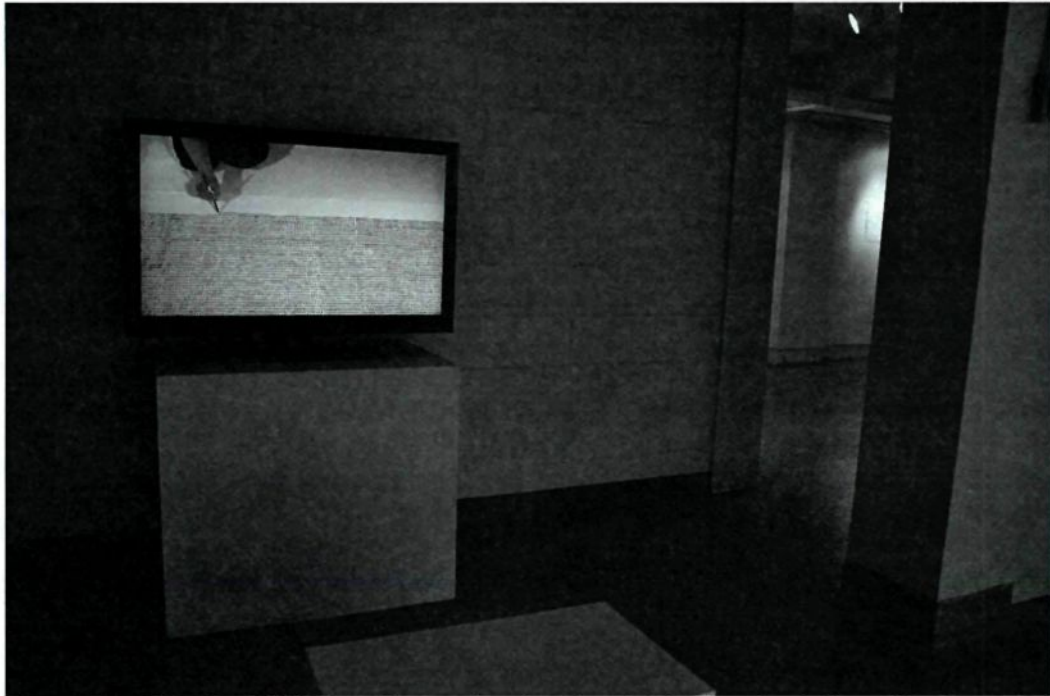


Figure 3.19: Vidéo d'une durée de 7 minutes présentée en boucles dans le cadre de l'exposition *Interstice: l'esprit du geste* (Galerie Séquence), 19 avril au 13 mai 2012.

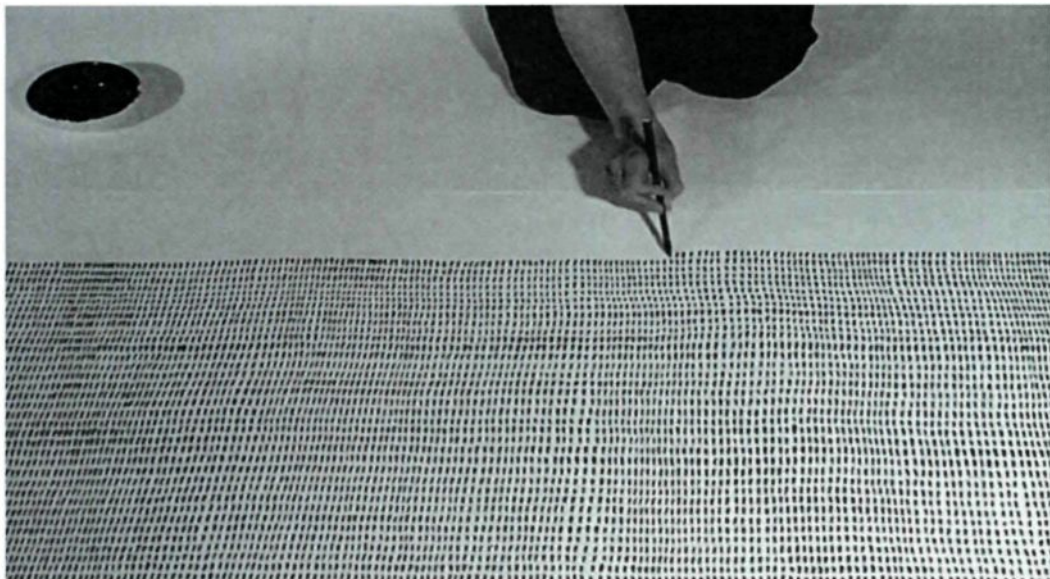


Figure 3.20: Vidéo d'une durée de 7 minutes réalisée le 14 février 2012.

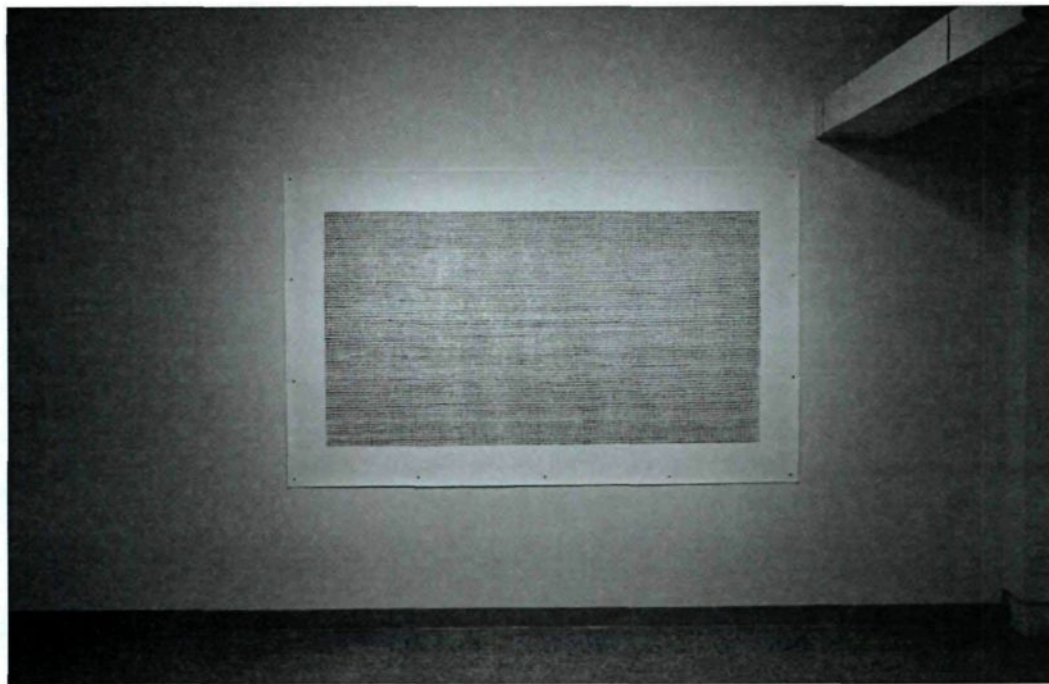


Figure 3.21: Série *Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier (321 x 80)* présentée dans le cadre de l'exposition *Interstice: l'esprit du geste* (Galerie Séquence), 19 avril au 13 mai 2012.

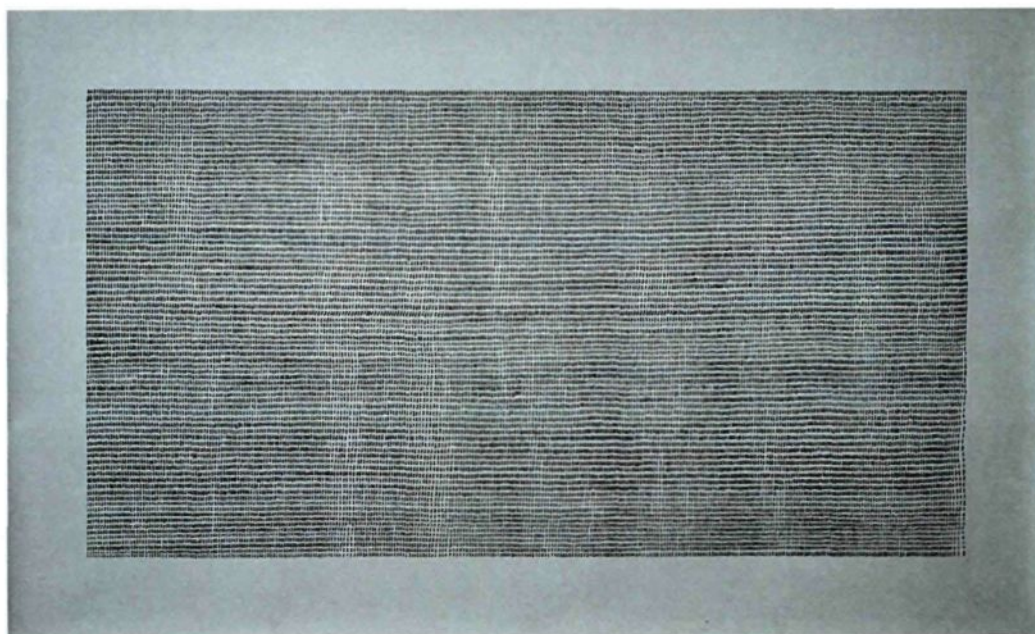


Figure 3.22: Série *Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier (321 x 80)*, réalisée en février 2012.

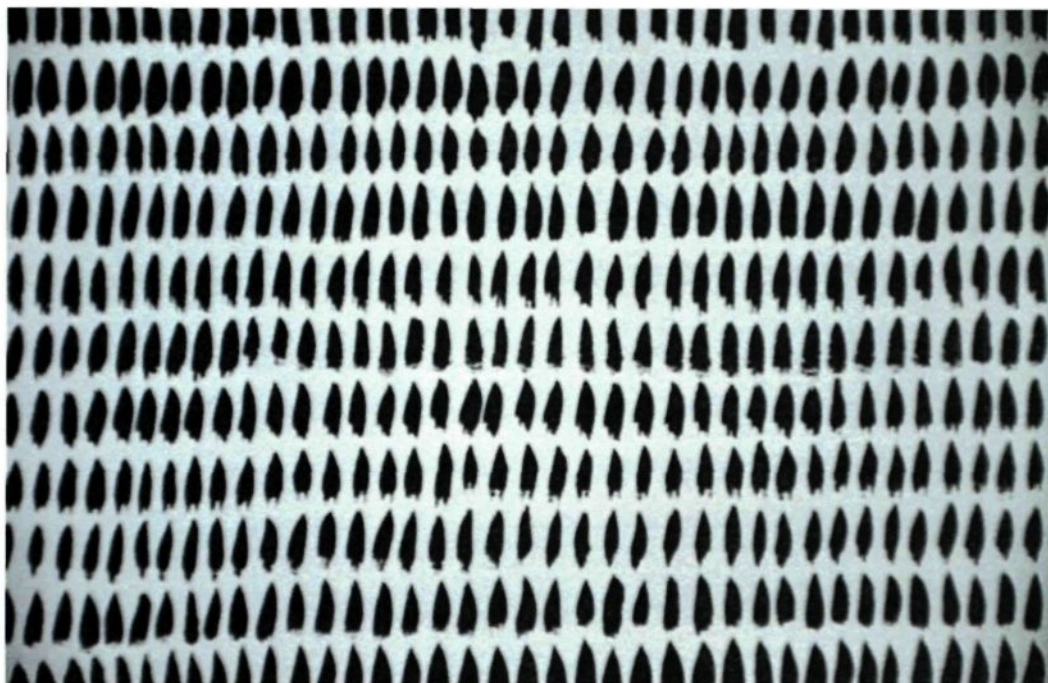


Figure 3.23: Détail de la série *Déposer le pinceau en ligne de gauche à droite sur le papier* (321 x 80), février 2012.



Figure 3.24: Vue d'ensemble de l'exposition *Interstice : l'esprit du geste* (Galerie Séquence), 19 avril au 13 mai 2012.

3.3. Le deuxième volet: l'art action

3.3.1 Le lieu à habiter

La citation suivante à propos du mot «habiter» oriente le sens que je donne à ce désir de communication qui situe cette deuxième étape de création artistique à l'extérieur de mon chez-soi.

Habiter, habitus désigne la manière d'être, ce qu'on appelle de façon révélatrice l'aspect extérieur, le dehors. Habiter n'est en rien posséder, s'installer, se protéger, c'est au contraire s'exposer au dehors. [...] L'essence de l'habitation est l'issue, l'ouverture. [...] Habiter, c'est l'insolite même, en transit. Habiter déjoue l'opposition du dedans et du dehors. (Lacoue-Labarthe, 1985, p. 81).

En réponse aux divers essais réalisés en art action au cours de la maîtrise, il est conséquent de réaliser un projet final en choisissant cette pratique. Après avoir envisagé différentes approches associées à la performance, je fais le choix de concevoir ce projet de manière à m'éloigner d'un modèle lié au spectacle et aussi à une représentation s'inscrivant sur une courte durée. La forme d'art action retenue se déroule plutôt sur plusieurs jours consécutifs, donc de manière quotidienne. En fait, la durée de son déroulement est similaire à celle de mon exposition présentée chez *Séquence*, soit trois semaines et aussi selon le même horaire, c'est-à-dire du mardi au samedi de 12 h 30 à 16 h 30. Cela a lieu dans une boutique désaffectée située au centre-ville de Chicoutimi. Il a d'abord fallu nettoyer et dépersonnaliser cet espace avant d'intégrer les quelques éléments favorisant l'expérience d'un processus de création à la fois gestuel, spatial et temporel. Ces éléments sont essentiellement un papier aquarelle de format 140 x 530 cm installé sur le plancher, des blocs de bois peints en blanc posés aux quatre coins du papier, deux coussins de méditation en coton écru placés près du papier et un bol de porcelaine blanche (voir figure 3.25, page 73).

3.3.2 La tâche, le geste et le trajet

Je m'assigne comme tâche principale de réaliser des DPP à l'encre de Chine sur un papier de grande dimension posé au sol à la manière de la vidéo présentée en boucle à la *Galerie Séquence*. Pour ce faire, je m'agenouille sur le papier pour dessiner, utilisant une jetée noire pour reposer mes jambes dans le but de travailler pendant plusieurs heures consécutives.

J'entreprends chaque journée de performance par quelques rituels associés à ma pratique artistique, c'est-à-dire préparer mon corps et mon esprit par quelques actions préalables (exercices et postures) et une méditation de quelques minutes. Tout cela se déroule de manière à être consciente de chaque geste effectué. Par le biais de quelques rituels transférés de l'espace privé à l'espace public, mon quotidien est déplacé dans ce nouveau contexte.

Pendant que je réalise les DPP, j'observe ce qui se passe à l'intérieur: ce que je ressens et mon énergie qui se déplace dans mon corps. En portant mon attention sur ma respiration, je cherche à diminuer les activités du mental et ainsi détendre mon corps et mon esprit. Aussi je suis consciente des activités qui se déroulent dans la rue. Mon action consiste principalement à poser le pinceau imbibé d'encre noire sur le papier de manière linéaire de gauche à droite au rythme de ma respiration. Plus précisément, je dépose le pinceau sur le papier au moment où je ne respire pas, c'est-à-dire dans l'intervalle situé entre l'inspiration et l'expiration. Mon geste se retrouve ainsi associé au vide duquel naît le processus de création.

Gestes et déplacements qui se font de manière répétée deviennent au fil des jours fluides et épurés. J'évolue sur le papier de gauche à droite selon trois déplacements. Ce qui se fait en correspondance avec le tracé de la ligne de DPP. Après avoir atteint la section de droite, j'inscris dans un calepin posé près de moi une pensée¹ qui a habité mon esprit pendant le parcours. Puis je reviens me placer au début de la ligne dans la section de gauche. Aussi je m'éloigne lentement de l'avant vers l'arrière de la surface de papier au fur et à mesure de la progression du dessin. Au-delà du geste de poser le pinceau sur le papier, il existe donc un dispositif global qui suggère un trajet circulaire.

Pendant la performance, je suis témoin de ce qui se passe à l'intérieur de mon corps et de mon esprit, tout comme à l'intérieur de la salle, notamment les variations de la lumière du jour et la présence de visiteurs. Je suis attentive également à ce qui se déroule à l'extérieur, par ce que j'entends et ce que je vois à travers la vitrine. De cette immersion dans différents niveaux de réalité, je découvre une beauté. Elle

¹ Cela peut être une phrase que j'ai entendue provenant de la rue, une sensation du corps, des idées, etc. Ces pensées sont compilées quotidiennement sous la forme d'une liste imprimée sur une feuille de format lettre pour être fixée au mur le lendemain. L'ensemble est présenté de manière linéaire de gauche à droite.

émane de la rencontre entre la lenteur/silence de mon action située à l'intérieur d'un espace désaffecté et l'accélération/bruit caractérisant le monde extérieur. Le contact entre le monde intérieur et extérieur est enrichissant. Ce rapport particulier au monde est de l'ordre du domaine de la dialectique¹. Ainsi poser un geste à la fois de manière répétitive et unique est de cette nature. C'est dans cette même logique que cette performance s'est déployée: d'une part entre un lieu presque vide, de l'autre une vitrine donnant sur le foisonnement de la rue; d'un côté, la lenteur de mes gestes et de mes déplacements, de l'autre, le pas rapide des passants; de même, la régularité de mes actions et le chaos de la rue.

En déplaçant l'espace de création se situant dans un chez-soi vers celui d'une boutique désaffectée, devenue un lieu anonyme, je fais l'expérience d'un nouvel espace quotidien qui intègre désormais une présence à l'autre.

3.3.3 La réception de la proposition

Dans ce nouveau lieu, le visiteur expérimente les caractéristiques particulières que j'attribue au temps et à l'espace. En fait, la personne est invitée à «habiter» selon sa disponibilité les domaines de la lenteur, du vide et du silence. Il y a deux principaux types de regardeurs, celui (celle) qui m'observe de l'autre côté de la vitrine, donc qui reste à l'extérieur et celui (celle) qui choisit d'entrer à l'intérieur, et ainsi de s'extraire du rythme chaotique de la ville et entrer dans le silence de l'action. Cette personne choisit ainsi de participer à ce «point de rencontre méditatif entre deux sensibilités», selon la formule de Heward (cité par Martin, 2006, p. 16): la mienne et celle du spectateur. Grâce à la participation du visiteur, il m'est possible de faire l'expérience de cette formule selon laquelle «Deux silences ne peuvent pas rester deux. Ils se font un.» (Osho, 2006, p. 123).

¹ La dialectique utilise un rapport au réel qui met en évidence ses contradictions et cherche à les dépasser.



Figure 3.25: La performance *Habiter: la conscience du geste* se déroule dans une boutique désaffectée située au centre-ville de Chicoutimi, 18 septembre au 6 octobre 2012.

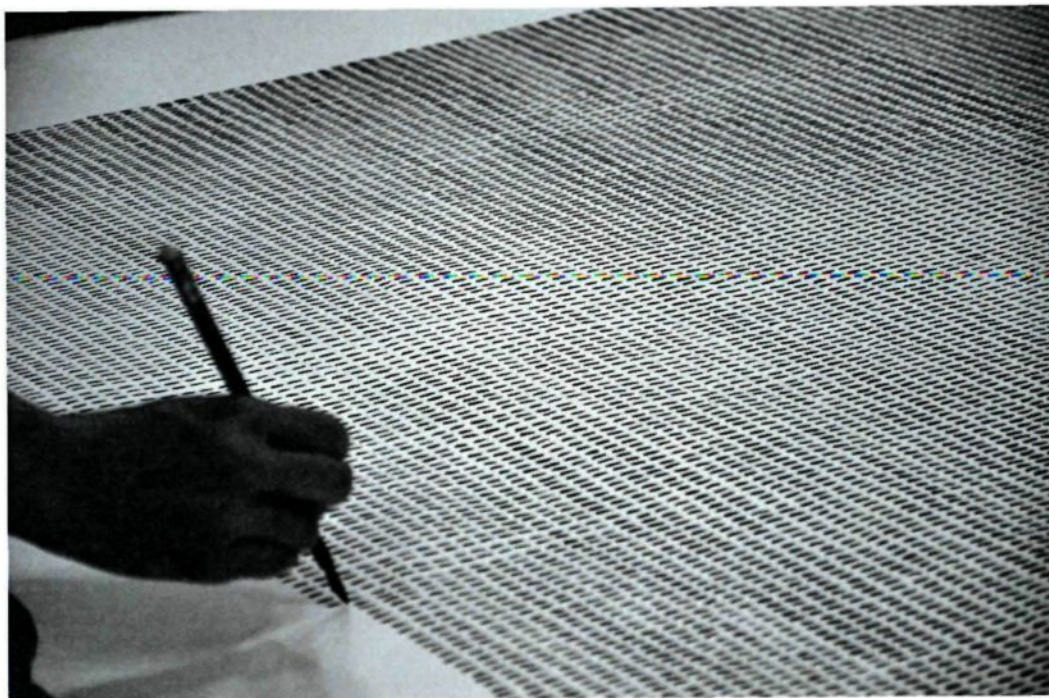


Figure 3.26: Détail du geste réalisé avec le pinceau au cours de la performance *Habiter: la conscience du geste* (photo: Pierre Harton).

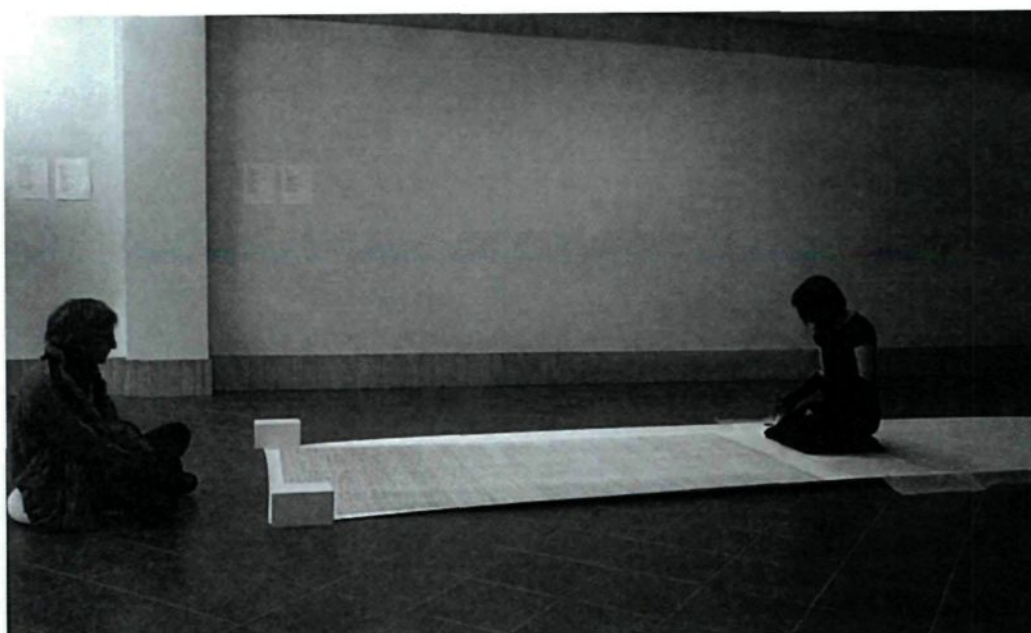


Figure 3.27: La participation d'un visiteur à la performance *Habiter: la conscience du geste*.



Figure 3.28: Un point de vue à la fois sur l'intérieur et l'extérieur du lieu pendant la performance *Habiter: la conscience du geste*.

CONCLUSION

À partir d'un désir de renouvellement de ma pratique artistique qui a débuté en ciblant des éléments qui y sont récurrents dont a découlé une problématique caractérisée par une approche formelle, j'ai choisi d'amener mon travail de création dans un territoire qui est à la fois dans l'ailleurs, mais aussi en continuité avec ce qui a été fait auparavant. Aussi, les deux questions de recherche annoncées au premier chapitre à savoir 1) comment dans un geste de création contextualiser la forme géométrique dans des objets divers, afin de proposer un espace à la fois sacré et domestique lié au féminin ? et 2) comment est-il possible de vivre l'état de présence à l'intérieur d'une pratique artistique quotidienne à la manière d'un rituel ? ont parcouru ce travail de recherche en création.

Le processus de recherche en création s'est d'abord accompli par l'entremise d'éléments puisés dans l'univers domestique qui à leur tour ont été pénétrés par le domaine du religieux et du sacré. Ainsi la procédure a débuté par la réalisation d'une série d'épreuves numériques (voir figures 2.6-2.8, pages 28-29) présentant des variations de points réalisés à partir du motif créé par les trous d'une semelle de fers à repasser et rappelant la forme d'une ogive. On peut identifier dans ces motifs des formes évoquant l'architecture religieuse occidentale ou autre forme d'architecture sacrée. Au cours de la même période, j'ai réalisé des séries de dessins à partir de la forme ovoïdale et ogivale (voir figure 3.5, page 48). Je suis donc d'abord allée vérifier du côté de la forme. Et c'est après quelques semaines de travail intensif en dessin spontané incluant la pratique de la méditation en tant que rituel, afin de passer de l'espace des activités de la maison jusqu'à celui de l'atelier et les activités artistiques et qui s'est finalement poursuivi de manière à inclure la méditation à l'intérieur même de l'espace de création, que les points des dessins de semelles de fers sont réapparus, mais cette fois-ci sans s'inscrire à l'intérieur d'une représentation, ni même dans une forme précise. Il y a eu pour ainsi dire éclatement de la forme. La présence d'un infini

dans l'infini. Certes, on peut reconnaître la forme ogivale et ovoïdale lorsqu'ils apparaissent de manière fortuite dans les points (DPP) (voir figure 3.23, page 68), mais je ne sens désormais plus le besoin de recourir à une forme reconnaissable. Cette recherche en création m'a permis de découvrir qu'il m'est possible de mettre en présence le sacré essentiellement par l'entremise de mes œuvres, que je n'ai plus besoin de les situer dans l'architecture religieuse pour cela, ni même d'avoir recours à une forme associée au sacré, telle que l'ogive. J'avais d'ailleurs fait l'exercice d'inscrire les DPP à l'intérieur d'une forme ogivale, mais le dessin semblait se fermer sur lui-même, alors qu'il procure une impression d'ouverture lorsqu'il n'y a que la présence d'une marge pour guider les limites de l'inscription des DPP sur le papier (voir figure 3.10, page 54). Ce paragraphe répond donc à la première question.

À partir du moment où la pratique artistique par le dessin est elle-même devenue méditative, les questions du domestique se sont déplacées vers le domaine du quotidien¹. La pratique quotidienne en atelier, à travers laquelle je cherche à m'ancrer dans le présent, s'est transformée pour devenir en elle-même sacrée, tout comme la relation au temps présent. Mon attention, qui se veut à la fois ouverte et immergée, cherche à percevoir les activités du mental, afin d'en diminuer l'emprise. Et elle est mise avant tout en contact avec le corps et l'esprit par l'entremise de l'observation de ma respiration. Le souffle devient ainsi un pont entre le corps et l'esprit. C'est de cette façon qu'il m'est possible d'expérimenter paisiblement le processus de création. À travers cette recherche en création, s'exprime de manière sous-jacente le désir de faire apparaître les conditions favorables à l'émergence du flux. Mettre en place les conditions propices à son apparition et cela sans intention focalisée sur un objet précis, mais plutôt dans un état de disponibilité à ce qui naît d'instant en instant. Et c'est ici, à cette étape de rédaction, que me vient à l'esprit le souvenir de l'ouvrage «La Créativité. Psychologie de la découverte et de l'invention» de Mihaly Csikszentmihalyi (2006) que j'ai lu il y a quelques années. Dans ce livre, le chercheur se questionne sur le processus de création à travers une série d'entretiens réalisés auprès de créateurs de différentes disciplines. Il nous présente les résultats de cette étude et les interprétations effectuées à partir

¹ Ce qui n'empêche pas le domaine du domestique d'être présent. Il y a probablement quelque chose de l'ordre de l'art domestique dans les formats utilisés pour la réalisation des dessins. Ces derniers pouvant être suspendus sur les murs d'une maison. Il existe aussi une correspondance avec le domaine domestique dans le type de travail auquel ces dessins sont associés, c'est-à-dire les travaux qu'on relie au domaine féminin et qui sont traditionnellement réalisés dans l'espace domestique.

de ceux-là. Csikszentmihalyi a inventé le mot «flux» pour décrire le type d'expérience qui suscite un plaisir émanant d'une pratique «décrite comme une sensation de facilité évidente mêlée à un état de conscience suraigu» (Csikszentmihalyi, 2006, p. 110). Voici quelques éléments découlant des résultats relatifs à cette relation au plaisir à créer qui est considérée comme une expérience optimale:

1. *À chaque processus, l'objectif est clair.* Contrairement à d'autres activités quotidiennes, soit au travail, soit à la maison, où les demandes sont souvent contradictoires et le but incertain, l'expérience optimale se caractérise par l'évidence de l'action à entreprendre. [...] 2. *Chaque action est suivie d'une rétroaction immédiate.* [...] 3. *Difficulté de l'entreprise et capacités de la mener à bien s'équilibrent.* Le flux nous fait ressentir que nous pouvons «y arriver». [...] 4. *Conscience et action sont intimement mêlées.* Nous faisons bien souvent les choses l'esprit ailleurs. [...] Dans le cas d'une expérience optimale, à l'inverse, notre attention est entièrement fixée sur l'action en cours. [...] 5. *Les distractions sont exclues de la conscience.* Notre attention se fixe sur ce qui concerne l'ici et maintenant à l'exclusion de toute autre chose. [...] Le flux résulte d'une intense concentration sur l'instant présent et nous délivre des peurs qui provoquent angoisses et dépressions dans notre vie quotidienne. [...] 6. *La peur de l'échec disparaît.* [...] 7. *L'image de soi a moins d'importance.* [...] En situation de flux nous sommes trop absorbés pour penser à protéger notre ego. [...] 8. *La notion de temps se modifie.* 9. *L'activité devient autotélique.* [...] C'est-à-dire qu'elle procure par elle-même un plaisir. (Mihaly Csikszentmihalyi, 2006, p. 111-112).

Ce qui m'amène à parler de la notion de temps qui est un élément rattaché au flux dans le processus de création et dont la question a aussi parcouru cette recherche en création. Dans le quotidien, dans l'espace domestique, la question du temps est incluse dans le processus artistique. D'abord, par la question: «Y aura-t-il aura suffisamment de temps libre pour créer aujourd'hui ?» À travers toutes les activités quotidiennes que ce soit la routine ou bien les diverses contraintes liées tant au niveau du travail que des implications diverses, la pratique artistique est parfois restreinte au temps non occupé de la journée¹. Pour ce faire, l'idée d'être présente quotidiennement dans l'atelier, même si ce n'est que pour quelques minutes permet d'établir une continuité avec la démarche par l'installation d'une fluidité entre les espaces de création et d'autres actions du quotidien. Et puisqu'elle est sacrée, la pratique artistique devient un aspect fondamental de la vie quotidienne dans lequel le rituel contribue à effectuer la transition entre les temps et les espaces.

¹ Il arrive que je ne puisse travailler dans l'atelier pendant quelques jours. Aussi cette question du quotidien n'est pas une règle absolue. Ce que j'entends par quotidien ne signifie pas que ça se déroule à chaque jour (365 jours par année), ni même du lundi au vendredi. C'est l'idée de ne pas perdre le fil en travaillant de manière régulière qui est importante pour moi. Me retrouver dans l'atelier le plus souvent possible et le faire avec sérénité et engagement.

De plus, une fois installée dans l'atelier, j'ai constaté que la relation au temps se modifie selon l'action artistique choisie. Les séances de dessins spontanés entrecoupées par des périodes de courtes méditations de trois minutes se déroulent selon un rythme soutenu, dans lequel il s'agit d'être en contact avec ce qui se passe à l'intérieur dans l'immédiat, ainsi que de laisser émerger un geste qui se transpose sans obstacle sur le papier. Il y a aussi les séances de dessins qui se développent sur une plus longue durée. Ici, la tâche est de l'ordre de la répétition et de la précision d'un geste, tel un rituel et requiert aussi de l'endurance, de la persévérance. Et chaque fois que j'accomplis le geste répétitif tout en observant ma respiration, mes sensations corporelles et les pensées qui traversent mon esprit, je m'inscris à ce moment à l'intérieur d'un temps intime rythmé par ma respiration (l'inspiration, l'expiration et l'intervalle entre les deux). Enfin pour en revenir à la notion d'anachronisme qui a fait quelques courtes apparitions dans ce texte, je pense qu'il y a quelque chose d'anachronique à cette pratique de la lenteur et du silence à l'intérieur d'une société axée sur la vitesse et la surexposition d'informations tant visuelles qu'auditives. Il y a probablement là un rapprochement à établir avec la philosophie orientale. Mais aussi, il y a fort possiblement des moyens pouvant permettre de répondre au phénomène d'accélération continue de la société actuelle, tel que formulé par Hartmut Rosa: «Les structures temporelles modernes [...] sont gouvernées par la loi et la logique d'un processus d'accélération». (Rosa, 2011, p. 9).

Aussi, cette pratique basée sur une volonté d'ouverture à ce qui se manifeste d'instant en instant a pu donner lieu à l'émergence d'éléments issus de l'inconscient. D'abord, cette question du féminin qui m'habite depuis quelques années a surgi de manière non préméditée et elle a pris la forme inattendue des travaux associés à la femme, que l'on songe au souvenir des broderies de sa maman par une dame rencontrée à la galerie ou au domaine du tricot, notamment dans son rapport au nombre qui est aussi présent à l'intérieur de mon processus artistique, ou à la structure des dessins correspondant aux fils de trame et de chaîne, ou encore au faufileage associé aux travaux préparatoires en couture, par chacun de mes gestes artistiques caractérisés par la lenteur, la répétition et l'attention et aussi des tâches artistiques et des objets artistiques qui en résultent, je me relie aux actions des femmes, à leurs gestes du quotidien, à leurs tâches quotidiennes et aussi à leurs objets du quotidien se réalisant dans l'espace et le temps domestique. Ces éléments contribuent à répondre aux aspects liés au domestique et au féminin présent dans la première question. Ces thèmes du domestique et du féminin demeurent présents dans ma

démarche artistique, comme le révèle cette recherche en création. Toutefois ça les dépasse en raison notamment du caractère sacré inhérent à ma pratique artistique. Aussi, ce qui est nouveau, le processus artistique est désormais apparent dans l'œuvre. Chaque geste posé sur le papier laisse une trace visible que le spectateur peut parcourir du regard.

Mon intérêt porté à l'expérience du corps à travers notamment des disciplines corporelles et spirituelles, telles que le yoga et la méditation, m'a mise en contact avec la soma-esthétique. Cette discipline est définie par Richard Shusterman comme étant «l'étude méliorative et critique de l'expérience et de l'usage du corps, conçu comme le foyer de l'appréciation esthétique-sensoriel (*aisthesis*) et du façonnement du soi créateur» (2007, p. 33). La soma-esthétique vise entre autres une conscience accrue et propose comme «méthodes spécifiques d'amélioration somatique» le hatha yoga, le tai-chi-chuan et la méthode *Feldenkrais*. J'ai toutefois choisi de ne pas poursuivre dans ce domaine au sein de ce programme de maîtrise en art, afin de ne pas étendre trop largement les champs de cette recherche. En revanche, à la suite de la maîtrise en art, j'entrevois explorer diverses pistes de travail relevées à l'intérieur des lectures portant sur ce sujet.

Enfin, il y a cette question de la notion d'habiter qui a été continuellement présente dans cette réflexion par cette relation au corps (habiter le corps), au temps et à l'espace (habiter le temps et l'espace) et la pratique (habiter la pratique). De ceci, la réponse à la seconde question peut se condenser par le dessein d'habiter le geste de manière consciente. Habiter le geste dans la pratique, mais aussi par voie de conséquence, chercher aussi à habiter le geste dans les actions variées de la vie quotidienne. De même, habiter la pratique du corps et de l'esprit, en somme la maison. C'est par la conscience qu'il sera possible d'accorder une importance égale entre ce qui est considéré comme étant des gestes ordinaires et des gestes artistiques de manière à ce que les deux catégories se confondent et se fondent l'une dans l'autre. Autrement dit, conserver cet état intérieur pour anéantir ou du moins adoucir les frontières séparant ces espaces, ces temporalités et ainsi supprimer les distances qui séparent de manière erronée l'art et la vie.

BIBLIOGRAPHIE

- Bataille, G. (1939). «Le sacré». Cahier des arts. Paris: Gallimard. Œuvres complètes 1, 1970.
- Bataille, G. (1943). *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, W. (2000). *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion.
- Clément, C. et Kristeva, J. (1998). *Le féminin et le sacré*. Paris: Éditions Stock.
- Collin, F. (2006). «Archéologie de l'art domestique». *Qu'est-ce que l'art domestique ?* Paris: Publications de la Sorbonne. p 53-62.
- Conte, R. (2006). «Introduction». *Qu'est-ce que l'art domestique ?* Paris: Publications de la Sorbonne.
- Craig, P. E. (1978). The heart of the teacher - A heuristic study of the inner world of teaching. Chapitre II: «La méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en sciences humaines» (traduction de A. Haramain). Thèse de doctorat inédite, Boston University.
- Csikszentmihalyi, M. (2006). *La Créativité. Psychologie de la découverte et de l'invention*. Paris: Robert Laffont.
- Deleuze, G. et Parnet, C. (1977). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Durkheim, E. (2002). *Sociologie et philosophie*. Paris: P.U.F.
- Formis, B. (2010). *L'expérience esthétique de la vie ordinaire*. Paris: PUF.
- Jean, G. (2007). «Fonctions du corps dans la ritualisation de la vie quotidienne». *Noesis*, 12. p 131-156.
- Lacoue-Labarthe, P. (1985) *Les immatériaux, Épreuve d'écriture*. Paris: Centre Pompidou.
- Lefebvre, H. «Quotidienneté». *Encyclopédie Universalis*. URL: <http://www.universalis-edu.com.sbiproxy.uqac.ca/encyclopedie/quotidiennete/>.
- Maffesoli, M. (2006). «Être à la hauteur du quotidien». *Qu'est-ce que l'art domestique ?* Paris: Publications de la Sorbonne. p 19-25.
- Martin, A. (1998). *Writings / Schriften*. Berlin: Hatje Cantz.
- Martin, M. (2008). «Dans les replis du silence, les résonances de la donation». *John Heward: un parcours! Une collection*, p. 14-19. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec.
- Merleau-Ponty, R. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris: Folio.

- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Nasgaard, R. (2008). «John Heward. Diction et contradictions». *John Heward: un parcours! Une collection*, p. 20-57. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec.
- Nietzsche, F. (1977). *Œuvres philosophiques complètes*. Paris: Gallimard.
- Osho. (2006). *La créativité*. Paris: Almasta Éditions.
- Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare: éléments de la poétique générale*. Paris: ae2cg éditions.
- Passeron, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck.
- Rivière, C. (1995). *Les rites profanes*. Paris: Presses universitaires de France.
- Rosa, H. (2012). *Aliénation et accélération*. Paris: La Découverte.
- Shusterman, R. (2008). *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*. Paris: Éditions de l'éclat.
- Tremblay, J. et Gosselin, P. (2008). «Mise en scène de l'intégration: des modes de passage du terrain aux significations». *Actes du colloque Recherche Qualitative: Discours théoriques et éléments contextuels: Où et comment mettre en scène l'intégration. Hors série, 6*. Trois-Rivières: Recherche qualitative. p 52-72.
- Trungpa, C. (1999) *Dharma et créativité*. Paris: Seuil.
- Woolf, V. (1951). *Une chambre à soi*. Paris: Denoël.