

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iv
Remerciements.....	i
Liste des figures.....	vii
INTRODUCTION.....	3
DES PROJETS POUR TÂTER L'EXPÉRIENCE D'UNE PROPOSITION FAITE.....	6
1.1 <i>Les grues</i> : le récit d'une expérience de don de soi, un engagement dans un projet artistique collaboratif communautaire	7
1.2 Le 8 mars 2012 : <i>L'après-midi « show » des femmes culturelles</i>	9
1.3 Oisivologie.....	10
L'ANGLE VIE ET SPIRITUALITÉ.....	18
2.1 Notes sur l'Introduction aux conditions de l'art expérimental.....	19
2.1.1 Méthodologie de départ, de l'écriture même	19
2.1.2 L'échec éclaire les phénomènes	21
2.2 Robert Filliou et l'état d'esprit et la création	23
2.2.1 Création permanente.....	23
2.2.2 Le principe de la <i>Fête permanente</i>	23
2.2.3 La Galerie Légitime.....	23
2.2.4 Principe d'équivalence.....	24
2.2.5 FLUXUX.....	25
2.2.5 <i>La Recherche sur l'origine</i> de Robert Filliou, à partir de la thèse de Cyrille Bret	27
2.3 Une artiste inspirante : Sylvie Cotton	28
2.3.1 La rencontre.....	28
2.3.2 Le concept d' <i>in spiritu</i>	30
2.3.3 <i>L'atelier intérieur</i>	31
2.3.4 La transformation	32
2.4 Notes sur l'art Dharma	33
2.5 Notes sur Lygia Clark.....	36
2.5.1 Le vide-plein	36
2.5.2 La forme intérieure.....	37
2.5.3 La surface	37
2.5.4 La maison	38

APPRIVOISER DES MATÉRIAUX, UNE RENCONTRE AVEC SOI-MÊME	39
3.1 La photographie : le commencement d'une série de transformations apportées à la réalité	40
3.1.1 L'inconnu invite aux accidents heureux	40
3.1.2 La chambre noire.....	42
3.1.3 La numérisation.....	43
3.1.4 Le noir, le blanc et les gris	43
3.1.5 La lumière	43
3.2 Deux pratiques conjointes : la méditation et la création artistique	46
3.2.1 Au sujet des dérives.....	47
3.2.2 Ma cour	47
3.2.3 Les <i>installactions</i> intimes.....	48
3.3 Le dessin	52
3.3.1 L'atelier intérieur	52
3.3.2 Un fragment dans un dessin	53
3.3.3 La composition.....	54
3.3.4 Les formes naissent d'accumulation de traits	54
3.3.5 Des formes concentriques	56
3.3.6 Proposition sur les formes dans mes dessins : formatage des images photographiques	57
3.4 Les sculptures	58
3.4.1 Ergonomie de l'atelier chez Massimo : mise en place de l'espace pour favoriser une jonction fluide entre la méditation et la pratique même	58
3.4.2 Appropriation d'une méthode : retour à la maison	59
3.4.3 Notes sur la finalité : superposition des couches et répétition des gestes; une transgression. 61	
CONCLUSION	66
BIBLIOGRAPHIE	68
ANNEXE 1	70
Contenu d'une correspondance avec Massimo Guerrera préalable à un atelier de sculpture.....	70
ANNEXE 2	73
La carte heuristique.....	73

INTRODUCTION

Ce récit d'expériences relate un parcours de recherche en création atypique en arts visuels. Détenant un baccalauréat en cinéma, je suis retournée à l'université poussée par l'impression que je ne pourrais rien faire d'autre dans ma vie qu'être artiste en arts visuels. Ayant déjà eu l'opportunité de m'amuser sérieusement avec le médium photographique, c'est sur cette base que j'ai commencé à explorer les avenues possibles. C'est dans cet état de *je-ne-sais-pas* que s'entame cette maîtrise.

En quête d'un positionnement (comme artiste parmi ses contemporains), j'ai choisi de lire les textes de théoriciens de l'art et de philosophes, pensant que j'y trouverais mon camp, pour réaliser qu'il me manquait l'expérience de la pratique artistique même. J'ai remédié à la situation en m'affairant à réaliser mes propres expériences afin de construire ma propre pensée. C'est ainsi que j'ai marché sur ma peur et domestiqué l'erreur grâce à des circonstances opportunes, dont trois d'entre-elles sont décrites au premier chapitre. Celui-ci présente clairement la genèse de ma démarche artistique. Par le biais de trois projets effectués en marge du parcours académique, je souligne mes intentions, les gestes posés ainsi que les conclusions qui m'ont amenée à prendre une voie différente pour le projet suivant. Ces suppositions artistiques matérialisent des questionnements théoriques du moment qui métamorphosent ma pensée au fur et à mesure des expériences. De chacune d'elle naît le besoin de tenter une bifurcation. Ce changement de direction emprunté est loin d'être radical, je dirais plutôt qu'il est forage; chacune de ces réflexions étant nécessaires pour atteindre la suivante. Devant ce grand *je-ne-sais-pas*, je tente un premier projet (*Les grues*) avec des participantes, parce que je suis convaincue que le médium humain va constituer une source de nourriture à l'inspiration, c'est-à-dire que l'idée de ce projet va naître de cette rencontre avec l'Autre. Le projet suivant (*L'après-midi « show » des femmes*) demande aussi la participation du public, mais j'y prends une nouvelle place, celle plus affirmée

de créatrice. Le public ne participe pas à la mise en œuvre de la proposition, il répond aux consignes que je lui transmets, dans une performance de l'instruction. Dans ce cas-ci, on peut parler d'un *reenactment* : la performance est inspirée d'une technique de dessin (*dessins-respirés*) de Sylvie Cotton. Je me la suis appropriée en déployant l'exercice à plus grande échelle (plusieurs dizaines de participants dessinant simultanément) et en la déplaçant dans le contexte du 8 mars, pour un hommage aux femmes et plus encore aux femmes-artistes. À cette époque (2012), il y a déjà plusieurs mois que la méditation s'installe doucement dans mon quotidien. Au troisième projet (*oisivologie*), j'ai pris assez d'assurance pour réaliser cet *in situ* seule, je fais confiance à mon intuition. J'apprécie cette rencontre avec moi-même, je sens des changements subtils se produire dans l'ordinaire; déjà faut-il être attentive pour les percevoir. Dans l'atelier commencent à surgir des gestes nouveaux.

Le sujet de l'Art et la Vie¹ s'est révélé par lui-même tandis que j'avais plutôt entamé une démarche en collaboration avec des participants, conséquence d'une pratique intime et de plusieurs rendez-vous avec moi-même. La méditation, que je commence à pratiquer à partir de l'automne 2011 lors d'un atelier à la maîtrise avec Sylvie Cotton, devient à mon insu une méthode de transformation de la matière vivante. Au passage, je découvre Robert Filliou, lui aussi bouddhiste, prônant que *l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*². C'est-à-dire que l'art, appliqué au quotidien, intensifie la réalité. J'expérimente la transformation de la matière vivante en me dotant de deux nouveaux outils : la méditation et la créativité. Mon parcours commence par un désir de travailler avec le médium humain caché sous celui de faire de l'art politiquement. Mais le face-à-face avec l'utopie du changement social me convainc de faire volte-face, là où des transformations sont possibles. Les moments passés dans l'atelier, à manipuler intuitivement matières et substances, sont ce qui me remplit de joie; quant à agir dans un espace utopique, pourquoi ne pas faire ce que mon cœur exige, la vie est-elle possible autrement? Après une recherche qui est passée de l'extérieur à l'intérieur, voilà qu'elle s'ouvre à l'Autre. Extériorité — intériorité — extériorité. J'ouvre ma maison en métaphore à ce mouvement oscillatoire.

¹ La thématique de l'Art et la Vie, notamment telle que le groupe Fluxus l'a conçue, sera présentée dans la deuxième section du chapitre deux.

² *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art* est le titre d'un ouvrage publié par les éditions Intervention en 2003 recueillant des textes et des témoignages de Robert Filliou.

Le dernier chapitre est dédié à la retranscription de notes prises dans mes carnets de bord, accompagnant des moments clés passés dans l'atelier. Il constitue ma démarche actuelle, le fruit de mes recherches. Il est marqué par l'apparition de la confiance. Il témoigne de l'expérience de l'intuition qui se faufile par les mailles de l'appropriation des médiums de la photographie, du dessin, du collage et de la sculpture. Les gestes créateurs sont notés au fur et à mesure qu'ils sont posés, et les effets observés sur la matière sont relevés. Il y a donc une relation de cause à effet antiscientifique observée dans l'atelier, sans distinction entre l'art et la réalité et entièrement assumée. Puisque je m'inscris dorénavant dans une démarche où l'art et la vie s'imbriquent l'un dans l'autre pour augmenter la réalité.

La méthode des carnets de route provient de la méthode expérimentale de Laurent Jeanpierre qui est décrite plus bas (2009). J'ai noté en temps réel les découvertes encourues sur mon parcours de recherche. La trajectoire y est criblée de doute, d'inconnu, d'inspiration, de la joie et de la confiance du tâtonnement et des acquis; tandis que l'aménagement des notes théoriques s'inspire des *Notes* de Marcel Duchamp (2008), les paragraphes étant numérotés. J'ai expérimenté une technique où il n'y a pas de dichotomie entre l'écriture de ce mémoire et l'expérience de ma pratique artistique même. Comme tout instant est une occasion pour être créatif, l'écriture est une inconnue dans laquelle j'ai sauté à pieds joints avec la même attitude que j'apprivoise la production artistique.

Les deux faces de la lune émergent de l'ombre à peu près en même temps³.

³ Ces encarts méthodologiques sont utilisés tout au long du mémoire comme traces poétiques témoignant de mon état d'esprit lors de l'écriture même.

CHAPITRE I

DES PROJETS POUR TÂTER L'EXPÉRIENCE D'UNE PROPOSITION FAITE

Le chapitre premier témoigne d'expériences réalisées en cours de route de ma maîtrise. Elles ont en commun l'intention de mettre en pratique des idées qui me sont venues sur ce que devrait être ma pratique artistique. C'est dans le faire que je détermine si ma route est bonne. Chaque opportunité est le moment de mettre en place des actions. L'action est alors une façon de vérifier ma pensée.

1.1 *Les grues* : le récit d'une expérience de don de soi, un engagement dans un projet artistique collaboratif communautaire

Les grues est le titre d'une proposition artistique réalisée dans le cadre du Salon du Bénévolat, organisé par le Centre d'Action Bénévole de Chicoutimi à qui je propose de faire participer des bénévoles et le public à une expérience symbolique. Voici comment je vis mon expérience en collaboration avec un premier groupe de participantes que je joins grâce à un communiqué au journal Le Quotidien. J'ai une première rencontre avec elles au Café Cambio. Nous parlons d'art et de bénévolat. Nous parlons d'arbres et de papier. L'idée de fabriquer des oiseaux en papier et de les accrocher dans un arbre naît de cette rencontre. Une belle journée d'automne, nous nous présentons au Salon du Bénévolat dans la Zone Portuaire de Chicoutimi. À l'intérieur du hangar du Vieux-Port, des dizaines de groupes d'exposants font connaître leurs organismes. Nous distribuons des feuilles carrées à ces groupes de bénévoles en leur demandant d'y écrire des expériences vécues de don de soi, puis nous les plions pour créer des oiseaux qu'on accroche par la suite à un pommier. Il est prévu que l'action doive trouver écho à la bibliothèque de Chicoutimi. Je veux perpétuer cette expérience de partage démocratique en la rendant accessible au public. Une troisième rencontre avec les participantes a lieu. Nous plions d'autres oiseaux afin d'en faire une envolée à l'intérieur de la bibliothèque. Sur une table à piquenique sont posés deux livres-boîtes que j'avais conçus en papier plié (toujours avec la méthode d'origami), contenant les récits d'expériences de don de soi rassemblés le jour du Salon. Les feuilles sont pliées en quatre, le lecteur se trouve dans l'obligation de recréer le geste de déplier et re-plier. Perpétuel mouvement symbolique du spectateur qui n'en est plus un. Accent sur le *faire*.



Figure 1.1

L'installation photographique raconte en trois images la journée du Salon. Avec l'intention de sortir de l'accrochage conventionnel sur les murs, je fabrique des cadres en bois suspendus avec le système en place à la bibliothèque servant à accrocher des bannières d'information. Les photos sont imprimées au dos du papier LEXAN, fait de polycarbonate translucide, ce qui leur procure une apparence perlée. La translucidité me permet de profiter de la lumière naturelle provenant des immenses fenêtres de l'édifice. Ainsi, les photographies sont visibles dans les deux sens.

J'explore une des avenues de la participation. Le spectateur n'est pas traité seulement comme un spectateur; je l'invite à vivre les étapes de l'élaboration d'une proposition artistique. Cette pratique artistique est qualifiée de participative. Elle découle directement de pratiques des années

60 qui ont eu à cœur d'amincir la ligne qui sépare l'art et la vie, en tentant d'abolir celle qui sépare le public des artistes grâce à un déplacement du rôle du spectateur en un participant, tel que le souligne Bishop parlant du travail de Kaprow :

[...] cette inclusion du spectateur confère à celui-ci un rôle plus important qu'auparavant. À ses yeux, la mise en action des regardeurs répond à un impératif moral : l'environnement et les happenings ne constituent pas un style artistique comme les autres, mais plutôt un état humain d'urgence absolue. Son statut professionnel en tant qu'art ne résulte pas plus d'un jugement d'appréciation que de la certitude d'un engagement existentiel suprême.⁴

1.2 Le 8 mars 2012 : *L'après-midi « show » des femmes culturelles*

J'effectue une performance devant un public non initié à l'art contemporain, un groupe qui a été invité par le centre de médiation culturelle de Ville Saguenay. Au microphone, je leur donne les instructions pour réaliser un dessin-respiré collectif. Les instructions, mises en valeur par des artistes conceptuels⁵ du passé, doivent être communiquées avec clarté et précision, car l'exécution du dessin en est tributaire. Je m'approprie un exercice de dessin qui m'a été transmis par Sylvie Cotton. Il s'agit de fermer les yeux, une plume à la main. Et pendant trois minutes, toujours à yeux fermés, le participant guidé par sa respiration doit produire un dessin qui émane de ce mouvement. J'installe une feuille d'une longueur de six pieds et d'une largeur de trois pieds afin qu'une vingtaine de personnes puissent y dessiner à l'unisson (deux tablées de participants).

Vague, bond, rondade, course, battement, pulsation, circulation, mutation, écoulement, flux, ruissellement, vidange, balancement, fragilité, instabilité, motricité, ondulation, turbulence, oscillation, va-et-vient, vibration.

⁴ C. Bishop, *Installation art*, p. 24:

⁵ Par exemple Lygia Clark met à la disposition du public le matériel et les instructions nécessaires à la fabrication de bandes de Möbius. De cette façon, les instructions tiennent lieu de proposition artistique.



Figure 1.2

Pour qu'il porte le titre d'appropriation, une variante à l'exercice s'impose. L'exercice terminé, armée d'une aiguille à coudre, je profite du reste de l'après-midi de performances pour m'affairer au geste répétitif de relier les dessins-respirés avec du fil à coudre rouge, une action associée à une tâche historiquement féminine. J'assume de plus en plus ma posture de créatrice. J'impose mes instructions. Je désire approfondir une recherche plus personnelle et intime.

1.3 Oisivologie

Cette idée pour le projet de la Maison Price consiste à réunir trois artistes, invités par trois organisations artistiques (les centres d'artistes Le Lobe, Séquence et le module des arts de l'Université de Québec à Chicoutimi), afin qu'ils investissent des espaces de l'auberge pour produire une œuvre intégrée à l'architecture. Je continue mon travail qui a commencé avec les

oiseaux, comme prétexte à l'observation. Je décide de ne rien prévoir. D'abord j'intègre l'établissement comme une voyageuse dans ma propre ville. Je prends une chambre avec accès au balcon où je m'assois avec des lunettes d'approche, des guides pratiques sur l'observation des oiseaux et la reconnaissance de la flore et de la faune de ma région, sans oublier un cahier de notes. Comme une chercheuse, je collecte des données. Je répertorie les oiseaux ainsi que les grands arbres situés sur le site de la maison. Quelques jours plus tard, je décide d'inviter, dans deux nichoirs conçus pour elles, des hirondelles bicolores, oiseaux migrateurs qui ne s'installent jamais très longtemps, à l'image de cette rencontre entre les voyageurs, les habitants de l'auberge et une artiste. Le titre, *oisivologie*, est un néologisme désignant l'étude méthodique ou la science de l'oisiveté. Puisque le projet de l'Art et la Vie est sans doute une utopie, est-ce que la valeur des gestes posés dans la vraie vie est supérieure à ceux posés à l'intérieur des murs blancs de l'art contemporain? Je crois connaître la réponse en la posant, mais celle-ci m'amène à douter de l'utilité des gestes posés dans la vraie vie. Je trouve que Pierre Bertrand fait sens lorsqu'il écrit :

Toutes les fonctions, toutes les nécessités, toutes les utilités, tous les rendements reposent sur le fait absolu que l'homme lui-même ne sert à rien, qu'il naît, vit et meurt pour rien, que sa vie est absolument inutile, et qu'elle n'a donc pas à être ceci ou cela, à obéir à celui-ci ou à celui-là. Toutes les utilités, les nécessités ne sont qu'une partie insignifiante d'un « tout » inutile et contingent.⁶

Oisivologie est-il un déplacement d'une pratique tournée vers l'Autre, qui pourrait même être qualifiée de pratique de médiation culturelle ou d'art communautaire, vers une pratique tournée vers soi que je nomme *in spiritu*?

Je profite de cet espace-temps de création pour tâtonner les possibilités d'une pratique artistique s'inscrivant concrètement dans le réel (construction de nichoirs à l'extérieur), dans un processus qui agirait dans la vraie vie tout en laissant des traces dans un monde parallèle. J'élabore des plans de cabanes d'oiseaux à partir du logiciel que j'avais utilisé pour dessiner ma maison, SketchUp 3D. Un logiciel de développement libre qui permet de produire des plans à partir desquels je construis deux nichoirs à hirondelle bicolore. Comme je suis logée à l'auberge

⁶ P. Bertrand. *L'Art et la Vie*, p. 25.

le temps du projet, j'assiste à l'arrivée des oiseaux le lendemain matin de l'édification des nichoirs et profite de la joie que leur visite procure aux travailleurs de l'auberge. À partir des fichiers des plans des deux nichoirs, je m'amuse à les déconstruire à même le logiciel. Comme si je voulais en faire des objets impossibles à réaliser, de par leurs informités et leurs angles farfelus. Certains en viennent même à ressembler à des oiseaux. Le monde virtuel d'où surgissent les nichoirs, décalqués dans la cage d'escalier de la Maison Price, est une métaphore d'un monde où tous les possibles existent. Avec *oisivologie*, j'explore les répercussions dans la vraie vie d'un geste posé dans un certain état d'esprit.



Figure 1.3

Avec *Les grues*, je commence à tâter le terrain de la collaboration. Dans un désir de rencontrer le spectateur, c'est l'utopie du corps social qui m'intéresse. Je crois alors que l'art peut transformer la vie, même celle des autres, alors je construis un projet afin d'agir dans ma

communauté en utilisant les codes du langage plastique. Par contre, je me sens mal à l'aise dans cette posture de travailleuse socioculturelle. Je sens que l'Autre prend une place trop importante et je me demande dès lors si le spectateur est contraint de remplir ces conditions d'interaction avec moi. Je vais donc prendre plus de place la prochaine fois. Avec l'œuvre collective des dessins-respirés, j'invite les participants à porter leur attention sur leur souffle, une instruction de méditation, dans un mouvement ralliant une quarantaine de personnes. Cette proposition est une performance en soi. Je n'invite pas le spectateur à collaborer à une création collective; je lui donne des instructions. Ici, les mots de Josée Drouin-Brisebois, concernant l'œuvre de Massimo Guerrera, *Darboral*, expriment bien mon intention : « *Il cherche, tout compte fait, à délier les limites de notre individualité et de notre corps* ». *Oisivologie* n'est pas une proposition participative, mais je convie les regardeurs à une expérience immersive en pénétrant la cage d'escalier complètement blanche et couverte de plans de nichoirs d'oiseaux qui n'en sont plus. Quel pan de la réalité suis-je en train de pénétrer? Ils participeront tout de même à la transformation de l'œuvre dans le temps, en y laissant des traces de leurs pas sur les marches et de leurs doigts sur les murs. Accumulation qui marquera le passage des voyageurs. *Oisivologie* est finalement une proposition *in spiritu*. Sur le travail de Diane Borsato, *Se rouler sur la pelouse du Centre canadien d'architecture*, 1999-2000, Anne-Marie Ninacs se demande : « *Pourquoi tant d'artistes en ce moment insistent-ils pour nous faire lever, nous approcher de leur œuvre et agir? Pourquoi est-ce si important qu'il y ait un geste fait, un investissement clair du corps?* »

Et y répond plus loin dans le texte :

Se distinguant clairement de nos manières conventionnelles de résoudre les problèmes, ce geste (se rouler sur la pelouse) souligne le mode singulier par lequel un nombre important d'artistes en arts visuels répondent encore aujourd'hui à leurs interrogations même les plus existentielles, c'est-à-dire en s'emparant du domaine plastique de la matière, du corps et des sens.

Je sens que je me dirige vers l'intérieur. Je fais partie d'un corps collectif, dans la communauté, où l'auteur n'a pas plus de place que le spectateur. J'expérimente l'oscillation entre l'individu et le corps collectif lorsque les participants sont en communion, ancrés à leur souffle.

Pour finalement terminer avec un travail *in spiritu*. En voulant me tourner vers l'Autre, c'est une rencontre avec moi-même que je fais. Je peux transformer ma vie par un mouvement qui bascule entre créativité et spiritualité, entre corps et esprit.

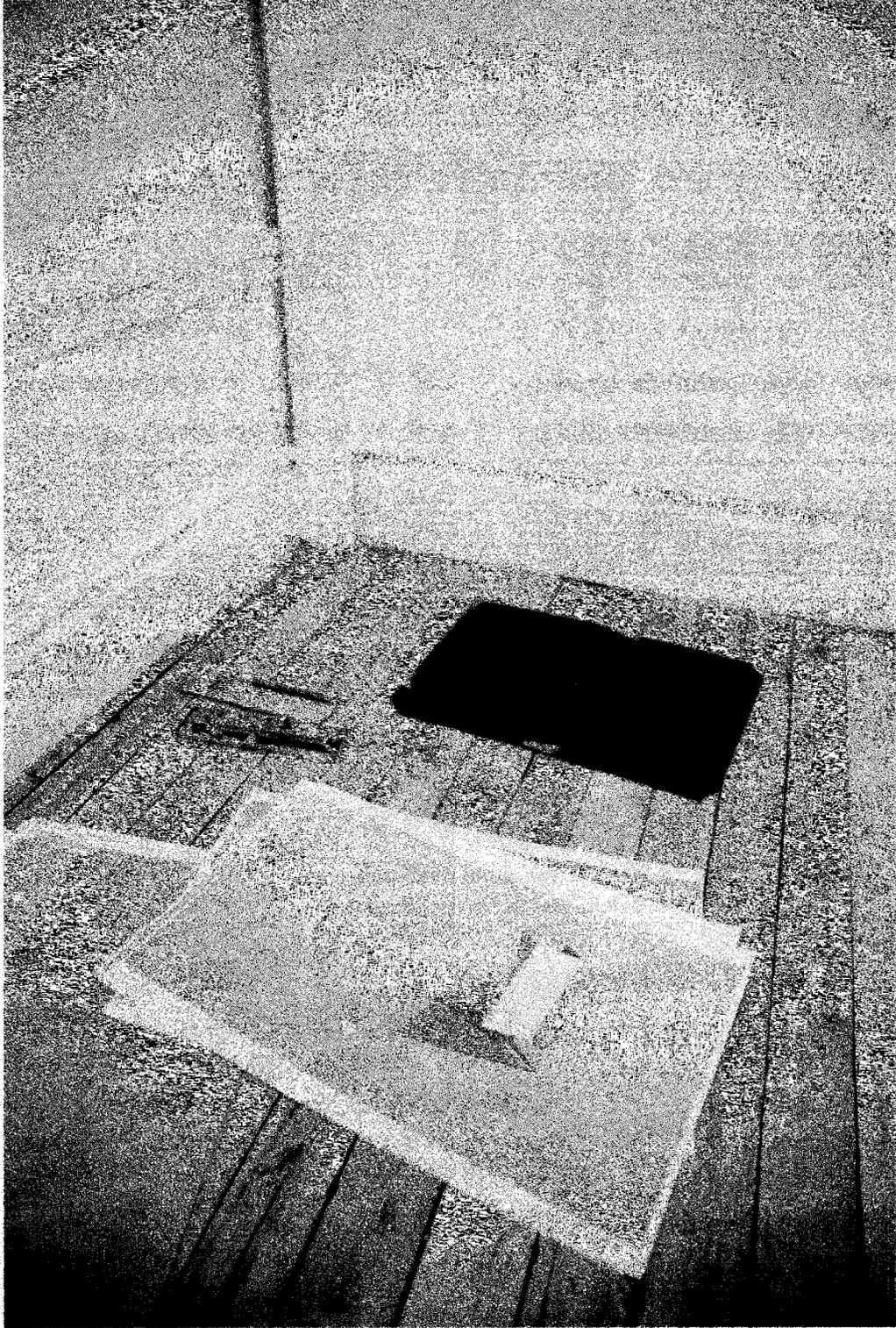


Figure 1.4



Figure 1.5



Figure 1.6

CHAPITRE II
L'ANGLE VIE ET SPIRITUALITÉ

Ce chapitre est dédié à des rencontres déterminantes, soit avec une artiste (Sylvie Cotton), soit avec des écrits (Robert Filliou et Lygia Clark). Ces textes sont tellement ancrés dans une pratique d'atelier que leur pensée découle directement du *faire*. Tandis que les théories que je m'approprie (art Dharma, art expérimental) sont plutôt utilisées ici comme des philosophies, voire des méthodes pour encadrer une recherche... ou même une manière de vivre. J'installe ainsi mon cadre théorique et ma méthodologie de travail.

2.1 Notes sur l'Introduction aux conditions de l'art expérimental

2.1.1 Méthodologie de départ, de l'écriture même

Théoricien de l'art et professeur en sciences politiques, Laurent Jeanpierre défend la thèse d'un art politique dans l'art expérimental. L'art expérimental est une façon de critiquer les formes de pouvoir. Il est question de transformer le monde plutôt que de l'interpréter. Quant au contexte historique, il faut retourner à mai 68, soutenu par des textes de Deleuze et Guattari, où il n'est pas encore question d'art, mais de politique, au temps où les consciences psychanalytiques et philosophiques ont proposé de « *transformer les structures institutionnelles* » en « *sphères expérimentales* »⁷. Une fois posés sur la table les arguments qui soutiennent l'expérimentation, reste à savoir comment elle se réalise. La théorie de *l'intensification d'expérimentation* de Deleuze et Guattari⁸ provient alors des arts plutôt que de la science, soutenue par l'analyse des propositions artistiques de John Cage. Selon Jeanpierre, l'art expérimental veut intensifier la réalité; intensification qui a lieu par « *la nécessité de reconstruire un univers, un matériau, les perceptions du spectateur ou bien le corps même de l'artiste afin de développer une expérience sensible* »⁹. L'auteur se réfère à Claude Bernard¹⁰ et déplore l'approche « *rétrospective où*

⁷ Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Minuit, 1990, p. 144.

⁸ Didier Debaise, « *Expérimentez, n'interprétez jamais!* », *Multitudes*, no 23, 2005, p. 98-100.

⁹ L. Jeanpierre, *In Actue*, p. 310.

¹⁰ Claude Bernard vécut entre 1813 et 1878. Il introduisit la méthode expérimentale dans la recherche médicale. Il n'était pas médecin, mais physiologiste; il fit comprendre l'importance du raisonnement expérimental et de l'expérimentation sur l'animal. C'est grâce à cette expérimentation que les maladies purent être reproduites, que les opérations purent être essayées et leurs conséquences étudiées. (Encyclopédie Universalis)

*prédomine la finalité*¹¹» des textes qui accompagnent les œuvres. Ce conseil est noté. Me voilà à l'écriture, au moment où je ne sais pas encore où je vais. Je dois noter mes doutes et mes difficultés, les raisons d'avoir pris une direction plutôt qu'une autre. Dans ce sens, les conditions de l'art expérimental sont devenues une méthodologie de travail. Le créateur qui veut expérimenter doit se défaire de ses habitudes afin de se « *refaire une réalité augmentée* ». Je ne cherche pas les raisons d'une pratique formellement expérimentale, mais une méthode appliquée à un moment précis de mon expérience artistique, soit le commencement, le point 0 de ma pratique. L'art expérimental est une recherche de l'étonnement qui se doit d'aboutir dans l'inconnu. Même s'il y a une idée, une intention de départ (telle que des oiseaux en papier fabriqués dans un parc avec des inconnues), la pratique de l'art assume une énorme part de bifurcation, d'événements non calculables. En cela, la subjectivité de l'artiste n'est jamais complète puisque des éléments du réel interviennent dans son travail. « *Cette recherche consciente du nouveau est ce qu'on appelle expérience, il s'agit de localiser le point expérimental*¹² ». Cette introduction est nécessaire pour situer l'influence de Jeanpierre dans ma recherche-crédation qui, a priori, n'est pas de l'art expérimental, même si l'art expérimental est partout, car « *nulle activité de création n'y échappe tout à fait* ». À l'été 2011, je ne sais pas encore que ma pratique va prendre la tangente de l'Art et la Vie. L'héritage des avant-gardes historiques, qui ont mis au monde l'art expérimental (grandement intensifié au Black Mountain College, à New York, dans les années 30), me permet de jouer avec leurs règles. J'en fais une méthode ready-made, même si l'art expérimental n'est pas un jeu dirait Jeanpierre avec sérieux. Je suis fortement attirée par la formule de l'invention, puisque j'en suis à inventer une démarche qui n'existe pas encore. Je place des objets et pose des gestes qui vont modifier ma façon de percevoir le réel. Ce texte sur l'art expérimental est une piste de départ. La pratique s'allume en pensée avant de se déployer dans l'atelier. « *L'expérimentation est une affaire philosophique, mais son résultat peut être explosif* », dira Kaprow. Dans mes doutes et mes incertitudes, je me sens proche de nombreux non-artistes, comme s'ils me laissaient la permission de créer. Un non-savoir à l'avantage de l'expérimentation, et son lieu de prédilection est caché dans le temps que prend l'art à surgir. Le sujet de mon expérience (sa machine) sera mon corps, que je transformerai

¹¹ L. Jeanpierre, *In Actue*, p. 310.

¹² L. Jeanpierre, *In Actue*, p. 389.

doucement. À l'été 2012, je ne connais pas encore l'être qui va naître de ce processus. Des actes se succèdent dans la vie concrète (dans mon quartier, ma cour, ma maison, ma pratique). Cette méthodologie de la *transformation* et du *devenir* appelle à ma propre maturation et à devenir vecteur de l'énergie créatrice.

2.1.2 L'échec éclaire les phénomènes

Comme mes doutes et ma tendance au jugement logent dans la peur de l'échec. Celui-ci n'est pas caché dans mes dessins. C'est ainsi que de l'acceptation naît l'expérience du déplacement du doute jusqu'à la confiance. « *Ce qui se passe dans le réseau de clous "dicté par hasard" n'intéresse nullement les savants en soi; ce qui les intéresse est de pouvoir prédire ce qui se passera ensuite; seul l'artiste s'attarde au cheminement des billes.*¹³ » Ce récit raconte les passages, les détours, puisque la finalité n'existe pas, que le présent est sous vos yeux. La conclusion d'Élie During ouvre sur une *métaphysique du processus*¹⁴ et l'influence du zen sur l'expérience de John Cage. Des textes¹⁵ se sont connectés entre eux pour allumer mon désir artistique, d'une façon qui me semble parfois magique. Le nouveau n'est pas « *une fabrication ou une reconfiguration d'éléments préexistants, mais un changement, une bifurcation soudaine, une apparition émergente* » comme l'affirme encore Jeanpierre. Expérimenter amène à inventer plutôt qu'à innover. Cela dit, produire de la nouveauté n'est pas mon but. Je n'affirme pas adopter une pratique exclusivement expérimentale, celle-ci s'inscrit plutôt dans la *disposition particulière de l'agir*. L'art expérimental en a contre le style personnel du créateur et contre le simple fait de savoir, qui est un obstacle pour trouver ce que nous ne savons pas. L'étonnement invite à l'envie de chercher à comprendre. Alors l'étonnement ne va pas de soi. Selon Bertol Brecht, « *l'art a pour mission de développer ce regard étranger chez le spectateur*¹⁶ ». Pour susciter l'étonnement chez le spectateur, il faut premièrement que l'artiste soit capable d'être lui-même étonné. C'est pour rendre possible la faculté d'étonnement que Brecht invente la *distançiation* :

¹³ Jeanpierre, *In Actue*, p. 389.

¹⁴ Jeanpierre, *In Actue*, p. 391.

¹⁵ *Introduction aux conditions de l'art expérimental, L'origine de la création de Bret, Exercice de perception de Bertrand, Lygia Clark, etc.*

¹⁶ Laurent Jeanpierre.

Pratiquer la distanciation, comme exercice de soi ou comme mode de représentation, implique que soient constitués deux espaces d'activités au sein de la démarche artistique. Chez Bretch, les pièces et les écrits théoriques sont inséparables d'un journal de travail. Chez d'autres artistes, l'atelier est en communication permanente avec l'espace d'exposition... L'écart de soi à soi qui en découle est l'espace nécessaire à la réappropriation active de l'environnement.¹⁷

Ma maison, ma cour, mon *atelier intérieur* sont devenus des lieux où je pratique une *distanciation* par rapport à mes actions/réactions habituelles. Lorsque je *dérive* dans mon quartier, je le regarde autrement que d'habitude, et cela va de même lorsque je m'active dans ma cour. Une distanciation de mes opinions, de mes habitudes et de mes jugements, et surtout de mes illusions, me prédispose à observer des phénomènes observables. Le carnet est une méthode de distanciation parce qu'il témoigne d'un parcours qui évolue. Je suis dorénavant différente et mes questions ont changé. Au sujet de l'art expérimental, Jeanpierre dit qu'il se constitue d'une suite d'expériences différentes. Quant à la finalité, elle est valable si le processus peut s'y lire. Ce qui nous amène à la réception de l'œuvre. Dewey¹⁸ propose même que le spectateur soit tellement en mesure de reconstruire le processus qu'il est transmuté en créateur. Mon travail de recherche est le récit d'un trajet ponctué par des questionnements, voire parfois des illuminations. Les formes que j'ai produites sont complètement inattendues. Elles se sont dessinées au fur et à mesure, entre les lignes du tâtonnement et de l'étonnement, survenues d'un état d'esprit particulier de l'agir. Mon texte est une sorte de récit d'expériences répondant aux critères de l'art expérimental de Jeanpierre au sujet des notes qui doivent s'écrire au moment où surviennent les idées, plutôt qu'une sorte de rapport qui viendrait de l'observation postérieure à la création.

¹⁷ Laurent Jeanpierre.

¹⁸ Jeanpierre, p. 331 à 333.

2.2 Robert Filliou et l'état d'esprit et la création

2.2.1 Création permanente

En continuité avec l'influence du zen et du tao dans la pratique de Filliou, celui-ci nous introduit à l'outil conceptuel de *Création permanente* qui y est directement lié. L'attitude créative permanente est un état d'esprit. Dans l'art Dharma, l'état d'esprit de l'artiste est une magie d'éveil qui rend possible la *Création permanente*, c'est-à-dire une attitude créative dans le quotidien, jusque dans l'ordinaire des tâches domestiques et dans tout lieu imaginable. Le terme art ne l'intéresse plus parce que synonyme de finalité; tandis que celui de création est relié au processus. Il n'est pas le seul, ni le premier à apporter cette distinction. Avant lui Beuys, Internationale Situationniste, John Cage, et encore plus tôt les futuristes et Dada, l'ont fait. Le *faire* est valorisé au détriment de l'objet d'art.

2.2.2 Le principe de la *Fête permanente*

Selon Filliou, la *Fête permanente* a remplacé l'avant-garde. Il s'agit d'un *réseau éternel* qui annule toute possibilité pour l'art de se fixer en un centre. Partout l'art peut s'exprimer, dans un chapeau (la *Galerie Légitime*), à son domicile, etc. New York ou Paris ne sont plus les centres de l'art contemporain puisque l'art est partout. « *L'art, c'est là où tu vis, c'est là où tu travailles.* ¹⁹ »

2.2.3. La Galerie Légitime

De petites œuvres (objets fabriqués par Benjamin Patterson) dans un chapeau melon. Pour que l'exposition puisse durer 10 ans, la galerie fut mise au congélateur. Ce geste donne légitimité aux actions de l'artiste à faire art. C'était d'ailleurs là son intention. Aujourd'hui, les hors-lieux de l'art sont désormais convenus, l'art sort souvent des centres d'artistes pour s'activer dans la rue. Il n'est pas inconvenant d'ouvrir les portes de son domicile pour présenter le fruit d'un travail de

¹⁹ R. Filliou, *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art.* p. 55.

recherche qui s'insère dans une démarche quotidienne. Selon Filliou : « [...] *on peut tout faire, n'importe quoi. Ce qui devient important c'est l'esprit dans lequel les choses sont faites.* »²⁰

2.2.4 Principe d'équivalence

Indissociable du principe de la *Création permanente*, le *Principe d'équivalence* s'est matérialisé en un tampon encreur où sont inscrites les notions : *bien fait, mal fait, pas fait*. Sur certaines œuvres, Filliou a coché la notion appropriée à la production en lien avec l'effort qu'il a fourni. Sauf que dans *Recherche sur l'origine* (1974)²¹, aucune notion n'est cochée. Selon Bret, cela fermerait la proposition; de cette façon le choix des notions reste ouvert au spectateur. Historiquement, la *Recherche* est tributaire d'expérimentations qui furent réalisées par les artistes de l'époque et qui marquent un langage plastique commun entre Cage, Fluxus, l'Internationale Situationniste et les *happenings*, ainsi que l'histoire politique entourant mai 68 et l'enseignement bouddhiste. Quant à la politique, Filliou semble délaissé ses préoccupations chères du début de sa vie pour d'autres, plus cosmogoniques. Le *Principe d'équivalence* est « l'indistinction qualitative » et la *Création permanente* est l'état d'esprit. Pour arriver à celles-ci, deux outils à mettre dans son coffre : *l'innocence* et *l'imagination*. D'ailleurs, le jeu est important dans ses rencontres avec les autres. Dans l'esprit des situationnistes, les lieux que Filliou a créés (la plupart du temps en collaboration) sont des sortes de jeux dans lesquels il n'y a ni gagnant ni perdant. Filliou en utilise un qui s'appelle *Le dictionnaire comme scénario* et qui consiste à prendre un mot au hasard dans le dictionnaire et à filmer le geste qu'il inspire. Le dictionnaire devient un scénario, ce qui prouve que la « *création existe partout* ». Il prône le jeu enfantin (contrairement aux jeux sérieux de l'Internationale Situationniste par exemple dans l'exercice de la psychogéographie). Le jeu de Filliou est directement issu d'une qualité bouddhiste qui permet l'absence de jugement (du bien ou du mal fait). Par le non-agir, il est possible de se reposer sur « *l'innocence et l'imagination* ». Cette attention particulière aux enfants est déterminante dans son

²⁰ R. Filliou, *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*. p. 59.

²¹ Bannière de tissu de 80 mètres de long. Parce qu'il réfléchissait sur l'évolution, cette œuvre est une recherche pré-biologique de l'évolution dans laquelle Filliou découvre une « *parenté entre la physique nucléaire... et la tradition du tao-tö-king* ».

multilivre *Enseigner et apprendre en tant que performance*²², où le chapitre *Sculpture gouvernementale* propose une méthode de résolution de problèmes collectifs inspirée d'une sculpture de Tinguely (aussi citée par Jeanpierre dans l'art expérimental), ou par un ordinateur programmé avec les « réponses aux problèmes du monde données par les enfants ». Les enfants reviennent souvent dans mes dessins-collages. Les photos d'eux sont floues parce que ce sont leurs jeux que je tente de capturer sur pellicule. Ensuite, je joue à mon tour avec colle et ciseaux.



Figure 2.1

2.2.5 FLUXUX

Fluxus est le nom d'une façon de faire les choses (The Fluxus Reader). Je crois que FLUXUX est toujours vivant parce qu'il n'est pas un mouvement, mais un état d'esprit (aucun accord n'a été passé entre les membres). D'ailleurs, Filliou affirme que l'« *on ne sait pas quand ça a commencé et il n'y a pas de raison pour que ça se termine* ». Son domaine d'intérêt se réfère directement au concret, au vécu et au quotidien. FLUXUX revendique « *une liberté totale en préconisant et en procédant à toutes les fusions possibles entre les arts [ceci étant fait], hors de la problématique du qualificatif* ». Cela revient au principe de la création permanente. La naissance de FLUXUX est difficile à déterminer puisque ses racines se sont développées un peu partout dans le monde. Aucune liste de participants n'a été faite (même si les plus connus sont George Maciunas, George Brecht, Larry Miller, Eric Andersen, Alison Knowles, Emmett

²² Robert Filliou, avec la participation de John Cage, Benjamin Patterson, Georges Brecht, Allan Kaprow, Marcelle Filliou, Vera, Bjoessi, Karl Roth, Dorothy Lannone, Dieter Roth, Joseph Beuys, *Teaching an Learning as Performing Arts*, Cologne, New York, Verlag Gebr. Koenig, 1970.

Williams, Name June Paik, Ben Patterson, Geoffrey Hendricks, Yves Klein, John Cage et Yoko Ono). *L'Art et la Vie* se présente de multiples façons. Lorsque Duchamp invente le ready-made, il invite le quotidien dans la galerie tandis que FLUXUS convoque la « *dissolution de l'art dans le quotidien* ». C'est de cette pensée dont je me rapproche lorsque je rénove ma maison, c'est une *Création permanente*. Avec le *Territoire de la République Géniale*, Filliou démontre que l'on peut se créer un territoire où il est possible de développer son *génie* plutôt que son talent. Il croit qu'à force de vouloir être talentueux, on perd cette qualité de partage avec tout être vivant. C'est ici qu'il explique la science de la *parfaitologie*, parce qu'il affirme que tout le monde est parfait, mais malheureusement, on ne le sait pas. C'est à cette prise de conscience politique que s'arrête (ou commence?) chez lui le désir de transformation du réel. Ma production artistique n'est pas un travail parfait, c'est là où j'en suis aujourd'hui. Filliou a dédié ce territoire au concept de la recherche :

Je proposais que la recherche ne soit pas le privilège de ceux qui savent, et au contraire que la recherche soit le domaine de ceux qui ne savent pas [rejoignant la philosophie de Jeanpierre sur l'art expérimental], de sorte que chaque fois qu'on tourne son attention vers quelque chose qu'on ne sait pas, on fait de la recherche.²³

L'application du *territoire de la République Génial* est la *réminiscence socratique du Connais-toi toi-même de l'oracle de Delphes* (on apprend l'intérêt que porte Filliou au mythe en lisant la thèse de Bret, *Robert Filliou et sa « Recherche » : les enjeux plasticognitifs de la Recherche sur l'origine*). Être conscient et accueillir son ignorance afin d'entrer dans ce processus d'expérimentation (s'expérimenter) pour se révéler est un processus de recherche. Je ne fais pas qu'une recherche en art, je cherche une manière créative de vivre et de me révéler à moi-même. Il est important de se rappeler que la création est partout. La plupart des principes inventés par Filliou nous le rappellent. La *galerie légitime* en est un autre. Une exposition qui consiste en un chapeau melon rempli d'œuvres et d'invitations.

²³ R. Filliou.

2.2.6 *La Recherche sur l'origine* de Robert Filliou, à partir de la thèse de Cyrille Bret²⁴

L'œuvre de Filliou intitulée *Recherche sur l'origine* est devenue une ressource théorique pour ma propre recherche, en ce que je suis en train de faire émerger une pratique à partir de rien. Pour Filliou, tel qu'exprimé par Bret dans sa *Recherche*, le temps ($t = 0$) est le commencement du processus créateur, seul le tao existe lorsque $t = 0$. Les philosophies qui me stimulent sont celles qui permettent à tous de créer, qu'il soit question de génie chez Filliou ou de potentiel artistique chez tout être humain dans le Dharma.

Au fond, je pense que je suis un génie sans talent, et si je vous explique ce que j'entends par génie vous comprendrez mon point de vue. Je pense simplement qu'en étant homme ou femme on est un génie, mais la plupart des gens l'oublie (ils sont trop occupés à exploiter leurs talents).²⁵

L'art de Robert Filliou n'est donc pas une qualité qui habite une œuvre d'art (un objet), c'est une méthode poétique d'agir dans sa vie. Bret explique que les déterminations historiques de *la Recherche sur l'origine* sont plutôt anthropologiques (donc universelles) qu'artistiques. Selon lui, Filliou n'aime pas axer ses démarches sur des références artistiques (une condition de la méthode expérimentale de Laurent Jeanpierre). Sur le geste créateur, Bret souligne son analogie de l'origine du monde :

Enfin, l'ultime parenté entre les enjeux plastiques et philosophiques de la *Recherche sur l'origine* et des considérations de type anthropologique consiste en ce que tout questionnement sur l'origine, tout essai de représentation ou de mise en récit de l'origine, constitue fondamentalement une recreation de l'origine, comme l'avait déjà remarqué par analogie Joseph Beuys à propos du chamanisme : « Car tout créateur répète et ré-actualise le premier geste, le geste créateur du monde et replonge l'homme dans sa plénitude originelle ». ²⁶

²⁴ C. Bret, *Robert Filliou et sa « Recherche » : Les enjeux plasticognitifs de la Recherche sur l'origine*.

²⁵ C. Bret, *Robert Filliou et sa « recherche » : Les enjeux plasticognitifs de la Recherche sur l'origine*, p. 35.

²⁶ C. Bret, *Robert Filliou et sa « recherche » : Les enjeux plasticognitifs de la Recherche sur l'origine*, p. 34.

Le monde est composé d'événements juxtaposés sans intervalles. Des théories scientifiques modernes invalident les vieilles croyances rationalistes et se rapprochent des croyances religieuses orientales. Je retiens que les choses (nommées ici *particules subatomiques*) n'existent pas objectivement seules. Elles font partie d'un tout (*réseau serré de communication complexe*). C'est un peu la forme que donne Filliou à sa *Recherche*. Une série d'événements, juxtaposés sans intervalles, faisant partie d'un tout. Tao-tö-king exprime ce parallèle entre le tao et les sciences :

Selon le tao, le « il y a quelque chose » (yeou) qui sort du « il n'y a rien » (wou) par une efficace immanente (le tao) et sans qu'on doive invoquer le geste créateur, l'intervention d'un démiurge. Le tao est la réalité tout entière considérée dans son devenir sans fin, le flux de tout vers l'entropie, en termes de sciences physiques.²⁷

2.3 Une artiste inspirante : Sylvie Cotton

2.3.1 La rencontre

À partir de l'article *Le feu sacré : la pratique in spiritu. Éclairages en fondus sur l'art et la spiritualité*²⁸, je complète ma compréhension des notions inhérentes au travail de Sylvie Cotton en amorçant une correspondance avec l'artiste qui accepte généreusement de répondre à mes questions. Cette grande créatrice du Québec (qui rayonne bien plus loin que nos frontières) est importante pour moi, puisque je poursuis ma route sur cette voie spirituelle et artistique depuis ma première rencontre avec elle. L'influence qu'elle a sur ma pratique provient des découvertes faites dans ses ateliers. J'ai été touchée par son authenticité et la justesse de ses conseils à un moment où j'étais prête à entendre. C'est à partir de ce moment que je m'intéresse à ses dessins; des œuvres douces, présentées dans une simplicité déroutante. Si la plupart sont faits de minces traits d'encre, elle ne s'y restreint pas (figure 6). Les jeux qu'elle invente dessinent des lignes parfois précaires, qui me font deviner une main non informée à l'avance du trajet de la plume (figure 7) : j'entrevois le *saut dans le vide* si cher à Sylvie Cotton. Certains vont jusqu'à

²⁷ C. Bret, *Robert Filliou et sa « recherche » : Les enjeux plasticognitifs de la Recherche sur l'origine*, p. 45.

²⁸ S. Cotton, *ETC*, n° 96, 2012, p. 40-43.

ressembler à des dessins d'enfants. Quant aux mots, ils prennent une place prépondérante dans les dessins ou dans les titres. Les mots m'aident à saisir le procédé de fabrication du dessin, à interpréter les traits que j'y perçois. Dans la contemplation, je reproduis ainsi son geste créateur. La force des mots est aussi là, celle de la pensée (de l'idée). Comme quoi la pensée, lorsqu'elle est bien assise, accompagne parfaitement le plan intuitif du corps.

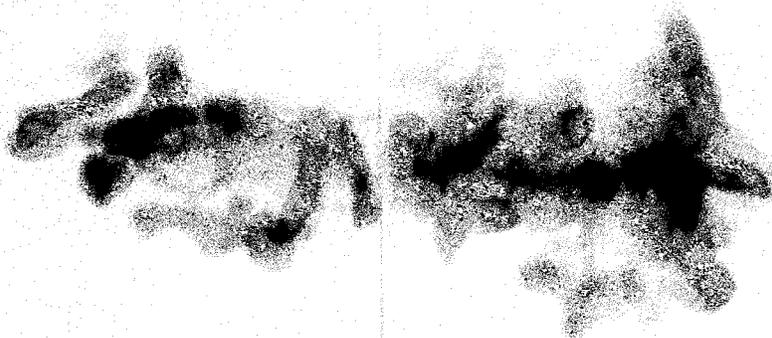


Figure 2.2

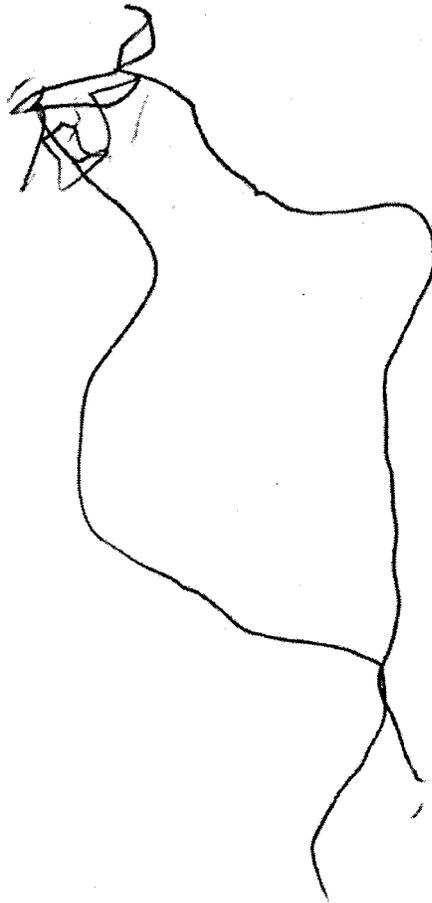


Figure 2.3

2.3.2 Le concept d'*in spiritu*

In spiritu est un concept inventé par Sylvie Cotton, en 1997, lors d'une résidence à la galerie l'Œuvre de l'Autre. Il provient du concept *in situ*, à la différence qu'il implique un travail conjoint entre l'esprit et son environnement.

Bref, la pratique *in spiritu*, en complément à celle *in situ*, consiste en un va-et-vient entre l'atelier intérieur et l'atelier extérieur, entre la forme et l'informe, entre le spirituel et le séculier, entre la vie et la vue. Au bout du compte, les voies spirituelles et artistiques fournissent des rencontres incessantes avec les phénomènes, incluant sa propre incarnation comme phénomène.²⁹

Parfois, les situations extérieures dans l'action de la création peuvent être pénibles. Au lieu de tenter de se mettre dans une position confortable, Sylvie Cotton nous propose d'unir notre esprit avec les sensations que cette situation nous procure. « *J'ai donc l'intuition d'une pratique de l'esprit liée au processus créatif qui implique la conscience de la texture de cet esprit en train de créer, à cet instant même.*³⁰ » L'artiste nomme cette posture unifiée *l'esthétique de l'union*. Pour que cette union s'accomplisse entre son esprit et la situation dans laquelle elle se trouve pour créer (trouver une idée), il est nécessaire de faire un travail préalable d'accueil des effets de la situation extérieure (les sensations) sur l'état d'esprit, une pré-posture qu'elle nomme *éthique de la cordialité*. Cotton refuse de distinguer les voies spirituelles et artistiques. Elle prend la position de les fusionner parce que, selon elles, elles ne sont pas différentes l'une de l'autre. Elle rejoint la pensée d'Alain Fleisher disant que *la vie spirituelle permet la vie artistique*.

2.3.3 L'atelier intérieur

Le concept d'*atelier intérieur* est un *ensemble des potentialités de l'esprit*. Les potentialités étant des outils opérant dans l'espace interne c'est-à-dire dans la voie spirituelle. J'ai appris à visiter ce lieu lors d'un premier atelier avec Sylvie, un cours offert avec cette artiste en résidence à l'Université du Québec à Chicoutimi. *Comme pour l'engagement sur la voie spirituelle, l'aventure artistique consiste à entrer dans l'atelier intérieur*. De ces visites naissent les images, les formes. *La pratique artistique se développe à travers une attention à ce à quoi l'esprit cherche à donner forme (idées, intentions, expériences), grâce à une vue (orientation, démarche, manière, style)*. Déjà faut-il être en contact avec son esprit pour que faire se fasse. La méditation est un outil pour accéder à l'esprit. Porter son attention sur son souffle est une pratique qui développe cette qualité d'attention rapportée au quotidien. Une pratique, quelle qu'elle

²⁹ S. Cotton, *ETC*, n° 96, 2012, p. 41.

³⁰ Citation de Sylvie Cotton tirée d'une correspondance du 10 septembre 2013.

soit, exige de la discipline.

2.3.4 La transformation

Est-ce que l'art transforme la vie? Si oui, alors où se produit la transformation? Sylvie Cotton écrit que la transformation, une forme de transition, se passe au niveau du cœur. Le lieu de la pratique est *l'atelier intérieur*, qu'elle nomme aussi *espace intérieur* :

La pratique procure un espace possible de dilatation dans l'atelier du temps, de dissolution dans l'atelier du soi et de transformation dans l'atelier du cœur. Ce qui revient à dire que quoiqu'il arrive ou se présente à l'esprit ou sur la grande table interne de l'atelier, la pratique l'inspire puis l'expire. Tout est matériau pour la pratique et toute forme peut devenir une forme en transe. Une forme en transition. L'atelier intérieur représente l'espace de la pratique, son cœur et le mien. Exactement. S'y trouve tout ce dont j'ai besoin. Le fait d'y entrer ne garantit pas de succès extérieur, mais promet un effet intérieur de réalisation.³¹

Il n'est donc pas si utopique de croire en cette transformation par l'art, si la pratique artistique est sacrée :

Ce penchant appartient au monde de l'esprit et à une forme de quête, d'engagement, d'effort et de transformation. Pourquoi donc une pratique est-elle sacrée pour l'artiste? Sa pratique le relie à la vie de son esprit, le garde en lien de communication avec son atelier intérieur.³²

Il est question d'une transformation intime, voire subtile. Une transformation qui se fait tout en douceur. *Attention, douceur et précision* sont les trois premiers mots outils que Sylvie nous a transmis lors du l'atelier de maîtrise. Sylvie Cotton se réfère à Bachelar qui, dans *Psychanalyse du feu*, se pose les mêmes questions que nous :

³¹ S. Cotton, *ETC*, n° 96, 2012, p. 42.

³² *Idem*.

Pourquoi faire de l'art ?
Pour apprendre à vivre.
Pourquoi méditer ?
Pour apprendre à mourir.

2.4 Notes sur l'art Dharma³³

Dharma est un mot sanscrit qui signifie vérité et phénomène et qui, par extension, est utilisé pour désigner l'ensemble des enseignements bouddhistes qui, en fait, relèvent tous de l'observation et de la connaissance des phénomènes que la « réalité » nous offre. Son approche du processus et de l'acte créateur exposée dans un livre intitulé Dharma et créativité définit plusieurs principes de base de la méditation, soit la mise à contribution des facultés mentales de l'attention et de la conscience afin d'observer le cheminement de la pensée et le rapport de celle-ci au monde phénoménologique.³⁴

Art Dharma est une expression qui renvoie à *un art jaillissant d'un certain état d'esprit chez l'artiste, qu'on pourrait appeler l'état méditatif.* (Chögyam Trungpa)

Que l'on adopte l'attitude de l'élève ayant encore bien des choses à apprendre sur l'usage de ses matériaux, ou celle du maître accompli, il reste qu'au moment de créer un travail artistique, un sentiment de confiance total règne. Le message se résume à apprécier la nature des choses telles qu'elles sont et à l'exprimer, sans le combat des pensées et des peurs. On laisse tomber l'agression envers soi-même, soit l'obligation de s'efforcer pour impressionner l'autre, et l'agression à l'égard d'autrui, soit l'intention de le faire marcher.³⁵

³³ Pour qu'il n'y ait pas de confusion, l'art Dharma, ou Shamatha, n'est pas « *un art représentant des symboles ou des idées bouddhiques, comme la roue de la vie ou l'histoire du Bouddha Gautama...* » (Art Dharma, p. 21.)

³⁴ Sylvie Cotton.

³⁵ Chögyam Trungpa.

Je commence à suivre les ateliers d'art Dharma au Centre Shambhala; j'ai l'avantage de ne pas être encore une artiste accomplie. Puisque *l'approche bouddhiste de l'art est liée au fait que l'artiste est toujours un apprenti* et que je n'ai pas de geste à *défaire* tel que l'explique Jeanpierre dans l'art expérimental.

La pratique de la méditation me permet d'incarner la pratique artistique dans mon quotidien. C'est peut-être ça la transformation? Si j'échappe un ustensile, c'est que je ne suis pas là. Je suis ailleurs, accrochée, comme à un hameçon, à mes pensées. Lorsque je suis présente et ouverte, j'apprécie *ce qui est*³⁶. L'état simple qui jaillit de la présence apporte son lot d'étonnement. Je m'étonne du tourbillon de l'eau qui s'écoule dans l'orifice du bain. Ce sont les détails que l'on apprend alors à apprécier, plutôt que ceux évidents.

Compris ainsi, l'art se définit comme la capacité de voir le caractère unique de l'expérience quotidienne. Il se peut qu'on répète sans cesse les mêmes gestes — se brosser les dents, se peigner, préparer le dîner —, mais cette apparente répétition devient, jour après jour, quelque chose d'unique. Une sorte d'intimité s'installe dans les habitudes de tous les jours, y compris l'art qui s'y glisse. C'est pourquoi on l'appelle l'art dans la vie quotidienne.³⁷

L'état d'esprit de l'artiste est une *attitude*. L'état d'esprit que Robert Filliou a incarné dans sa vie, qu'il a rendue, grâce à la création, plus intéressante que l'art. On sait que Filliou était bouddhiste, et le « *Dharma visuel, son application et sa fructification, se fonde sur la pratique de la méditation et la vision bouddhique* »³⁸. De cet état d'esprit naît la *magie d'éveil* de laquelle peut jaillir une *première pensée-meilleure pensée*. Celle-ci est facile à percevoir lorsqu'elle surgit, puisqu'il n'y a pas de lutte. La confiance s'installe et se retirent le doute et les peurs. *De ce point de vue, tout le monde peut devenir un génie*. Le terme *génie* revient dans les deux philosophies de Filliou et de Trungpa, avec la même définition, c'est-à-dire que l'humain possède

³⁶ Selon Trungpa, *ce qui est est renvoyé par la conscience en éveil*. C'est tout simplement *ce qui est en train de se passer*.

³⁷ Chögyam Trungpa.

³⁸ Idem.

intrinsèquement le potentiel artistique. Qu'une fois révélé *ce sentiment de génie, la magie s'applique toujours.*

Dharma va plus loin que l'enseignement de techniques de dessin, plus loin que l'art tel qu'on l'entend normalement. Son terrain s'apparente à la rénovation d'une maison : chacun des matériaux est choisi avec soin. *C'est une manière saine de faire les choses. C'est gérer sa maison comme si c'était une œuvre d'art.* Toutes les activités du quotidien deviennent importantes. Pour cela, le passage du coussin à toute autre activité aide à appliquer cette attention particulière dans le faire.

Le concept de *première pensée-meilleure pensée* reste gravé dans mon corps depuis le premier atelier suivi avec Sylvie Cotton, à l'automne 2011. Ce moment est important puisqu'il situe le début de ma pratique de la méditation. Sylvie, ambassadrice des enseignements de Chögyam Trungpa et de l'art Dharma, nous révèle ce concept dans la pratique de la performance. Elle nous enseigne à ne pas prévoir les gestes que nous allons faire avant d'être au centre du cercle, au moment précis de notre *performance*, mais à nous *lancer dans le vide*. Comme tous les moments sont importants, j'offre à celui ou celle qui se trouve au centre la même qualité d'attention. Une fois au centre, Sylvie nous invite à prendre le temps qu'il faut (*se mettre à l'écoute d'un certain équilibre*) pour qu'une pensée surgisse. Cet exercice de création peut être appliqué dans toutes formes de pratiques artistiques. Ce moment précieux où la *première pensée-meilleure pensée* surgit en est un de clarté qu'il faut savoir saisir grâce à la confiance en celle-ci.

Pour apprendre à être un artiste, l'essentiel n'est donc pas de devenir un technocrate. D'abord, on doit avoir une vision. La vision dont je parle naît d'un état d'esprit sans commencement ni fin. Elle est très présente, dans l'instant. On pourrait l'appeler *première pensée-meilleure pensée*. Dans ces moments-là, il n'y a pas de lutte. De ce point de vue, tout être humain peut devenir un génie (comme le dit Filliou). Cette essence, cette possibilité sont présentes chez tout individu. Ce sentiment de génie, de magie s'applique toujours. La première pensée n'a pas de bavardage mental comme point d'origine, elle vient de ce moment qui précède le discours intérieur. Elle est antérieure à toute pensée. Autrement dit, la fraîcheur est toujours possible.³⁹

³⁹ Chögyam Trungpa.

2.5 Notes sur Lygia Clark⁴⁰

Si *l'homme est son propre objet* alors j'existe comme proposition artistique que j'intitule *femmoiseau*. Cette proposition est un non-objet, puisqu'elle est vivante et que sa recherche est en constante évolution, sans finalité possible. Elle ne brouille guère les frontières entre l'Art et la Vie puisqu'elle est la vie apprenant à se regarder grâce à une attitude créative permanente. *Femmoiseau* se nourrit d'une nouvelle posture d'observation pour survivre à l'expérience chaotique du réel. Clark affirme que les répercussions du travail des artistes dépassent le domaine artistique pour irradier dans la réalité. Elle n'utilise pas le terme *œuvre d'art*, mais *proposition artistique*. Par conséquent, ses objets perdent toute valeur inhérente aux œuvres d'art. Le sens de l'objet s'acquiert dans l'utilisation que le participant en fait : utile aux découvertes de *la poésie qu'il porte en lui et l'incite à devenir le sujet de sa propre expérience*.

2.5.1 Le vide-plein

Lygia Clark situe l'impact d'une pratique artistique sincère dans la profondeur de l'être, pour l'artiste ainsi que pour le participant. La forme possède la qualité de façonnement d'une vie intérieure élaborée. Ce façonnement de l'existence se réalise dans l'accueil authentique de soi, par un jeu dynamique entre soi et la forme. Entre le vide que nous recherchons (expérience de la vacuité) et le plein (enrichissement d'une démarche intérieure). Ce travail, même s'il est intérieur, se réalise tout de même grâce aux perceptions, en fonction des sens, et donc par le corps. Comme elle le dit encore :

Dans l'art, nous cherchons le vide (d'où nous sommes sortis) et lorsque nous le découvrons valorisé, nous découvrons notre temps intérieur. L'acceptation de la vie (dynamique contradictoire), le silence et la non-formulation prennent sens en

⁴⁰ Lygia Clark.

tant que plein et formulation. C'est le regard vers son intériorité, la situation de l'homme dans son espace — le début de la réalisation intérieure, la maturité.⁴¹

2.5.2 La forme intérieure

Dans une lettre à Mondrian, Clark décline le projet moderniste d'une transformation collective sociale et insiste sur l'importance d'un *développement intérieur*. C'est le constat que je fais après quelques expériences dans l'espace collectif. Par conséquent, plus j'avance et plus j'emprunte le chemin d'une démarche introspective. La forme m'intéresse; par analogie je m'en sers pour définir la transformation des matériaux intérieurs. Les formes que je crée ne sont pas autonomes, d'autant plus qu'elles témoignent de cette recherche. « *Or, un processus — qui de surcroît est bien souvent inscrit dans un hors-jeu de l'art — peut difficilement être considéré comme autonome.*⁴² »

2.5.3 La surface

Ma feuille blanche Fabriano n'est pas une surface; je l'ai toujours perçue et traitée comme l'espace auquel j'avais accès pour pratiquer. Ce concept d'espace m'a été transmis lors d'un atelier Dharma intitulé *espace, terre et humain* (la feuille blanche étant l'espace sur lequel on fait un premier trait qui se veut être le ciel, un deuxième la terre et finalement l'humain, un troisième geste sur papier pour unifier le ciel et la terre). Pour ce faire, la méditation me sert de synchroniseur grâce au mouvement doux et subtil de la respiration et de l'attention quasi constante de l'esprit sur ce souffle. À cet effet, Clark pose la question : « *Est-ce que pour les constructivistes comme moi, l'issue serait l'espace réel?*⁴³ » Je réponds que mon expérience de la pratique artistique (dessin-collage-performance-dérive-photo) a une issue (ou une continuité) qui surpasse l'univers plastique, ou esthétique, pour s'infiltrer dans mon existence. Faisant foi d'une transformation douce du moment présent et pour ainsi dire de mon rapport au réel. Cette transformation peut aussi être un rapprochement à un soi filtré. Filtré par les mœurs, affections,

⁴¹ Idem.

⁴² S. Wright, *Espace Sculpture*. Numéro 70, hiver 2004-2005, p. 26.

⁴³ Lygia Clark.

perceptions, jugements, valeurs, principes et toutes les illusions que je cultive. C'est pour cela que j'affirme que l'art dépasse la sphère plastique; il n'y a pas que les éléments plastiques qui se transforment au fil des manipulations de l'artiste, il y a l'artiste.

2.5.4 La maison

Lygia Clark en est arrivée à cette poétique de la maison par une suite de propositions artistiques qui ont commencé avec un objet (médium), outil de rencontre entre le soi et ses sensations (les sensations extérieures étant des outils de découverte du corps). Quand je parle de découverte du soi, c'est dans une dimension où l'objet est vecteur de subjectivité, donc de force et de raison propres à chaque participant. Clark en arrive à délaisser cet objet afin que l'homme se suffise dans cette démarche. Si l'objet devient moins important ici, il reste des morceaux de sacs de plastique. Dans ses œuvres, les participants s'en font des assemblages qui s'entremêlent mutuellement. À travers l'érotisme de la proximité des corps (*profane*) versus le caractère *sacré* de l'art, ces participants incarnent la fusion de l'art et la vie. L'expérience corporelle se transforme alors en corps collectif qu'elle nomme *architecture biologique et cellulaire*. Même si je me suis tournée vers l'intérieur au fil de ma pratique, pour y vivre une expérience qui s'est avérée être spirituelle, je considère la présentation des œuvres qui marquent la fin de ma maîtrise comme une ouverture vers les Autres. D'autant plus que les Autres sont les membres de ma communauté (dont la plupart sont artistes ou travailleurs culturels). Cette invitation est en phase avec l'espace que j'ai choisi d'investir, c'est-à-dire les lieux familiers (quartier, cour, maison, etc.).

Il [l'homme] cesse d'être l'objet de lui-même pour devenir l'objet de l'autre, reliant le processus d'introversion à celui d'extroversion. Il inverse les concepts maison et corps. Maintenant, le corps est la maison. C'est une expérience communautaire. Il n'y a pas de régression, car il y a ouverture de l'homme vers le monde.⁴⁴

⁴⁴ Lygia Clark.

CHAPITRE III

APPRIVOISER DES MATÉRIAUX, UNE RENCONTRE AVEC SOI-MÊME

Au travers mes expériences (exposées au premier chapitre), je découvre des artistes (deuxième chapitre) qui sèment les germes d'une pratique artistique authentique. Je dois pénétrer plus profondément à l'intérieur de moi afin d'y trouver les outils nécessaires à l'accomplissement de ma propre affirmation, pour toucher à cette forme d'authenticité. Dans cette démarche, la spiritualité est cette descente exploratoire vers l'intérieur où se loge l'esprit. L'usage de matériaux visibles et invisibles en des gestes répétitifs finit par transformer progressivement la matière vivante, ma texture et celle des objets qui témoignent d'une pratique journalière.

L'art et la vie sont intimement reliés par un fil spirituel.

Ce chapitre répond aux questions posées par l'approche expérimentale :

[...] comment pensez-vous, comment travaillez-vous, quels sont vos tâtonnements, vos essais, vos erreurs? Sous quelle impulsion changez-vous d'orientation dans votre travail? Donnez-nous surtout vos idées vagues, vos contradictions, vos idées fixes?⁴⁵

3.1 La photographie : le commencement d'une série de transformations apportées à la réalité

Bien que je sois issue d'un milieu universitaire, je me considère comme autodidacte parce que je n'y ai appris aucune des techniques des arts plastiques. Titulaire d'un baccalauréat en cinéma, je préfère le médium photographique. Je fais l'acquisition d'un appareil Mamyia 220 biobjectif. Le mécanisme complexe de l'appareil m'oblige à m'accommoder du non-savoir.

3.1.1 L'inconnu invite aux accidents heureux

⁴⁵ Laurent Jeanpierre.

Il y a deux cylindres dans ma grosse boîte noire. L'un est déjà incorporé au rouleau du film. L'autre, dans lequel j'imbrique le début du film dans sa fente, accueille la pellicule exposée pour en faire une nouvelle bobine que je vais développer dans la chambre noire. Sur mon boîtier, il y a une roulette qui sert à faire avancer le film pour qu'il s'enroule autour du cylindre et le positionne adéquatement afin que la lumière agisse sur sa surface argentique. Il m'arrive d'oublier de tourner cette roulette. D'une erreur surgissent des images abstraites possédant une facture fantomatique.

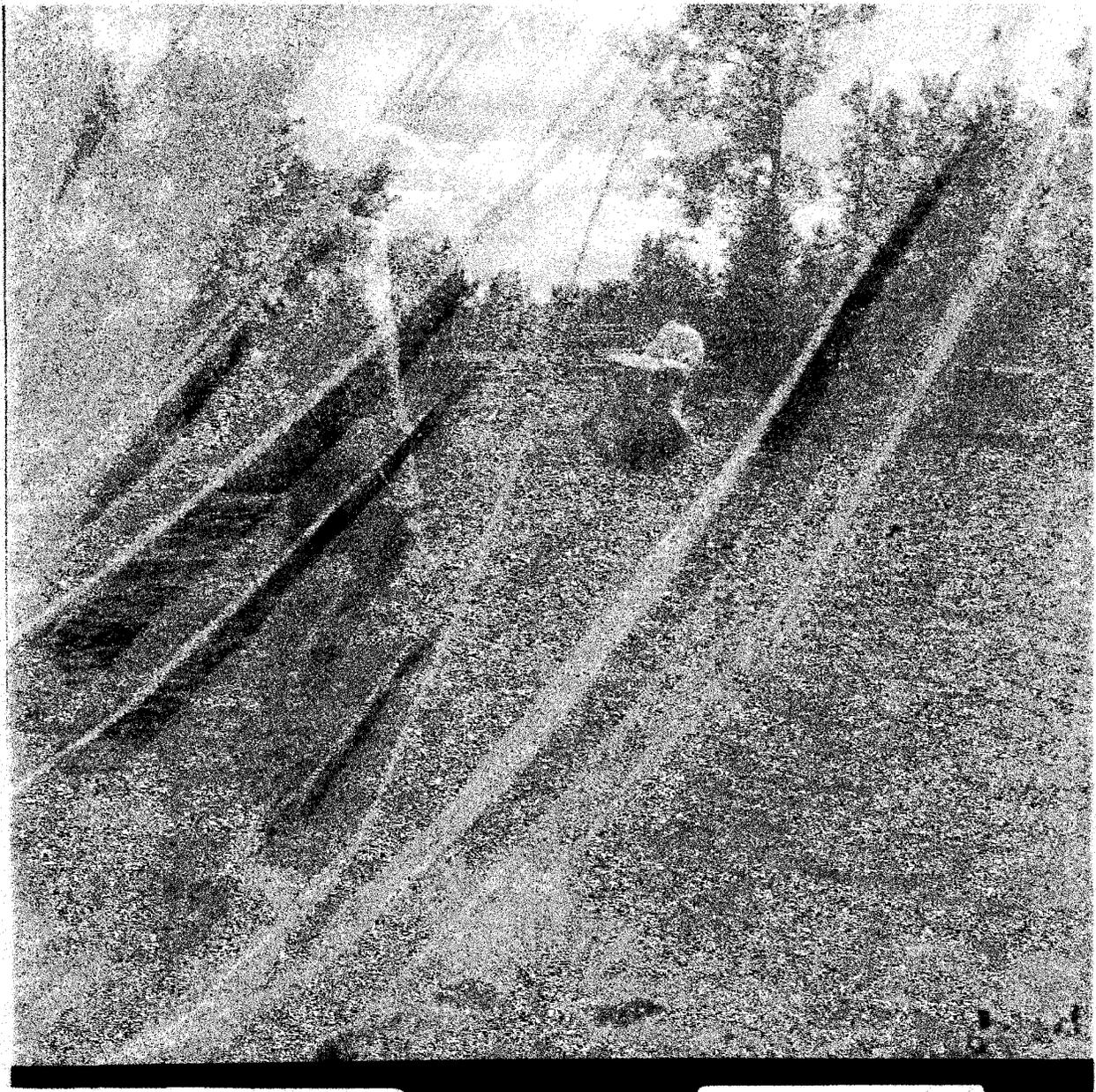


Figure 3.1

Les doubles lentilles sont une autre caractéristique technique qui fait en sorte que je ne contrôle qu'en partie ce qui s'imprime sur le film argentique. Ce que je vois dans mon viseur est un objet reflété par la lentille en haut du boîtier, tandis que la photo est captée par la lentille du bas. J'ai un accessoire, un contrôleur de parallaxe, qui me permet d'ajuster mon appareil pour pallier ce problème, mais il fonctionne avec un trépied que je n'utilise pas. Ou bien je prends la photo tout en sachant qu'elle ne sera pas l'image que je vois dans mon viseur, ou bien, après avoir fait mon cadrage, je peux lever mon appareil approximativement de quelques pouces avant d'appuyer sur mon déclencheur. La mise au point en est d'autant plus biaisée. De plus, il n'y a qu'un miroir dans le Mamyia qui inverse l'image de l'objet dans mon viseur et, comme cet appareil n'est pas *reflex*, il n'y a pas de miroir supplémentaire servant à corriger la vision; j'y vois à l'envers. Tous ces éléments font que je suis souvent étonnée de ce qui sort de la cuvette de développement.

3.1.2 La chambre noire

Cette étape est difficile pour moi puisqu'elle est très technique, et je dois méticuleusement respecter les consignes ainsi que le temps exigé par la chimie. Mais cela me permet de travailler sur plusieurs aspects importants qui outrepassent les questions de technicité d'une chambre noire. Pendant une causerie, dans un atelier, Massimo Guerrera parle de la *hiérarchie des activités*; je fais l'expérience de ce phénomène qui fait partie d'expériences qui me font voir plus clairement. Les étapes dans la chambre noire sont cruciales. Dans le minuscule local, je ferme la porte et me retrouve dans un cubicule noir. Si je ne suis pas précise surviennent des gaffes irréversibles. La *hiérarchie des activités*, dans une recherche sur l'Art et la Vie, signifie que toutes les activités, que ce soit faire la vaisselle ou enrouler un film plongée dans un cubicule noir, ont toutes à faire avec la même qualité d'attention, de vigilance et de précision. Une œuvre est le fruit de plusieurs étapes, chacune d'elles vécu entièrement dans le moment présent. En cela, une œuvre est une offrande, un présent de soi.

3.1.3 La numérisation

Le format du film est de 6 x 6 cm, il en résulte une excellente résolution. Ce que je vois sur mon écran, après avoir numérisé mon négatif, me procure beaucoup de joie. L'attente, entre le moment où je saisis l'objet et celui où je vois apparaître l'image à l'écran, aide sans doute à susciter l'étonnement. Je me pratique à ne pas juger ces images en termes d'échec et de réussite au sens conventionnel. Le défi est de ne pas chercher à faire une belle photo.

3.1.4 Le noir, le blanc et les gris

Les premières photos que je prends manquent de contraste. Il y a beaucoup de gris, mais très peu de noir et de blanc. C'est la conséquence de calculs bancals de la lumière. C'est ce qui arrive lorsqu'un outil (le posemètre) est utilisé à tâtons. Je capte un objet en manipulant approximativement le mécanisme de mon appareil. À force de tâtonner, je découvre une fonction sur mon posemètre servant à prendre des photos en haute lumière. À partir de là, ce nouveau contraste dans les images me séduit. Ensuite, chaque prise de vue devient plus précise puisque je contrôle de plus en plus le mécanisme qui imprime une image sur la surface argentique. Mais ce n'est pas pour autant le savoir-faire dont le photographe professionnel fait preuve, c'est-à-dire des ajustements méticuleux ne laissant rien au hasard des spécificités techniques de l'appareil et répondant aux conditions de prises de vue (mesures multiples de la lumière, cadrage, correction de parallaxe et mise au point). J'ai plutôt décidé de suivre mes intuitions et d'être à l'écoute de la vie phénoménale. Alors, les moments de prises de vue commencent à prendre une dimension spatiotemporelle importante dans ma démarche. Un espace temps qui ressemble à celui de la méditation. La perception du temps qui change selon les activités. Quand on médite, le temps est suspendu. J'ajoute à cela la conscience de l'espace, grâce à cet état d'ouverture sensorielle. Immobile, je pose. Pleinement consciente de mon environnement. Avec l'outil loupe, je regarde plus précisément.

3.1.5 La lumière

La lumière est matière. Quand je vois la lumière danser avec le jet d'eau de l'arrosoir, un jour de jardinage (photo-graphie produite par la rencontre de l'eau en mouvement et de la lumière), l'union des éléments me fascine. En dessin, une forme naît de l'union de l'encre avec l'eau : l'encre est la lumière de l'eau. Ici, la lumière se fait objet. La lumière n'est pas seulement le révélateur de l'objet, comme l'affirme Stephen Batchelar, mais elle se fait elle-même objet lorsqu'elle apparaît comme une forme dans l'image, ici révélée par l'eau giclant de l'arrosoir :

There is an intimate interrelationship between the visual object and the conditions of light that allow it to appear as it does. To take photograph of an object is to register a condition of light. This fact is embedded in the word « photography », which means drawing (graphos) in light (phos-photo). In taking photographs, one becomes absorbed by the contrast of line and color, the shading, what is and what is not in the focus. This is something I play with : exploring the focal range by adjusting the aperture and, thus, modifying the depth of field. As one does this again and again, the sense of the object begins to disappear. By paying attention to the display of light rather than to what is being illuminated, photography moves away from representation toward abstraction.⁴⁶

⁴⁶ S. Batchelor, *Seeing the light : Photography as Buddhist Practice*, p. 143.



Figure 3.2

Batchelor parle aussi de l'apparence prééminente de la lumière. L'attention se pose de plus en plus sur la lumière même, plus que sur l'objet qu'elle éclaire. Toujours dans l'image ci-dessus, l'eau est l'objet révélé par la lumière. Mais ne pourrait-on pas dire que le contraire est aussi juste? Que la lumière est révélée par le jet d'eau et lui emprunte sa forme? Ainsi, j'interprète la lumière comme un objet d'union, parce qu'elle devient tangible lorsqu'elle est en contact avec la matière.

3.2 Deux pratiques conjointes : la méditation et la création artistique

Quand je participe à des ateliers d'art Dharma au Centre Shambhala, je parle de ma pratique dans le sens d'une discipline artistique. Cette utilisation du mot *pratique* apporte des malentendus entre moi et les bouddhistes présents. De cette ambiguïté sur l'utilisation du mot *pratique* naît un nouveau questionnement. J'entame une recherche sur le bouddhiste en art contemporain. Stephen Batchelor définit la pratique bouddhiste comme une introspection spirituelle allant au-delà de la méditation vers une application constante de la discipline et des méthodes d'éveil dans la vie de tous les jours. J'y vois une analogie (entre la méditation et la discipline bouddhiste de tous les moments) et l'art et la vie, de la manière dont Filliou démontre l'attitude créative appliquée au quotidien. Pour Batchelor, la photographie peut se pratiquer avec la méthode et les exercices bouddhistes :

In order to take photographs, I need to get into a certain frame of mind. This is similar in feel to the process of starting a meditation session. For the first few minutes in meditation you have to discipline yourself to shift into another perspective, another way of being with one's breath, or whatever object chooses. There has a somatic quality to it—you feel in your body that you're somehow framing the world in another way. The same is true in taking photographs. One needs to be into a contemplative frame of mind in order to have that sharpness of attention, that focus, that precision. And this requires a willingness to see things other than the way we see them habitually.

M'approprier le sujet Vie

Commencer par la proximité de la mienne

Choisir le territoire limitrophe à ma maison

Déambuler dans mon quartier

Sans savoir où cela me mènera.

3.2.1 Au sujet des dérives

La dérive est la première étape de ce processus intime. Après ma première année de scolarité à la maîtrise, je cherche ma propre voie. Je me donne des instructions sur un modèle de calendrier hebdomadaire. Chaque journée commence par une séance de méditation suivie d'une dérive. Lorsque je marche à la recherche de rien, je suis présente et ouverte aux possibles. Je pratique une dérive qui provient de l'enseignement de l'art Dharma (elle ressemble à la dérive situationniste en ce qu'il s'agit d'errer sans but, sans savoir où l'on va). Les dérives Dharma exigent d'être en état de conscience éveillée. Parfois, au passage, un objet me demande *prends-moi*. Je m'approprie l'exercice de cette façon : plutôt que de prendre l'objet avec mes mains, c'est la pellicule qui le saisit. Une photographie est un objet trouvé tel que l'écrit Batchelor : « *The making of collages with found objects made me recognize that photographs, too, are found objects.*⁴⁷ » Inspirée des situationnistes, je choisis *mon quartier* comme terrain de recherche. Dès la première dérive, une *première pensée-meilleure pensée* impose le commencement d'une démarche de création. Je remarque qu'il y a beaucoup de nichoirs chez mes voisins. Ce sujet m'interpelle parce que je viens de terminer mon projet *Les grues*. J'y trouve une constante rassurante. Autres événements récents : ma grand-mère vient de mourir. Chez elle, je récupère les livres sur les oiseaux dont elle m'a tellement parlé. C'est quand je trouve un livre qui s'intitule *Comment attirer les oiseaux?* que je commence à réduire mon terrain de recherche de *mon quartier* à *ma cour*. Cela me permet de concentrer encore plus mon attention sur mon quotidien.

3.2.2 Ma cour

Mon premier geste est de vouloir nourrir les oiseaux. L'hiver, le pain de suif offre les vitamines et l'énergie dont les oiseaux ont besoin pour survivre. Je cuisine le premier de plusieurs pains de suif et je note les phénomènes que j'observe chez mes visiteurs. Ces sont des phénomènes ordinaires, par exemple *le soleil fait sortir les oiseaux*. S'en suit une série de gestes simples qui s'inscrivent dans la vie réelle.

⁴⁷ S. Batchelor, *Seeing the light : Photography as Buddhist Practice*, p. 141.

3.2.3 Les *installations* intimes

Je fabrique une mangeoire pour les mésanges, parfaite pour leur petite taille, et je la pose au pied des cèdres qui abritent un nid. Afin de rendre l'endroit attirant, j'invente un bain, à partir d'une chaise brisée et d'une assiette en porcelaine dans laquelle je mets des pierres ramassées au bord du fleuve Saint-Laurent. Tous les jours je change l'eau. Je confectionne plusieurs plateaux de nourriture à partir d'objets qui traînent dans la cour : une chaise haute en bois sert à soutenir des quartiers d'orange et des petits morceaux de coquille d'œuf. J'accroche des tranches de fruits aux branches des grands pins. Le guide de ma grand-mère devient les instructions avec lesquelles je m'offre le droit de m'amuser. Ma cour devient un espace ludique où j'apprends à percevoir autrement; comme pour le jardinage pour lequel chaque étape est exécutée avec autant de soin que celui que j'apporte à un enfant malade.

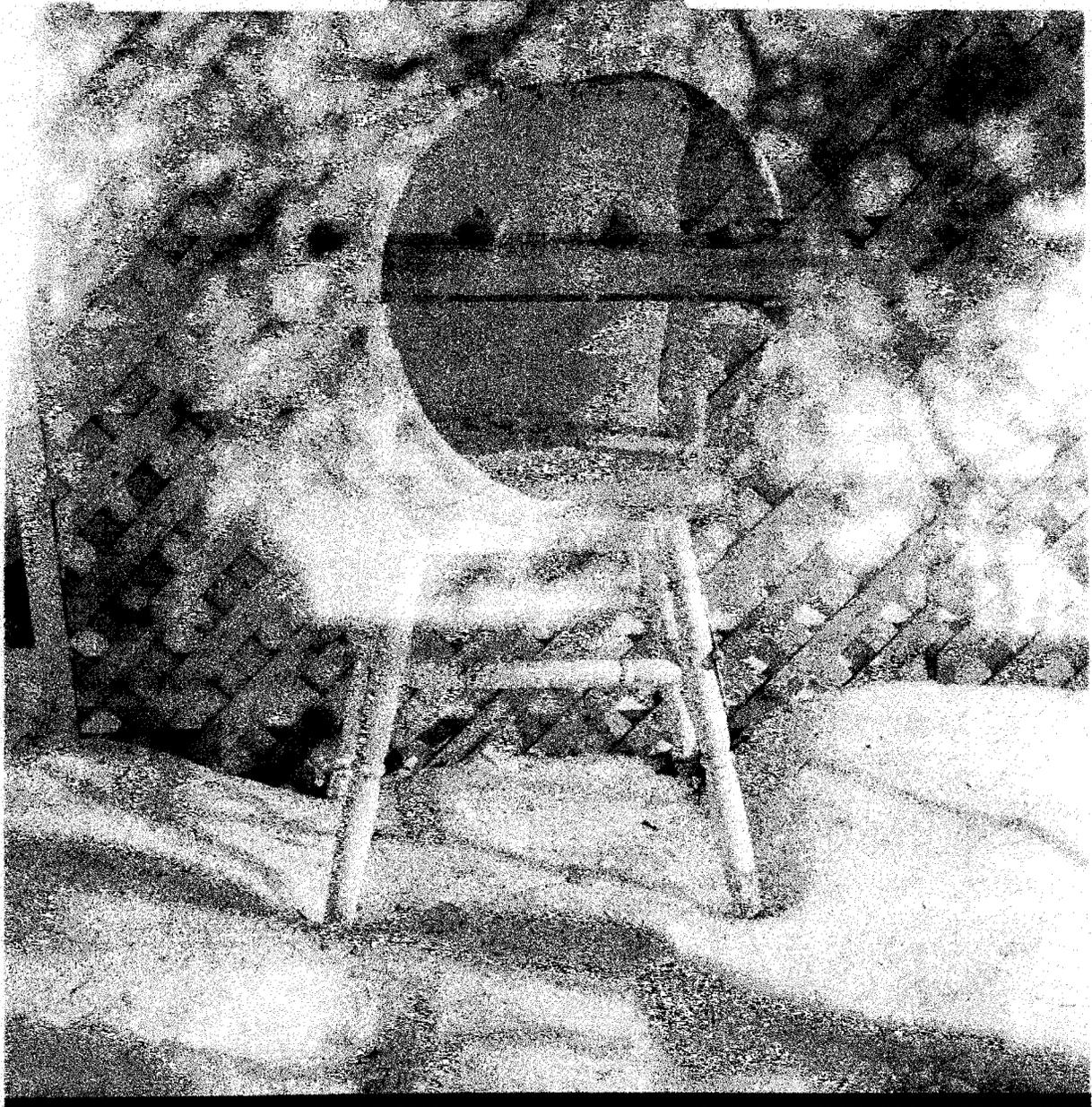


Figure 3.3

Que se passe-t-il lorsque je décide de prendre une photo de mon espace de travail? La pelle et le pot vide deviennent mes matériaux. Je prends plusieurs minutes à les installer pour les offrir à l'objectif. Je ne mets pas en scène; je pose une action. L'installation devient performative. Jouer dans la terre me fait percevoir le monde, les formes de vie qui l'habitent, mais aussi mes peurs et mes joies. Je prends conscience de mon corps en communion avec son environnement. Il y a un

instant où je me sens complètement émerveillée par ce que je découvre. C'est l'affect de la joie qui me fait prendre une image. Le meilleur exemple est le linge sur la corde. À la lumière du matin, les vêtements où les draps sont semi-transparents. La lumière qui les traverse fait apparaître les plumes à l'intérieur. Si l'on ajoute à cela le vent qui fait danser mes robes, je suis abasourdie par la beauté de ces simples réalités créées par des gestes quotidiens, aussi ordinaires que d'étendre une couette. Ces *moments magiques* deviennent des moments à photographier; je crois qu'ils s'inscrivent dans le 4^e moment qu'Eleanor Rosh décrit comme :

[...] an experience in which time seemed to stand still or life seemed to be complete in a single moment. It might be a moment of great personal meaningfulness, such as a near-death experience or a moment of love [...]; or it might be in a completely ordinary moment, such as walking down the street. Or it might have been an experience of art.⁴⁸

⁴⁸ E. Rosh, *If You Depict a Bird, Give It Space to Fly; On Mind, Meditation, and Art*. Dans Bass, J., Jacob, M. J., (2004). *Buddha Mind in Contemporary Art*.



Figure 3.4

L'esprit a du mal à percevoir la part de sacré, d'invisible dont il fait partie. La conscience est obsédée par le temps : ce qui me ramène aux photos de mes enfants. Les enfants répondent à leurs sens. Ils vivent dans le quatrième moment. Leur notion du temps est différente de la mienne, une heure semble être toute une vie, et c'est ainsi puisqu'ils la vivent entièrement. L'étonnement des enfants est une inspiration à observer avec un regard neuf, comme si je n'avais jamais vu de draps sur une corde à linge ou rougir la première tomate de l'automne. Ils m'accompagnent dans

mes tâches quotidiennes, m'entourent et veulent, eux aussi, creuser un trou dans la terre. Ensemble, nous apprenons la force des framboisiers et la ténacité des limaces à s'attaquer aux fèves vertes. Le 4^e moment, ce sont eux, dans l'eau de la rivière Sable à Moncerf et, moi, constatant que je n'ai pas besoin de leur apprendre à méditer puisqu'ils savent déjà le faire sur les cercles de l'eau.

Comment présenter les images photographiques dans l'infini de possibilités que les artistes (et les publicitaires) ont explorées? Quelle surface choisir? Je sens une nouvelle recherche s'imposer. De nouvelles expérimentations arrivent afin d'inventer une façon qui impliquerait mon corps. Cette conscience provient de cette rencontre avec moi-même que j'ai appris à pratiquer conjointement avec cette nouvelle pratique du dessin et du collage. Ce qui suit est le récit d'un processus se déroulant sur plus d'un an et demi.

3.3 Le dessin

Avec l'observation des oiseaux vient le dessin d'observation. Je dessine les oiseaux de ma cour et ceux, à partir des guides, qui seraient propices à être des visiteurs grâce à la faune qui entoure ma maison. J'utilise les techniques de présence, d'attention et de vigilance que me proposent les ateliers d'art Dharma pour dessiner à l'encre de Chine. Les oiseaux ne sont dorénavant qu'un prétexte pour un exercice quotidien. À force de regarder, je vois plus de choses se déployer.

3.3.1 L'atelier intérieur

Au cours de mon premier atelier avec Sylvie Cotton, elle m'initie à un exercice consistant à découvrir mon atelier intérieur. Je m'applique donc à tenir un carnet de bord qui devient la trace de plusieurs descentes dans cet espace intime. Dans ce carnet, j'observe le processus de création d'une proposition que je ne connais pas encore. Dans un jeu de mise en abîme, je prends des clichés de mes outils de travail qui ne font rien parce qu'ils ne savent pas quoi faire. Mettre une photo dans une autre, inventer des mouvements qui répondent aux précédents, à la recherche

d'une pratique et de courage pour sauter dans le vide. Dans mon atelier, des souffrances latentes se présentent. J'ouvre une brèche que je ne peux refermer. Je vais devoir travailler avec ce chaos.

3.3.2 Un fragment dans un dessin

La plupart des photos proviennent de mes dérives ou du 4^e moment. Quand je dois choisir un fragment photographique, j'ai l'impression que c'est le fragment qui me choisit. À l'exacto, je retire ce fragment de son contexte. Je le fixe au centre de la feuille blanche à la colle japonaise et au pinceau. Les photos sont imprimées préalablement sur des feuilles à imprimante. La minceur du papier possède la caractéristique de se fondre dans la feuille Fabriano. On ne sent plus le collage, il s'intègre à cet espace. Comme si la colle japonaise participait à faire s'incruster un papier dans l'autre. Le fragment de l'image ainsi découpée provoque une sorte de mise au point photographique, poussée à son paroxysme, supprimant tout autour de lui. Ça ressemble à une sorte d'attention exagérée sur le sujet. Seul au centre de l'espace, ce fragment devient dès lors un autre univers qui prend vie. C'est à ce moment que survient le doute : j'ai peur. Peur de gâcher cette image en ajoutant des éléments. Mais je veux mordre dans le vide : je dois sentir cet espace. Cela peut prendre quelques minutes, des fois plus. J'attends de voir ce qu'il y a à faire. Je prends une feuille de papier carbone et je vais détacher le contour d'un élément d'ailleurs ou de la même photographie. Le carbone est l'inconnu. Je ne vois pas ce qui se passe sous la feuille de carbone lorsque je trace à l'aveugle. C'est au moment où je la soulève que la forme m'apparaît. Étonnée, je contemple le hasard qui a créé ses liens, je suis contente de lui avoir fait de la place dans mon atelier.

Plus mon espace (ma feuille) est grand, plus j'ai des chances de glisser dans le chaos quand je tente de le remplir. J'ai posé la question de la place à laisser au vide lors d'un atelier d'écriture contemplative avec Massimo Guerrera, qui consiste à écrire quelques phrases et à les contempler. L'instruction de Massimo est de laisser surgir une seule phrase à partir de cette méditation. Je suis invitée à partager cette phrase avec le groupe. Voici celle qui s'est présentée à moi : *quelle place dois-je laisser au vide?* Cette question plane tout au long de la gestation du dessin. *Quand m'arrêter? Quand le dessin-collage est-il achevé?* C'est lors d'une série de dessins récents qu'une

réponse claire s'est imposée. Je l'appelle l'affect de confiance. Il déclare qu'un dessin est complet suite à une émotion de joie. Le vide a l'espace qu'il lui faut pour respirer.

3.3.3 La composition

C'est plutôt une suite d'événements; des événements que je suis en mesure de voir se dérouler dans cet espace parce que je suis là. Mon esprit est synchronisé avec mon corps. Je perçois des événements microscopiques et je réponds par d'autres gestes sans réfléchir. Chaque geste est une réponse au geste précédent. L'encre au contact de l'eau déclenche des événements inattendus. Jouant avec ceux-ci, j'apprends à offrir une rencontre entre les éléments. Il ne reste qu'à lâcher prise. Je considère cette partie du travail comme un jeu laissant place à l'indéterminé.

3.3.4 Les formes naissent d'accumulation de traits

J'ai trouvé une forme que je reproduis dans quelques dessins et collages. Elle a l'apparence d'un tube. Je le perçois tel un courant d'énergie qui traverse la surface du papier. Il intervient lorsqu'un collage-calquage-dessin en a besoin. C'est un outil plastique qui me sert à lier des éléments vivants dans un espace-feuille chaotique ou à donner de l'énergie à ce qui en a besoin. Je trempe la plume dans l'encre de Chine et je trace un trait reliant des formes. Il y a une douce et lente improvisation du chemin de la plume qui traverse, contourne, ou accentue les formes présentes dans l'espace-feuille. La deuxième ligne que je trace arrive pour lui donner un corps tourbillonnant au tube. À l'intérieur de cet organisme vivant, les lignes-accordéons se suivent. Chaque trait est un événement qui réagit au trait précédent. L'encre, c'est la confiance.

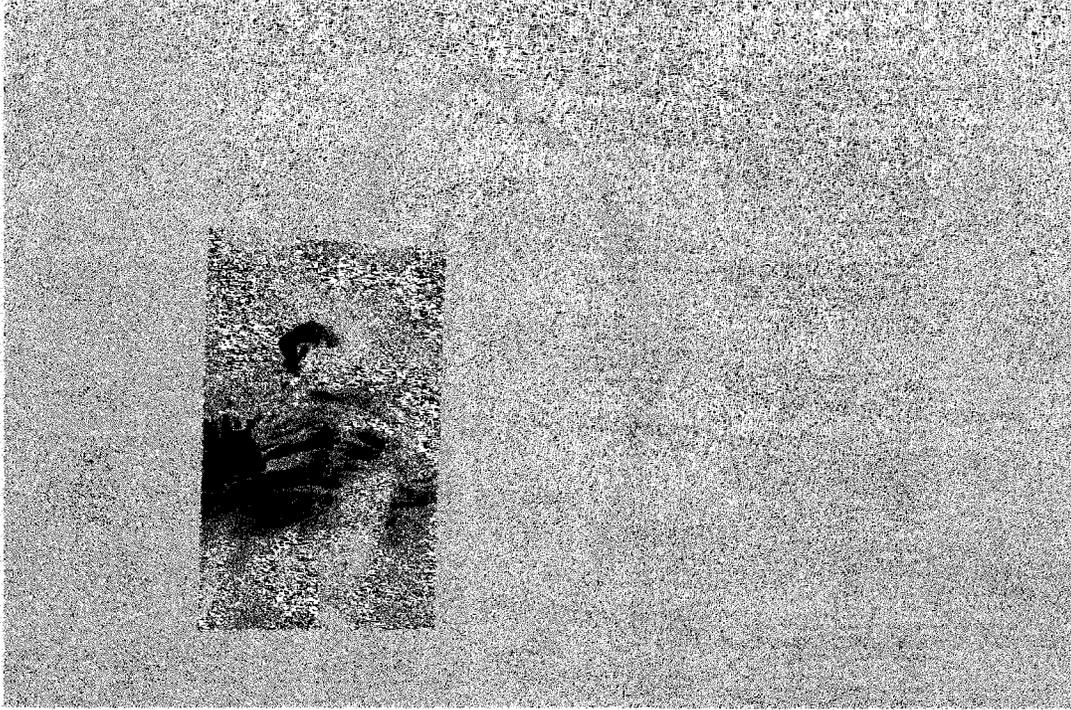


Figure 3.5

Les accidents

Une goutte d'encre tombe sans m'avoir prévenue

J'ai peur

Je doute de mes capacités

Je décide d'attendre et d'observer

Je la laisse être

J'abandonne cette idée que ceci est mon dessin

De cet abandon, se relâche l'agression

Les battements se détendent

Je sens l'énergie osciller de la peur à la confiance

Une tache d'encre est vivante en moi aussi.

3.3.5 Des formes concentriques

Chaque dessin est une sorte de saut dans le vide. Je me laisse faire tout de même. Ça commence par un collage. Je calque une photo sur une autre photo. Je découpe cette nouvelle forme abstraite et je la colle. Vient alors le vide, autour du collage, qui me propose de m'amuser avec les outils que je connais, soit une plume, un pinceau ou un crayon de graphite. Je ne sais pas encore. Je promène mes yeux sur ma table de travail. Dans la revue *Artforum*, mon regard se pose sur une publicité d'une exposition intitulée *Giuseppe Penone drawing*, où des cercles concentriques de différentes tailles représentent des troncs d'arbres coupés. En rétrécissant, les cercles deviennent des empreintes. Je découpe les cercles et je fabrique un pochoir. C'est la disposition des cercles qui m'intéresse. Je reproduis le procédé qui consiste à faire un cercle dans un autre et je l'applique à d'autres formes dans d'autres dessins.

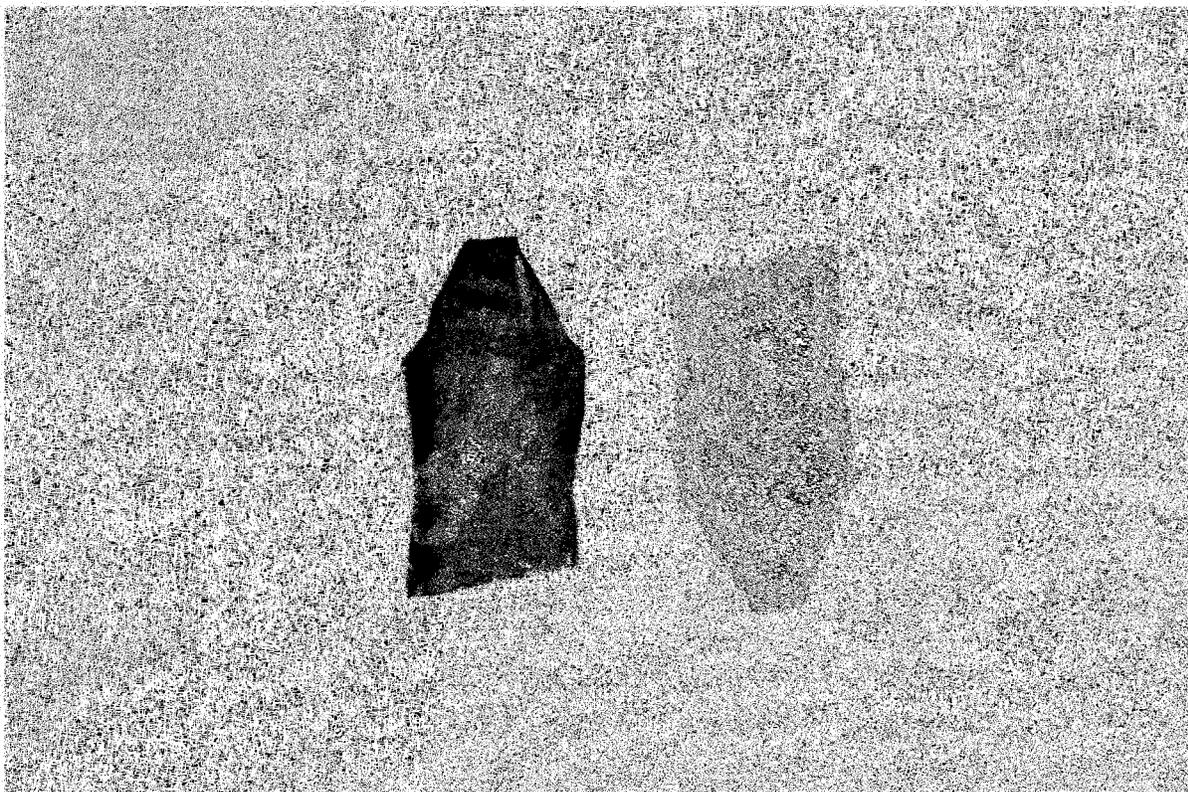


Figure 3.6

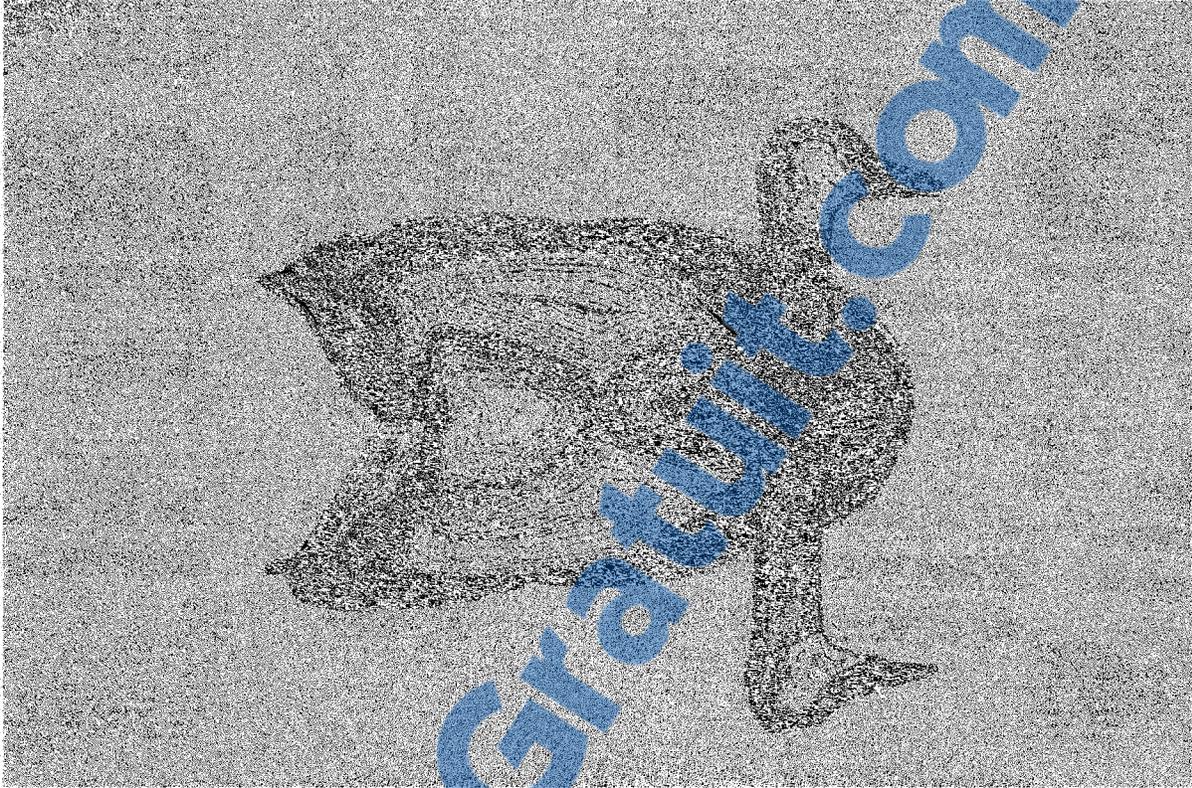


Figure 3.7

3.3.6 Proposition sur les formes dans mes dessins : formatage des images photographiques

Si je respecte le support d'origine, qui a une relation affective avec les images que j'ai produites (par exemple les photos de mes enfants ou de mon jardin), je veux les convertir afin que la relation affective s'étende au regardeur. Mes dessins proviennent de photographies : je trace une forme (un objet, une personne, etc.) au graphite ou au carbone. Je n'hésite pas à reprendre un fragment de photographie et à en varier les modes d'impression sur ma feuille-espace. Le formatage⁴⁹ implique un déplacement de sens et de signification de l'image. Des fragments qui, à force de formatage, se métamorphosent en formes abstraites. Par cette métamorphose, la forme s'ouvre à une perspective universelle. Car cette image qui était mienne,

⁴⁹ Le sens du mot formatage est de convertir un élément (dans le cas présent, l'élément est un fragment d'image) dans un nouveau format afin que celui-ci soit lisible pour le nouveau support.

c'est-à-dire les traces d'expériences intimes, devient par ce procédé une forme universelle. Sur l'universalité, Umberto Eco note :

Selon Croce, la représentation donnée par l'art embrasserait le tout et enfermerait le reflet du cosmos : « En elle, chaque chose palpite de la vie du tout et le tout est dans la vie de chaque chose; la simple représentation artistique est à la fois elle-même et l'univers, l'univers dans une forme individuelle et une forme individuelle en tant qu'univers. Dans chacun des accents du poète, dans chacune des créatures nées de son imagination, il y a tout le destin de l'humanité, toutes les espérances, toutes les illusions, les douleurs et les joies, les grandeurs et les misères humaines, tout le drame du réel qui ne cesse de devenir et de se développer, en souffrant et en jouissant. »⁵⁰

3.4 Les sculptures⁵¹

3.4.1 Ergonomie de l'atelier chez Massimo : mise en place de l'espace pour favoriser une jonction fluide entre la méditation et la pratique même

Nous sommes plus ou moins huit participants. En cercle, sur nos coussins de méditation, dans l'atelier de Massimo Guerrera. Un atelier dont le plancher est recouvert de tapis. Peu de tables dans ce grand espace (il y a une table servant d'autel, les autres pour y mettre le thé, le matériel, quelques sculptures ainsi que des objets de toutes sortes qui appellent à la contemplation) et nous travaillons au sol. Nos matériaux sont disposés avec soin afin de favoriser la jonction entre le moment où nous nous déplacerons entre la méditation et la pratique de sculptage. *L'ergonomie de l'espace de travail nous permet de garder la qualité qui se met en place en méditant*⁵². Massimo nous guide dans la méditation. La consigne suivante est de poursuivre la méditation afin d'expérimenter les matériaux et les substances se trouvant en face de nous. Mélanger le plâtre. Remplir la pochette de coton. Mes bras modelant sont le prolongement de mon souffle. Je perçois

⁵⁰ U. Eco.

⁵¹ Lire en annexe le contenu d'une correspondance avec Massimo Guerrera, préalable à un atelier de sculpture.

⁵² Notes de cours de Massimo Guerrera.

le doute dans cette pochette mouillée et informe. Je ne tente rien. Je ne tente même pas d'en faire une forme, quelle qu'elle soit. Lâcher prise. Je ne fais que ressentir l'inconnu, sans résistance. La chaleur s'intensifie exponentiellement. Soudainement, le plâtre se durcit. La chimie des matières s'installe. Elle se fige en une forme, je suis à sa merci. Étonnement, surprise. Massimo a déjà parlé de provoquer des *brèches inattendues*. Le doute s'éclipse et la confiance fondamentale me pousse à un éclat de rire. Je ressens l'*insight*⁵³. Je n'ai aucune gêne à rire seule dans ce silence monastique. Je profite de l'énergie qui m'échauffe le cœur. Je suis libre de tension. Mes sens perçoivent le plâtre, continuant de se réchauffer, entre mes mains et sur mes cuisses. L'énergie de la substance agit en moi. Je reste immobile dans l'instant qui se présente.

3.4.2 Appropriation d'une méthode : retour à la maison

Je fabrique des pochettes aux formes étranges. Avec des nappes ou des tissus que je trouve dans la maison. Les nappes proviennent d'une vieille femme que j'ai connue. La texture des textiles est brute et pure. Les motifs fleuris de grand-mère me ramènent à une époque lointaine. Je pense à toutes celles qui ont brodé leur vie. À la machine à coudre, je perpétue un geste ancré dans mes gènes. À demeure, sans forme. C'est l'instinct qui guide. Un moule forme-vide. Je repense à une causerie de Massimo où il cite un passage d'un sūtra :

*La forme est vide
Le vide est la forme
Il n'y a ni vacuité ni forme absolue
Mais une danse entre le relatif et l'absolu.*

⁵³ Un *insight* est un moment de clarté.

La pratique de la méditation pour me stabiliser. L'exercice consiste à maintenir l'esprit dans la finesse des détails. Il se poursuit pendant que j'actionne la chimie du plâtre. Je m'active à remplir la pochette. L'eau s'égoutte par les pores du tissu, j'observe le doute m'envahir au moment où la matière semble se vider de sa consistance. Est-ce possible qu'une forme naisse de ce sac dégoulinant d'eau blanchâtre?

Peur du vide. *La pratique nous rapproche de la vérité, c'est pourquoi elle nous fait si peur*⁵⁴.



Figure 3.8

Je cherche une posture qui me laisse danser entre le vide et la forme.

À un moment donné, la forme se révèle. Quand le plâtre se réchauffe et se fige. Qu'importe ce que j'aurai voulu faire. À quoi bon résister? Le plâtre s'effriterait. Immobile, je profite de sa chaleur. Quelle joie dans l'étonnement que cette nouvelle forme me procure. Les empreintes

⁵⁴ Sylvie Cotton.

d'une posture que j'ai tenue afin de soutenir la pochette pleine d'un lourd mélange homogène. La forme est l'empreinte de ma posture. J'y perçois un genou et un coude qui forment des cavités. Il y a aussi des doigts travaillant à affiner la surface des derniers instants. L'énergie circule subtilement entre cette matière et moi. Je sens mon corps vibrer de confiance.

3.4.3 Notes sur la finalité : superposition des couches et répétition des gestes; une transgression

Parce que j'ai autant réfléchi plus haut à la primauté du processus sur l'objet même, cette partie de mon récit sur sa finition a quelque chose de transgressif par rapport à la méthode expérimentale que je me suis appropriée. Transgression et désir de fabriquer un objet d'art (une sculpture) surgissent en même temps. Que j'aime pourtant cette étape de production qui exige temps, précision et recommencement jusqu'à ce que mon désir s'épuise. La répétition n'est pas futile, mais sert à obtenir une transformation. Je me sens artisane. Les gestes répétitifs apportent une légèreté d'exécution que je ne connais pas ailleurs dans mon atelier. Je ne marche pas sur la corde raide de la création. Je ne retiens pas mon souffle de peur de tomber dans le vide à tout moment. Je *fais* simplement. Passeron décrit ce *faire* comme étant le *rythme cardiaque* de la création :

En fait, personne ne peut rien faire, rien produire, rien créer, sans donner place vivante aux réflexes du faire, à cette pratique d'où rien de neuf ne sortirait sans l'aide du micro-automatisme de la répétition intégrée. Cette répétition est au cœur de la création.⁵⁵

Les substances disparaissent sous les couches de produits de finition de quincaillerie. Comme quoi rien n'est absolu, la transgression se cache dans les gestes qui effacent les indices permettant au regardeur de décoder le procédé de fabrication (une condition de l'art expérimental) de la forme en plâtre. Je joue un tour aux sens du regardeur qui, ne percevant pas la texture du

⁵⁵ René Passeron.

tissu mais encore ses plissures et torsions, peut se méprendre sur la matière. De toute façon « *l'art n'est-il pas sur l'axe de la feinte?*⁵⁶ »

J'applique de minces couches de vernis ou de laque. Ces substances inhibent les pores du tissu. C'est entre les couches que se transforme la matière. Sabler au papier fin retire l'effet lustré et la surface s'endurcit. Polissage. C'est au toucher que ma main gauche guide l'autre. Elle flatte la surface à la recherche des endroits encore rudes; tandis que la droite la talonne en exerçant de courts va-et-vient. Ces particularités physiques, perceptibles auparavant au regard et au toucher, se sont altérées. Je prends conscience de la transformation de la matière, jusqu'aux changements qui se sont opérés à l'intérieur de moi au cours des derniers mois (par la recherche) et qui ont altéré mon corps et ses sens. « *Quand il y a perceptions directes, on commence à sentir la subtilité des énergies à l'intérieur de soi et chez les autres.*⁵⁷ »

L'infini des possibilités nourri par l'expérience de transformation de la matière ouvre le champ de mes idées. Je cherche de nouveaux tissus et je couds de nouvelles formes en devenir. L'idée d'une photographie imprimée sur tissu va m'amener à déplacer l'image photographique, soit l'élément primaire d'une pratique s'en allant vers l'inconnu. La photographie devient le réceptacle-pochette de la matière plâtre, ou la forme-vide.

⁵⁶ René Passeron.

⁵⁷ Notes de cours de Massimo Guerrera.

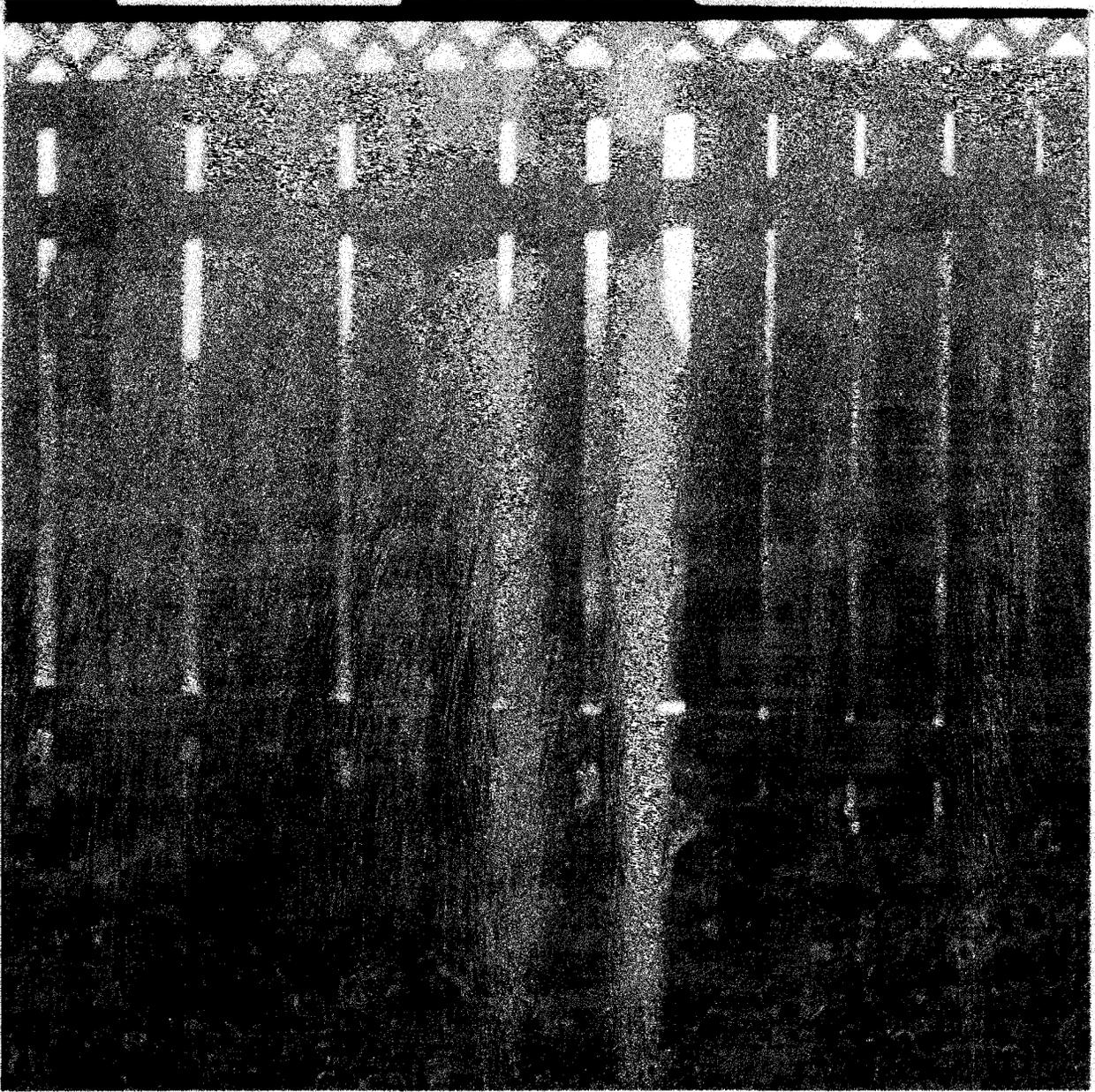


Figure 3.9

Doucement, la surface photographique devient la peau d'un objet abstrait. Une texture de pierre grise délavée par le temps, polie par le sable.



Figure 3.10

S'amorce l'éternel recommencement du travail répétitif qu'implique la finition. Étonnante transgression du devenir objet. Cette répétition aurait pu être ascétique (« *exercices répétés et contrôle du corps qui visent la connaissance*⁵⁸ ») si elle n'avait pas été stérile. Au contraire, de m'oublier dans des rêveries me fait prendre conscience du moindre de mes gestes. Cette répétition est plutôt *intégrée*, c'est-à-dire qu'elle répond à un besoin extérieur provenant de la matière. La répétition intégrée est une « *répétition opératoire par nécessité technique*⁵⁹ ».

⁵⁸ R. Passeron, *Création et Répétition*, p. 12.

⁵⁹ R. Passeron, *Création et Répétition*, p. 13.



Figure 3.11

CONCLUSION

L'Art et la Vie est un sujet très vaste qui a été utilisé à toutes les sauces artistiques. C'est par le lien spirituel qui les relie qu'il s'est révélé à moi. Je ne nie pas qu'il y ait une distinction entre les deux sphères, mais j'ai découvert, dans cette recherche, qu'il y avait un lien invisible entre elles. C'est par cette démarche intime que se brouillent les différences entre les deux concepts. L'art et la vie peuvent être rapprochés par la même qualité d'éveil (Chögyam Trungpa) ou, pour utiliser un terme plus artistique, une attitude créative (Robert Filliou). De là surviennent des déplacements dans les phénomènes observés autant dans l'atelier que dans le quotidien.

La transformation sur laquelle l'art a du pouvoir en est une individuelle plutôt que collective. De la même façon qu'une démarche spirituelle se situe dans les sentiers flexueux d'une recherche profonde. La transformation qui fut la mienne dans ce processus de recherche est celle de l'émergence de l'artiste survenue dans le trajet de la maîtrise; trajet qui m'a permis d'en apprendre sur moi et qui m'a révélé le moi-artiste. Cette artiste est intuitive et éloignée des canons conceptuels. C'est dans cette affirmation de mes qualités d'intuition que la transformation m'est apparue aussi réelle que peut l'être la vie, car le changement le plus important observé dans ma recherche est mon rapport à ce statut d'artiste. Celui-ci, réfuté au début du processus, s'est affirmé, doucement, par l'acceptation de mon être-artiste. Ce sont donc dans ces qualités d'intuition, perceptibles dans les moments de confiance, qui surgissent de plus en plus fréquemment, que je me reconnais. Mais je ne nie surtout pas la genèse de ce processus, car derrière le non-savoir se cache le tâtonnement qui m'a permis d'appliquer judicieusement cette intuition.

C'est dans l'expérience de la finition (des gestes répétitifs et couches superposées qui imposent une transformation de la matière) des objets de sculpture que j'ai senti une sorte de contradiction avec les préceptes de base de ma démarche. Les conditions de cette démarche étaient fondées sur la primauté du processus de production et sur une intention de le laisser transparent. La fin est transgression d'un propos à la remorque du processus privilégié. Mais je ne pouvais pas nier la confiance naissant lors de cette étape désormais cruciale de mon expérience

artistique. J'ai à peine eu le temps d'effleurer les étapes de finition, qui évoquent chez moi tant de nouvelles avenues. Le marouflage⁶⁰, le polissage, l'application des laques et des vernis; autant de gestes répétitifs salués avec la minutie et la précision de l'artisan. L'expérience de la transformation ressentie dans la dernière sculpture du corpus (troisième chapitre) est le début d'une autre phase d'expérimentation où la photographie devient un objet de plâtre abstrait après maintes étapes de transformations subtiles. Satisfaite d'avoir rencontré l'inattendu tant espéré, j'y ai trouvé une méthode pour transformer la réalité, l'image perçue, en un objet aussi vaste de sens qu'il y a de spectateurs. J'entrevois cette découverte comme la pointe de l'iceberg d'une vastitude de possibles. La transformation s'est produite au niveau de la confiance acquise pour *faire* avec la matière. La page blanche ne me fait plus peur. Ce parcours a commencé par l'hésitation torrentielle et se conclut par l'assurance des gestes. Je vois plus clairement, même si l'inconnu y est toujours présent. Car sans la part plus risquée du vide, il ne reste plus d'espace pour s'inventer. Le trajet a été nécessaire. La recherche est la démarche artistique même, laquelle fait désormais partie intégrante de ma vie.

Je compte poursuivre les ateliers-retraites avec Massimo Guerra pour approfondir cette démarche reliée à l'esprit vaste. Mon désir de m'engager dans la voie spirituelle vient du goût pour la liberté que j'ai développé en pratiquant. La liberté irradie dans la pratique artistique autant que dans l'intimité du quotidien, jusqu'aux méandres de l'ordinaire qui se transforme en extraordinaire. Tout en continuant de creuser l'authenticité, il me vient aujourd'hui des questions nouvelles; il me semble que la suite est dans la représentation. Dans ce cas, je m'apprête à explorer des questionnements d'ordre esthétique. Et comme l'expérience est toujours souhaitable, je compte soumettre mon dossier dans des lieux réservés aux artistes professionnels afin d'étendre cette recherche sur la corde à linge de la profession.

⁶⁰ Je n'ai pas abordé le marouflage, cette technique qui m'a été transmise par Massimo Guerrera, parce que je l'ai découvert tardivement.

BIBLIOGRAPHIE

Bass, J., Jacob, M.J., (2004). *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.

Bertrand, P. (2001). *L'art et la vie*, Montréal : Éditions Liber.

Cotton, S., Le feu sacré : la pratique *in spiritu*. Éclairages en fondus sur l'art et la spiritualité. *ETC, Numéro 96*, juin-octobre 2012, p. 40-43.

Bret, B. (2010). *Robert Filliou et sa « recherche » : les enjeux plasticognitifs de la Recherche sur l'origine*. Québec : Les éditions Intervention.

Bishop, C. (2010). *Installation art*. London : Tate.

Cotton, S. (2011). *Désirer résider : Sylvie Cotton : Pratique en résidence 1997-2011*. Alma : SAGAMIE édition d'art.

Debaise, D. (2005). *Expérimentez, n'interprétez jamais!*. Multitudes.

Duchamps, M. (2008). *Notes*, Paris : Flammarion.

During, E., Jeanpierre, L., Kihm, C., Zabunyan, B. (dir.)(2009). *Introduction aux conditions de l'art expérimental dans In actu : De l'expérimental dans l'art*. Dijon : Éditions les presses du réel.

Eco, U. (dir.) (2003). *L'œuvre ouverte*, Viseux, C., Paris : Seuil.

Filliou, R. (2003). *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*. Québec : Les éditions Intervention.

J. Borja-Villel, M., Brett, G., Gullar, F., Herkenhoff, P., Rolnik, S. (1998). *Lygia Clark* (Trad. Centro de Estudos Brasileiros, Discobole, M. Esteves, N. Lavratti, A. Mendes, I. Núñez, W. dos Reis Novaes, L.M. Todó, C. Varela, I. Vàsquez), Barcelona : Fundació Antoni Tàpies.

Ninacs, A.-M. (2008). *S'exercer à vivre. Dans Drouin-Brisebois, J. Flagrant délit — la performance du spectateur*, (181-248). Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

Passeron, R. (1982). *Création et répétition*, Paris : Éditions Clancier-Guénaud.

Rosh, E. (2004). *If you depict a Bird, Give space to Fly : on Mind, Meditation, and Art. Dans Bass, J., Jacob, M.J., Buddha Mind in Contemporary Art*, (49-60). Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.

Trungpa, C.(2003). *Dharma et créativité*, (Trad. S. Bédard), Points sagesse (Livre 183), Paris : Seuil, (1996).

Wright, S., Quatre scénarios perceptifs : pour un art post-autonome. *Espace Sculpture. Numéro 70*, hiver 2004-2005, p. 25-26.

ANNEXE 1

Contenu d'une correspondance avec Massimo Guerrera préalable à un atelier de sculpture.

Bonjour chers participants et chères participantes des ateliers-retraites

Avec joie et intrépidité

Je vous envoie un petit mot pour vous dire bonjour et faire un petit rappel pour l'atelier n°5 qui aura lieu les 5, 6, 7 février

Également pour vous demander un début de création simple que l'on va ensuite utiliser durant l'atelier

L'atelier commence donc déjà

Comme je vous l'ai annoncé dans cet atelier, il y aura un volet porté sur la relation à la matière et la sculpture.

Avec de la terre glaise et du plâtre

Pour la partie avec le plâtre, je vous demanderais d'apporter deux pochettes faites maison

Je vous explique : deux pochettes rondes ou ovales dont le 2/3 seulement est cousu

Ouverture pour couler le plâtre (d'environ 6 pouces)

La pochette d'un diamètre d'environ 14 pouces doit avoir une double couture serrée pour empêcher le plâtre de couler

Elle doit être faite de coton blanc (avec d'autres fibres possibles) pas trop épais ni trop mince, une chemise blanche ou chandail simple serait une forme de base très intéressante pour travailler (ou de couleur pâle)

Je demande à chacun et chacune d'entre vous de confectionner ces deux pochettes initiales

Et d'apporter un bout de tissu carré (autour de 22 x 30 pouces) du même tissu ou similaire

Si quelqu'un dans le groupe n'a pas accès facilement à une machine à coudre, faites-le-moi le savoir et l'on va trouver quelqu'un dans le groupe qui pourrait en faire quelques-unes de plus

Ne vous inquiétez pas, ce n'est rien de compliqué et d'ultra technique

C'est avec ces pochettes que l'on va faire des sculptures méditatives le temps d'une prise de gypse blanc

Ça va être un beau moment de méditation en action et un beau moment de créativité

Je vous souhaite de belles pratiques et de beaux moments de préparation

Au plaisir de vous retrouver

Avec joie et tendresse

Massimo

ANNEXE 2
La carte heuristique

