

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE L'AUTRE CÔTÉ DU CHAMP VISUEL : LA PRATIQUE DE
L'AVEUGLEMENT VOLONTAIRE CHEZ RAPHAËLLE DE GROOT

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

CHARLIE CARROLL-BEAUCHAMP

DÉCEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier ma directrice de recherche, Madame Jocelyne Lupien, pour son encadrement, sa patience et sa rigueur. Merci pour votre support, votre disponibilité et vos judicieux conseils tout au long de ce processus.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude envers toutes les personnes qui ont rendu mon parcours universitaire si enrichissant et passionnant. À mes ami.e.s du baccalauréat en histoire de l'art de l'Université de Montréal, vous êtes la plus grande richesse que je garde de toute cette expérience. Vos encouragements et votre amour m'ont permis de mener à terme ce projet. Un remerciement particulier aussi à mes collègues et ami.e.s de la maîtrise à l'UQAM, ce fût un plaisir de partager cette aventure avec vous.

Merci à mes parents pour leur support inconditionnel. À ma grand-mère, merci de m'avoir transmis ton amour de l'art. Enfin, un merci bien spécial à Maxime, pour tout.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I. L'HISTOIRE DE L'AVEUGLEMENT VOLONTAIRE DANS LES PRATIQUES ARTISTIQUES DEPUIS LE XX ^e	5
1.1 Automatisme et inconscient dans l'art du XX ^e siècle	5
1.1.1 Les expérimentations du dessin à l'aveugle chez Henri Matisse et Pablo Picasso	6
1.1.2 La peur de la cécité au XIX ^e siècle	9
1.1.3 L'influence du surréalisme	13
1.1.4 L'émergence de l'expressionnisme abstrait aux États-Unis	16
1.1.5 Guido Molinari : dessiner sans voir	18
1.2 L'aveuglement volontaire et la performance	22
1.2.1 Robert Morris et les <i>Blind Time Drawings</i>	22
1.2.2 Giuseppe Penone : s'aveugler pour être vu.....	31
1.2.3 Aveuglement et défiguration: Stuart Brisley et Olivier de Sagazan	35
1.2.4 La figure de l'artiste en question : Sylvie Cotton et <i>Les commensaux</i>	39
CHAPITRE II RAPHAËLLE DE GROOT ET L'AVEUGLEMENT VOLONTAIRE POUR RENCONTRER L'AUTRE	45
2.1 Aveuglement et processus relationnel	45
2.1.1 <i>Dévoilements</i> (1996-2001).....	51
2.1.2 <i>Colin-maillard</i> (1999-2001).....	56
2.2 Le visage au-delà du visible	63
2.2.1 <i>Portraits de clients</i> (2007)	64

2.2.2 <i>Il volto interiore</i> (2007).....	71
2.2.3 <i>Tous ces visages</i> (2007-2008).....	73
CHAPITRE III LE CORPS EN EXERCICE CHEZ RAPHAËLLE DE GROOT	77
3.1 La série « <i>En exercice</i> »	77
3.1.1 <i>Exercice filmé I</i> (2002).....	78
3.1.2 <i>En exercice</i> (2006)	82
3.1.3 <i>En exercice à Venise</i> (2013).....	88
3.2 Les <i>disability studies</i> : le corps différent	95
3.2.1 <i>Off</i> (2015).....	97
3.2.2 <i>Study 5, A New Place</i> (2015).....	99
3.2.3 <i>The Wait – Experimenting Expectation</i> (2015).....	103
CONCLUSION.....	109
ANNEXE A	
FIGURES	113
BIBLIOGRAPHIE	140

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. Photographie d'Henri Matisse dans son atelier : « Un jour Matisse me fit un dessin à la craie les yeux bandés sur la porte de son atelier... »	113
2. Pablo Picasso, <i>Lysistrata</i> , 1933, Dessin au crayon sur papier bleu, 27 x 18 cm, Collection particulière	114
3. Photographie d'Henri Matisse dessinant avec ses lunettes noires, vers 1950, ©Roger Viollet.....	115
4. Image tirée du film <i>Un chien andalou</i> de Salvador Dali et Luis Buñuel, 1929	115
5. Joan Miró, <i>Au cirque</i> , 1925, New-York, Collection Mr. & Mrs. Ralph F. Colin	116
6. Cy Twombly, <i>Free Wheeler</i> , 1955, Peinture industrielle, craie grasse, crayon de couleur, crayon et pastel sur toile, 174 x 190 cm, ©Fondation Cy Twombly	116
7. Guido Molinari, <i>sans-titre</i> , 1953, Plume et encre sur carte mince, 29.9 x 34.7 cm N° 53/26, lieu de conservation inconnu	117
8. Robert Morris, <i>Blind Time II</i> , 1976, Mine de plomb et sanguine sur papier, 96,5 x 127 cm, collection de l'artiste	118
9. Robert Morris, <i>Blind Time (Grief) IV</i> , 2009, Pigment en poudre, généralement mélangé à de l'huile sur plaque sur papier chiffon sans acide 96,5 x 127 cm, image courtoisie de l'artiste, Galerie Leo Castelli, Galerie Sonnabend	119

10. Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970 120
11. Stuart Brisley, *Moments of Decision/Indecision*, 1975, Galerie Teatr Studio, Palac Kultury i Nauki, Warsaw, Collection Erste..... 121
12. Olivier de Sagazan, *Transfiguration*, 1999-..... 122
13. Sylvie Cotton, *Blind Journey*, 2001 123
14. Sylvie Cotton, *Blind Square*, 2001 124
15. Raphaëlle de Groot, *Dévoilements, série 2*. Portraits de religieuses : je les dessinais à l'aveugle pendant qu'elles, à l'aveugle, dessinaient une couronne de profession, 1999-2001, Encre sur papier, Collection prêt d'œuvres d'art, Musée National des beaux-arts du Québec 125
16. Raphaëlle de Groot, *Colin-maillard*, Portrait de Pascal Poulet réalisé à l'aveugle par l'artiste à l'hiver 2000, mis en relief et décrit par une personne non voyante 126
17. Raphaëlle de Groot, *Colin-maillard*, 2002, Rencontre de dessin avec Murielle Timmermans, aveugle de naissance. Les Brasseurs, Liège, Belgique, lors de l'exposition L'Algèbre d'Ariane..... 126
18. Raphaëlle de Groot, *Portraits de clients*, 2007, Action, Ottawa..... 127
19. Photographie Polaroid de Raphaëlle de Groot portant le masque de Dwayne R., *Portraits de clients*, 2007, 10.8 x 8.8 cm; image: 7.9 x 7.8 cm, Ottawa . 127
20. Raphaëlle de Groot, *Il volto interiore*, 2007, Action, Galerie Z20- Sara Zanin, Rome 128
21. Raphaëlle de Groot, *Tous ces visages*, Installation, 2007-2008, Musée d'art contemporain de Montréal 128
22. Raphaëlle de Groot, *Exercice filmé I* (détail), 2002, Vidéogramme 129
23. Raphaëlle de Groot, *En exercice*, 2006, Action, Galerie de l'UQAM..... 130
24. Raphaëlle de Groot, *En exercice*, 2006, Action, Galerie de l'UQAM..... 131

25. Jan Vermeer, *L'Art de la peinture*, 1655, huile sur toile, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne..... 132
26. Rembrandt, *L'artiste dans son atelier*, 1629, huile sur panneau, 25,1 x 31,9 cm, Museum of Fine Arts, Boston 132
27. Raphaëlle de Groot, *Stock*, 2013, Installation dans l'exposition *La réserve*, Galleria Z20- Sara Zanin, Rome 133
28. Vue de l'exposition *Material Girls*, 2015, Dunlop Art Gallery, Regina..... 133
29. Raphaëlle de Groot, *En exercice à Venise*, 2013, Performance, Venise, Italie 134
30. Raphaëlle de Groot, *En exercice à Venise*, 2013, Performance, Venise, Italie 135
31. Raphaëlle de Groot, *Off*, 2015, Performance, Urban Institute for Contemporary Arts, Grand Rapids, Michigan 136
32. Raphaëlle de Groot, *Off*, 2015, Installation, Urban Institute for Contemporary Arts, Grand Rapids, Michigan 136
33. Raphaëlle de Groot, *Study 5, A New Place*, 2015, Vidéogramme 137
34. Raphaëlle de Groot, *Head*, 2015 138
35. Raphaëlle de Groot, *The Wait- Experimenting Expectation*, 2015, Performance durationnelle, Justina M.Barnicke Gallery, Toronto 139

RÉSUMÉ

La discipline de l'histoire de l'art en Occident est fondée sur le primat de la vision et relègue, au second plan, le rôle des autres sensorialités dans la production et la réception des œuvres. L'invention de la perspective à l'époque de la Renaissance ainsi que l'héritage du régime scopique cartésien ont favorisé une présence hégémonique du sens de la vue dans les arts plastiques, ce qui vient confirmer l'acceptation aujourd'hui généralisée de l'expression « arts visuels ». Ce mémoire vise à exposer les motivations d'artistes voyants qui, par l'aveuglement volontaire, remettent en question la primauté de la vue comme moyen d'exploration artistique. Nous retracerons tout d'abord l'histoire de l'aveuglement volontaire dans les pratiques artistiques depuis le XX^e siècle. Chez la plupart de ces artistes, le recours à l'aveuglement volontaire se fait de manière ponctuelle pour une œuvre, une performance ou un ensemble d'œuvres. Ce mémoire analyse toutefois de manière plus spécifique la récurrence et la portée d'une telle pratique de l'aveuglement volontaire chez l'artiste québécoise Raphaëlle de Groot. La pratique à l'aveugle permet à cette artiste d'interroger à la fois sa relation à l'autre et de mettre à l'épreuve son autorité en tant qu'artiste. De manière plus générale, nous verrons comment cette démarche chez de Groot s'inscrit dans la volonté actuelle, du côté de la pratique comme des discours sur l'art, de tenir compte des forces de l'invisible, de ce qui n'est pas accessible uniquement par la vue, mais qui est appréhendé par d'autres canaux sensibles tels que le tact, l'audition et le sens kinesthésique. Ceux-ci véhiculent des contenus identitaires et existentiels autant sinon plus prégnants que ne le fait la vue.

Mots-clés : Raphaëlle de Groot, aveuglement, art contemporain, hégémonie de la vue, vision, aveuglement volontaire, art non visuel, invisible, visible, œil, polysensorialité, phénoménologie du corps, performance, automatisme, perception

INTRODUCTION

La présence hégémonique du sens de la vue dans les arts dits « visuels » représente un aspect phare de la tradition de l'histoire de l'art occidentale. L'invention de la perspective, à l'époque de la Renaissance, ainsi que l'héritage de l'oculocentrisme¹ cartésien, affirmant l'expérience visuelle non pas d'abord comme sensible, mais comme fournissant un accès objectif au monde environnant, ont contribué à établir l'importance de l'autorité de l'œil de l'artiste.

C'est toutefois en se penchant sur l'époque artistique contemporaine que l'on assiste à une contestation de cette primauté de la vision sur les autres sensorialités. À travers une démarche polysensorielle, les artistes des XX^e et XXI^e siècles mettent de l'avant des modes de connaissance qui vont au-delà de ce qui peut être visuellement observable. Leur travail nous permet de réfléchir aux significations de ce que nous ne pouvons voir ou refusons de voir dans le monde qui nous entoure. Il vise ainsi à rendre compte des forces de l'invisible qui logent de l'autre côté du champ visuel, exposant les limites de la représentation visuelle. C'est dans cet ordre d'idées que nous nous intéresserons plus particulièrement, dans le cadre de ce mémoire, à la pratique récurrente de l'aveuglement volontaire chez l'artiste québécoise actuelle Raphaëlle de Groot.

Nous nous pencherons tout d'abord sur les raisons qui ont poussé certains artistes, dès le tournant moderniste de l'art du XX^e siècle, à s'aveugler volontairement dans l'exercice de création, et nous considérerons ensuite les caractéristiques de cette pratique chez Raphaëlle de Groot. En effet, si des artistes ont manifesté à certains instants un intérêt pour la privation sensorielle visuelle, cette pratique s'est déployée

¹ Dans le glossaire du musée de Louvre, l'« oculocentrisme » se définit comme étant la primauté de la vision sur les autres sens. Récupéré de https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-glossaire-journee-partages.pdf.

chez ces derniers à des moments courts et précis de leur carrière. Chez Raphaëlle de Groot, la démarche à l'aveugle s'étend sur plus d'une vingtaine d'années et sur plus d'une dizaine d'œuvres. Nous retracerons donc l'évolution de cette méthode à travers l'ensemble des projets de l'artiste. En étudiant la pratique de l'aveuglement volontaire dans l'art du XX^e et XXI^e siècle, nous pourrons ainsi comprendre la place et le rôle de la privation visuelle dans le travail de de Groot comme se situant au-delà d'une simple démarche exploratoire et isolée dans le temps. S'inscrivant au contraire dans l'entièreté de sa pratique artistique, cette démarche à l'aveugle interroge à la fois les champs du politique, du social et de l'identitaire.

Ce mémoire étudie d'abord l'histoire de la pratique de l'aveuglement volontaire en art pour ensuite s'attarder à la spécificité de cette pratique dans l'œuvre de Raphaëlle de Groot. Le premier chapitre se penchera sur un corpus de pratiques artistiques qui, aux XX^e et XXI^e siècles, présentent un désir de privation de la vue. Deux moments précis marquent cette histoire. Tout d'abord, celle des expériences du dessin à l'aveugle liées à l'émergence des théories sur l'inconscient chez les artistes de la première partie du XX^e siècle tels que Henri Matisse, Pablo Picasso, Willem de Kooning, Cy Twombly et Guido Molinari. Puis, celle du développement de la performance au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, où l'expérience sensorielle du corps de l'artiste chez Robert Morris, Giuseppe Penone et Stuart Brisley devint le matériau de l'œuvre même. Nous considérerons ensuite l'influence de ces pratiques au tournant du XXI^e siècle chez des artistes tels que Olivier de Sagazan et Sylvie Cotton qui vont eux aussi chercher à expérimenter l'effet de la privation sensorielle visuelle. Chez ces artistes actuels, il s'agit de s'aveugler pour pratiquer, par le biais de la performance, une véritable phénoménologie du corps.

Suite aux divers questionnements soulevés au premier chapitre, nous nous pencherons, dans les deux chapitres suivants, sur la pratique de l'aveuglement volontaire chez Raphaëlle de Groot. Pour ce faire, nous distinguerons dans son travail

deux grands corpus. Le premier est constitué des premiers projets de l'artiste lors desquels elle utilise la privation visuelle (la sienne ou celle de l'autre) dans des exercices participatifs de dessins. Le deuxième corpus d'œuvres à l'étude est celui des performances de l'artiste lors desquelles elle se prive de la faculté de voir et où il y a une mise à l'épreuve volontaire de son propre corps dans l'espace.

Le deuxième chapitre convoquera des projets de de Groot créés en collaboration avec autrui. En effet, dans ces œuvres, la méthode du dessin à l'aveugle deviendra un moyen pour l'artiste d'entrer en relation avec l'autre : la privation du sens de la vue entraînant ainsi une attention plus sensible à la présence d'autrui. Ce chapitre se déploie en deux temps. En premier lieu, il y est question des deux premiers projets participatifs de dessins à l'aveugle, *Dévoilements* et *Colin-maillard* (entre 1996 et 2001), où l'artiste s'intéresse au rôle de la vision dans l'acte relationnel en établissant un échange avec des communautés précises : celle des religieuses et celle des aveugles. En deuxième lieu, nous étudierons des exercices participatifs de dessins à l'aveugle réalisés lors d'expositions en 2007 sous les titres de *Portraits de clients* et *Il volto interiore*. Dans ces performances, l'artiste dessinera, suivant les indications d'autrui, sur son propre visage aveuglé le portrait d'un autre. Ainsi, faire de son propre visage une surface d'inscription viendra renforcer la dimension phénoménologique et corporelle de l'acte de dessiner. De ces projets découlera l'installation intitulée *Tous ces visages* (2007-2008).

Le troisième chapitre se penchera sur les performances à l'aveugle lors desquelles Raphaëlle de Groot recouvre sa tête et ses membres d'objets de toutes sortes, devenant ainsi un personnage hybride et une sorte de moi inconnu d'elle-même. En se handicapant, elle se rend vulnérable face à autrui, proposant ainsi au spectateur un engagement à son égard. Ce travail sur le corps aveuglé remet en question la figure de l'artiste et conteste l'hégémonie de l'œil qui occulte le rôle important des autres sensorialités (du corps polysensoriel) dans la pratique et la réception de l'art. Ces

actions performatives sont ici présentées en deux moments distincts ; la série des « *En exercice* » déployée par de Groot entre 2002 et 2013 et sa participation, en 2015, à trois expositions collectives s'inscrivant dans le mouvement interdisciplinaire des *disability studies*. Ces dernières s'intéressent, à travers la pratique en art contemporain, à la problématique de l'accessibilité et de l'expérience artistique de personnes aux prises avec diverses formes de handicaps.

CHAPITRE I

L'HISTOIRE DE L'AVEUGLEMENT VOLONTAIRE DANS LES PRATIQUES ARTISTIQUES DEPUIS LE XX^e SIÈCLE

*Si tu veux dessiner, ferme les yeux et chante !*²

Pablo Picasso

1.1 Automatisme et inconscient dans l'art du XX^e siècle

L'histoire de l'art est une discipline que l'on associe d'emblée au primat de la vision, où le sens du toucher est relégué au second plan. En relatant l'histoire de l'aveuglement volontaire dans les pratiques artistiques, du début du XX^e siècle jusqu'à nos jours, nous tenterons d'exposer les motivations pour lesquelles les artistes ont souhaité remettre en question la primauté de la vue comme moyen d'exploration artistique.

Le premier chapitre de ce mémoire comporte deux axes historiques dans lesquels s'inscrivent les diverses œuvres et pratiques que nous considérerons et analyserons : le début du XX^e puis la deuxième moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours. Ces œuvres et pratiques ont en commun le recours à l'aveuglement volontaire, ou encore, placent l'artiste dans une posture de cécité temporaire par diverses interventions *in situ* ou représentées sur leur propre corps. Nous traiterons tout d'abord dans ce chapitre de la pratique du dessin à l'aveugle, technique utilisée initialement par les artistes de la première moitié du XX^e siècle comme moyen d'expérimentation lié entre autres à l'apparition des théories sur l'inconscient. Nous savons à quel point ces dernières ont d'ailleurs fortement contribué à l'émergence du mouvement surréaliste. Ensuite, nous

² Gjon Mili (1970). *Picasso et la troisième dimension*, Paris : Triton, p.13 (d'après Javier Vilatto, neveu de Picasso, cité par Gjon Mili).

considérerons certains artistes qui, avec l'ascension de l'art performance à partir des années 1970, se sont intéressés au corps comme substance et matériau artistique.

Il faut souligner que la thématique de l'aveuglement en art est une vaste problématique comportant de nombreux aspects dont il nous faudra tenir compte. On peut penser entre autres aux artistes non voyants ou mal voyants, aux œuvres dont le sujet aborde la cécité chez l'individu, ou encore aux œuvres interactives ou relationnelles qui placent temporairement le spectateur en position d'aveuglement. Dans le cadre de cette étude, nous nous sommes plutôt attardés à l'aveuglement pratiqué par les artistes eux-mêmes de façon volontaire et temporaire. Comme nous l'avons mentionné plus haut, cette pratique conteste la primauté du sens de la vue à même la discipline des arts dits « visuels », une position critique que proposent les artistes et que nous analyserons dans ce mémoire. Les méthodes mises en place par ces artistes pour créer en étant aveuglés, que ce soit en se fermant les yeux, en dessinant dans le noir ou encore en se bandant les yeux, viennent ainsi chambouler la hiérarchie des sens où la vue serait le sens dominant et où son autorité, dans le monde de l'art, n'est que trop peu souvent remise en question. Et la question principale que les artistes souhaitent ainsi explorer est la suivante : en se privant momentanément de la faculté de percevoir visuellement le monde – et l'œuvre qu'ils sont en train de réaliser –, peuvent-ils explorer et découvrir d'autres dimensions sur eux-mêmes et sur leur processus de création (en dessin, peinture, performance) qu'ils n'auraient jamais pu explorer et découvrir en usant de la perception visuelle?

1.1.1 Les expérimentations du dessin à l'aveugle chez Henri Matisse et Pablo Picasso

L'un des premiers cas que nous ayons recensés quant à l'apparition d'une pratique d'un aveuglement volontaire dans le cadre artistique du XX^e siècle est celui d'Henri Matisse (1869-1954). C'est en 1929 qu'il mentionne pour la première fois sa pratique du dessin à l'aveugle en se référant aux gravures réalisées durant l'année. Bien qu'il

soit également peintre, sculpteur et dessinateur, c'est par l'entremise de la gravure que Matisse va d'abord avoir recours au dessin à l'aveugle, comme il le dit au critique Florent Fels: « (...) ces gravures dessinées au trait je les ai faites après des centaines de dessins, après l'essai, la connaissance, la définition de la forme et alors je les ai faites les yeux fermés³ ». De plus, il est fréquent dans les ateliers de l'époque d'enseigner à l'élève à dessiner « de chic⁴ », c'est-à-dire de mémoire et donc, sans la présence du modèle sous les yeux. Comme l'explique Matisse à Fels⁵ en 1941, dessiner les yeux bandés est devenu pour lui une pratique courante et fait partie de son processus de création, ce qui lui permet de mieux comprendre son propre travail. Pour Matisse, il est important d'être imprégné du sujet que l'on doit représenter à un point tel que l'on puisse le dessiner même les yeux fermés. Il s'agit donc ici d'une valorisation de la conception mnémorique du dessin et de la représentation des formes sans avoir recours à la vue.

Le photographe hongrois Gyula Halász (1899-1984), mieux connu sous le pseudonyme de Brassai, raconte dans son livre *Conversations avec Picasso* (1964)⁶ l'une de ses rencontres avec Matisse durant laquelle l'artiste fit un dessin les yeux bandés ; un visage à la craie réalisé d'un seul trait continu [figure 1] :

Dans ce portait très expressif, les yeux, la bouche, le nez, les oreilles chevauchaient, comme dans les visages distordus de Picasso. Matisse en était si enchanté qu'il me demanda de prendre une photo de lui

³ Florent Fels. « Henri Matisse » dans *Chroniques du jour*, Paris, 1929, p.50. (Dans Claudine Grammont. « Les yeux fermés : L'automatisme selon Henri Matisse », dans *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, printemps 2012, Vol. 119, p. 41.)

⁴ L'expression dessiner « de chic » est couramment employée durant le XIX^e siècle et est une pratique répandue dans les ateliers de l'époque. C'est après avoir passé plusieurs séances à dessiner d'après le modèle que l'élève est privé de celui-ci. Il doit donc dessiner son modèle de mémoire et ainsi voir l'objet sans qu'il ne soit présent sous ses yeux. De plus, l'expression « de chic » réfère au fait que l'exercice vise à démontrer une certaine habileté technique, chez le dessinateur, pour qui la forme est dorénavant acquise, même lorsqu'il ferme les yeux.

⁵ Florent Fels. « L'atelier Matisse », *L'Art vivant*, 16 août 1941.

⁶ Brassai (1964). *Conversations avec Picasso*, Paris : Gallimard.

devant ce dessin. Sans doute cette œuvre de Matisse n'existe plus que sur ma photo...⁷

Matisse se questionne fortement au sujet de ce que la main est en mesure de dessiner lorsqu'elle ne regarde pas l'action qu'elle est en train de faire. Ces mêmes préoccupations sont présentes chez Pablo Picasso (1881-1973). Brassai parle d'une trentaine de dessins exécutés par Picasso en 1933, soit des études préparatoires aux eaux-fortes pour *Lysistrata* d'Aristophane, [figure 2] que l'artiste aurait réalisé à l'aveugle :

Ces dessins faits vers 1933 dans l'obscurité ou les yeux fermés, où les organes – yeux, nez, oreilles, lèvres – n'occupaient plus leurs places habituelles, ont été sans doute à l'origine des visages disloqués apparus quelques années plus tard⁸.

Pour ces deux artistes, dessiner les yeux fermés les amène à ne jamais lever la main, à ne pas briser la continuité linéaire pour ne pas perdre leurs repères spatiaux sur la feuille. C'est donc en substituant la main au regard, que celle-ci se libère de l'emprise de l'œil pour explorer son propre régime et potentiel de représentation :

Car, si elle « sait », la main en vérité ne *voit* pas. Et c'est justement cet écart avec la norme d'une vision naturelle que se risquent tant Matisse que Picasso, cherchant, tous deux, à apprendre de leur main, au moment où irrésistiblement elle divague, ce que pourrait être un autre mode de la « représentation »⁹.

Nous verrons que ces expérimentations à l'aveugle, où le geste n'est plus guidé par la vision, renvoie aux considérations présentes, dès le XIX^e siècle, quant à l'idée d'une

⁷ *Ibid.*, p. 269.

⁸ *Ibid.*, p. 268-269.

⁹ Anne Baldassari (1995). *Picasso et la photographie « à plus grande vitesse que les images »*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 205.

coordination des sens qui rejetterait le principe selon lequel la vision serait séparée de l'expérience du corps du sujet.

1.1.2 La peur de la cécité au XIX^e siècle

Picasso, en affirmant que « l'on devrait crever les yeux aux peintres comme l'on fait aux chardonnerets pour qu'ils chantent mieux¹⁰ », partage avec Matisse ce scepticisme sur la prédominance de la vue dans la pratique artistique. L'expérimentation du dessin à l'aveugle chez ces artistes du début du XX^e siècle répond aux questionnements qu'on trouve du côté de la recherche scientifique au siècle précédent. Ces expérimentations viennent remettre en question le modèle d'une vision claire et distincte propre au cartésianisme, conception dominante en Occident depuis l'invention de la perspective dans les arts visuels à la Renaissance¹¹.

L'historien de l'art et esthéticien Jonathan Crary¹² discute de ce changement de paradigme qui s'effectue dans le discours théorique du XIX^e siècle sur la vision. Il souligne que certains scientifiques (Sir David Brewster, Joseph Plateau et Gustav Fechner), théoriciens et artistes de l'époque, ont relevé la nature subjective de la vision en réfutant l'idée préconçue, propre à l'ancien régime cartésien, que l'expérience de la vision serait un phénomène objectif et indépendant du corps du sujet. Leurs travaux proposent de prendre en compte la dimension corporelle et sensorielle de l'expérience visuelle du sujet. La vision n'est plus considérée comme un mécanisme objectif et strictement physiologique, mais plutôt comme une expérience éminemment subjective dont le corps entier est le territoire sensible. Cette hypothèse nouvelle quant à la position du sujet percevant dans l'expérience de la

¹⁰ Propos de Picasso dans Richard Conte (2009). *Le dessin hors papier*, Paris : Publications de la Sorbonne, p. 27.

¹¹ Voir Hubert Damisch (1993). *L'origine de la perspective*, Paris : Flammarion.

¹² Jonathan Crary (1994). *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.

vision aura un impact sur le rapport que les artistes vont entretenir avec la perception visuelle et l'idée même de la représentation picturale. C'est d'ailleurs à cette époque que s'instaurera l'impressionnisme et le pointillisme (Monet, puis ensuite Seurat et Signac), où les peintres exploreront l'impact de la lumière sur la perception des couleurs. Les expérimentations d'artistes tels que Monet, Pissaro, Sisley, Seurat et Signac, vont influencer la génération des peintres de Matisse et Picasso. Cependant, bien que les phénomènes de la vision demeurent source majeure d'exploration dans le travail des artistes de la génération de Matisse, ces derniers se dissocieront de la position impressionniste selon laquelle le soleil serait le « dieu de la peinture moderne¹³ ». Il circule aussi l'idée étrange, mais scientifiquement fondée, que fixer trop longtemps le soleil peut rendre aveugle. L'artiste britannique Joseph Mallord William Turner (1775-1851) est l'un des peintres connus pour ses expérimentations sur les phénomènes de la vision, dont celle qui consiste à regarder directement et franchement l'astre solaire. Fervent admirateur de Turner, Matisse est lui aussi obsédé par sa propre expérience visuelle. Il est très attentif à la moindre baisse de son acuité visuelle, toujours dans la peur d'une cécité qui pourrait survenir. C'est à partir de la fin des années 1930 que l'angoisse de cécité deviendra obsessionnelle et qu'il commencera effectivement à souffrir de réels troubles visuels. Sa condition décline à la fin de l'année 1943, après avoir trop intensément mené des essais de couleurs pures qui auraient eu pour effet d'affecter sa vue. Il dut alors cesser momentanément de peindre, porter des lunettes noires [figure 3] et vivre dans la semi-pénombre pour préserver sa vue fragile. L'artiste qui, par le passé, avait fait preuve d'intérêt pour le dessin à l'aveugle, fut dès lors contraint de pratiquer son art en ayant recours aux sensorialités autres que la vue : « Aussi, dessiner en aveugle, c'est pour Matisse se priver d'un sens, le sens de la vue, pour en favoriser un autre, ou d'autres sens, et

¹³ Maurice Denis (1912). « Le soleil », *L'Ermitage*, 15 décembre 1906 ; reproduit dans id., *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris : Bibliothèques de l'Occident, p. 172-178.

donc ainsi observer leur possible coordination ¹⁴».

Il s'agit en effet d'un aspect important de la pratique du dessin à l'aveugle que celle de la convocation et la coordination des autres sens lorsqu'on ne peut plus voir. Comment ceux-ci sont-ils activés et comment « communiquent-ils » en quelque sorte les-uns avec les autres ? Pour justifier le fait qu'il effectue des dessins les yeux bandés, Matisse donne l'exemple du musicien Ludwig van Beethoven (1770-1827) qui composa ses dernières symphonies alors qu'il était sourd. Ces deux pratiques artistiques démontrent que les sens ne sont pas séparés les uns des autres, mais qu'ils prennent le relais lorsqu'une sensorialité s'avère déficiente. Matisse soutient d'ailleurs que le dessin engage davantage la kinesthésie que le sens visuel lui-même. Cette idée déjà présente au XVIII^e siècle¹⁵ évoque bien l'intérêt chez les artistes, mais aussi les philosophes et les scientifiques, pour la manière dont l'individu aveugle parvient, sans repères visuels, mais avec les sensations tactiles, kinesthésiques et sonores, à se construire mentalement des gestalts spatiales et peut ainsi se déplacer dans l'environnement externe malgré sa cécité.

Matisse s'intéresse aussi à ce qui relèverait exclusivement de la vue et ce qui relèverait exclusivement du tact. Dès l'année 1900, il prit coutume de faire du dessin instantané. Cette pratique consiste en ce que l'artiste dessine ce qu'il voit, mais ne voit pas ce qu'il dessine. On trouve aussi cette pratique du dessin instantané, comme en état de cécité, chez le sculpteur Auguste Rodin (1840-1917) qui aimait ne pas regarder sa main dessiner et préférait fixer son regard uniquement sur le modèle :

Pas une seule fois en décrivant le contour de cette forme je n'ai quitté des yeux le modèle. Pourquoi ? Parce que je voulais être sûr que rien ne me distrairait de la compréhension que j'en avais. Ainsi aucune pensée au sujet du problème technique de sa représentation n'a pu

¹⁴ Claudine Grammont. « Les yeux fermés : L'automatisme selon Henri Matisse », dans *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, printemps 2012, Vol. 119, p. 46.

¹⁵ Voir la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* de Denis Diderot écrite en 1749. (Denis Diderot (1999) [1749]. *Lettre sur les aveugles*, Paris : Ellipses).

stopper le flux des sensations parvenant des yeux à la main. Si j'avais baissé les yeux, ce flux aurait cessé.¹⁶

Cette méthode montre le besoin pour l'artiste qui dessine d'un contact direct et constant (ici visuel) avec le modèle, tout en laissant le tact et le sens kinesthésique prendre le relais de ce que la vue leur communique. Pour Matisse, il s'agissait d'une sorte d'« empathique intériorisation¹⁷ » qu'il désirait entretenir avec le modèle observé. Chez Rodin et Matisse, ce rapport de proximité perceptive avec le modèle vient, dans une certaine mesure, rompre le lien objectivant du regard de l'artiste sur l'objet qu'il représente. Le regard est subjectif, et lors de la « cécité », c'est la représentation mentale subjective de l'artiste qui permettra l'édification de la représentation dessinée ou sculptée. Claudine Grammont, historienne de l'art, explique : « Plus qu'il ne dessine ce qu'il voit, Matisse dessine dessinant, projetant sa propre intériorité psychique dans une sorte de vision qu'on pourrait qualifier de totale, par opposition à celle du modèle de la *camera obscura* qui retranche l'individu de ce que le peintre perçoit¹⁸ ». Il s'agit donc d'une empathie complète, entre l'artiste et son modèle, plutôt que d'une qualité d'observation ou une volonté de ressemblance. Lorsqu'il exécute un portrait, Matisse ne cherche pas le mimétisme ou l'effet de réel, mais plutôt l'expérience d'une vision intérieure et invisible à l'œil : « Si le dessin en aveugle constitue pour Matisse cette étape où l'artiste prouve qu'il est capable de se passer de l'observation du modèle et se relie en ce sens à une pratique d'atelier courante, il désigne aussi, plus métaphoriquement, l'inconnu de

¹⁶ Anne Baldassari, *op.cit.*, p. 204.

¹⁷ « Le dessin instantané rodinien révélerait la nécessité d'un contact direct avec le modèle, ainsi que celle de son intégration physique par le biais de la motricité. De manière identique, le rapport au modèle passe d'abord chez Matisse par un phénomène empathique d'intériorisation - [...] Dans sa pratique, il ressent la nécessité de travailler très près du modèle, les yeux dans les yeux, alors que l'on se place traditionnellement loin de lui pour pouvoir prendre des mesures ». (Claudine Grammont, *op.cit.*, p. 48).

¹⁸ Claudine Grammont, *op.cit.*, p. 50.

l'acte créateur¹⁹». Matisse ira très loin dans cette pratique subjective du portrait. C'est par la technique du dessin instantané, alors qu'il effectuait un jour le portrait de son modèle Mabel Warren, qu'il laissa sa main agir librement sur le canevas et fut très étonné par le résultat qui ne donnait pas à voir la figure de Mrs. Warren, mais celle de sa tante puis lors d'un autre dessin, celle de son père. C'est ainsi que Matisse découvrit, par le travail en atelier et donc par la pratique artistique même, ce qu'on pourrait qualifier de dimension psychique ou inconsciente de la création.

1.1.3 L'influence du surréalisme

Dès les années 1920, Matisse était en contact avec les surréalistes²⁰, mais il estimait toutefois leurs méthodes pour atteindre l'inconscient trop littéraires et intellectuelles. Ne se revendiquant donc pas de ce mouvement artistique, on ne peut toutefois nier l'influence surréaliste d'une approche créative à partir de l'inconscient dans les pratiques telles que le dessin instantané et le dessin en aveugle chez l'artiste. Tout en ne se ralliant pas à ce mouvement, Matisse va toutefois écrire sur sa compréhension de l'inconscient, dans un numéro de la revue surréaliste *Minotaure*, portant sur l'automatisme psychique. À la question posée par la revue à savoir si le hasard, la spontanéité et l'absence de modèle ne seraient pas des enjeux fondamentaux pour la peinture moderne, Matisse répond : « Les choses qu'on acquiert consciemment nous permettent de nous exprimer inconsciemment avec une certaine richesse. D'autre part, l'enrichissement inconscient de l'artiste est fait de tout ce qu'il voit et qu'il traduit picturalement sans y penser²¹ ». Par la pratique automatique du dessin, il parvient donc à s'exprimer inconsciemment grâce aux représentations mentales acquises de façon consciente et engrammées dans sa mémoire. L'automatisme

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰ « Matisse rencontre Breton chez Man Ray en 1922, mais les deux hommes se disputent (lettre de Man Ray à Tzara du 7 octobre 1922, cité dans Jack Flam, « Conversations entre Matisse et Tériade », *Matisse et Tériade*, cat.d'expo., Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, p. 20). Ils se revoient en 1948. Matisse rencontre également André Masson en 1932, est en relation avec Tristan Tzara dès 1936, ainsi qu'avec Miró à peu près à la même date ». (*Ibid.*, p. 69, note 110).

²¹ *Ibid.*, p. 55.

psychique relèverait donc pour lui de son expérience sensible du monde qui l'entoure. Matisse réalise en 1943 un album de dessin intitulé *Thèmes et Variations*²², qui affirme encore son approche psychique du dessin. La façon dont il entend l'inconscient ne relève donc pas de la psychanalyse²³, mais se rattache davantage à la psychophysiologie de la fin du XIX^e siècle. En effet, l'accès à l'intériorité dans la méthode créative de Matisse est marqué par l'essor de la psychologie française qui apparaît dès la fin du XIX^e siècle. À cette époque, la psychologie se définissait comme processus permettant de sonder les profondeurs de l'âme humaine, relevant dès lors de ce que l'on nommait l'inconscient, soit ce qui n'est pas tributaire de la raison. Pour Matisse, il existe une distinction claire entre un dessin fait de façon consciente, issu d'une observation franche du modèle, et un dessin réalisé de manière inconsciente, automatique, tel un aveugle. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Matisse n'utilisait pas le même médium selon qu'il pratiquait de manière consciente ou inconsciente le dessin. Le fusain était réservé pour le dessin d'observation mené de manière consciente, alors que pour la pratique automatique, qui s'effectuait sans regarder ce que sa main traçait sur la feuille, l'encre était le médium de choix pour exécuter son intervention d'un seul trait, sans repentirs. Il faut voir dans cette façon de pratiquer le dessin, la présence des théories freudiennes sur l'inconscient. Matisse ne veut plus que la vue, métaphore du surmoi freudien, contrôle ce que fait la main, que le regard ne vienne plus entraver et limiter ce que l'artiste réalisera sur la feuille blanche. Tout se passe comme s'il souhaitait métaphoriquement s'énucléer pour mieux accéder à l'inconscient et abolir toutes les contraintes et limitations imposées par le conscient.

²² Henri Matisse (1943). *Dessins. Thèmes et Variations*, Paris : Martin Fabiani, précédé de « Matisse-en-France » par Aragon.

²³ « Pourtant Matisse avait pu avoir accès à Freud dès ses premières publications à travers les Stein, notamment Léo Stein très au fait des théories psychanalytiques. Plus tard, dans les années 1920, Matisse fréquente régulièrement Simon Bussy et sa femme Dorothy, dont le frère, James Strachey traduit les œuvres de Freud en anglais et se rend régulièrement à Vienne pour son analyse (Élizabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, Paris, La pocheothèque, 1994, p. 689). » (Claudine Grammont, *op.cit.*, p. 70, note 128).

L'énucléation de l'œil est d'ailleurs un symbole fort du mouvement surréaliste que l'on retrouve dans la célèbre scène du film *Un chien andalou* de Salvador Dali et Luis Buñuel (1929) [figure 4]. Cette thématique surréaliste de l'énucléation est une position résolument *anti-oculocentrique*²⁴ et très critique de l'hégémonie de la vue. Il s'agit, dans ce film, d'une sorte de parodie de la pensée cartésienne où l'œil est en quelque sorte indépendant et détaché du corps tel un super œil transcendantal libre de tout ancrage corporel. La popularisation de l'écriture automatique par les surréalistes vient renforcer l'idée de la création comme mode d'émancipation d'une pensée qui serait dictée et régie par la raison. Victor Brauner (1903-1966), appartenant au groupe des surréalistes, fut aussi l'un de ceux qui ont poussé l'expérience jusqu'à dessiner les yeux fermés. De son côté, Max Ernst (1891-1976) fut l'un des premiers artistes du mouvement à populariser l'utilisation de nouvelles pratiques telles que le collage, qu'il entendait comme un équivalent visuel et surtout tactile de l'écriture automatique. Le collage venait contester la prédominance de l'expérience optique en rejetant toute visée de représenter avec effet de réel, voire en trompe-l'œil, la réalité, pour plutôt produire une intervention plastique plus tangible que strictement visuelle.

Soulignons l'apport du peintre Joan Miró (1893-1983) qui, dès l'hiver 1924-1925, était très proche du groupe surréaliste. André Breton avançait même qu'il était le plus surréaliste de tous²⁵. Miró entreprit d'explorer les profondeurs de l'inconscient par une pratique très onirique de la peinture [figure 5]. Le critique d'art Jacques Lassaing décrivit comment ces peintures semblaient avoir été faites sous hypnose ou les yeux fermés :

²⁴ L'auteur Martin Jay (Martin Jay (1993). *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press.) crée le néologisme *anti-oculocentrique* visant non pas le rejet de l'implication du sens de la vue lieu-même, mais bien l'ouverture sur une diversité de modèles de vision qui se manifeste, dans la pensée française contemporaine, en réponse au modèle unique et dominant de la vision cartésienne.

²⁵ Roland Penrose (1990). *Joan Miró*, Paris : Thames & Hudson, p. 45.

Les plus proches de l'investigation surréaliste, elles semblent souvent faites en état d'hypnose ou les yeux fermés par une sorte d'entraînement machinal de la main qui, une fois déclenchée, suit son penchant, se crispe ou se détend.²⁶

Ainsi, Miró aimait-il retrouver par la privation sensorielle visuelle une sorte de contact plus direct avec l'inconscient et faire *tabula rasa* de tous savoirs, connaissances et habitus inculqués par la vie en société, par l'enseignement des arts et la connaissance de l'histoire de l'art. En termes psychanalytiques, Miró tentait de pratiquer une peinture libérée du surmoi, et peindre en étant plus directement en phase avec l'inconscient et ses propres pulsions et désirs fondamentaux.

1.1.4 L'émergence de l'expressionnisme abstrait aux États-Unis

C'est durant les années 1930 et 1940 que les développements de l'art européen commencèrent à intéresser les artistes américains. Comme le souligne l'historienne de l'art Gail Levin²⁷, les travaux de certains artistes de l'avant-garde européenne, dont ceux de Miró et Picasso, vont contribuer à l'émergence du mouvement de l'expressionnisme abstrait chez les artistes américains :

Perhaps more than the emigré artists actually living in New York, the work of three artists, Joan Miró, Wassily Kandinsky, and Pablo Picasso, exerted considerable influence on the emerging Abstract Expressionists. Their work became well known to American artists through magazines like *Cahiers d'Art*, people like John Graham and André Breton, and various exhibitions in museums and galleries. Various writers have discussed the significant influence European art and artists have had on the developing Abstract Expressionists.²⁸

²⁶ Jacques Lassaing (1963). *Miró (étude biographique et critique)*, Genève : Skira, p. 46.

²⁷ Gail Levin. « Miró, Kandinsky, and the Genesis of Abstract Expressionism », dans Robert Carleton Hobbs (dir.), *Abstracts expressionism, The formative years*, Ithaca, N.Y : Cornell University Press, 1981, p. 27-40.

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

Parmi ces artistes de l'expressionnisme abstrait, on retrouve l'américain d'origine néerlandaise Willem de Kooning (1904-1997) qui, influencé par l'automatisme des surréalistes et ayant, dès les années 1960, expérimenté l'écriture automatique, va lui aussi dessiner à l'aveugle. Son but étant à travers cette technique de créer un art qui serait dépourvu de style et où, dans la création de l'œuvre, la place du regard en serait une que De Kooning qualifie de *Slipping Glimpser*, soit l'idée d'un « regardeur fugitif » :

La découverte de De Kooning est là : parvenir à accomplir une œuvre de peintre reconnue comme essentielle dans le siècle en pratiquant systématiquement le refus du style. Ce peintre qui aimait dessiner les yeux fermés, et modelait ses sculptures en enfilant plusieurs paires de gants les unes sur les autres pour « ne plus savoir où étaient ses mains », cherchait de la sorte à se placer dans la situation de celui qu'il appelait : *Slipping Glimpser*.²⁹

Tel que le souligne l'historienne de l'art Barbara Hess, De Kooning va également appliquer sa méthode pour travailler « les yeux fermés », comme il l'écrit en 1966³⁰, au médium de la sculpture :

Cette définition de l'espace, déterminée par les dimensions et les gestes du corps, se lit aussi sur les surfaces crevassées des sculptures de De Kooning. L'artiste les travaillait souvent les yeux fermés. Leurs formes portent les traces de ses mains. C'est pourquoi elles parlent autant au sens du toucher qu'aux yeux de spectateur. De même qu'il appliquait parfois la couleur à mains nues, ses sculptures témoignent d'un investissement du corps dans le processus de création, comme chez beaucoup d'autres expressionnistes abstraits.³¹

Influencé par cette mouvance de l'expressionnisme abstrait, l'artiste américain Cy Twombly (1928-2011) va, durant son service militaire entre novembre 1953 et août

²⁹ Jean-Luc Chalumeau (1998). *De Kooning 1904-1997*, Paris : Cercle d'art, p. 7.

³⁰ Barbara Hens (2004). *Willem de Kooning, 1904-1997 : les contenus, impressions fugitives*, Hong Kong : Taschen, p. 61.

³¹ *Ibid.*, p. 64.

1954, expérimenter le dessin à la noirceur, rejetant ainsi tout contrôle visuel sur la ligne. C'est suite à ces expériences à la noirceur qu'à partir de 1955, comme le souligne l'auteure Nela Pavlouskova, sa manière d'exécuter ses œuvres changera. Ses dessins deviendront moins graphiques, les lignes se rapprochant davantage d'une cursivité gribouillée [figure 6] :

Twombly travaille dès lors sur de grandes toiles aux fonds blancs sur lesquelles il trace des signes automatiques. De fait, ce sont des dessins intuitifs tracés sur la toile, sans objet concret - *Academy*, 1955, *Free Wheeler*, 1955, ou *The Geeks*, 1955, en sont les plus parfaits exemples.³²

Ces artistes américains³³ ont donc manifestement été influencés par les techniques à l'aveugle de l'avant-garde européenne. Ces pratiques, qui s'implanteront chez nos voisins du sud, rejoindront par ailleurs les artistes québécois tels que Guido Molinari (1933-2004), dont l'historienne de l'art Nancy Perron a analysé les expériences à la noirceur réalisées en 1953-1954.

1.1.5 Guido Molinari : dessiner sans voir

Connu pour ses tableaux néo-plasticiens abstraits et à bandes colorées, Guido Molinari a aussi réalisé une série de dessins à la noirceur. Nancy Perron a émis l'hypothèse que ces dessins s'apparentent aux pratiques artistiques réalisées lors d'états modifiés de conscience :

Exécutés les yeux fermés, ces dessins automatiques s'inscrivent dans

³² Nela Pavlouskova (2014). *Cy Twombly : dernières peintures, 2003-2011*, Paris : Éditions du Regard, p. 7.

³³ Le dessin automatique, parfois à l'aveugle ou encore en ne regardant tout simplement pas la main agir sur la feuille, fût également pratiqué chez l'artiste associé au mouvement du minimalisme américain Ellsworth Kelly (1923-2015). C'est le cas de l'œuvre *Automatic Drawing : Pine Branches VI* de 1950 que l'on retrouve dans la collection du Museum of Modern Art à New-York. (MoMA, *Ellsworth Kelly, Automatic Drawing : Pine Branches VI. 1950*). Récupéré le 8 mars 2018 de https://www.moma.org/collection/works/37190?artist_id=3048&locale=fr&sov_referrer=artist.

une démarche visant à supprimer le niveau de conscience existant entre l'œil et la main. Relevant des préoccupations de l'artiste pour la dichotomie entre la subjectivité de l'artiste et l'acte pictural objectif, ils sont considérés à partir du discours élaboré sur la pratique du dessin par l'histoire de l'art de même que par la psychiatrie et la psychanalyse. Mise en valeur en tant qu'activité cognitive, il est démontré que cette pratique du dessin chez Molinari s'inscrit dans la relation qui existe entre le dessin et la notion d'états modifiés de conscience (EMC) telle que définie par des champs disciplinaires qui appartiennent aux sciences cognitives.³⁴

Elle a aussi précisé que ces dessins de Molinari sont en phase avec les préoccupations des surréalistes pour l'inconscient et la pratique du dessin automatique : « Selon nous, cet aspect « surréaliste » repose davantage sur la technique employée : le dessin automatique³⁵ ». La démarche de Molinari sera influencée par les écrits automatistes du peintre québécois Paul-Émile Borduas (1905-1960), qui fut lui-même inspiré par les surréalistes André Breton et André Masson. Molinari remet cependant en question la réelle valeur de l'aspect « non intentionnel » de l'écriture ou de l'œuvre automatiste, telle que prônée par les automatistes québécois, et relativement à la conception de l'espace du tableau. En effet, selon Molinari, les surréalistes continuent à produire des effets de profondeur illusionnistes et des représentations spatiales euclidiennes qui ne tranchent pas vraiment avec la tradition antérieure de la peinture. Molinari va donc, à la noirceur et de façon automatique, tenter de vivre plus tactilement son rapport avec la surface de la toile et du papier, un peu comme l'ont fait les surréalistes français avec la technique du collage :

Dans l'obscurité, Molinari aurait travaillé la représentation en deux dimensions en tenant compte de la surface, « [...] il n'y avait pas d'intérêt ou de recherche pour un espace perspectiviste. » Même si par la suite, les préoccupations picturales de Molinari portent en

³⁴ Nancy Perron (2015). *Les expériences à la noirceur de Guido Molinari (1953-1954) : inscription d'une pratique au sein du discours sur le dessin et les états modifiés de conscience*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal, p.viii). Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/7531/>.

³⁵ *Ibid.*, p. 112.

premier sur l'espace, initialement sa démarche à la noirceur aurait été motivée par « [...] la recherche du caractère fondamental de l'art automatique», ce qui imprègne son processus de création d'une dimension surréaliste. Comme il le dit dans un article publié en 1985, il peint dans le noir pour retrouver « [...] cette intuition de la trace peinte, sans voir, les yeux bandés, en vue d'éliminer la censure. Je voulais explorer l'inconscient, le somatique, la pulsion ».³⁶

Comme les surréalistes, Molinari a aussi écrit de la poésie automatique. Et tout comme eux, qui voyaient le collage comme un équivalent visuel-tactile de l'écriture automatique, Molinari produira, dès 1953, des dessins [figure 7] dans lesquels il mettra à profit l'intuition et le caractère non intentionnel et plus spontané du geste générant les signes picturaux sur la surface. C'est ainsi qu'il pratiqua le dessin automatique les yeux fermés pour découvrir quel type d'organisation spatiale pouvait naître de cet exercice. Ces expérimentations automatistes et le fait de pratiquer le dessin en se privant du sens de la vue, sont l'aboutissement d'exercices antérieurs. Ceux-ci furent produits vers 1951 alors qu'il amorçait ses études à l'École des beaux-arts de Montréal et où, dans sa classe de peinture, il y avait alors réalisé quelques tableaux les yeux fermés :

Selon ce que raconte le journaliste Robert Millet, l'expérimentation aurait eu lieu lors d'une séance de modèle nu. « Molinari se fit bander les yeux et se mit à peindre dans le noir, “version molinarienne de l'automatisme intégral tel que décrit par Breton, c'est-à-dire recherche poussée de l'inesthétisme, libération de tout préjugé plastique” [...] »³⁷.

Lors de l'exposition de 2004 intitulée *Molinari. Tourbillons abstraits*³⁸, l'artiste présenta une série de onze tableaux exécutés dans le noir entre 1951 et 1953. Perron

³⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

³⁷ *Ibid.*, p. 103.

³⁸ François-Marc Gagnon, Louise Déry et al. (2004). *Molinari. Tourbillons abstraits*. Catalogue de l'exposition présentée du 2 au 5 décembre 2004 à la Galerie de l'UQAM.

relate que durant une entrevue parue en 1985, Molinari a décrit la technique qu'il utilisait alors pour peindre à la noirceur. Tout en utilisant ses deux mains, il travaillait aléatoirement, avec des arrêts, puis reprenant les interventions gestuelles sur la surface entière du support. Après coup, Molinari constatait qu'il y avait une ressemblance évidente entre toutes ces œuvres réalisées dans le noir. C'est ainsi qu'il comprit que lorsqu'il exécutait ces œuvres dans le noir, sa main reproduisait, en l'absence de la vision, des mouvements répondant à un « automatisme gestuel » et non pas à un « automatisme visuel ». Autrement dit, à la noirceur, l'artiste pensait échapper aux conventions picturales apprises et acquises au fil des années de pratique de la peinture à la lumière dans ces conditions où l'œil et la main sont solidaires et où l'œil guide la main. Mais on peut se demander si le simple fait de ne pas pouvoir voir, garantit hors de tout doute cette sorte de *tabula rasa* de l'acquis et cette oblitération de la mémoire des codes picturaux. Dans son mémoire sur l'artiste, l'historienne de l'art Céline Bengle émet l'hypothèse suivante au sujet des « abstractions faites à la noirceur ³⁹ » par Molinari : « [I]l fait preuve en l'occurrence que même avec effort pour se détacher de toute référence au monde naturel, en se bandant les yeux, Molinari est pourtant demeuré conditionné par des forces intérieures inconscientes qui déterminaient son geste. ⁴⁰ »

Perron considère que Bengle interprète par trop ces œuvres à la manière surréaliste, et elle préférera quant à elle démontrer que ces expériences à la noirceur faites par Molinari sont plutôt dues au fait que ses gestes et sa manière différente d'appliquer les pigments découlent de l'état de conscience modifié de l'artiste alors plongé dans le noir. Malgré cela, Perron aussi s'interroge à savoir si l'artiste est réellement libéré de tout préjugé plastique lorsqu'il se prive du sens de la vue pour créer. Elle conclut que, même si l'artiste ne voit pas en réalisant ses œuvres, il existe une sorte de mémoire corporelle que la main, lorsqu'elle s'exécute en l'absence de l'œil, ne peut

³⁹ Céline Bengle (1974). *Évolution picturale de l'œuvre de Guido Molinari*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal, p. 26-30.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

oublier :

Si Molinari est privé de la capacité de voir ce qu'il trace sur le papier, il conserve néanmoins, le souvenir de la pratique manuelle et tactile du dessin, de l'orientation et du calibrage (fort ou ténu) qu'il donne au trait sur le papier. Soulignons que Molinari n'est pas un aveugle né. Il n'est que temporairement privé de la vue et donc d'un certain contrôle - non de la totalité - sur ce qu'il dessine. Les schèmes de dessin, de mouvement, de traits et d'agencements des éléments entre eux ne sont-ils pas imprégnés dans sa mémoire? Nous pensons que ceux-ci guident sa main et son bras même en ayant les yeux fermés puisqu'il ne peut pas évacuer l'expérience acquise antérieurement dans sa pratique les yeux ouverts⁴¹.

L'hypothèse est donc la suivante : comme chez l'aveugle ayant déjà vu, qui garde en mémoire des images résiduelles de ce qu'il a vu, le peintre qui s'aveugle pour dessiner conserve lui aussi en mémoire des images résiduelles des manières de dessiner et de peindre qui sont des processus tactiles et gestuels engrammés mentalement. Il ne peut effacer le souvenir d'avoir dessiné et peint parce qu'il se ferme tout à coup les yeux. En s'aveuglant, il stoppe le contrôle de la vue sur sa main et acquiert une plus grande liberté et autonomie tactile, devenant plus attentif et sensible aux gestes qu'il déploie.

1.2 L'aveuglement volontaire et la performance

1.2.1 Robert Morris et les *Blind Time Drawings*

On constate qu'il y a présentement un grand intérêt pour le dessin qui se traduit par une présence accrue de cette technique lors des expositions (galeries, musées, etc.)⁴². Cet intérêt actuel pour le dessin ne serait pas simplement dû au caractère pictural spécifique du dessin, mais dénoterait davantage des préoccupations pour la dimension

⁴¹ Nancy Perron, *op.cit.*, p.114.

⁴² « Les réflexions les plus récentes sur le dessin, pouvant être mises en relation avec les EMC dans l'histoire de l'art, se manifestent surtout dans les catalogues d'exposition où des corpus sont abordés sous un angle nouveau ». (*Ibid.*, p. 64).

psychique de la pratique du dessin. Précisons cette hypothèse avec Perron qui convoque l'exemple de l'exposition *Comme le rêve le dessin*⁴³ présentée au Centre Georges-Pompidou, en 2005. Les commissaires et auteurs du catalogue de cette exposition proposaient l'hypothèse que le dessin, aussi bien ancien que contemporain, est un processus permettant l'exploration de la vie onirique du sujet dessinant. Cet intérêt actuel pour le monde onirique en art rappelle celui des surréalistes lors de l'avènement de la psychanalyse. Et une association est faite, dans cette exposition, entre le rêve et le dessin à l'aveugle à travers la série des *Blind Time Drawings* (1973-2000)⁴⁴ de l'artiste américain Robert Morris (1931- 2018) : « C'est donc d'un parallèle entre le rêve et le dessin à l'aveugle (où l'artiste emprunte le masque du dormeur) que l'on s'autorisera pour évoquer ici le chantier ouvert par Robert Morris, il y a plus de trente ans, avec ses *Blind Time Drawings*⁴⁵ ». Ce dernier réalisera ce qui constitue, selon Jean-Pierre Criqui, la plus importante série d'œuvres à l'aveugle créées par un artiste. Morris va explorer, dès 1973, le paradoxe consistant à fermer les yeux pour dessiner des images qui sont destinées à être ensuite regardées par les spectateurs :

With Robert Morris's "Blind Time Drawings" (1973-2000) a genre was invented : expressionist conceptual art. To make them, the artist immersed the palm side of his fingers in combinations of printing oils and powdered graphite and quickly pressed them onto large white sheets of paper, then repeated the action, moving in predetermined directions. Initially, Morris simply closed his eyes when he worked; later he used a blindfold. In a number of these sheets, columns of

⁴³ Philippe-Alain Michaud, Dominique Cordellier et Jean-Pierre Criqui (dir.), *Comme le rêve, le dessin, Dessins italiens des XVIe et XVIIe siècles du Musée du Louvre, Dessins contemporains du Centre Pompidou*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou et Musée de Louvre.

⁴⁴ Jean-Pierre Criqui (2005). « Dessiner, rêver peut-être...Robert Morris les yeux fermés », dans Philippe-Alain Michaud, Dominique Cordellier et Jean-Pierre Criqui (dir.), *Comme le rêve, le dessin, Dessins italiens des XVIe et XVIIe siècles du Musée du Louvre, Dessins contemporains du Centre Pompidou*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou et Musée de Louvre.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 154.

smudged fingerprints rise sculpturally from the lower border, or the muscular smudges spread out across the entire surface.⁴⁶

Pour Morris, il y a un profond conflit entre le faire, le processus et l'aspect final, le résultat de ce faire qui devient la chose en soi. L'influence duchampienne, associée aux pratiques artistiques des années 1970 de plus en plus anti-rétiniennes qui remettent en question la peinture, amènera Morris à diminuer son activité de peintre vers 1958 pour s'intéresser davantage à la performance et au théâtre : « Il y a dans le théâtre un ordre comportant un temps réel, où ce que l'on fait est ce que l'on fait. Cela ne s'inscrit pas dans quelque chose qui efface le temps réel ⁴⁷ ». D'autres artistes ont effectué des dessins les yeux fermés ou à la noirceur, mais la série des *Blind Time Drawings* de Morris, par la quantité d'œuvres ainsi que par son protocole spécifique d'exécution, est d'une grande originalité. Chaque série faite par Morris sera différente, mais l'ensemble des *Blind Time* est effectué selon un protocole s'apparentant au genre de la *task performance*⁴⁸, suivant le principe selon lequel chaque dessin doit être exécuté comme s'il s'agissait d'une tâche à accomplir. L'artiste note donc, au bas de chacun des dessins qu'il effectue à l'aveugle, une estimation du temps qu'il s'était préalablement donné pour réaliser le dessin en le comparant au temps réel d'exécution de celui-ci. Les dessins les yeux bandés de Morris diffèrent grandement de ceux que nous avons considérés jusqu'à présent, notamment pour la manière d'appliquer le médium (mine de plomb, encre, sanguine, etc.). Le concept de la trace qui découle de la ligne est ici remplacé par celui de l'empreinte. Morris n'utilise pas d'outils pour dessiner, il s'exécute directement à

⁴⁶ Joe Fyfe. « Robert Morris, "Blind Time Drawings" at Haim Chanin Fine Arts », *Art in Print*, Vol.8, No.2, November/December 2003, p. 67.

⁴⁷ « Entretien entre R.M. et Jack Burham », traduit par A.Baudoin et cité dans la « Biographie » assemblée par Katia Baudin et Catherine Grenier pour le catalogue *Robert Morris*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, p. 202. (Dans Jean-Pierre Criqui, *op.cit.*, p. 155, note 3).

⁴⁸ Le terme *task performance* est ici employé comme référence au style chorégraphique que Morris avait pratiqué, dès la fin des années 1950, avec la troupe de danseurs de sa compagne d'alors, Simone Forti. Il avait par la suite adaptée les principes de la *task performance* à d'autres de ses œuvres liées à la danse et au théâtre. (*Ibid.*, p. 156).

mains nues sur la surface, revenant ainsi à une des formes les plus anciennes et tactiles de production d'images.

En ce qui a trait à notre étude de cas portant sur les pratiques à l'aveugle chez l'artiste québécoise Raphaëlle de Groot (1974-), il est intéressant de souligner ici que certains éléments des *Blind Time Drawings* de Morris ont pu influencer certaines œuvres à l'aveugle de de Groot. Le premier lien entre Morris et de Groot à mentionner est celui où, dans la série *Blind Time II* de 1976 [figure 8], Morris travaille avec une femme aveugle de naissance qui exécutera les dessins à partir des directives de l'artiste. Morris enregistre la séance avec la femme non-voyante et retranscrit les paroles de cette dernière que l'on peut lire sur un panneau jouxtant le dessin. Le résultat ne ressemble en rien aux autres séries des *Blind Time Drawings*. En effet, Morris vivra une situation limite due au fait qu'il lui sera difficile de faire comprendre à une non-voyante de naissance des directives verbales qui émanent de quelqu'un qui voit et qui n'a jamais expérimenté le fait de ne jamais avoir vu. Le problème que Morris a rencontré est le suivant : comment faire en sorte que ce qu'il exprime en mots puisse faire naître dans l'esprit de cette personne quelque chose qui ne relève pas de la vue, mais d'autres sens ?

Cette expérience rappelle l'intérêt des intellectuels du XVIII^e siècle pour le sujet aveugle, et notamment la fameuse *Lettre sur les aveugles*⁴⁹ de Diderot (1749). Dans celle-ci, Diderot discute de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler le « problème de Molyneux » qui est une question adressée par William Molyneux (philosophe et

⁴⁹ L'apport du philosophe des Lumières Denis Diderot (1713-1784) et de sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (Denis Diderot (1999) [1749]. *Lettre sur les aveugles*, Paris : Ellipses) démontre l'intérêt marqué pour la façon dont le sujet aveugle utilise ses autres sens afin de contrer la perte de la vision dans la saisie du monde sensible. Dans sa *Lettre* portant sur la perception visuelle, Diderot conteste le concept cartésien voulant que les idées du monde sensible passent forcément par la vue. Il s'agit ici d'une première forme de rejet de l'oculocentrisme. En se penchant sur les sujets aveugles, Diderot montre son intérêt pour le phénomène de l'aveuglement et par le fait même, pour le corps et les autres sensorialités. Il propose ainsi que, parce qu'il est privé de la capacité de voir, l'aveugle-né prend davantage conscience de son corps et de sa mémoire corporelle (autre que visuelle).

politicien irlandais, 1656-1698), à John Locke (philosophe britannique, 1632-1704). Molyneux se demande si l'aveugle-né recouvrant subitement la vue pourrait distinguer un cube d'un globe qu'il aurait préalablement touché. La question que se demande Molyneux se résume comme suit: est-ce que les représentations spatiales et tactiles que se font du monde les aveugles sont intermodales (transférables du tactile au visuel)? Est-ce que ces représentations mentales acquises tactilement pourraient être transférées au sens de la vue, lorsqu'ils verraient tout à coup un objet qu'ils n'auraient jusqu'alors que palpé? Molyneux et Locke auront deux positions différentes sur cette question :

La question de Molyneux est la suivante : Un aveugle-né (adulte) ayant touché un cube et un globe de même métal et de même grosseur et qui distingue l'un de l'autre aveugle; une fois ayant retrouvé la vue, pourra-t-il sans les toucher, discerner le globe du cube?⁵⁰

Et la réponse de Locke fut la suivante :

Car bien que cet aveugle ait appris, par expérience, de quelle manière le cube et le globe affectent son attouchement, il ne sait pourtant pas que ce qui affecte son attouchement de telle ou telle manière doive frapper ses yeux de telle ou telle manière.⁵¹

Molyneux et Locke (qui s'est finalement rallié à la position de Molyneux) croient qu'en dehors de l'expérience acquise, il n'y aurait pas de corrélation directe entre les données des différents sens. Toutefois, tous deux sont d'accord sur le fait que les aveugles de naissance possèdent des concepts spatiaux. Il réside tout de même que la question de la corrélation entre les indices tactiles et les indices visuels pose problème quant au cas de l'aveugle-né.

⁵⁰ Jocelyne Lupien (1996). *L'apport des sciences cognitives à la sémiotique visuelle. Étude de la représentation des espaces perceptuels dans l'art de la seconde moitié du XXe siècle*. (Thèse de doctorat en sémiologie). Université du Québec à Montréal, p. 419.

⁵¹ *Idem*.

Nous relatons cette discussion ancienne parce qu'elle est toujours d'actualité et au cœur du travail de Raphaëlle de Groot. Tout comme Morris, cette dernière a collaboré, dans le projet *Colin-maillard* (1999-2001) sur lequel nous élaborerons au chapitre suivant, avec des personnes non voyantes, ainsi que des aveugles de naissance.

Revenons un instant aux œuvres de Morris dont la série *Blind Time (Grief)* de 2009, présentée lors de l'exposition collective en ligne *Marking Blind* (2015)⁵². Dans cette exposition, nous retrouvons cinq dessins de Morris de la série des *Blind Time (Grief)* dans laquelle l'artiste souhaitait transposer, à travers cette série d'illustrations faites les yeux bandés, sa colère face aux discours politiques et aux croisades menées par les États-Unis suite à l'évènement du 11 septembre 2001. Considérons le dessin intitulé *Blind Time (Grief) IV* [figure 9]. Dans la partie inférieure de l'œuvre, on peut lire des informations manuscrites comportant des indications quant à la technique employée pour réaliser celle-ci. L'artiste y décrit les pigments utilisés, le noir et le rouge, la technique d'application ainsi que leur emplacement sur le support qui est ici le papier. Au bas de la page, trois zones sont délimitées par l'application à mains nues du pigment noir, et une numérotation de 1 à 8 sur l'axe horizontal du dessin. Cette numérotation réfère aux huit années durant lesquelles les militaires américains ont envahi le Moyen-Orient et ont modifié les stratégies interventionnistes de l'armée. Morris y indique également qu'il a travaillé la partie supérieure du support avec de la terre de Sienna brûlée, en pensant aux nombreux civils morts lors de ce conflit. Il a aussi tenté d'ajouter 3000 empreintes de ses propres mains, en mémoire des 3000 militaires américains tués.

⁵² *Marking Blind* est une exposition collective en ligne créée en 2015 et commissariée par Amanda Cachia. On retrouve également dans cette dernière l'œuvre *Study 5, A New Place* de Raphaëlle de Groot que nous étudierons plus loin. Elle est présentée sur le site de l'organisation Arts & Disability Ireland. (Arts & Disability Ireland (2015). « Marking Blind », dans *Arts & Disability Ireland*). Récupéré le 5 avril 2018 de http://adiarts.ie/artists/commissioning/curated-space/marking_blind/.

À travers leurs démarches d'aveuglement volontaire, Morris et de Groot s'intéressent tous deux aux résultats conceptuels et physiques qui découlent de cette pratique artistique particulière. Le philosophe américain Donald Davidson (1917-2003), que Morris cite dans sa quatrième série intitulée *Blind Time IV (Drawing with Davidson)* de 1991, croit que l'artiste tente, par le processus à l'aveugle, d'explorer d'autres bases sensibles et sensorielles pour dessiner tout en tentant de comprendre comment l'aveugle perçoit le monde extérieur.

C'est ainsi que chez Morris, le tact supplantera la vue et la conscience haptique et proprioceptive dominera ces œuvres, comme le souligne l'auteur Kenneth Surin⁵³ dans un article sur la série *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*. Dans le texte, que l'on retrouve sur le site web de l'exposition en ligne *Marking Blind*, la commissaire Amanda Cachia appuie Surin lorsqu'il soutient que la pratique du dessin à l'aveugle chez Morris effectue une sorte de césure et de remise en question complète dans la manière dont on définit le rapport entre la représentation et le représenté en art. Pour Surin, Morris serait un précurseur de l'ébranlement des fondements du modernisme de l'histoire de l'art au XX^e siècle :

Morris, in other words, uses his blind drawings to find ways to depict the structure of the act of picture making and employs Davidson's philosophical positions to develop what is in effect a metatheory of painting that he will incorporate into the structure of the *Blind Time Drawings*.⁵⁴

En s'aveuglant pour produire un travail artistique, Morris rejette donc la possibilité d'unité et d'immédiateté qui est propre au modernisme, ce qui aura pour conséquence la création d'une déstabilisation au sein de la peinture, du modernisme et de l'histoire de l'art elle-même, où le sens de la vue est perçu comme validation ultime :

⁵³ Kenneth Surin. "Getting the Picture: Donald Davidson on Robert Morris's Blind Time Drawings IV (Drawing with Davidson)" in *South Atlantic Quarterly*, Vol. 101, Issue 1, Winter 2002.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 134.

L'idée d'une pure visibilité, qui, reliée par un discours essentialiste courant de Fiedler et Hildebrand jusqu'à Greenberg, constituait alors l'un des grands récits de l'art moderne, servit ainsi de repoussoir à Morris, dont nombre d'œuvres témoignent d'une suspicion manifeste à l'égard de l'image, de la couleur et d'une quelconque espèce de délectation de nature optique.⁵⁵

Nous pouvons donc affirmer que la série *Blind Time Drawings* de Morris réunit à la fois le dessin à l'aveugle en tant que désir de vivre une expérience phénoménologique⁵⁶, c'est-à-dire ressentir ce que c'est que d'être privé de la vue, mais aussi en tant que désir de mener une performance qui est celle de procéder, les yeux bandés, à un acte de création. La pratique de l'aveuglement volontaire a d'abord permis aux artistes d'explorer les phénomènes de la perception dans une perspective psychologique et sensible, pour ensuite faire naître de cette expérience une nouvelle manière de concevoir la pratique du dessin qualifiée par certains (Morris lui-même⁵⁷, mais aussi Rosalind Krauss, Maurice Berger⁵⁸, Kenneth Surin et Donald Davidson⁵⁹) de phénoménologique et reliée à la performance :

The *Blind Time* drawings, made with closed eyes, are essentially the projections of this pre-objective, carnal density, a meshing of the body's "inner horizon" with the horizon of the external page. Perhaps the aspect of the drawings that is most eloquent about the interface between external and bodily construct is their medium : the black velvet of the

⁵⁵ Jean-Pierre Criqui, *op.cit.*, p. 155.

⁵⁶ « ... - the *Blind Time* drawings enact a rather pure reflection on Minimalism's grounding in the ideas associated with the phenomenology of perception ». (Robert Morris et Rosalind E. Krauss. (1994). *Robert Morris the mind/body problem*. [Catalogue d'exposition]. New-York : Solomon R.Guggenheim Museum. p. 244).

⁵⁷ Robert Morris. « Some Notes on the Phenomenology of Making : The Search for the Motivated », *Artforum*, Vo.8, April 1970, p. 62-66. (Morris écrit cet article quelques années avant d'entreprendre la série des *Blind Time*).

⁵⁸ « More appropriate, she felt, were the phenomenological discussions of Maurice Merleau-Ponty and the writings of the semiotician Charles Sander Peirce, whose concept of "epistemological firstness" directly influenced Morris ». (Maurice Berger (1989). *Labyrinths : Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New-York : Harper & Row, p.11).

⁵⁹ Donald Davidson, « The Third Man », *The University of Chicago Press*, Vol.19, No.4 (Summer 1993), p. 607-616.

powdered graphite reading less as a trace or imprint of the hands passage over the page than as a mirror surface for touch itself- the drawing touching back the artist's hands.⁶⁰

L'approche phénoménologique du dessin va ouvrir la voie à une nouvelle pratique d'aveuglement volontaire, du côté de l'art de la performance, qui redonnera au corps toute son importance lors de l'expérience sensible du monde, ainsi que l'avait déjà énoncé le philosophe Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), mais aussi bien sûr lors de l'acte de création. Le principe cartésien de l'œil qui transcende le corps, et d'une vision qui relèverait de l'intelligible (l'esprit) et non du sensible (le corps), cède la place à une théorie de la chair du monde élaborée par Merleau-Ponty, sur laquelle nous reviendrons plus loin, où le sens de la vue opère dans l'expérience sensible, et non plus dans le monde des idées. La pensée merleau-pontienne soutient que la relation au monde est vécue par le corps (subjectif), la vision n'étant donc pas nécessaire ou essentielle pour *voir* ce qui nous entoure et entrer en contact avec le monde extérieur, requestionnant ainsi la hiérarchie des sens et l'hégémonie de la vue. Merleau-Ponty redonnera au corps son caractère subjectif, le corps n'étant plus un objet ou un outil servant à comprendre le fonctionnement de l'œil : le corps étant la condition même de l'expérience de la vision :

Le corps est pour l'âme son espace natal et la matrice de tout autre espace existant. Ainsi la vision se dédouble : il y a la vision sur laquelle je réfléchis, je ne puis la penser autrement que comme pensée, inspection de l'Esprit, jugement, lecture de signes. Et il y a la vision qui a lieu, pensée honoraire ou instituée, écrasée dans un corps sien, dont on ne peut avoir idée qu'en l'exerçant, et qui introduit, entre l'espace et la pensée, l'ordre autonome du composé d'âme et de corps. L'énigme de la vision n'est pas éliminée : elle est renvoyée de la « pensée de voir » à la vision en acte⁶¹.

⁶⁰ Robert Morris et Rosalind E. Krauss, *op.cit.*, p. 244.

⁶¹ Maurice Merleau-Ponty (1964). *L'Œil et l'Esprit*, Paris : Gallimard, p. 54.

Les artistes des années 1970 et 1980 travailleront donc davantage sur leur propre corporéité : la phénoménologie du corps servira d’ancrage théorique pour penser la pratique de l’aveuglement volontaire en art.

1.2.2 Giuseppe Penone : s’aveugler pour être vu

Quelques années avant les *Blind Time Drawings* de Robert Morris, l’artiste italien Giuseppe Penone (1947-) mènera, dans une galerie de Milan, une performance d’aveuglement volontaire qui s’intitule *Rovesciare i propri occhi (Renverser ses propres yeux)* [figure 10]. Dans cette performance, assis immobile sur une chaise dans la galerie, Penone porte des lentilles cornéennes miroirs qui le rendent temporairement aveugle. Le rôle des lentilles, qui servent habituellement à mieux voir, est ici inversé, car elles empêchent Penone de voir, tout en réfléchissant dans ses yeux le monde extérieur. La démarche de l’artiste lui permet donc d’opérer un renversement réel de l’œil. L’artiste réalise une performance dans laquelle son propre corps et ses yeux sont le siège d’une intervention discutant (sans paroles) de la signification de voir et de ne pas pouvoir voir, tout en renvoyant au monde qui le regarde, sa propre image : « Les lentilles de contact posées sur l’œil reflètent les images que l’œil est en mesure de percevoir ; de cette façon l’élément réceptif devient aussi l’élément de projection ⁶² ». L’œil n’est plus seulement l’organe de la vue, mais il est aussi une surface de contact avec l’extérieur, tout comme la peau :

L’expérience est donc réversible. Voilà pourquoi Penone est fasciné, obsédé par la peau, celle des hommes et celle des choses, par la surface de contact, c’est-à-dire le mode d’appréhension sensible du réel. ⁶³

⁶² Brigitte Poitrenaud (2013). « Renverser ses yeux, l’écriture silencieuse de Giuseppe Penone » dans *Le Regard à l’œuvre. Lecteurs de l’image, spectateurs du texte*, Caen, p. 97. Récupéré de <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/node/docs/Regard%20%C3%A0%20l%27oeuvre.pdf>.

⁶³ *Ibid.*, p. 100.

Le spectateur qui s'approchait pour regarder les yeux de Penone, se voyait en train de regarder dans les yeux de l'autre, incapable lui-même de voir la personne qui se trouvait devant lui. L'artiste, momentanément aveugle, s'offre au regard d'autrui, sans voir qu'il est regardé, et il assigne ainsi au spectateur une position de voyeur. Comme les paupières, les lentilles réfléchissantes bloquent le passage de la lumière dans l'œil de Penone, dressant une barrière entre l'artiste et le monde. Mais, simultanément, tout se passe comme si de l'artiste émanaient des images qui apparaissent dans les petits miroirs. Le spectateur regarde dans les yeux miroirs de l'artiste qui, par sa position, montre en quelque sorte au spectateur ce que lui-même ne peut voir :

La démarche de Penone est un objet d'étude bizarre. Tout à la fois une «écoute» insolite du monde physique, visant à en restituer la présence fragmentaire, et une invitation à une forme d'empathie sensorielle et même sensuelle pour les champs de l'invisible et de l'insignifiance. Mais aussi une sorte d'exploration violente du monde et de soi : renverser ses yeux, dérouler sa peau, mettre à nu son cerveau, travailler sur les arbres (en leur plantant des clous dans la chair, en les évidant) : autant de tentatives de mise en scène de la curiosité humaine, de l'obsession de voir et de savoir, de facture clairement « léonardienne ^{64,65} ».

Cette facture « léonardienne », à laquelle l'auteure Brigitte Poitrenaud réfère, renvoie au modèle hégémonique de la vue dans la pensée humaniste à la Renaissance. L'œil étant alors considéré comme l'organe de l'intellect et de la pensée. Cette théorie humaniste de la vision relève du philosophe français René Descartes (1596-1650). Comme le souligne l'historien Martin Jay dans son livre *Downcast Eyes: The*

⁶⁴ « On pourrait rappeler ici les propos de Léonard de Vinci, qui décrivait l'œil comme « la fenêtre du corps humain, par où il se reflète ». (Jessica Bradley (1983). *Giuseppe Penone*. [Catalogue d'exposition]. Ottawa : Galerie nationale du Canada p. 11).

⁶⁵ Brigitte Poitrenaud, *op.cit.*, p. 101.

*Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*⁶⁶, l'étymologie de certains mots de la langue française, encore en usage aujourd'hui, tels que *pouvoir* et *savoir*, comportent tous le suffixe *voir*. Et ces mots et expressions associés à la vue ont en commun d'être porteurs de significations rattachées à la raison et à la connaissance. Par exemple, nous utilisons souvent l'expression « je vois » pour dire « je comprends », et « il faut le voir pour le croire ». L'expérience sensorielle oriente le langage qui sera convoqué pour décrire la sensation et on constate que l'acte de voir, si riche et complexe, se déclinera sous des mots et expressions comme « regarder », « apercevoir », « scruter », « observer », « détailler des yeux », qui désignent des modalités différentes de la perception visuelle du sujet. Ce sont les mots qui tentent d'objectiver les sensations que nos corps enregistrent, ce qui nous amène à poser que la vue, comme les autres sens, n'est pas objective mais subjective.

Dans *Renverser ses propres yeux*, la cécité volontaire contraint ainsi Penone à contempler son moi intérieur, viscéral et intéroceptif. Cette démarche d'introspection fait écho au désir de l'artiste de se pencher sur ce qui est invisible pour l'œil, ainsi que le dit Poitrenaud : « L'œuvre pauvre se présente comme une énigme visuelle qui invite le spectateur à chercher et à découvrir un sens caché, à travers une expérience sensible⁶⁷ ». Cette dernière, en parlant de l'œuvre pauvre, fait référence à l'*Arte Povera* (Art Pauvre) auquel l'artiste est associé. Apparue en Italie et s'étendant sur deux décennies (1960-70), ce courant adopta une attitude politique de refus du modèle consumériste en pleine expansion à cette époque. Pour réaliser leurs œuvres, les artistes de cette mouvance utilisent des matériaux bruts, des matières organiques, ou encore des objets usuels n'ayant aucune valeur marchande. Et c'est en privilégiant les installations, les performances, ainsi que les œuvres éphémères, qu'ils valorisent le geste artistique plutôt que l'objet dans sa finalité. Cette démarche s'inscrit dans une

⁶⁶ Martin Jay (1993). *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley : University of California Press.

⁶⁷ Brigitte Poitrenaud, *op.cit.*, p. 94.

volonté déconstructiviste de l'art mise en place, entre autres, à travers le discours de la critique de la raison. Chez les humanistes, le sens de la vue étant rattaché à la raison, la critique de celle-ci provient de philosophes de la postmodernité tels que Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Emmanuel Levinas et Jean-François Lyotard, qui vont déconstruire la conception même d'une pyramide des sens au sommet de laquelle la vue trônerait. Les questionnements quant à l'oculocentrisme présent depuis Descartes ont finalement abouti en une sorte d'apothéose du visuel où l'image et le visible n'ont plus la même vocation. En effet, cela a donné forme à un discours anti-référent, où l'image n'est plus le support visuel qui tend à donner sens à une idée, un concept. Elle n'est que matérialité, objet physique dans l'espace. On assiste alors chez des penseurs de la postmodernité, tels que Levinas et Lyotard, à un retour aux questions phénoménologiques du corps et de la chair du monde de Merleau-Ponty :

Instead of the distance between subject and object congenial to sight, touch restores the proximity of self and other, who then is understood as neighbor. It also entails a more intimate relation to the world. "As Merleau-Ponty in particular has shown," Levinas wrote, "the I that constitutes the world comes up against a sphere in which it is by its very flesh implicated ; it is implicated in what it otherwise would have constituted and so is implicated in the world." Touch, moreover, is connected to the primacy of doing that reveals the vulnerability of the self to the world. For Levinas, Edith Wyschograd has suggested, "touch is not a sense at all ; it is in fact a metaphor for the impingement of the world as a whole upon subjectivity...to touch is to comport oneself not in opposition to the given but in proximity with it."⁶⁸

De plus, Martin Jay souligne que l'influence phénoménologique de la pensée merleau-pontienne est aussi reprise chez Jean-François Lyotard dans le but de penser une nouvelle ontologie du visible propre à la pensée postmoderne : « For Lyotard, the eye must be understood as a source of disruptive energy : " l'œil, c'est la force." And it is a force that resists recuperation into a harmonious intertwining in the flesh of the

⁶⁸ Martin Jay, *op.cit.*, p. 557-558.

world⁶⁹». Cette approche philosophique *anti-oculocentrique* se propagera au domaine de l'art où elle prendra la forme d'une contestation du trop grand rôle accordé à la vue dans l'activité artistique.

1.2.3 Aveuglement et défiguration: Stuart Brisley et Olivier de Sagazan

Au cours des années 1970, d'autres artistes vont également se priver du sens de la vue lors de performances. L'émergence de l'art performance donnera à la pratique artistique de l'aveuglement volontaire des formes nouvelles, jusque là inédites. En effet, les artistes n'auront plus uniquement recours à la privation sensorielle visuelle lors de la réalisation de l'œuvre en atelier (Matisse, Picasso et Molinari), mais intégreront l'aveuglement volontaire à des performances, comme c'était le cas chez Robert Morris et Giuseppe Penone.

C'est dans cet esprit que l'artiste britannique Stuart Brisley (1933-) va, par l'entremise d'un art corporel, tester les limites de son propre corps en se privant volontairement des sens visuels, tactiles et kinesthésiques. En 1975, à la Galeria Teatra Studio de Varsovie et durant six jours consécutifs, Brisley réalise devant public la performance *Moments of Decision/Indecision* [figure 11]. S'exécutant dans un espace délimité par quatre pots de peinture posés au sol, l'artiste débute sa performance en portant des vêtements gris qu'il recouvre de peinture noire et blanche. Il enlève ensuite ses vêtements tachés de peinture et continue à appliquer la peinture directement sur son corps nu. En séchant, la peinture deviendra une pâte épaisse qui recouvrira une partie du visage de l'artiste et le rendra temporairement aveugle. Incapable de se situer spatialement en ayant recours à la vue, Brisley cherchera à tâtons (tact) ses repères spatiaux :

Tâtant le sol et palpant l'air dans une région proche du mur, l'artiste est en mesure d'avoir de l'information sur la direction approximative du mur

⁶⁹ *Ibid.*, p. 565-566.

du lieu d'exposition. Par la tactilité, il peut ainsi le localiser, y parvenir et y grimper. Il apparaît que, comme les aveugles, Stuart Brisley, dans son œuvre *Moments of Decision/Indecision*, n'a pas besoin de déterminer la localisation spatiale exacte du mur. Une part de sa démarche artistique consistant à expérimenter la perte visuelle, l'artiste adopte les techniques d'interaction avec l'environnement des non-voyants, à savoir l'exploration tactile dans une région, dans une direction spatiale générale.⁷⁰

En se privant de la vue devant un public qui le regarde perdre ses repères, Brisley établit une relation particulière avec autrui. Diminué et vulnérable, il s'abandonne au regard presque voyeur de ceux qui assistent à la performance. Dans les prochains chapitres du mémoire, nous constaterons que cette posture de vulnérabilité chez l'artiste engendrée par l'aveuglement volontaire est aussi présente chez Raphaëlle de Groot.

Toujours dans l'idée de performer en transformant son corps, de faire de son propre corps une toile en le recouvrant de peinture ou de matériaux artistiques de toutes sortes, voyons comment s'exerce la cécité temporaire dans l'art actuel. L'artiste français d'origine congolaise Olivier de Sagazan (1959-) réalisera, en 1999, une performance intitulée *Transfiguration* [figure 12] qu'il présentera par la suite à de nombreuses reprises⁷¹. Peintre et sculpteur, c'est de son corps qu'il se servira pour littéralement modeler de l'argile sur sa tête jusqu'à ce que la matière l'aveugle complètement et transforme-déforme son visage et par conséquent, son identité. Il affirme ainsi faire un « art vivant » :

Dans un désir d'entrer dans mon œuvre, je suis entré sous ma peinture.
Dans l'idée d'annexer une forme et de la vivre, cela m'a fait passer aux

⁷⁰ Andrée-Anne Pellerin (2011). *La dimension phénoménale du corps dans la performance des années 1970 à 1980*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal, p. 86. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/4136/>.

⁷¹ *Transfiguration* fût entre autres performée à Montréal dans le cadre du festival Phénomèna à la Sala Rosa le 16 octobre 2016.

arts vivants.⁷²

La défiguration et l'aveuglement dressent une frontière entre le performeur et le spectateur. En effet, sans possibilité de contact visuel avec les spectateurs, un peu comme chez Brisley, il va permettre à ceux-ci d'assister à une transformation-déformation excessive, passant de la figure humaine à la figure animale, pour ensuite adopter l'apparence de créatures hybrides ni tout à fait animales, ni tout à fait humaines. Pour l'artiste, qui a fait des études en biologie, il y a ici une volonté d'explorer la nature bestiale du corps. Les performances de *Transfiguration* font office de laboratoire pour le plasticien, une recherche d'une identité alternative, faisant de son corps « le canevas d'une action sculpturale en constante transformation ⁷³ ».

La figure et l'identité de l'artiste sont interrogés chez de Sagazan et ce, sans aucune censure, devant public. Cette exploration est critique et remet en cause la conception essentialiste et individualiste de la figure de l'artiste apparue avec l'humanisme à la Renaissance. L'artiste se définit alors comme une sorte de créateur intellectuel, se distinguant de l'artisan davantage rattaché au travail manuel. D'ailleurs, comme le souligne l'anthropologue et sociologue français David Le Breton⁷⁴ (1953-), l'un des traits révélateurs de l'accentuation de l'individualisme en Occident est l'apparition de la signature sur les œuvres des peintres. Jusqu'au Moyen Âge, les créateurs demeurent anonymes, considérés comme des artisans, ils se fondent dans la masse de la communauté. L'auteur parle également de l'individuation par le visage comme étant l'élément corporel phare dans l'individualisation du corps en soi ; la figure étant

⁷² Mario Cloutier. « Olivier de Sagazan : Le visage, cette énigme », *La Presse*, 14 octobre 2016. Récupéré le 31 janvier 2018 de <http://www.lapresse.ca/arts/festivals/autres-festivals/201610/14/01-5030391-olivier-de-sagazan-le-visage-cette-énigme.php>.

⁷³ Richard Lefebvre (2017). « Remémorations, rêves, rites et résistances : retour sur la 8e biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda », dans *Inter*, (126), p. 61.

⁷⁴ David Le Breton (1990). *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 41.

la partie du corps la plus individualisée et singulière de toutes. L'intérêt de l'art pour la représentation du visage apparaît dans la peinture du XV^e siècle avec l'invention du portrait. De son invention jusqu'à nos jours, la représentation du visage subit plusieurs transformations :

Le corps de la modernité cesse de privilégier la bouche, organe de l'avidité, du contact avec les autres par la parole, le cri ou le chant qui la traversent, la boisson ou la nourriture qu'elle ingère. [...] L'axiologie corporelle se modifie. Les yeux sont les organes bénéficiaires de l'influence croissante de la « culture savante ». Tout l'intérêt du visage se concentre en eux. Le regard est appelé à une fortune grandissante au cours des siècles à venir.⁷⁵

À la modernité, la bouche, siège du goût qu'on relie alors à une sorte d'animalité du visage, sera supplantée au profit des yeux, siège de l'intellect et de la raison et donc de l'esprit, par opposition au corps et ses sensorialités. Au sein du visage réel comme dans la représentation du portrait peint, ce seront les yeux qui exprimeront la spécificité de l'individu portraituré, et non les autres zones du visage reléguées au second plan. De Sagazan, lorsqu'il parle du visage, dit : « À force de voir des visages, il y a une habitude, mais on oublie l'énigme que représente un visage⁷⁶ ». De Sagazan veut que notre regard sur le visage change, il y voit un lieu de formation et de transformation identitaire certes, mais surtout un lieu où l'identité est sans cesse en mouvance au contact des autres. Ici, comme nous le verrons par la suite chez de Groot, se défigurer et s'aveugler est une perte de maîtrise et une dépossession de soi qui transite d'abord par le corps. Aveuglé et parfois en apnée provoquée par l'argile sur son visage, de Sagazan s'en remet beaucoup à son intuition, menant à chaque performance de *Transfiguration* une recherche expérimentielle sur la défiguration en art. Pour lui, l'action de se défigurer ne pourrait se faire autrement que dans l'absence de la vision. C'est comme ça, dit-il, qu'il « voit » mieux :

⁷⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁶ Mario Cloutier, *op.cit.*

La première fois que j'ai vu le visuel de cette performance en atelier, je me suis dit : « Nom d'un chien, voilà 20 ans que je peins, mais, en aveugle, c'est quasiment plus intéressant. »⁷⁷.

Dans le cas de cette défiguration à l'aveugle, de Sagazan souhaite aller au delà des apparences visibles et de la reconnaissance faciale pour établir une relation de connaissance plutôt que de reconnaissance : « Défigurer, c'est percer le voile des apparences, affronter la personne en arrachant son masque, découvrir l'identité, déformer pour mieux connaître et sentir ⁷⁸ ». En ceci, il rejoint tous les artistes que nous avons recensés, qui ont pratiqué l'aveuglement volontaire et qui veulent tous travailler sur autre chose que le voir, qui veulent montrer ce qui est invisible à l'œil, mais tangible et perceptible autrement.

1.2.4 La figure de l'artiste en question : Sylvie Cotton et *Les commensaux*

Avant de considérer la question de l'aveuglement volontaire dans le travail de l'artiste québécoise Raphaëlle de Groot, il est pertinent de souligner qu'au Québec, si peu d'artistes actuels pratiquent l'aveuglement volontaire, c'est le cas de l'artiste Sylvie Cotton dont nous aimerions considérer la démarche et en particulier la performance *Blind Journey* (2001) [figure 13].

L'installation, la performance, l'art action, l'écriture et le dessin font partie intégrante la démarche de Sylvie Cotton. Elle crée des situations performancielles lors desquelles elle établit une relation d'intimité avec l'autre. Le corps, le sien et celui de l'autre, devient le terrain de jeu de cette altérité. Depuis 2001, Sylvie Cotton consacre de longues périodes à expérimenter des états d'être ensemble, avec des gens qu'elle ne connaît pas. Ces échanges s'effectuent lors de promenades, parfois les yeux

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ Olivier de Sagazan et al, « Quand le visage perd sa face : La défiguration en art », dans *Olivier de Sagazan*. Récupéré le 31 janvier 2018 de <http://nefdesfous.free.fr/defiguration/textes.html>.

bandés, dont la durée varie de quelques heures à quelques jours. En avril 2001, Cotton fit la rencontre, dans la galerie du *Unbearable Art Festival* de New-York, d'un homme d'origine portoricaine nommé Ismaël Cosmo à qui elle demanda de lui bander les yeux. Ils ont déambulé ainsi dans le quartier où cet homme vivait depuis 25 ans. Sylvie Cotton, aveuglée, tenait le bras de cet étranger l'encourageant à lui raconter sa vie et les impressions qu'il avait de son quartier. L'homme la conduisit dans divers endroits qu'il avait l'habitude de fréquenter, allant même jusqu'à lui présenter ses amis au café où il allait chaque jour. Bien qu'elle ne puisse jamais les voir, ils discutèrent un moment tous ensemble. Cette promenade avec cet homme, toujours les yeux bandés, s'étira sur trois heures, jusqu'à ce que l'homme ramena l'artiste à leur point de départ. Elle enleva par la suite les lunettes qui la rendaient temporairement aveugle, puis ils discutèrent de l'expérience qu'ils venaient de vivre.

Le jour même de cette performance, Cotton entreprit une seconde performance à l'aveugle intitulée *Blind Square* [figure 14]. Cette fois-ci, l'artiste est seule et a les yeux bandés. Aveuglée, elle marche durant une heure dans un parc :

J'avais délimité un espace carré que j'allais arpenter pendant une heure, mais de manière à toujours étendre ou restreindre le périmètre, c'est-à-dire qu'en comptant le nombre de pas et en changeant le nombre à chaque tour, je modifiais constamment la superficie du carré et, par conséquent, mon trajet. Dans tous les cas, j'avançais dans le vide, dans l'inconnu.⁷⁹

C'est donc à travers cette recherche performative où l'artiste s'aveugle seule, mais aussi en présence d'autrui, que Cotton traite de thèmes tels que la solitude, l'abandon et la confiance que nous hésitons à donner à l'autre qu'on ne connaît pas. Dans *Blind Journey*, la confiance mutuelle, inexistante ou ténue au départ, qui s'installera au fil de la promenade, sera favorisée par le fait d'être guidée à l'aveugle par cet autre qu'elle écouterait mieux et qui aura moins de réserve à son égard sachant qu'elle ne le

⁷⁹ Sylvie Cotton. *Sylvie Cotton*. Récupéré le 19 février 2018 de <http://www.sylviecotton.ca/>.

voit pas. Elle s'abandonne à l'autre avec lequel s'établit alors une relation de grande intimité tactile, posturale et psychologique. L'aveuglement et l'abandon encouragent l'échange verbal et suscitent même les confidences. Chez Sylvie Cotton, la présence, celle de soi et de l'autre, est à la base même de sa pratique et le corps en société est le lieu d'expression de cette présence de soi à l'autre. Le matériau de son œuvre est donc intangible et relève de la présence sensible aux choses et aux individus qu'elle croise sur son parcours. Le fait de se promener en étant aveuglée, seule ou en présence d'autrui, symbolise d'une certaine manière le processus de la démarche créatrice de l'artiste qui, à travers chaque rencontre et chaque projet, avance dans un terrain inconnu, dans ce vide invisible duquel surgit le visible :

Il s'agit d'appeler du vivant et de le laisser respirer. Puis, le rendre visible. Cela peut être fait de mille manières. Et c'est bien ce qui rend cette chose la chose la plus intéressante qui soit. On ne sait pas ce qui va se produire : on est dans un nouvel atelier. Un atelier commun. Nous sommes ensemble la matière, les créateurs et souvent l'unique public d'une œuvre en train de se faire. Et sans prétention ni attentes précises, on y reconnaît dans cet instant le fait « d'être tout seul ensemble ».⁸⁰

Cotton affirme ainsi que le sujet qui participe au projet de l'artiste devient co-auteur de l'œuvre :

On est peut-être devant un art non pas tant citoyen que mitoyen, un art qui se tisse dans un entre-deux, c'est-à-dire entre deux personnes au moins, l'artiste instigateur et un ou plusieurs participants, qui deviennent co-auteurs. Dans cet entre-deux s'affirment et cohabitent, selon des modalités et des conditions précises ou imprécises, mais dans un cadre certain, des subjectivités énoncées et partagées, des subjectivités par où réussit parfois à poindre de l'intersubjectivité, un lien réel dans l'impermanence.⁸¹

⁸⁰ Sylvie Cotton. « Citoyen à l'œuvre : levain nouveau », *Esse*, No. 48, printemps/été 2003, p. 43.

⁸¹ *Ibid.*, p. 42.

Ce type de performance à l'aveugle est très intéressante en ce qu'elle ne fait pas de l'artiste un performeur solo qui s'exécute devant public. Au contraire, chez Cotton, c'est la rencontre et la complicité entre l'artiste et l'autre qui est l'objectif prédominant. Nous verrons plus loin que, tout comme dans le projet *Blind Journey* de Sylvie Cotton, Raphaëlle de Groot manifestera aussi ce désir d'aller à la rencontre de l'autre, invitant deux individus à se dévoiler et à échanger de manière proxémique.

C'est l'art relationnel qui s'impose de plus en plus dans l'art contemporain occidental. Au Québec, c'est vers 2000-2001 que l'art relationnel atteindra son apogée et c'est conséquemment à ce moment qu'artistes et théoriciens souhaiteront réfléchir et écrire sur cette pratique, notamment dans *Les commensaux*⁸². Publié en 2001, cet ouvrage visait à soutenir les démarches exploratoires d'artistes en début de carrière ayant en commun, entre autres, la socialité comme matériau artistique⁸³. Comportant quatre sections (quatre *bornes*), le livre réunit des essais ainsi que des écrits d'artistes, dont ceux de Sylvie Cotton⁸⁴ et de Raphaëlle de Groot⁸⁵, dont la démarche relationnelle contribua à l'élaboration de cette pratique artistique au Québec :

Où que nous allions pourtant, ces quatre bornes principales se sont invariablement trouvées sur le trajet : l'investissement de l'espace public, la mobilité de ses frontières et sa fonction communautaire ; l'utilisation de l'objet, sa circulation et les protocoles d'échange qu'il génère ; l'investigation des relations interpersonnelles, de l'éthique individuelle et de leurs propriétés « matérielles » ; et enfin, ce désir déjà

⁸² Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (2001). *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances = when art becomes circumstance*, Montréal : Centre des arts actuels Skol.

⁸³ Eduardo Ralickas (2011). « Sauver autrui ? L'art en régime d'inaptitude » dans *La triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*, Musée d'art contemporain de Montréal, p. 349.

⁸⁴ Sylvie Cotton (2001). « Langagement », dans *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances*, p.137-140, sous la dir. de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, Montréal : Centre des arts actuels Skol.

⁸⁵ Raphaëlle de Groot (2001). « L'autre comme contrée à explorer, Dévoilements et Colin-maillard », dans *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances*, p. 122-129, sous la dir. de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, Montréal : Centre des arts actuels Skol.

nommé de voir s'intensifier le rôle et la fonction critique de l'artiste en société.⁸⁶

Les historiens de l'art Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs cherchaient à comprendre pourquoi, au début du XXI^e siècle au Québec, comme ailleurs, le milieu de l'art était traversé par le désir de plus en plus important de socialisation et pourquoi on manifeste un grand intérêt pour les pratiques dites « relationnelles » :

Nous cherchions à comprendre un phénomène en train d'advenir : nous nous sommes retrouvés à participer pleinement à son émergence. Ce livre représente ainsi le croisement d'une démarche prospective et d'une expérience en temps réel. En cela, il prétend moins fixer les pratiques artistiques actuelles dans un cadre théorique arrêté qu'à constituer un jalon dans leur histoire en pleine construction.⁸⁷

L'évocation de cet important ouvrage collectif sur l'art relationnel au Québec nous amènera, au deuxième chapitre de ce mémoire, à décrire et analyser les premiers travaux à l'aveugle de Raphaëlle de Groot recensés dans *Les commensaux*, soit les performances relationnelles *Dévoilements* (1996-2001) et *Colin-maillard* (1999-2001).

Au sein de ce premier chapitre, nous avons relevé diverses pratiques d'aveuglement volontaire en passant en revue différentes étapes et époques de son évolution. Le dessin à l'aveugle a été pratiqué dès le début du XX^e siècle par des artistes comme Henri Matisse et Pablo Picasso qui, inspirés par les théories sur l'inconscient, souhaitaient réduire le contrôle de la vue sur la main qui dessine, pour ainsi prioriser la corporéité et le sens tactile. Cet intérêt pour l'inconscient et l'automatisme en Europe se transmet à une génération entière d'artistes américains, tels que Willem de Kooning et Cy Twombly, jusqu'aux artistes québécois automatistes et post-

⁸⁶ Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, *op.cit.*, p. 15.

⁸⁷ *Idem.*

automatistes tel que Molinari, qui expérimentera vers 1950 le dessin à la noirceur. C'est par la suite que la technique du dessin à l'aveugle se cristallisera avec les *Blind Time Drawings* que Robert Morris réalisera les yeux bandés et en se chronométrant pour inscrire ensuite sur l'œuvre le temps de la performance à l'aveugle (mais sans public). Au même moment, Giuseppe Penone et Stuart Brisley vont faire de leur corps l'objet de l'œuvre à travers des performances dans lesquelles ils se priveront de leur sens de la vue. Penone portera des lentilles cornéennes lui bloquant la vue tout en instaurant une interaction avec le spectateur. Brisley, lui, va tester les limites de son corps en s'abandonnant à la matière qui prend le contrôle sur ses gestes et actions corporelles. Olivier de Sagazan réalise, à partir de 1999, la performance *Transfiguration* dans laquelle la privation visuelle permet à l'artiste de se défigurer et de transformer son identité face au spectateur. Nous avons finalement souligné l'actualité de la performance sous aveuglement volontaire chez l'artiste québécoise Sylvie Cotton.

Dans les prochains chapitres, nous nous pencherons sur la pratique de l'aveuglement volontaire chez l'artiste Raphaëlle de Groot. Nous analyserons les divers enjeux iconographiques, spatiaux, perceptifs et identitaires que ses œuvres soulèvent, autant au niveau du type de performance choisie, que celle de la remise en question de la figure et du rôle de l'artiste et du spectateur. Le type d'iconographie chez de Groot aussi sera intéressant à détailler et questionner : son corps d'abord et avant tout, mais aussi des objets nombreux et colorés appartenant à soi et aux autres, des objets abandonnés ou aimés, des objets en masse ficelés au corps et sur la tête de l'artiste déambulant parfois difficilement devant public, et les empreintes, signes indiciels et traces du corps de l'artiste et d'autrui.

CHAPITRE II

RAPHAËLLE DE GROOT ET L'AVEUGLEMENT VOLONTAIRE POUR RENCONTRER L'AUTRE

*C'est à la vision que s'adressent les œuvres de
Raphaëlle de Groot ; c'est le voir,
entendu au sens littéral de
ce que l'œil perçoit, qu'elles convient
afin d'en démontrer à la fois la
nécessité et l'insuffisance.*⁸⁸

Anne-Marie Ninacs

2.1 Aveuglement et processus relationnel

Raphaëlle de Groot est une artiste montréalaise née en 1974. En 1997, elle obtient un baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. C'est un an auparavant, en 1996, qu'elle présente publiquement son premier travail artistique recensé⁸⁹ dans le cadre de l'évènement *Bain public* où de Groot, ainsi que dix-sept autres étudiants du baccalauréat, investissent le Bain Saint-Michel, un ancien bain public de Montréal. De cette exposition découlera un colloque, ainsi qu'une publication dans laquelle figure un texte de l'artiste⁹⁰ portant sur ses réflexions quant à la pratique de l'art dans un lieu public. On trouve dans l'extrait suivant une prémisse des grands thèmes qui nourriront la réflexion de sa pratique interdisciplinaire, tels que la présence dans l'absence et la mémoire corporelle: « La piscine est vide, mais le lieu est plein de ce qui reste, une routine intime qui disparaît

⁸⁸ Louise Déry (commiss.), et al. (2001). *Point de chute : Raphaëlle de Groot*. [Catalogue d'exposition]. Montréal: Galerie de l'UQAM.

⁸⁹ Un catalogue d'exposition fut publié par les étudiants pour l'occasion. (Collectif (1996). *Bain public, événement et colloque sur le lieu en art actuel*, Montréal).

⁹⁰ Raphaëlle de Groot (1996). « Du bain », dans *Bain public, événement et colloque sur le lieu en art actuel*, Montréal, p. 27.

à force d'être toujours là⁹¹». Et l'artiste précisera encore dans un autre extrait du catalogue de cette exposition, cette mémoire du corps :

Le bain Saint-Michel appelle la mémoire, celle de vos pieds qu'il faut laver, de vos ongles qu'il faut couper, de votre envie de pipi, de votre mal de ventre, de votre sexe qui pique. La mémoire du présent même, celle du corps⁹²

Voici ce que Raphaëlle de Groot dit des lieux où elle intervient: « Le lieu devient l'atelier, un matériau, un champ d'action, un espace du présent de toujours, du processus⁹³». Aussi, elle précise de la manière suivante de quelle façon elle travaille dans ces lieux par prélèvement, échantillonnage et archivage: « Le bain, ou l'atelier, je l'inspecte et le déshabille. Je fais ce que l'artiste a toujours fait et ce que notre corps fait toujours : recommencer, reprendre, refaire...Le roulement, le flux⁹⁴». Elle se prononce également sur l'importance du dépaysement dans sa démarche :

À travers ces actes reformulés, ce quotidien physique toujours pareil, se forge quelque chose de plus, d'étranger pour un moment. Dépaysement. Un ailleurs débouche de l'extérieur. Le terrain glisse, la peau change. Il n'y a plus d'endroit, il n'y a plus de lieu. Je ne suis plus où j'étais.⁹⁵

Les questionnements que soulève le projet quant à l'initiative d'investir un lieu public en tant qu'artiste renvoient à l'émergence, au même moment dans le monde de l'art contemporain, de la pratique relationnelle. L'historien de l'art Eduardo Ralickas souligne d'ailleurs dans « Sauver autrui ? L'art en régime d'inaptitude »⁹⁶ que chez certains artistes au Québec, dont Raphaëlle de Groot, faire de l'art à partir

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Idem.*

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Eduardo Ralickas, *op.cit.*

du lien social serait devenu *une* stratégie parmi tant d'autres, ces artistes ne se revendiquant plus nécessairement de l'art relationnel tel que théorisé par Nicolas Bourriaud dans l'*Esthétique relationnelle*⁹⁷.

C'est avec le projet *Les commensaux* (2000-2001), ainsi que nous l'avons précisé au chapitre précédent, que l'art relationnel au Québec atteindra son apogée et que les artistes et théoriciens souhaiteront réfléchir et écrire davantage sur cette pratique. C'est pourquoi l'historienne de l'art Véronique Leblanc étudiera la pratique relationnelle chez Raphaëlle de Groot dans son mémoire « La relation comme espace de négociation entre soi et l'autre : étude des pratiques relationnelles »⁹⁸ dans lequel elle précise ceci : « Raphaëlle de Groot investit l'espace entre soi et autrui et déstabilise ainsi les habitudes en obligeant l'autre à repenser la relation »⁹⁹.

S'inscrivant dans ce contexte, l'artiste se penche sur l'expérience humaine en s'immisçant dans des contextes et des milieux hétérogènes où la collaboration participative avec diverses communautés donne forme au caractère singulier et expérientiel de ses projets. En 2007, de Groot compléta une maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal. Le titre de son mémoire-crédation : « En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance »¹⁰⁰ rejoint la problématique d'une mise à l'épreuve de la figure de l'artiste, que nous aborderons dans ce mémoire, à travers la pratique de l'aveuglement volontaire chez Raphaëlle de Groot. Pour ce faire, nous considérerons les œuvres réalisées alors qu'elle se prive

⁹⁷ Nicolas Bourriaud (2001) [1998]. *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du réel.

⁹⁸ Véronique Leblanc (2009). *La relation comme espace de négociation entre soi et l'autre : étude des pratiques relationnelles*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/2686/>.

⁹⁹ *Ibid.*, p.70-71.

¹⁰⁰ Raphaëlle de Groot (2006). *En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance*. (Mémoire-crédation). Université du Québec à Montréal.

volontairement de la faculté de voir¹⁰¹. Nous explorerons la nature, les raisons et les effets phénoménologiques et sémantiques d'une pratique de l'aveuglement volontaire chez cette artiste, ainsi que pour les individus qui participent à ses actions-performances et pour le spectateur qui verra ensuite les artéfacts de ces performances exposées publiquement sous forme de photographies, de vidéos et d'objets.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à l'exploration, chez Raphaëlle de Groot, du monde d'autrui par l'utilisation de procédés d'investigations tels que le dessin à l'aveugle et aussi, le dessin de mémoire qui seront pratiqués par l'artiste, et parfois aussi par les participants eux-mêmes. Nous nous pencherons en premier lieu sur les projets *Dévoilements* (1996-2001) et *Colin-maillard* (1999-2001) dans lesquels l'artiste se prête à des exercices de dessins à l'aveugle avec des personnes appartenant à des groupes de communautés spécifiques tels que des religieuses et des non-voyants. Les procédés de dessins interactionnels en situation d'aveuglement seront par la suite étudiés dans les travaux *Portraits de clients* et *Il volto interiore* (2007) pour lesquels l'artiste invita les visiteurs, dans ces lieux qui lui servaient d'espaces d'exposition, tels qu'une ancienne banque et une galerie d'art, à lui décrire les traits d'un visage qu'elle devait exécuter à l'aveugle. De ces actions suivit l'installation intitulée *Tous ces visages* (2007-2008). Nous verrons comment ces exercices de dessin en situation d'aveuglement deviennent un moyen efficace pour

¹⁰¹ La première œuvre recensée de Raphaëlle de Groot où cette dernière explorera le processus à l'aveugle est un projet intitulé *Lectures* (1999) où, suite à une collecte d'empreintes qu'elle réalisa sur la couverture des livres de la Bibliothèque centrale de la Ville de Montréal (*Collecte d'empreintes* (1998)), elle effectuera, au Centre des arts actuels Skol, des lectures de ses relevés d'empreintes à l'aide de lentilles grossissantes tout en les dessinant « à l'aveugle », donc sans regarder sa main travailler. Ce projet ne fait toutefois pas partie du corpus à l'étude, l'artiste n'étant pas aveuglée en tant que telle, les lentilles grossissantes lui donnant au contraire à voir ce qui est autrement invisible à l'œil nu. Nous parlons ici d'un processus à l'aveugle en ce que l'œil, dans l'exercice du dessin, ne voit pas la main travailler. Cependant, il n'y a pas ici de privation sensorielle visuelle à proprement parler, contrairement aux œuvres dont ce mémoire fait état. (Raphaëlle de Groot, « Premiers travaux », dans Raphaëlle de Groot (dir.), *Raphaëlle de Groot – artiste en arts visuels*. Récupéré le 26 avril 2018 de <https://www.raphaeldegroot.net/premiers-travaux>).

de Groot d'aller à la rencontre de l'autre, tout en lui permettant de mettre à l'épreuve les limites de son propre corps pour ainsi questionner l'autorité de l'œil de l'artiste.

C'est à partir de 1996 que Raphaëlle de Groot entame l'un de ses premiers projets significatifs sous aveuglement volontaire avec *Dévoilements* qui sera suivi, en 1999, par *Colin-maillard*, un second projet de dessin à l'aveugle incluant cette fois-ci la participation de personnes non voyantes :

Avant *Dévoilements*, j'avais déjà dans un de mes projets utilisé le dessin à l'aveugle. J'étais fascinée par l'action de dessiner sans m'ajuster au résultat visuel. Lorsque je trace un sujet « à l'aveugle », je m'efforce de traduire sur papier le mouvement de mes yeux : ma main enregistre mon regard comme un sismographe. Tout comme les pas qu'on laisse derrière soi dans la neige, la ligne laissée sur la feuille est une empreinte. Elle correspond au trajet de l'œil. C'est précisément pour cette raison que j'ai utilisé le dessin aveugle avec les religieuses.

¹⁰²

Se chevauchant dans le temps, la période durant laquelle se dérouleront *Dévoilements* et *Colin-Maillard* s'étirera jusqu'en 2001, année où Raphaëlle de Groot publiera un texte¹⁰³ sur ceux-ci dans le cadre du projet *Les commensaux*, que nous avons évoqué précédemment. Ces travaux affirment deux caractéristiques importantes que l'on retrouvera dans les futures performances de de Groot : la privation visuelle et l'aspect relationnel. À travers ces projets où l'artiste s'excentre dans diverses communautés afin de vivre l'autre, la relation qu'elle établit avec autrui force cette dernière à s'interroger quant à sa place et son rôle dans les milieux qu'elle investit. Au final, elle se positionne davantage en tant que médiatrice, étrangère d'un lieu où sa présence devient un activateur d'expériences pour les gens des diverses communautés qui participent à ses projets :

¹⁰² Raphaëlle de Groot (2001). « L'autre comme contrée à explorer, *Dévoilements* et *Colin-maillard* », dans *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances*, sous la dir. de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, Montréal : Centre des arts actuels Skol, p. 125.

¹⁰³ Raphaëlle de Groot, « L'autre comme contrée à explorer, *Dévoilements* et *Colin-maillard* », *op.cit.*, p.122-129.

Dans ces deux projets, l'autre constitue un point de départ et un ancrage, le pivot central à partir duquel le reste trouve sa place. Mon travail devient une action périphérique : il se déroule autour de ce que l'autre vit, de ce qu'il ou elle est. Cette façon de faire restreint en quelque sorte ma liberté d'artiste puisque je dois tenir compte des limites d'autrui et de sa participation.¹⁰⁴

Il n'y a donc pas chez l'artiste d'idée préconçue sur ce qu'elle fait, le processus parle de lui-même, les actions amènent à créer le sens. Elle se laisse porter par ses rencontres avec les individus, telle une éponge, elle absorbe les récits des gens. Les projets prennent ainsi forme suite à l'expérience de l'artiste avec autrui. C'est donc, métaphoriquement, tout d'abord aveuglement qu'elle plonge dans ces projets :

Tout au long de mes investigations, je suis d'abord à l'écoute du projet : il est une entité propre qui, en un sens, ne m'appartient pas. Ainsi profondément dépaycée, je suis amenée à transgresser mes barrières et mes interdits artistiques. « Il faut se libérer de l'art ! » dirait un ami qui m'est très cher... De là surgit la véritable ouverture.¹⁰⁵

La rencontre constitue ainsi le processus même de l'œuvre où la part de l'autre devient intrinsèque à l'identité même de l'artiste. À travers l'étude des œuvres à l'aveugle de Raphaëlle de Groot, nous verrons comment sa démarche rejette les milieux traditionnels de l'art, plus précisément ici par l'entremise d'un échange à l'aveugle avec autrui. La singularité de cette artiste est, comme l'évoque Eduardo Ralickas, « de mettre en œuvre la créativité d'autrui¹⁰⁶ ». De Groot ne possède pas d'atelier, son travail se déploie sur le terrain de ses rencontres. Le dépaysement n'est donc pas pour cette artiste nomade, relatif au lieu. Il s'inscrit plutôt dans cette rencontre avec le monde de l'autre. La recherche d'un dépaysement dans des communautés inexplorées force toutefois l'artiste à se confronter à des questions

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.127.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Eduardo Ralickas, *op.cit.*, p. 350.

éthiques. En effet, bien que ses interactions soient fondées sur le respect et l'écoute, elle se sent parfois envahissante, voyeuse, lorsqu'elle s'immisce dans l'univers de l'autre. « Touriste » dans ses contextes singuliers, elle crée ses projets dans la plus grande humilité en restant consciente de l'effort d'implication demandé à autrui, pouvant parfois placer ces personnes dans un état de vulnérabilité. C'est d'ailleurs dans un souci de ne pas déstabiliser les religieuses avec qui elle collabore dans le projet *Dévoilements*, qu'elle utilisera pour la première fois le processus à l'aveugle en leur présence. Nous verrons plus loin comment, dans l'œuvre *Colin-maillard*, ces questions éthiques inhérentes à la pratique relationnelle auxquelles l'artiste était confrontée *se modaliseront autrement, parce que* l'aveuglement ne sera plus volontaire. En effet, n'étant plus seulement qu'un moyen pour procéder, il relèvera dès lors de la condition physique même d'un individu.

2.1.1 *Dévoilements* (1996-2001)

C'est suivant une logique de cueillette, d'échantillonnage et d'archivage propre à l'ensemble de sa pratique artistique que Raphaëlle de Groot va, en mai 1998, entreprendre un stage à temps plein d'une durée de huit mois au Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal. Son but premier était de se pencher sur le cheminement des objets d'une collection, de leur arrivée dans la réserve jusqu'à leur mise en exposition. Toutefois, c'est en travaillant à faire l'inventaire, le catalogage et l'emballage de ses objets de la réserve, située dans la maison mère des Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph, que de Groot se mit à observer les sœurs. Cette proximité avec les objets l'emmena en quelque sorte à vouloir leur donner vie, à les faire parler à travers les récits de ces religieuses :

Ces femmes fragilisées par leur vieillesse et la désuétude de leur rôle social sont peu à peu devenues indissociables de l'expérience que je vivais dans la réserve. Là, dans cet immense coffre-fort, j'étais entourée d'objets donnant un corps et une odeur à leur vie passée et privée. J'avais de la difficulté à traiter chacun de ces artefacts avec le

détachement nécessaire au strict inventaire. La proximité de ces religieuses vivant avec lucidité leurs dernières années transformait mon action en une expérience lourde de sens, comme si c'était le poids de leur vie que je soupesais à travers les objets de leur collection. De jour en jour, les sœurs de chair et d'os que je voyais dans la maison semblaient se « muséifier » sous mes yeux.¹⁰⁷

C'est dans un désir de vouloir en apprendre davantage sur les sœurs elles-mêmes, sur cette communauté de femmes qui dédient leur vie à la religion, que de Groot entreprit, avec certaines d'entre elles et de façon anonyme, une activité de dessin. Prenant conscience de l'existence d'une « hiérarchie de la créativité¹⁰⁸ » entre son statut d'artiste et celui de non-artiste chez les religieuses, de Groot va demander aux participantes de dessiner à l'aveugle, sans regarder leur main, des objets de leur choix dans la collection du musée :

La ressemblance n'est pas importante, leur ai-je expliqué. Ce qui m'intéresse, c'est le trait que vous laissez sur le papier. D'une certaine manière, il est l'empreinte de votre regard et c'est cela qui est beau à voir.¹⁰⁹

Simultanément, l'artiste dessine le portrait des sœurs en se fermant les yeux, dans le souci d'un échange égalitaire qui serait insoumis à l'autorité de l'œil et du voir [figure 15]. Dessiner à l'aveugle le portrait de ces femmes en train de dessiner elles-mêmes, devenait ainsi pour l'artiste un moyen de socialisation, et le portrait une sorte de témoignage matériel de sa rencontre avec l'autre. À plusieurs jours d'intervalle, de Groot tenta de dessiner les visages des sœurs de mémoire, en fermant les yeux. Le critique d'art Nicolas Mavrikakis fait d'ailleurs un parallèle, en évoquant l'exposition

¹⁰⁷ Raphaëlle de Groot, « L'autre comme contrée à explorer, Dévoilements et Colin-maillard », *op.cit.*, p.124.

¹⁰⁸ L'auteur Eduardo Ralickas propose l'idée d'une « hiérarchie de la créativité », désignant un concept qui selon lui devrait être interrogé davantage dans le contexte des pratiques artistiques sociales. (Eduardo Ralickas, *op.cit.*, p. 355).

¹⁰⁹ Raphaëlle de Groot, « Esquisses de la vie religieuse », *Relations*, Montréal, septembre 2001. Propos recueillis par Jean Pichette, p. 32.

des 72 dessins accompagnés de récits du projet *Dévoilements* présentée à la Galerie Occurrence en 2001, entre la pratique du dessin à l'aveugle dans le projet de de Groot et les techniques de dessin à l'aveugle du début du XX^e siècle :

De plus, cette façon de faire n'est pas sans évoquer les dessins des automatistes où la main de l'artiste tentait de se libérer du contrôle conscient du cerveau. Le résultat est plus que beau. Les dessins ainsi réalisés sont comme des danses spatiales, de petites chorégraphies visuelles, une dynamique du trait, pourrait-on dire.¹¹⁰

Toutefois, comme nous l'avons vu chez Matisse, la valorisation mnémonique du dessin à l'aveugle visait plutôt une maîtrise du sujet, c'est-à-dire connaître celui-ci à un point tel qu'on puisse le dessiner les yeux fermés. Chez de Groot, la quête de la ressemblance (mimésis) ne semble pas être la chose qui l'a poussée à dessiner à maintes reprises, suite à ses rencontres, les visages des religieuses à l'aveugle. L'artiste souhaitait plutôt laisser sa main traduire librement une impression et la trace/empreinte d'un moment, d'une rencontre, sans volonté de contrôle de la main :

Quand on dessine en ne regardant pas sa main, le trait qu'on fait est très proche du corps, de son énergie première. La manière de tenir le crayon, de peser dessus est plus près de l'écriture personnelle que d'un désir de vouloir contrôler, de reproduire une image. C'est donc un trait qui parle, qui trahit, d'une certaine manière. En dessinant de cette façon. Et en les dessinant moi aussi à l'aveugle, c'est le regard que je portais sur elles qui était également mis à nu. Le visage comique, triste ou stressé que je dessinais, était-il vraiment devant moi ou dans le regard que je portais sur la femme que je dessinais? Beaucoup de non-dit se glissait dans les dessins parce que je ne cherchais pas à contrôler l'image que j'esquissais. Les religieuses parlaient à travers leurs dessins, se dévoilaient, et moi, en les dessinant, je dévoilais ma façon de les voir.¹¹¹

¹¹⁰ Nicolas Mavrikakis, « Toucher du regard ». *Voir*, Montréal, 22-28 mars 2001.

¹¹¹ Raphaëlle de Groot, « Esquisses de la vie religieuse », *op.cit.*, p. 34.

L'idée du dévoilement, titre même du projet, illustre l'importance chez l'artiste d'utiliser l'activité du dessin comme prétexte afin que les religieuses puissent se dévoiler à elle et vice et versa, donnant ainsi au lien social sa prédominance dans le processus d'élaboration de l'œuvre. En effet, c'est la trace de l'individu, par l'entremise du dessin à l'aveugle, qu'elle souhaite mettre de l'avant sous forme de témoignage. La *trace* et le *dévoilement* sont aussi des termes employés chez le philosophe Jacques Derrida (1930-2004) où, dans certains textes¹¹², il déplace la primauté philosophique du visible dans l'art vers des questions de langage. Considérant le visible comme le lieu de l'opposition fondamentale entre le sensible et l'intelligible, il dénonce le privilège de l'optique, régnant traditionnellement au faite de la hiérarchie philosophique des sens, et de sa dominance dans l'histoire de la métaphysique occidentale. C'est à travers les arts que Derrida trouvera un terrain fertile pour proposer sa critique déconstructiviste en problématisant, durant trois décennies, la notion philosophique de visibilité. Il sera d'ailleurs, en 1990, commissaire de l'exposition *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*¹¹³ présentée au Musée du Louvre :

On va chercher dans les dessins du Louvre tout ce qui se réfère <premièrement> aux aveugles, donc à la figure de l'aveugle, ce qui représente des aveugles, mais aussi bien, plus largement, tout ce qui se réfère à la vue, à l'œil- et, évidemment, ce n'est pas le choix de l'accessoire ou de l'accidentel, <parce que > parler du dessin et parler de la vue, c'est à peu près la même chose, mais parler de l'œil, de l'aveuglement, en tant que le dessin serait non pas simplement une expérience du « voir », mais une expérience du « ne pas voir », une traversée de l'aveuglement.¹¹⁴

¹¹² Ces textes sont rassemblés dans l'ouvrage *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible, 1979-2004* qui présente l'ensemble des principaux écrits de Jacques Derrida consacrés à la question des arts depuis la parution, en 1978, de *La Vérité en peinture*. (Jacques Derrida (1979-2004). *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible, 1979-2004* ; textes réunis et édités par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, 2013, Paris : Éditions de la différence).

¹¹³ Jacques Derrida (1990). *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Paris : Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux, et du bicentenaire : Réunion des musées nationaux.

¹¹⁴ Jacques Derrida , *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible, 1979-2004, op.cit.*, p.149.

C'est ainsi que, lorsque Raphaëlle de Groot dessine la figure des religieuses en palpant leur visage et en ne regardant pas sa main dessiner, elle se positionne, et positionne les sœurs, à qui elle demande de faire de même, en tant que dessinatrices de l'invisible : « [...] nous serions donc tentés de dire que ce que le dessin montre comme *visibilité*, c'est une monstration de l'invisible¹¹⁵ ». L'invisibilité est aussi présente dans l'échange verbal entre l'artiste et les participantes. Pour Derrida : « L'expérience de la parole implique structurellement la cécité, la non-voyance¹¹⁶ ». Cette notion s'applique bien au projet de de Groot où, comme les dessins qui sont des traces visuelles de la rencontre, les récits écrits qui accompagnent ceux-ci servent à dévoiler, à rendre matériel l'échange oral qui eut lieu lors de la rencontre. On peut aussi mettre en rapport l'affirmation de Derrida à l'effet que « La première expérience que nous faisons de la cécité, c'est la parole¹¹⁷ », à l'importance du discours et de l'invisibilité caractéristique de la pratique relationnelle chez de Groot :

En esquisant leur portrait de cette façon, je fixais sur papier le regard que je posais sur elles en touchant des yeux les replis de leurs visages. De leur côté, les traits dessinés sur la page blanche révélaient un peu de leur intimité, de leur individualité; ils devenaient une forme de signature, un signal graphique traduisant leur énergie corporelle unique. Par cet exercice, je recueillais une trace d'elles, une forme de relique qui les dévoilerait au regard des autres.¹¹⁸

Le projet *Dévoilements* montre bien le lien que fait Derrida entre l'activité du dessin comme trace graphique, empreinte, et l'utilisation du toucher comme forme de substitution du regard chez la personne non-voyante. Et les écrits deviennent la trace visible de l'échange verbal et oral entre les individus. De plus, pour Derrida, le dessinateur et l'aveugle ont ceci en commun qu'ils appréhendent et figurent le visible

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ Raphaëlle de Groot, « L'autre comme contrée à explorer, *Dévoilements* et Colin-maillard », *op.cit.*, p. 125.

avec leur main, à tâtons. Cette posture permet ainsi d'engendrer un autre modèle de vision davantage perceptuel et sensoriel, tant chez le dessinateur que chez l'aveugle : « Leur cécité respective devient la condition d'une autre manière de « voir » le monde ¹¹⁹ ». Raphaëlle de Groot va pousser l'exploration du processus relationnel à l'aveugle, en faisant participer pour son projet *Colin-maillard*, des personnes non voyantes.

2.1.2 *Colin-maillard* (1999-2001)

C'est dans le cadre d'une résidence d'artiste pour le projet *L'Algèbre d'Ariane* en Belgique (2000) et en collaboration avec le centre Dare-Dare de Montréal, que Raphaëlle de Groot initie le projet *Colin-maillard*. Elle y explore un autre aspect de l'idée de dévoilement en proposant à neuf personnes non voyantes un exercice de dessin d'observation. Les participants devaient d'une main, toucher des formes en pâte de sel et de l'autre, traduire leur exploration tactile sur une feuille de papier. Tout comme pour le projet *Dévoilements*, l'artiste, durant la rencontre, traçait elle aussi le portrait de la personne de manière « aveugle », sans regarder sa main dessiner [figure 16]. Certaines des personnes non voyantes participant à l'atelier avaient à leur tour accepté de faire de même en touchant le visage de l'artiste et en traçant leurs impressions [figure 17]. Certaines de ces esquisses furent par la suite transposées en relief grâce aux techniques de l'Institut Nazareth et Louis Braille, rendant les dessins tactilement perceptibles. L'artiste proposa par la suite à deux personnes aveugles de naissance, et qui ne connaissaient pas les détails du projet, de rendre compte de leurs impressions après avoir appréhendé des esquisses rendues « lisibles » au toucher. Elle prit en notes leurs commentaires et les combina ensuite aux différents portraits sous forme de courtes descriptions également traduites en braille :

¹¹⁹ Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, op.cit., p. 136.

Leurs descriptions- très étonnantes pour un voyant- permettent d'imaginer non seulement ce qu'un aveugle « voit » dans ces désordres graphiques, mais aussi *comment* il s'y prend pour visualiser des images.¹²⁰

Se développa, suite à ses rencontres, l'installation *Colin-maillard* présentée dans le cadre de l'exposition collective *Point de chute* à la Galerie de l'UQAM du 2 au 31 mars 2001. L'exposition, que l'artiste conçoit habituellement dans sa démarche comme un temps d'arrêt dans le processus plutôt que comme une finalité en soi, visait à rendre compte du corpus documentaire issu de ses échanges. Étaient donc regroupés dans l'espace de la galerie les objets en pâte de sel, les dessins faits par les non-voyants ainsi que leur transposition en relief, la version thermogonflée des portraits que l'artiste réalisa à l'aveugle et les descriptions de ceux-ci formulés par les deux aveugles de naissance. On y retrouvait également des photographies prises au microscope à partir des dessins des aveugles, ainsi que des dossiers où étaient classés les divers matériaux ayant servi tout au long du processus.

La complexité et l'éventail d'éléments se rapportant au projet ont permis à l'artiste, en approchant des aveugles pour se prêter à une activité de dessin, d'explorer le lien entre l'image mentale et le processus de mise en représentation visuelle, tactile et verbale. Dans le projet *Colin-maillard*, l'artiste se positionne à nouveau comme médiatrice, créant le relais entre la production du signe visuel et la lisibilité de celui-ci. En effet, dans l'idée spécifique qui est celle de faire dessiner des personnes non voyantes, de Groot va mettre l'emphase sur la problématique de créer des images qui, une fois dessinées, ne pourront être vues par son auteur. Elle va par la suite rendre accessibles tactilement certains dessins et écrits pour les personnes non voyantes. Ce procédé permet aussi au spectateur voyant d'accéder, par le toucher, aux images mentales des aveugles lorsqu'ils touchent une surface ou un objet.

¹²⁰ Raphaëlle de Groot, « L'autre comme contrée à explorer, Dévoilements et Colin-maillard », *op.cit.*, p. 126.

Comme le souligne l'historienne de l'art et commissaire Louise Déry, ce projet permet à l'artiste de prendre conscience de l'écart considérable entre l'image mentale que se construisent les aveugles et l'extériorisation de l'image par le dessin :

Elle découvre que les personnes aveugles associent ensemble des fragments sensoriels à partir desquels se fabrique, dans la noirceur troublante de la boîte crânienne, une certaine image. Le dessin dans la tête se construit. Restitué sur la planche, il n'est en fait que l'interprétation tremblante, voire lointaine de l'objet. Et dans le cas où ses collaborateurs aveugles ont dessiné son visage, il s'agit d'images complexes prises dans les filets de la perception qui se joue entre le touché, le connu et le vu, et appelées à sortir de la nuit dans leur approximation fragile.¹²¹

L'exploration de cette zone entre le tactile et le figurable vient rendre compte de la complexité du circuit sensoriel de la main qui touche à la main qui dessine. Les expérimentations propres au projet permettent ainsi d'illustrer le caractère interprétatif et subjectif de l'acte relationnel en soi, que nous avons vu dans *Dévoilements*, et dont parle l'auteure Mireille Cliche :

La main fait pourtant ses choix, les gestes portent une signature. L'ingénieuse démarche de l'artiste neutralise à la fois l'autocensure et la raison raisonnante, et laisse le sens intact.¹²²

Le déroulement des rencontres étant d'une durée beaucoup plus courte pour le projet *Colin-maillard* que pour celui avec les religieuses, le but visé de l'exercice du dessin avec les aveugles n'était plus dans ce cas-ci de faciliter l'échange relatif aux questions intimes et personnelles. En effet, le phénomène de socialisation avec les non-voyants relevait davantage de la dimension scientifique en ce que ces personnes étaient perçues par l'artiste comme des « professionnels » de l'invisible et du tactile :

¹²¹ Louise Déry, « Raphaëlle de Groot », dans Louise Déry (commiss.), *et al.* (2001). *Point de chute : Raphaëlle de Groot*. [Catalogue d'exposition]. Montréal: Galerie de l'UQAM.

¹²² Raphaëlle de Groot et Mireille Cliche (2001). *Raphaëlle de Groot: Dévoilements*. Montréal: Occurrence.

Plutôt, je les sollicitais en tant qu'*experts* du toucher, en tant qu'individus dont la sensibilité inclut la vue par la négative, parce qu'elle leur est dérobée, ôtée, absente, impossible, obstruée.¹²³

C'est donc en ne privilégiant plus la pratique à l'aveugle à des fins de dévoilement de soi, comme elle fit précédemment avec les religieuses, que de Groot croyait dès lors qu'avec *Colin-maillard*, elle se verrait en quelque sorte libérée des préoccupations éthiques auxquelles elle était confrontée dans sa rencontre avec les sœurs. Le lien entre l'artiste et autrui relevait davantage, dans le projet *Colin-maillard*, d'un échange objectif où la condition physique du handicap visuel était l'élément premier qui la distanciat et la différenciat de l'autre. Cette pratique la confrontait toutefois à d'autres questionnements éthiques, comme à savoir si elle n'était pas en train d'instrumentaliser les aveugles ou encore, si elle n'explorait pas trop leur handicap pour fin de ses propres recherches. Nous avons d'ailleurs souligné, au chapitre précédent, deux exemples à travers l'histoire où philosophes et artistes ont eu recours à des aveugles à des fins d'exploration neuropsychologique. Le premier exemple est relatif à ce que l'on nomma, au XVII^e siècle, le « problème de Molyneux » que Diderot discuta plus tard dans sa *Lettre sur les aveugles* (1749). Le deuxième exemple est relatif au cas de l'artiste Robert Morris qui, en 1976 pour sa série de dessins *Blind Time II*, travailla avec une femme aveugle de naissance.

L'échange entre Morris et la femme aveugle de naissance, connue seulement par ses initiales (A.A.), sera très circonscrit. En effet, l'artiste et l'aveugle avaient une réalité perceptuelle totalement différente des choses, le premier n'avait jamais connu le fait de ne jamais avoir vu, et la deuxième, au contraire, n'avait jamais expérimenté le fait de voir. Morris dictait verbalement à la femme aveugle le dessin qu'elle devait exécuter sur la feuille. S'en résulta toutefois pour celle-ci un sentiment d'incompréhension et d'incapacité face à ce que l'artiste lui demandait de faire :

¹²³ *Idem.*

Il semble que la collaboration ait été assez tumultueuse, A.A. ne saisissant pas toujours l'intérêt des gestes que Morris lui proposait d'exécuter ou des explications qu'il tentait de lui donner quant au fonctionnement du sens de la vue. Lorsqu'ils sont rapportés, les propos qu'elle tient sont en apparence plutôt détachés de l'activité qu'ils accompagnent et témoignent d'un certain malaise [...] ¹²⁴

Morris tentait ici de se servir de son expérience avec l'aveugle pour comprendre par quel moyen pouvait-il faire en sorte que ce qu'il exprimait en mots puisse faire naître dans l'esprit de cette femme non-voyante quelque chose qui ne relèverait pas de la vue, mais plutôt d'autres sens via le langage verbal. La problématique que posait Morris découlait des mêmes préoccupations scientifiques que nous avons pu observer chez Molyneux qui, dès le XVII^e siècle, s'interrogeait à savoir si les représentations spatiales et tactiles du monde qu'avaient les aveugles, pouvaient se transférer du tactile au visuel, ce que Yvette Hatwell a nommé la « relation transmodale » ¹²⁵ (d'un espace sensoriel à un autre).

L'interaction entre Morris et la femme aveugle de naissance semble selon nous bien illustrer l'enjeu éthique évoqué par de Groot quant au travail du dessin à l'aveugle avec des personnes non voyantes. Le but visé par l'exercice du dessin avec une personne aveugle en est un d'objectivation du sujet à des fins d'exploration des données sensori-perceptuelles prises en charge par le tact. La démarche de de Groot s'inscrit donc dans la lignée des questionnements relatifs au « problème de Molyneux » ¹²⁶ bien que contrairement à ces philosophes, elle ne souhaite pas résoudre le problème de la « relation transmodale », mais plutôt l'explorer *in situ*

¹²⁴ Jean-Pierre Criqui, *op.cit.*, p.158.

¹²⁵ Yvette Hatwell (1986). *Toucher l'espace : la main et la perception tactile de l'espace*, Lille : Presses universitaires de Lille.

¹²⁶ « Quoi qu'il en soit, les dessins de A.A., dont quelques-uns joignent la sanguine au graphite, frappent avant tout l'écart qu'ils entretiennent avec ceux de Morris lui-même, par leur aspect violemment incoordonné, leur sauvagerie radicale. L'expérience ranime par ailleurs inmanquablement le souvenir des spéculations qui entourèrent au XVIII^e siècle les aveugles de naissance et dont la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* de Diderot est l'émanation la plus célèbre ». (Jean-Pierre Criqui, *op.cit.*, p. 158-159).

avec des aveugles par l'art. En effet, de Groot explore ce que la vue et le tact ont chacun en charge de traiter, mais elle ne parvient pas à la conclusion des deux philosophes, son questionnement s'intégrant plutôt par le biais d'un processus artistique à travers duquel le résultat ne se veut jamais une finalité en soi.

Soulignons toutefois que Morris et de Groot vont à leur tour s'aveugler volontairement pour dessiner et ainsi, utiliser leur propre corps comme objet d'étude. La série *Blind Time (Grief)* (2009) de Robert Morris, ainsi que *Study 5 A New Place* (2015) de Raphaëlle de Groot, que nous considérerons au chapitre suivant, font toutes deux partie en 2015 de l'exposition collective virtuelle *Marking Blind*¹²⁷. L'exposition est une initiative d'Arts & Disability Ireland (ADI)¹²⁸, un organisme dont le but vise à encourager l'engagement et l'accessibilité de l'art pour tous les publics et en particulier les personnes atteintes d'un handicap. C'est pourquoi toutes les œuvres de cette exposition furent offertes en description audio pour les personnes aveugles. Dans l'exposition *Marking Blind*, outre les œuvres de Morris et de de Groot, sont exposées celles de deux artistes non-voyants : Carmen Papalia et Alice Wingwall. En prenant part à une exposition comme *Marking Blind*, qui valorisait l'accessibilité et la démocratisation de l'art, ces artistes font preuve d'une grande conscience sociopolitique non seulement pour les non-voyants, mais pour le grand public également. Ces considérations politiques seront donc celles de Raphaëlle de Groot lorsqu'elle concrétise son désir de travailler avec les aveugles et les religieuses pour en quelque sorte les *démarginaliser* :

Outre mon intérêt pour le dessin « à l'aveugle », j'ai voulu travailler avec des aveugles parce que leur condition physique les place dans la marge. Comme toutes les personnes handicapées, les non-voyants développent une autre perception du monde parce qu'ils vivent,

¹²⁷ Arts & Disability Ireland (2015), « Marking Blind », dans *Arts & Disability Ireland*. Récupéré le 5 avril 2018 de http://adiarts.ie/artists/commissioning/curated-space/marking_blind/. Récupéré le 5 avril 2018.

¹²⁸ Arts & Disability Ireland (2018). *Arts & Disability Ireland*. Récupéré le 5 avril 2018 de <http://adiarts.ie/>.

physiquement et socialement, différemment. Comment voit-on les choses lorsque nous sont enlevés nos yeux, portes d'entrée qui nous lient à la réalité? Comment vit-on comme non-voyant dans une société de voyants?¹²⁹

La portée du projet *Colin-maillard* montre bien la complexité et la richesse de la réflexion de l'artiste sur le monde du visible et celui de l'invisible. Les résultats des échanges qu'elle a menés avec des personnes non voyantes pointent le fossé existant entre soi et l'autre par une fine mise en situation performancielles entre ceux-celles qui voient et ceux-celles qui ne voient pas, entre ceux-celles qui vont et vivent dans le monde et ceux-celles qui sont volontairement reclus.es, etc. Entrer en relation avec autrui sans possibilité de voir, permettrait-il une différente, voire meilleure perception et compréhension de l'autre? C'est ce que souligne le critique d'art Jérôme Delgado en parlant de l'exposition *Colin-maillard* :

[...] l'installation porte à réfléchir : la cécité modifie-t-elle le regard sur la société ? L'art de Raphaëlle de Groot, un art du non-dit et du non-vu.¹³⁰

En effet, bien que les projets de dessins à l'aveugle *Dévoilements* et *Colin-maillard* comportent chacun leurs spécificités, les échanges ont en commun de s'intéresser au rôle de la vision dans l'acte relationnel : « - les premières, *non vues*, s'y dévoileront ; les seconds, *non voyants*, reconnaîtront à tâtons -¹³¹ ».

Cette nature des échanges entre des individus par l'entremise du dessin à l'aveugle sera également étudiée dans la section suivante à travers deux projets de Raphaëlle de Groot réalisés en 2007 : *Portraits de clients* et *Il volto interiore*. Ceux-ci

¹²⁹ Raphaëlle de Groot, « L'autre comme contrée à explorer, *Dévoilements* et *Colin-maillard* », *op.cit.*, p.126.

¹³⁰ Jérôme Delgado. « L'art du non-dit et du non-vu ». *La Presse*, Montréal, 18 mars 2001, p. B10.

¹³¹ Anne-Marie Ninacs, « Raphaëlle de Groot », dans Louise Déry (commiss.), *et al.* (2001). *Point de chute : Raphaëlle de Groot*. [Catalogue d'exposition]. Montréal: Galerie de l'UQAM.

montreront la présence de plus en plus marquée du corps de l'artiste qui, s'aveuglant volontairement, dessinera sur son propre visage, celui de l'autre dont elle va à la rencontre.

2.2 Le visage au-delà du visible

*Les visages sont des variations à l'infini sur
un même canevas simple.*¹³²

David Le Breton

Nous souhaitons maintenant discuter du fait que les dessins à l'aveugle réalisés dans *Portraits de clients* et *Il volto interiore* (2017) deviendront de véritables *performances* à l'aveugle. Comment s'immerger dans l'univers de l'autre si ce n'est par le visage, celui de l'autre, mais aussi le sien propre ? C'est ainsi que, comme le dit Eduardo Ralickas, dans ces deux œuvres performancielles, Raphaëlle de Groot misera de plus en plus sur la dimension phénoménologique de l'acte de dessiner avec l'autre et c'est aussi dans ces œuvres que son propre visage deviendra la surface où elle dessinera à l'aveugle :

Aveuglée par cette surface d'inscription, l'artiste doit tâter cette seconde peau en se fiant sur l'expérience phénoménologique de sa propre visagété afin de reconstituer le visage de celui ou de celle qui n'existe pour elle que par le médium de la *voix*.¹³³

L'artiste réitérera ces deux performances dans divers contextes, et y *effacera ou altérera* son propre visage au contact de celui de l'autre, effectuant conséquemment une remise en question et mise à l'épreuve de la figure de l'artiste.

¹³² David Le Breton (2003). *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris : Éditions Métailié, p.10.

¹³³ Eduardo Ralickas, *op.cit.*, p. 358.

2.2.1 *Portraits de clients* (2007)

Dans *Portraits de clients*, de Groot se penche sur le portrait et sa signification, s'attardant d'emblée à l'aspect visible de l'identité individuelle. *Portraits de clients* fût déployé dans le cadre de l'exposition collective *Rendre réel/ Making Real*¹³⁴. C'est derrière le comptoir d'une ancienne banque d'Ottawa que l'artiste invitait les visiteurs à un exercice de portraits à l'aveugle. Dans un premier temps, il s'agissait pour le participant de choisir parmi plusieurs fiches de renseignements d'anciens clients de la banque. Ces fiches, comportant des informations réelles trouvées par l'artiste dans les documents abandonnés sur place, contenaient le nom, l'âge, la taille, le poids, la couleur des cheveux et des yeux, ainsi que l'occupation de la personne. Recouvrant l'entièreté de sa figure d'une feuille de papier blanc, tel un masque vierge, le visage de de Groot devenait une matrice sur laquelle elle dessinait le portrait que le visiteur lui décrivait à partir des indications de la fiche d'identité qu'il avait sélectionnée. Étant ainsi aveuglée par la feuille de papier sur son visage, l'artiste ne pouvait se fier qu'aux directives verbales de son interlocuteur qui optait pour les crayons et marqueurs qui lui semblaient appropriés pour l'exercice de dessin. Par la suite, le visiteur choisissait parmi l'une des perruques créées par l'artiste spécialement pour l'occasion, et que cette dernière plaçait sur sa tête. Son interlocuteur prenait ensuite deux photos Polaroid du portrait final [figure 18]. Tandis qu'il repartait avec l'une des photos, l'autre était conservée par l'artiste dans l'espace d'exposition.

Le procédé employé par de Groot comme portraitiste à l'aveugle, où l'image est créée à travers la médiation de la voix du visiteur, rappelle le concept du *portrait*

¹³⁴ L'exposition collective *Rendre réel/ Making Real* fût commissarié par Marie Fraser et présentée dans le cadre du festival Scène Québec à Ottawa du 19 avril au 5 mai 2007. Outre Raphaëlle de Groot, l'exposition incluait également les œuvres de Jean-Pierre Aubé, BGL, Mathieu Beauséjour, Patrick Bérubé, Geneviève Cadieux, Pascal Grandmaison, Jean-Pierre Gauthier, Nadia Myre, Alain Paiement, Yannick Pouliot, Jocelyn Robert et Ève K. Tremblay. Aucun catalogue d'exposition ne fût produit dans le cadre de ce projet.

parlé qui relève de la création de l'anthropométrie judiciaire par le criminologue français Alphonse Bertillon (1853-1914). L'anthropométrie, procédé visant à mesurer les particularités dimensionnelles d'un individu, est utilisée par la police, en lien avec la photographie judiciaire, dans le but d'identifier et de catégoriser les criminels. L'importance du visage et de sa singularité est ainsi devenue, comme le souligne le sociologue David Le Breton, un aspect substantiel du contrôle social, entre autres destinée à l'identification d'un individu lors d'une enquête policière : « La reconnaissance des visages n'est pas seulement une donnée fondatrice de la vie sociale, elle est aussi un impératif pour qui fait œuvre de police ¹³⁵ ». En effet, le procédé anthropométrique de Bertillon, lors duquel ce dernier enregistrerait un relevé constitué d'une description écrite d'éléments propres à la singularité d'un individu, tels que la couleur de ses yeux et de ses cheveux, renvoie aux mêmes éléments que l'on retrouve sur les fiches d'identification des anciens clients de la banque. Le processus utilisé par de Groot dans *Portraits de clients*, ainsi que dans d'autres projets antérieurs¹³⁶ où elle utilise des techniques de classification scientifique, comme l'évoque l'historien de l'art Pablo Rodriguez, fait écho aux techniques d'archivage et aux méthodes employées dans l'élaboration du *portrait parlé* de Bertillon :

The function of language in forensic portraiture— i.e., the practice of producing pictures of absent individuals using verbal or biometric information, as in the tradition of Alphonse Berthillon's *portrait*

¹³⁵ David Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie*, op.cit., p. 45.

¹³⁶ Les procédés de prélèvements scientifiques sont utilisés dans la première exposition individuelle de de Groot intitulée *Reconnaissance* et présentée au centre Dare-Dare en 1997. L'artiste y expose des empreintes de son corps et utilise divers outils tels qu'un lecteur de microfiches, un microscope, de la poudre servant à prélever les empreintes digitales, ainsi que des fiches signalétiques imitant celles des scientifiques. De plus, dans le projet *Collecte d'empreintes* (1998), l'artiste utilise la méthode policière afin de prélever, sur la couverture des livres de la Bibliothèque centrale de la Ville de Montréal, les empreintes des usagers. Suite à cet exercice, elle procédera, au Centre des arts actuels Skol, au projet *Lectures* (1999) où, à l'aide de lentilles grossissantes, elle effectuera des lectures de ses relevés d'empreintes tout en les dessinant « à l'aveugle », donc sans regarder sa main travailler. (Raphaëlle de Groot, « Premiers travaux », dans Raphaëlle de Groot (dir.), *Raphaëlle de Groot – artiste en arts visuels*. Récupéré le 26 avril 2018 de <https://www.raphaelledegroot.net/premiers-travaux>).

parlé—might be another point of comparison, reminding us of de Groot's handling of forensic technologies and procedures in her earlier works.¹³⁷

La technique du *portrait parlé*, comme le souligne le théoricien de l'art Allan Sekula¹³⁸, fut conçue en réaction aux insuffisances d'un empirisme purement visuel dans des contextes de classifications bureaucratiques. C'est en réponse à ce problème, comme le souligne Le Breton, que Bertillon trouva un moyen de caractériser, par le langage, les éléments physiques du visage :

Pour conjurer l'obsolescence de la mémoire lorsqu'il s'agit de reconnaître un récidiviste, Bertillon recourt à l'image et à la parole et non plus à la seule mémoire, mais l'une et l'autre étayée sur des mesures précises, circonscrivent le visage dans leurs rets.¹³⁹

Le *portrait parlé* devint ainsi un moyen permettant de traduire les informations visuelles d'un portrait de police sur des fiches d'identité, par l'entremise de descriptions des caractéristiques faciales. Cette standardisation des traits du visage permettrait ainsi l'étude physiognomonique¹⁴⁰ de l'individu qui, selon Le Breton, comporterait toutefois ses limites et relèverait davantage du fantasme :

Conjurer au moins l'ambivalence, l'insaisissable de l'autre, le réduire à quelques traits simples, à un caractère, savoir ce qu'on peut attendre de lui, tel est le fantasme de maîtrise que développe la physiognomonie. Étudier le corps, et surtout le visage, pour dresser en fonction des formes observées une caractérologie de l'homme qui permette de mieux s'assurer de ce qu'il est (ou plutôt présumé être).¹⁴¹

¹³⁷ Pablo Rodriguez (2011). *Phantasms of Interpretation : Raphaëlle de Groot's Portraits de clients*. (MA Thesis). Concordia University, Departement of Art History, p. 12.

¹³⁸ Allan Sekula, "The Body and the Archive ", *October*, vol. 39, winter, 1986, p. 3-64.

¹³⁹ David Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie, op.cit.*, p. 49.

¹⁴⁰ La physiognomonie est une méthode qui relève de l'idée selon laquelle, à partir des traits physiques du visage d'un individu, il serait possible d'y apercevoir des aspects de sa personnalité et de son caractère.

¹⁴¹ David Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie, op.cit.*, p. 12.

Rodriguez souligne ainsi qu'avec *Portraits de clients*, de Groot va inverser ce concept du bertillonnage qui prônerait l'efficacité d'une relation entre la parole et l'image et qui permettrait l'élaboration plus objective du portrait d'un individu. En effet, l'artiste va s'exercer, à partir de fiches descriptives, à créer l'image d'un visage que l'on ne connaît pas, pour ensuite prendre une photographie de ce visage inventé à partir de réelles descriptions physiques. C'est ainsi que selon Rodriguez, l'artiste tentera de démontrer l'écart considérable qui existe entre les mots et les images, les mots qui pour Bertillon pouvaient au contraire permettre de rendre compte d'une plus grande objectivité quant à la description physique du visage d'un individu. Comme le souligne Le Breton, il est impossible de fixer un visage, celui-ci étant le lieu où, chez chaque individu, s'exprime l'émotion du moment présent. Bien qu'il se situe dans une région spécifique, il est l'élément visible du corps humain le plus changeant :

On s'étonne d'une telle diversité de formes et d'expressions quand les matériaux qui les modèlent sont en nombre si restreint. L'étroitesse de la scène du visage n'est en rien une entrave à la multitude des combinaisons. Le décor demeure le même, mais il accueille des figurations innombrables. Tout homme porte son visage, mais jamais le même. La variation infime de l'un des éléments qui en composent la forme en défait l'ordonnance et la signification. Le visage traduit sous une forme vivante et énigmatique l'absolu d'une différence individuelle, pourtant infime.¹⁴²

En effet, le visage a ceci de particulier qu'il est un lieu phare d'expression de l'expérience du sujet. En couvrant son visage face au visiteur, l'artiste instrumentalise sa propre tête devenue invisible. Elle se métamorphose ainsi en surface-objet aux yeux du participant, bien que ce sera elle qui, au final, dessinera le portrait sur son propre visage. Cependant, ses gestes seront constamment guidés par l'autre lui dictant le visage qu'il souhaite voir apparaître sur ce canevas vierge. En

¹⁴² *Ibid.*, p. 10.

choisissant d'intervenir sur le visage, de Groot en montre la singulière identité décrite par Le Breton, qui affirme que le visage est à la fois unique et empreint de cette socialité que nous entretenons avec les autres :

L'homme n'est pas seul à habiter ses traits, le visage des autres est là aussi, en transparence. Mais l'enfant sauvage, l'autiste ou l'aveugle de naissance témoignent d'un visage muet que seule l'intervention d'un entourage attentif peut socialiser. Le visage est ainsi le lieu de l'autre, il prend naissance au cœur du lien social, déjà dans le face-à-face originel de l'enfant et de sa mère (le premier visage), et se poursuit dans les contacts innombrables que noue et dénoue la vie quotidienne. Le visage est une matière de symbole. Mais pour l'homme lui-même, il est souvent un lieu problématique, ambigu. En ce sens on pourrait dire que le « je est un autre » de Rimbaud trouve son expression corporelle la plus surprenante dans le fait que le visage est un Autre.¹⁴³

C'est ainsi que n'étant jamais indifférent à autrui, le visage se construit en partie dans le regard de l'autre. Dans *Portraits de clients*, de Groot, aveugle, ne peut qu'entendre les indications verbales et prendra conscience évidemment de la difficulté de représenter le visage qu'on lui décrit avec les mots. De plus, le fait qu'il n'y ait aucune possibilité d'échanges visuels entre elle et le participant augmente la difficulté de réaliser un juste portrait sur le papier recouvrant son visage. En effet, comme le dit Le Breton : « Les yeux sont régulateurs de l'interaction¹⁴⁴ ». L'absence d'un échange de regards rend ainsi d'autant plus ardu l'exercice, forçant les deux partis à user d'un langage précis et directif. Pour de Groot, c'est cette difficulté constante dans l'interaction avec l'autre, cette idée d'un dépaysement dans l'acte relationnel, qu'elle cherche à mettre en œuvre par le recours à l'aveuglement volontaire :

Surtout, ce qui m'intéressait, c'était de travailler toujours dans une difficulté. ... Et vraiment de partager ce moment, parce que quand la

¹⁴³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 150.

personne qui s'assoit avec moi se trouvait elle aussi en déficit. Donc moi, je ne voyais pas, mais la personne avait cette difficulté à décrire un visage. ... On travaillait tous les deux dans cette situation de manque, comme en déficit, par rapport à l'image d'un visage.¹⁴⁵

Ne voir qu'une tête recouverte de papier blanc rend difficile l'échange et déclenche, ainsi que le soutient Le Breton, un sentiment d'étrangeté et d'inquiétude pour le participant : « La communication nouée avec un interlocuteur portant un masque et dont on ne distingue aucun trait suscite l'inquiétude ¹⁴⁶ ». Dans son mémoire intitulé « *Phantasms of Interpretation : Raphaëlle de Groot's Portraits de clients* »¹⁴⁷, Pablo Rodriguez décrit ce sentiment, à la fois d'incertitude et de fantasmagorie, qu'il expérimenta lors de sa participation, en 2007, au projet *Portraits de clients*. Comme il le souligne, ce sentiment d'étrangeté est susceptible d'apparaître à chaque fois que le spectateur se retrouve confronté aux divers œuvres où Raphaëlle de Groot s'aveugle volontairement. Toutefois, la particularité de cette confrontation dans *Portraits de clients* repose sur l'écart inévitable entre le portrait que dessine de Groot sur son visage de papier blanc et le *vrai* visage du client que les mots décrivent. L'identité du client demeurera toujours une interprétation fantasmagorique.

C'est à travers l'expérience de Rodriguez que l'on arrive à mieux saisir cette quête veine du visage. Il relate qu'il souhaitait de prime abord sélectionner au hasard le profil d'un client parmi les fiches identitaires proposées par l'artiste. C'est néanmoins sur le profil d'un certain Dwayne R. [figure 19] que son attention s'arrêta, avouant qu'il fut influencé par le parcours professionnel de ce dernier, qui fût un employé de la Société Radio-Canada. Il affirma plus tard qu'il avait aussi

¹⁴⁵ Musée d'art contemporain de Montréal, « Entrevue avec Raphaëlle de Groot », Vidéo Youtube (4 min.47 sec.) présentée dans le cadre de l'installation *Tous ces visages* présentée pour la Triennale québécoise, du 24 mai au 7 septembre 2008. Récupéré le 17 avril 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=RACcUolkWhU>.

¹⁴⁶ David Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie*, op.cit., p. 106.

¹⁴⁷ Pablo Rodriguez (2011). *Phantasms of Interpretation : Raphaëlle de Groot's Portraits de clients*. (MA Thesis). Concordia University, Departement of Art History.

probablement prit en compte le genre de l'individu dans son choix. Lorsqu'il décrivait à l'artiste ce qu'elle devait représenter, il avait l'impression de jouer un rôle presque aussi important que celui de l'artiste elle-même, à cause de la description très précise qu'il devait effectuer. C'est alors qu'il commença à voir apparaître, sur la figure masquée de l'artiste, une curieuse esquisse de visage :

It arrived clad in de Groot's voice (in those moments it was "it," and no longer "she," that asked me for directions), and it also inhered in certain articulations of her neck, arms, and torso. But it did not itself move or speak. Motionless and silent, it flickered, moving into and out of existence, until the end of the exercise.¹⁴⁸

Il y a tout à coup pour Rodriguez cette « *impression de vie*¹⁴⁹ » et aussi l'impression étrange qu'au fur et à mesure que de Groot élabore le portrait, sa voix se transforme jusqu'à devenir celle d'une inconnue. Il se demande aussi si la description qu'il fait du client, si empreinte de sa propre subjectivité et de sa propre interprétation, ne devient pas son propre fantasme de ce visage :

But what most caught my attention during the exercise was the feeling that, no matter how hard I tried, the activity could only ever result in a roguish materialization of my own projections, and never of the person I was trying to imagine or depict.¹⁵⁰

C'est par la suite qu'il se posera la question à savoir si ce fantasme ne résulterait pas précisément de l'espace relationnel qui s'est construit entre lui et l'artiste lors de cet échange. De plus, il précisera que c'est en essayant d'imaginer ce à quoi le client pouvait ressembler que lui venaient en mémoire les visages des personnes de son entourage. Cette observation de Rodriguez nous permet de considérer un autre projet

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁹ Johanne Jarry (2008). « Tous ces visages », dans Cecilia Casorati (dir.), *Il volto interiore*. [Catalogue d'exposition]. Rome : Z2O Galleria- Sara Zanin, p. 1-2.

¹⁵⁰ Pablo Rodriguez, « Phantasms of Interpretation : Raphaëlle de Groot's Portraits de clients », *op.cit.*, p. 19.

de Raphaëlle de Groot intitulé *Il volto interiore*.

2.2.2 *Il volto interiore* (2007)

L'artiste décida de poursuivre cette quête du visage de l'autre, cette fois-ci dans l'espace de la Z2O Galleria – Sara Zanin, galerie qui la représente à Rome. C'est ainsi que du 6 novembre au 29 décembre 2007, l'artiste donna suite au projet *Portraits de clients* avec *Il volto interiore* (*Le visage intérieur*). S'agissant du même processus d'exécution que l'exercice précédent, c'est-à-dire celui où l'artiste appose sur son visage une feuille de papier blanc sur laquelle elle dessine un visage décrit par l'interlocuteur [figure 20], plusieurs éléments nouveaux émergent toutefois avec *Il volto interiore*. En effet, pour le projet dans la galerie de Rome, les participants devaient tout d'abord prendre rendez-vous avec l'artiste et étaient cette fois-ci invités, contrairement à l'exercice situé dans l'ancienne banque, à décrire le visage d'une personne de leur choix. Tout comme pour *Portraits de clients*, les personnes ayant participé à l'activité devaient ensuite effectuer une photo Polaroid qu'ils rapportaient avec eux, et une autre que l'artiste gardait dans l'espace d'exposition. Bien qu'il s'agisse ici de visages familiers, force est d'admettre que l'exercice de décrire un visage connu à une personne aveuglée est tout aussi laborieux que lorsqu'il s'agit, comme lors de *Portraits de clients*, de figures inconnues. Pour expliquer ce phénomène, il est intéressant de revenir à l'expérience décrite au chapitre précédent quant à l'exercice de dessin instantané que Matisse entreprit pour le portrait de Mrs. Warren. Ayant laissé sa main agir librement sur le canevas, il s'avéra finalement que le portrait ne représenta pas la figure de Mrs. Warren, mais bien une fois celle de sa tante, puis à une autre reprise, celle de son père. C'est ainsi qu'à travers ces résultats inattendus, on retrouve chez Matisse ce que de Groot nomme ici, comme titre de son projet, « le visage intérieur ». En effet, l'expérience de Matisse et celle que relatait Rodriguez ont en commun, qu'en tentant de faire apparaître un visage malgré l'aperception visuelle (Matisse dessinait sans regarder sa

main travailler et Rodriguez guidait la main aveugle de de Groot), tous deux ont fait surgir le visage *intérieur* d'une personne qui leur était chère plutôt que celui qui était attendu au début du processus. Olivier de Sagazan, cet artiste dont nous avons considéré la démarche lors du premier chapitre, explique ainsi ce phénomène:

L'ambiguïté vient du fait que l'on transpose l'image de ces visages empreintes sur le plan d'une réalité tangible, alors que nous sommes dans une lecture directe et intérieure du corps, sans correspondance claire et distincte avec le réel objectif.¹⁵¹

Dans ces deux projets, de Groot montre cette nature duelle du visage à la fois extérieur et intérieur¹⁵². Aveuglée par le masque, l'artiste se concentre sur la voix de l'interlocuteur afin de rendre compte de ce visage invisible, ce visage intérieur qui l'habite :

Derrière ce masque, ma vue se tourne vers l'intérieur. Toute ta présence me parle. Parce que je ne vois pas, je t'entends. J'entends ton regard travailler, et ta mémoire. Tu cherches le visage d'un autre- ta sœur, ton père, un ami perdu, ton enfant qui doit naître, ta fiancée- ou le tien. C'est par ta parole que je dessine, dans ta difficulté à dire la forme précise des traits que tu veux reconnaître. Dans ta difficulté, aussi, à guider une main qui ne voit pas la ligne qu'elle trace. Comment dire un visage avec quelques coups de crayon, des taches de couleurs et du papier froissé? Des matériaux si loin de l'image vivante que tu as en pensée, une image à *toi* que tu dois maintenant esquisser avec la main d'une autre, une main aveugle. Nous dessinons avec nos manques.¹⁵³

¹⁵¹ Olivier de Sagazan, « De la Sainte Face à la « tête viande » », dans Olivier de Sagazan (dir.), *Quand le visage perd sa face : La défiguration en art*. Récupéré le 31 janvier 2018 de <http://nefdesfous.free.fr/defiguration/textes.html>.

¹⁵² « Le visage voile autant qu'il relève. L'imprévisible en lui l'emporte trop sur le probable. La lecture sémiologique opérée sur lui a quelque apparence d'un jeu de hasard. La surface du visage est d'une profondeur redoutable ». (David Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie, op.cit.*, p. 53-54).

¹⁵³ Raphaëlle de Groot, « Tous ces visages », dans Paulette Gagnon (dir.) *et al.* (2008). *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. p. 88.

De Groot dit bien dans cet extrait à quel point ces manques lui permettent de rejoindre cette image, qu'elle dit vivante, et qui se cache dans la mémoire de l'autre en train de penser à un être cher. L'aveuglement volontaire, et donc la privation sensorielle, est la voie que choisit l'artiste pour entrer en relation vraiment proxémique avec l'autre. Elle tente d'accéder à la représentation mentale du visage aimé dans l'esprit de l'autre, pour ensuite la rendre visible sur la feuille blanche.

2.2.3 *Tous ces visages* (2007-2008)

Suite aux deux performances participatives *Portraits de clients* et *Il volto interiore*, et toujours dans cette quête du visage par le portrait, Raphaëlle de Groot réalisera l'installation intitulée *Tous ces visages*¹⁵⁴ [figure 21] qui sera présentée au Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion de la Triennale québécoise, du 24 mai au 7 septembre 2008. L'exposition montre les traces de ses deux exercices de dessin : les masques sur lesquels figurent les visages créés lors des activités, les photos Polaroid de ceux-ci prises par les participants, des textes, une vidéo, ainsi qu'une trame sonore. Il est intéressant de noter que la vidéo et la bande sonore de l'installation n'étaient pas présentées ensemble, de sorte que la vidéo donnait à voir (sans son) l'artiste dessiner sur son masque, mais que les indications verbales fournies par son interlocuteur se trouvaient à une distance importante de cette vidéo (par des écouteurs). Il était donc physiquement impossible pour le spectateur de regarder la vidéo tout en ayant accès à son contenu audio. Une coupure entre le visible et l'audible s'effectuait ici, séparation qui n'est pas sans évoquer l'absence de la vue dans le processus même de création et qui valorise l'aspect verbal de l'échange.

L'installation s'enrichit d'autres portraits réalisés par l'artiste suite à ses rencontres

¹⁵⁴ Raphaëlle de Groot créa également, en 2007, une installation intitulée *Casting*, composée cette fois-ci entièrement d'éléments relatifs au projet *Portraits de clients*. *Casting* fût présentée dans le cadre d'une exposition collective tenue au Royal Ontario Museum où l'on retrouvait les œuvres des cinq finalistes régionaux de l'édition 2008 du Prix Sobey pour les arts, que l'artiste remporta en 2012.

avec les participants. Ceux-ci sont exécutés en fonction des masques et aussi du souvenir de ce que l'artiste a vécu sensoriellement lors de chaque action performative :

Après notre rencontre, ta quête continue à m'habiter. J'ai besoin de sortir le masque de ma mémoire, de mettre l'esquisse intérieure devant mes yeux. Comment entrer dans le masque et ramener ce qu'il y a derrière, devant? Dans la distance, je reprends le fil des traces. Je cherche ce que tu as vu dans les lignes que nous avons dessinées. Comme toi qui souvent m'as fait corriger un contour, je ne vois pas. Je bute sur l'image, alors que je cherche une personne. Un dessin ne suffira jamais et pourtant je dessine. Je dessine un visage qui n'existe que dans sa poursuite.¹⁵⁵

Bien que cette quête du visage soit sans fin, l'artiste doit toutefois décider du moment où elle s'arrêtera de dessiner et achèvera le portrait. Il y a donc une trace graphique sur papier, mais tout se passe comme si cette représentation qu'elle décidera être finale n'épuise pas le potentiel de figurabilité du visage, mais un état de ce qui pourrait se poursuivre et se transformer encore, car le portrait nous échappe constamment.

Comme le remarque Johanne Jarry, c'est en tentant de décrire objectivement le visage d'un proche que le participant va, face à l'impossibilité de la tâche, se référer (à son insu) à sa propre image : « Parfois, tu choisis l'autoportrait. Par curiosité, par fantaisie, par retenue. Parce que dire l'autre, tu ne peux pas, c'est trop¹⁵⁶ ». Le Breton donne d'ailleurs l'exemple de l'autoportrait chez l'artiste pour souligner que selon lui, le visage intérieur relèverait moins de l'objectivité (d'ailleurs impossible), que de la dimension subjective, sensible et affective :

En fait, il n'y a jamais en l'homme un visage objectivable.
L'autoportrait en est une illustration saisissante dans l'histoire de la

¹⁵⁵ Raphaëlle de Groot, « Tous ces visages », *op.cit.*

¹⁵⁶ Johanne Jarry, « Tous ces visages », *op.cit.*, p. 2.

peinture, et particulièrement dans l'œuvre exemplaire à cet égard de Rembrandt. Il se dégage plutôt une impression du visage. Un sentiment du visage. Sentiment à cause du caractère un peu flou qui marque ce terme, et parce que toute perception d'un visage est une projection affective.¹⁵⁷

Nous revenons ainsi aux propos de Ralickas quant à la tentative chez de Groot d'effacer sa propre figure. Selon lui, les deux projets de portraits à l'aveugle se penchent sur la fragilité de la figure de l'artiste en tant qu'auteur : « Toutefois, il me semble qu'ils insistent de façon inédite sur la précarité de la posture auctoriale. En effet, le portrait requis par autrui est avant tout *un autoportrait de l'artiste comme autrui*¹⁵⁸ ». C'est ainsi que l'on retrouve, dans la méthode du masque aveuglant, une réelle tentative d'effacement de soi chez l'artiste, qui utilise sa propre visagété comme surface spéculaire. En masquant son identité physique pour dessiner le portrait d'autrui sur son propre visage, de Groot ira jusqu'à emprunter le visage d'un autre pour repenser sa propre figure d'artiste. C'est ce que soutient Ralickas, en définissant l'approche de *Portraits de clients* et *Il volto interiore* comme une tentative de « dissolution de l'artiste *par* le social¹⁵⁹ ». En effet, pour lui :

[...] il s'agit là d'une critique de la figure de l'artiste aboutissant sur une figure sans visage et dont le droit à la « figurabilité » est médiatisé par la voix (pour ne pas dire la volonté) de l'autre.¹⁶⁰

Cette mise à l'épreuve de la figure de l'artiste ne serait ainsi mieux représentée que par ce corps sans visage, qui remet dans les mains d'autrui, ou plutôt devrions-nous dire dans les yeux et la voix d'autrui, toute l'autorité de sa propre figure. Raphaëlle de Groot s'attaque ainsi à l'autorité et la posture canonique de l'artiste à travers

¹⁵⁷ David Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie*, op.cit., p. 102.

¹⁵⁸ Eduardo Ralickas, op.cit., p. 359.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.*

l'histoire de l'art, lègue incontestable des biographies de Vasari¹⁶¹ au XVI^e siècle. Le Breton souligne d'ailleurs l'importance du portrait comme trace mémorielle, intemporelle de la figure de l'artiste et par extension, de son œuvre :

Au-delà de son œuvre, le visage de chaque artiste est son attribut le plus personnel, et le portrait la trace la plus résistante au temps pour conserver sa mémoire d'homme.¹⁶²

La figure de l'artiste, son individualisme et son autorité, est ainsi revisitée de manière critique chez Raphaëlle de Groot, par la rencontre avec l'autre. Dans cette pratique nouvelle de l'art relationnel, c'est la puissance de l'art qui est discutée-critiquée dans ces performances que Ralickas qualifie de « post-sociales » :

Il se pourrait que les œuvres ici en question- que je qualifierais de « post-sociales », non pas tant parce qu'elles en finissent avec la réification des rapports humains propre à l'art social, mais bien parce qu'elles infléchissent les termes-, constituent un nouveau visage, assez discret, de cet auto-renoncement de la puissance de l'art.¹⁶³

Dans le prochain chapitre, nous verrons comment de Groot poursuivra cette mise à l'épreuve de la figure de l'artiste, jusqu'alors repensée par la méthode du dessin, en s'exerçant sur son propre corps. C'est entre autres en couvrant sa tête de divers objets appartenant à autrui qu'elle cherchera à incarner tous les visages à la fois, le sien et ceux de toutes les personnes auxquels ces objets ont appartenus.

¹⁶¹ Giorgio Vasari (1981) [1568]. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (édition commentée sous la direction d'André Chastel), Paris : Berger-Levrault.

¹⁶² David Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie*, *op.cit.*, p. 33.

¹⁶³ Eduardo Ralickas, *op.cit.*, p. 359.

CHAPITRE III

LE CORPS EN EXERCICE CHEZ RAPHAËLLE DE GROOT

*En me présentant à l'autre comme un objet
d'interactions aveugle et démuni, je
renonçais à mon autorité d'artiste.
Toutefois, à travers ce renoncement,
je donnais aussi forme à une
figure d'étrangeté qui
commandait à sa façon la
relation avec l'autre.*¹⁶⁴

Raphaëlle de Groot

3.1 La série « *En exercice* »

Les travaux à l'aveugle de Raphaëlle de Groot que nous considérerons dans ce chapitre se veulent largement tributaires de la performance, bien que cette artiste a longtemps éprouvé des réticences à déclarer qu'elle pratiquait cette forme artistique, ainsi que le souligne Louise Déry dans la première monographie consacrée à Raphaëlle de Groot.¹⁶⁵ Mais plusieurs aspects du travail de de Groot, et au premier plan celui du corps, la relie indiscutablement à la pratique de la performance : son propre corps agissant, la mise en scène du corps (le sien et celui de l'autre) dans des situations d'inconfort, les obstacles volontaires au déplacement et la privation sensorielle par le fait de couvrir son visage et parfois toute sa tête, etc. :

La récurrence du geste qui consiste à se cacher la tête et le visage, outre le rapport à la vue (en être privé), est aussi pour moi liée aux notions de

¹⁶⁴ Raphaëlle de Groot, « En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance », *op.cit.*, p. 16

¹⁶⁵ Louise Déry et Yann Pocreau (2006). *Raphaëlle de Groot. En exercice*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie de l'UQAM. Bien que l'ouvrage fût produit dans le cadre de l'exposition *En exercice* à la Galerie de l'UQAM, ce dernier recense également les travaux faits par l'artiste durant la décennie qui précède le projet *En exercice* (2006).

transformation et d'altérité. Tout travail sur la tête ou le visage (signes de l'identité) me semble explorer la présence étrange que crée un masque (voulu ou non) : par le « masque », le performeur se transforme, il devient autre et active de cette façon l'imagination/ la projection de celui qui le regarde. Si ce masque obstrue la vue du performeur et que le public en est conscient, une autre chose encore se produit : il n'y a plus de réciprocité du regard et le performeur tend à devenir un objet. Je m'intéresse plus particulièrement au phénomène de double présence, c'est-à-dire que le regardeur sent à la fois ma présence- moi qui ne vois rien sous le masque- et la figure étrange – l'Autre – que je construis sur moi-même à partir de cette position aveugle.¹⁶⁶

Les œuvres que nous analyserons ont comme dénominateur commun les diverses actions entreprises par l'artiste lors desquelles elle s'aveugle en se couvrant la tête pour mieux discuter de la figure de l'artiste et de la nature du travail de création.

3.1.1 *Exercice filmé I* (2002)

Comme nous l'avons vu lors du chapitre précédent, c'est en se présentant dans divers milieux et communautés que de Groot prend le mieux conscience de la posture d'étrangère dans laquelle son autorité et sa figure d'artiste la positionnent face à autrui :

Je compris alors que l'autre c'était moi, ou plutôt, à travers la figure que je représentais, c'était l'art, comme espace non défini et inconnu, particulièrement dans ces contextes où le projet artistique émergeait de la rencontre, de sa réciprocité, et de ce qu'elle serait à même de produire d'inattendu. [...] La performance me permettait d'articuler autrement cette réflexion en donnant corps à des états du "faire" de la création, du travail qu'il sous-tend: sortie de soi, déplacement de l'attention, tâtonnement, expérience de l'étrangeté/altérité, écoute, abandon, solitude, risque, engagement, recommencement, ouverture.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Propos de Raphaëlle de Groot dans Sylvette Babin, « Raphaëlle de Groot, En Exercice à Venise », *Esse*, n. 80, hiver 2014, p. 84.

¹⁶⁷ Raphaëlle de Groot, « Le corps en exercice », dans Raphaëlle de Groot (dir.), *Raphaëlle de Groot – artiste en arts visuels*. Récupéré le 10 mai 2018 de <https://www.raphaelledegroot.net/le-corps-en-exercice>.

C'est alors en 2002 qu'elle expérimentera cette perte de repère et ce dépaysement qu'elle recherchait, et qui s'actualisera par son implication corporelle totale. Elle achevait à ce moment-là un stage d'observation de trois semaines dans une manufacture de textiles où elle décida par la suite d'y entreprendre une résidence de six mois. Afin de communiquer avec les travailleurs dans cet environnement de travail bruyant, elle utilisa un système de fiches et de boîtes aux lettres. La Galerie de l'UQAM présenta, dans l'exposition *En exercice*, l'installation finale de ce projet intitulé *8x5x363+I* (2002-2004).

C'est à la Cittadellarte-Fondazione Pistoletto à Biella, en Italie, qu'elle fit l'expérience de sa première performance à l'aveugle seule devant une caméra vidéo¹⁶⁸. À compter de ce moment, elle qualifia ces expérimentations d'« exercices filmés ». Dans la première vidéo-performance intitulée *Exercice filmé I* (2002)¹⁶⁹ [figure 22], l'artiste se recouvre la tête avec du papier, se privant ainsi de voir quoi que ce soit, elle attache à son doigt un pinceau très lourd et s'exerce à dessiner sur son visage couvert. Elle tentera quelques années plus tard, dans les deux projets de 2007 *Portraits de clients* et *Il volto interiore*, de représenter le portrait de l'autre sur la surface de papier recouvrant son propre visage. La différence étant toutefois qu'à la Cittadellarte-Fondazione Pistoletto de Biella, l'artiste s'impose davantage de contraintes physiques. Elle utilise le terme d'« épreuve », considéré dans ce contexte-ci au sens littéral, puisqu'elle deviendra vraiment très incommodée par tout l'attirail que supportera son propre corps :

¹⁶⁸ Pour plus d'informations sur ce projet de l'artiste, consulter la section sur l'installation dans le catalogue de l'exposition *En exercice* (Louise Déry et Yann Pocreau (2006). *Raphaëlle de Groot. En exercice, op.cit.*, p. 91-108) ainsi que les références bibliographiques sur le site web de l'artiste (Raphaëlle de Groot, « 8x5x363+I », dans Raphaëlle de Groot (dir.), *Raphaëlle de Groot – artiste en arts visuels*. Récupéré le 9 juin 2018 de <https://www.raphaelledegroot.net/8x5x363plus1>).

¹⁶⁹ Pour voir un extrait de la vidéo-performance *Exercice filmé I* (2002) : https://www.youtube.com/watch?v=Y9_y2D32SeA&t=130s. Voir aussi le 1^{er} volet de l'exposition virtuelle *Archi-féministes !* intitulée *Archiver le corps* et présentée par Optica du 12 novembre au 17 décembre 2011. (Optica (2011). « Archi-féministes !: Archiver le corps (1^{er} volet) », dans *Archi-féministes ! : L'exposition virtuelle*, 2011. Récupéré le 2 mai 2018 de http://www.optica.ca/archifeministes/archi_fem_01.html).

En choisissant de ne pas exposer de forme artistique finie pour plutôt transformer le lieu d'exposition en laboratoire d'essais, je faisais basculer ma proposition dans le registre de l'épreuve. [...] La perspective était dès lors renversée, elle nous demandait d'approcher l'œuvre par son endos — une face qui se soustrait normalement au regard.¹⁷⁰

Et elle ajoute aussi les considérations suivantes sur cette production :

J'ai réalisé cette action exactement comme elle est montrée, c'est-à-dire sans voir ce que je faisais, motivée par le seul besoin de mettre en pratique une question intuitive : m'exercer concrètement à la contrainte et m'interroger sur ce que cette situation était à même de produire. En répétant le geste — me priver de la vue, me déposséder de mes moyens, disparaître sous l'encombrement et le masque que cela créait — une figure a commencé à émerger.¹⁷¹

Nous souhaitons retracer, à travers les diverses performances à l'aveugle de l'artiste, l'évolution de cette figure qui émerge, ainsi que l'explique la critique d'art Marie-Ève Charron :

Dans le dénuement d'un atelier, l'artiste s'adonne à une activité où elle confronte ses limites et met en péril son identité. Alors qu'elle tente grossièrement de donner les traits d'un visage à cette seconde peau que constitue la couche de papier, elle met en scène sa vulnérabilité comme artiste. En effet, l'exercice repose d'abord sur l'effacement de son visage et sur la privation de la vue, si indispensable au peintre, dont elle renvoie ici une image caricaturale et grotesque.¹⁷²

¹⁷⁰ Raphaëlle de Groot, « En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance », *op.cit.*, p. 9.

¹⁷¹ Raphaëlle de Groot, « Le corps en exercice », *op.cit.*

¹⁷² Marie-Ève Charron, « Exercice filmé I, 2002 », dans *Archi-féministes !: Archiver le corps (1^{er} volet)*, Montréal, Optica, centre d'art contemporain, 12 novembre au 17 décembre 2011. Récupéré le 2 mai 2018 de http://www.optica.ca/archifeministes/r_degroot.html).

En ce qui a trait au procédé de la vidéo-performance, il permet la monstration, à la fois pour de Groot et pour le spectateur, du processus d'oblitération de l'identité physique de l'artiste par la création de cette figure sculpturale vivante :

« [...] Le miroir est offert en différé pas l'enregistrement vidéo et l'effet aliénant des handicaps que je me prescris installent une distance qui me pose comme 'sujet-objet'. Apparaît alors un personnage sculptural qui, bien que construit à même ma tête et par mes gestes, semble étranger à ma personne ». ¹⁷³

Le support vidéographique fait advenir sur le corps de l'artiste la représentation de cette figure étrangère, comme une sorte de moi inconnu. Elle effectuera plusieurs de ces vidéo-performances à l'aveugle en ateliers ¹⁷⁴ pour ensuite s'exercer dans des contextes institutionnalisés tels que des écoles d'art, des galeries ou des musées ¹⁷⁵. Jouant ainsi avec la figure du modèle à travers la création de cette forme hybride et aveugle dans des contextes de performances, de Groot critique les institutions et rituels du monde de l'art. En effet, en se handicapant, elle transforme le spectateur passif en spectateur actif et impliqué :

¹⁷³ Raphaëlle de Groot, extraits de textes destinés à *En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance*, Mémoire de maîtrise, École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, 2006, p.[n.d.]. (Dans Louise Déry (dir.), *Raphaëlle de Groot. En exercice, op.cit.*, p. 39).

¹⁷⁴ De Groot entreprit des études vidéo telles que *Étude 1* et *Étude 2* (2005) qui furent présentées dans l'espace de la grande galerie lors de l'exposition *En exercice* (2006) à la Galerie de l'UQAM.

¹⁷⁵ Il y eut tout d'abord la performance intitulée *Drawing Session* (2004) que l'artiste réalisa dans le cadre d'une résidence pour l'exposition *Just my Imagination*, à London en Ontario. Il s'agissait d'une session de dessins où l'artiste, installée sur un podium avec la tête emballée de divers matériaux qui l'a rendaient aveugle, servait de modèle vivant pour les étudiants en dessin de la University of Western Ontario. Cette action-performative était documentée par une caméra vidéo ainsi que les esquisses des étudiants. Dans un autre temps, l'artiste présenta en 2005, à la Leeds City Art Gallery au Royaume-Uni, les actions *Guided Tours*, *Life Class*, et *Open Rehearsal*. À cette occasion, elle s'était une fois de plus privée de la vue en emballant sa tête avec des matériaux de bricolage et explorait de cette manière divers situations (des visites guidées, une session de modèle vivant et une répétition publique) dans l'espace même de la galerie.

J'impose alors à l'auditoire cette figure en transformation, criante d'étrangeté, qui agit en mon nom d'artiste pour réclamer le regard et l'assistance des spectateurs.¹⁷⁶

Nous verrons comment cette posture peut ainsi être appréhendée comme une tentative de remise en question de l'autorité de l'artiste. En effet, en réalisant ses actions à l'aveugle, elle destitue l'autorité de l'œil et propose « une autre manière de voir dans l'envers de la vue ¹⁷⁷ ».

3.1.2 *En exercice* (2006)

Les traces de ces actions et d'autres projets antérieurs de l'artiste¹⁷⁸, telles que des fragments des travaux *Dévoilements* et *Colin-maillard* vus au chapitre précédent, sont présentées sous diverses formes (vidéos, dessins, impressions numériques, etc.) dans le cadre de l'exposition majeure *Raphaëlle de Groot. En exercice*. Présentée à la Galerie de l'UQAM du 24 février au 1^{er} avril 2006 sous le commissariat de Louise Déry, cette exposition relève certainement de l'un des projets d'aveuglement volontaire les plus complexes, réalisés par l'artiste jusqu'à ce jour. En plus de répertorier les travaux antérieurs de de Groot, c'est dans l'espace de cette galerie¹⁷⁹ que se déroulèrent durant ces cinq semaines, une série de performances interactives¹⁸⁰ qui constituaient le projet

¹⁷⁶ Raphaëlle de Groot, « En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance », *op.cit.*, p. 2.

¹⁷⁷ Sylvette Babin, « Raphaëlle de Groot, En Exercice à Venise », *op.cit.*, p. 85.

¹⁷⁸ « Montréal au mur ou contenue dans des paniers, une sélection de fragments et d'archives de projets antérieurs, réalisés entre 1996 et 2006, organise une mise en contexte de la performance et offre des clés de lecture au visiteur lui permettant d'identifier les préoccupations de l'artiste et de se familiariser avec sa démarche. Ainsi placés ensemble, ces objets de pâte de sel, photographies documentaires, vidéos, dessins, « têtes », et documents rappellent que les thèmes et les procédés de l'empreinte, du portrait et de l'autoportrait parcourent le travail de Raphaëlle de Groot ». (Amélie Giguère, « Chercher l'autre, se chercher soi et garder quelque chose de tout cela », *Spirale*, Montréal, n° 208 (mai/juin 2006), p. 46).

¹⁷⁹ Ces projets se déployaient dans l'espace de la galerie de l'UQAM. L'exposition comprenait également une installation présentée dans la petite galerie adjacente. Il s'agissait du résultat final d'un projet à volets multiples intitulé *8x5x363+1* (2002-2004) pour lequel de Groot avait effectué une résidence de six mois au sein de l'usine de l'entreprise textile Lanificio F.lli Cerruti à Biella en Italie.

¹⁸⁰ « Le calendrier prévoyait 22 performances d'une durée allant de 1h15min à 2h. Sur ces 22 performances une douzaine ont pris la forme d'ateliers qui impliquaient la participation de groupes

En exercice (2006). Au centre de la galerie fut aménagée une aire d'expérimentation où se déployaient à la fois, comme le souligne l'auteure Amélie Giguère, la performance et l'exercice :

En effet, le côté spectaculaire de l'activité, marquée par un début et une fin, appartient à la performance alors que son caractère répétitif et perfectible renvoie plutôt à l'exercice.¹⁸¹

Décrit comme « une aire d'essais, une arène, une page blanche ¹⁸²», cet espace était composé d'une plate-forme de contreplaqué surplombée d'un système de cordes, de poulies et de contrepoids servant à supporter le corps de l'artiste. Une balançoire, un tapis et un ballon de gymnastique, de même que des tables, des outils et accessoires multiples se trouvaient également dans cette zone [figure 23].

Sa démarche consistant à entrer en relation avec autrui, Raphaëlle de Groot invita, dans la galerie universitaire, des groupes d'étudiants issus de divers programmes et niveaux d'études (secondaire, cégep, université) à prendre part à des séances d'exercices. Elle s'intéressait depuis toujours à la rencontre artiste-spectateur et à la relation professeur-élève, un intérêt qu'elle nourrissait de lectures, dont notamment celle des travaux du philosophe Paulo Freire. Ce dernier propose une méthode alternative d'enseignement basée sur une communication mutuelle plutôt que par une transmission de l'information qui fonctionnerait à sens unique. Voici ce que dit l'artiste de l'approche de Freire :

(...) si je retiens les propos de Freire c'est justement parce qu'il parle de *modèles d'apprentissage*- une question reliée à *En exercice* qui, avec ses ateliers dirigés et par la formule même de l'exercice, mettait en scène un *terrain d'enseignement*. Je prenais le rôle de modèle (de sujet, voir

d'étudiants de plusieurs niveaux et domaines d'études ». (Raphaëlle de Groot, « Le corps en exercice », *op.cit.*).

¹⁸¹ Amélie Giguère. « Chercher l'autre, se chercher soi et garder quelque chose de tout cela », *op.cit.*, p. 46.

¹⁸² Louise Déry (dir.), *Raphaëlle de Groot. En exercice*, *op.cit.*, p. 49.

même d'exemple) et je développais, à travers des paramètres d'expérimentation, un « modèle de l'art » à tester, à éprouver. Or, j'énonçais ce modèle à travers le bouleversement tous azimuts des repères emblématiques du domaine, en commençant par renoncer à ma souveraineté et mon autonomie d'artiste. Le terrain d'enseignement c'était donc d'abord l'exercice que je m'imposais par la contrainte, tactique par laquelle je repoussais une certaine image héroïque de l'artiste pour en élaborer une autre. Je réinventais en quelque sorte une *figure* en désapprenant un modèle d'assurance, de « grandiosité », de puissance, de liberté ; et mon pouvoir *de faire* dans cette entreprise, dépendait de l'interaction avec le spectateur. Rejoignant l'esprit de Freire, je déplaçais l'autorité en cause dans l'acte de création vers une zone de relais située entre le public et l'artiste. En provoquant ce déplacement, je ne visais pas tant à diffuser l'idée d'une créativité accessible et transmissible, qu'à rendre vivant et effectif le partage d'une responsabilité révélant l'art en tant qu'espace *autre* dans lequel se projeter et se chercher comme individu et comme être humain.¹⁸³

Installant un *terrain d'enseignement* dans ce lieu d'exposition, l'artiste s'imposa à nouveau des contraintes et des limitations physiques, entre autres en recouvrant son corps entier d'objets de toutes sortes qui l'aveuglaient¹⁸⁴ :

L'aveuglement engendrait des dérives et des défaillances : égarement, tâtonnement, accroc, hésitation, fatigue. Face à cette entreprise ardue, le visiteur se tenait debout, en intrus, avec le sentiment d'assister à ce que l'artiste ne laisse pas voir d'habitude et qui *ne peut*, en principe, constituer une finalité, car rien ne s'y précise jamais. Quelle place pouvait-il prendre devant cette mise à nu ? Comment se positionner devant cette *forme figure* ouverte et instable, créée aux dépens de mon intégrité physique ? D'entrée de jeu, ma vulnérabilité lançait un appel à l'engagement actif des spectateurs et suscitait la prise de contact. [...] Ma mise en exercice voulait ainsi entraîner l'observateur dans un mouvement qui questionnerait son rôle dans l'action.¹⁸⁵

¹⁸³ Raphaëlle de Groot, « En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance », *op.cit.*, p. 19-20.

¹⁸⁴ C'est à partir de 2009, avec *Le poids des objets* (2009-2016) que, dans ses performances à l'aveugle, l'artiste aura de plus en plus recours aux objets glanés ici et là et parfois en liens avec ses voyages ou offerts par les gens.

¹⁸⁵ Raphaëlle de Groot, « En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance », *op.cit.*, p. 2.

Les visiteurs de l'exposition et les groupes d'étudiants devinrent ainsi les yeux de l'artiste aveuglée. Une caméra vidéo [figure 24] fut d'ailleurs mise à leur disposition afin de rendre compte de leurs observations, leur permettant de cette façon d'assister l'artiste dans la recherche de cette mise à l'épreuve de sa propre figure :

Le défi demandait de lâcher prise, de délaissier des points d'appui, surtout ceux qui interviennent dans l'opération du regard, comprise comme un acte de déchiffrement à travers lequel questionner ce que nous percevons du monde, de soi et des autres. Relever cette épreuve de désorientation *en public*, en faire le mobile de l'artiste *en exercice* et relancer par cette voie l'engagement du spectateur, établissait une responsabilité conjointe et mutuelle face au *travail* que suscite l'art, tant du point de vue de la création que de celui de la réception.¹⁸⁶

De Groot s'entraîna pendant plusieurs mois afin d'arriver à performer ces exercices acrobatiques pour ensuite y ajouter une difficulté supplémentaire en s'aveuglant. Son autorité et sa crédibilité artistique furent donc sévèrement éprouvées par ces contraintes gestuelles et visuelles infligées à son corps, outil et véhicule de son travail:

En adoptant cette contre-posture comme attitude de création, j'explorais différentes manières de déplacer l'autorité et le pouvoir de l'artiste vers une zone de relais située entre le spectateur et moi.¹⁸⁷

Ce propos, tiré du mémoire-crédation de Raphaëlle de Groot, fait suite à l'exposition *En exercice*. Dans cet écrit, elle partage son expérience du projet durant les cinq semaines où il fût présenté à la Galerie de l'UQAM. Elle y relève les diverses problématiques qui ont émergé de cet exercice : l'interaction avec le public, la mise à l'épreuve de la figure de l'artiste et la représentation de soi dans le contexte particulier d'exposition-atelier. En faisant de l'espace de la galerie à la fois le lieu de l'exposition et de la création, elle invitait résolument les spectateurs à entrer dans son atelier. C'est dans cet

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹⁸⁷ *Ibid.*, v.

ordre d'idées que de Groot établit un parallèle entre la représentation de sa propre figure dans *En exercice* et la figure de l'artiste au travail dans son atelier, telle qu'elle apparaît dans certains tableaux du XVII^e siècle. Elle pense ici aux tableaux *L'Art de la peinture* (1665) de Vermeer [figure 25] et *L'artiste dans son atelier* (1629) de Rembrandt [figure 26] : « Souvent des autoportraits, mais pas forcément, ces œuvres dévoilent des mises en scène où le peintre crée une image du peintre *en train de créer*¹⁸⁸ ». Ces artistes du XVII^e siècle incluent dès lors dans la représentation picturale un espace pour le spectateur par cette mise en représentation du *work in progress* de l'œuvre. Ils lui laissent ainsi voir cet interstice, autrement invisible, qui se trouve entre le peintre et son œuvre, et qui est l'espace de la création. Le dispositif même de l'exposition *En exercice* renvoie ainsi à cette problématique qui brouille les frontières entre le processus de la recherche et le résultat de l'œuvre ou l'œuvre finalisée. En donnant à voir l'avant, le pendant et l'après de la performance, de Groot choisit de perdre le contrôle de son image en se fabriquant à chaque fois une nouvelle figure et une nouvelle identité devant le public. Les spectateurs ont ainsi accès à tout l'artifice, le côté illusoire propre à la mise en scène et à la représentation de l'image de l'artiste et par le fait même, de son autorité :

À travers cette figure bafouée de l'artiste, j'affirme le besoin de penser la création dans la menace d'une chute, à même une rupture d'identité et la perte d'un équilibre, d'un aplomb. Se fabriquer en se « défabriquant », c'est donc peut-être ouvrir et délier des possibles à travers la reconnaissance du risque inhérent à toute entreprise de création qui se conçoit comme une sortie de soi. La plus grande difficulté de l'exercice réside dans l'abandon, qui ne concède aucune demi-mesure. Comment laisser ses repères sans se disperser entièrement, comment se déprendre de soi-même sans pourtant s'annuler ?¹⁸⁹

L'auteure Sylvette Babin, de son côté, souligne que :

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 24.

Exercice filmé 1 et *En exercice* sont en un sens comme ces tableaux de Rembrandt et de Vermeer : une déclaration de principes ou une sorte de manifeste en acte sur l'art et le travail de l'artiste.¹⁹⁰

Par l'aveuglement volontaire, l'artiste s'attaque à la convention scopique par laquelle, tout au long de l'histoire de l'art, la réception de l'œuvre est modalisée par l'œil et la vue et maintient en quelque sorte à distance l'acte de création. En changeant son apparence et en perdant volontairement la vue, elle interroge à la fois la puissance symbolique de son regard et remet en cause sa propre image. Elle relativise de cette manière, comme le souligne Eduardo Ralickas : « l'autorité de l'artiste dans l'acte de création ¹⁹¹ » par une action-performance qui évolue et se transforme dans cet espace qui réunit l'artiste et le spectateur :

Dans *En exercice*, la négociation à l'œuvre entre le spectateur et moi n'abolissait pas l'autorité et le pouvoir en jeu dans l'acte de création. Elle les déplaçait *hors* du champ exclusif de l'artiste pour les repositionner dans l'espace *problématique* d'un dialogue de *gestes incertains* qui en questionnaient continuellement les termes et les limites.¹⁹²

En effet, affublée de matériaux divers qui l'aveuglent, l'artiste s'égare et erre dans la galerie, abolissant toute frontière entre soi et l'autre. Elle se dévoile et partage avec cet autre sa propre vulnérabilité, physique, identitaire et symbolique. Et les visiteurs ne peuvent résister au désir de prendre part à cet exercice en cours par lequel l'humanité de cette rencontre avec l'artiste s'opère :

Dès lors, pour le spectateur comme pour moi, ma mise en échec n'avait plus la même portée. Elle situait dorénavant la rencontre sur le terrain d'une humanité partagée.¹⁹³

¹⁹⁰ Sylvette Babin, *op.cit.*, p. 84.

¹⁹¹ Eduardo Ralickas, *op.cit.*, p. 358.

¹⁹² Raphaëlle de Groot, « En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance », *op.cit.*, p. 17.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 28.

Le fait de se montrer à la fois comme une figure voyante, imposante, mais aussi aveuglée et en perte de ses moyens, crée une inversion, une sorte de contre-posture dans l'attitude de création où ce sont les objets sur le corps de l'artiste, appartenant au domaine du collectif, qui dominant sa propre individualité dans un geste de soustraction de soi. Dans la performance suivante, *En exercice à Venise* (2103), nous verrons que de Groot se transformera en étrange figure de mascarade assez spectaculaire, mais vulnérable, parce que totalement aveuglée au point d'avoir du mal à marcher dans Venise. Elle attaquera sa condition même d'artiste, devant un public plutôt habitué à ce que le statut de l'artiste soit triomphalement glorifié. De Groot retournera comme un gant cette convention.

3.1.3 *En exercice à Venise* (2013)

Suite au projet *En exercice*, Raphaëlle de Groot commença à récupérer et à conserver toutes sortes d'objets hétéroclites (jouets, membres de poupée en plastique, tissus colorés, filets, etc) qu'elle assemblera en un volume hirsute et coloré. Déjà en 2008, lors de l'exposition *Le moment de la déprise* à la Galerie B-312¹⁹⁴, elle avait entrepris de découper et de réduire en poussière des fragments d'objets qu'elle avait accumulés. Elle intégra ensuite ces objets dans diverses performances telles que *Performance non-titrée* (2009) présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, *Pêche au lancer* (2010) et *En exercice à Venise* (2013). Ces objets transformés, utilisés dans les performances, ont à leur tour produit des restes :

Ces restes deviennent matière en transformation. Ils suggèrent pour moi l'idée d'une ruine organique — une subjectivité ? — qui se fabrique en se défabriquant.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Raphaëlle de Groot, « La mémoire à l'œuvre » dans *La mémoire – le virus – le risque, Actes des tables rondes du 10e anniversaire de la Galerie B-312*. Montréal: Galerie B-312. 2003. p. 8-12.

¹⁹⁵ Propos de Raphaëlle de Groot dans Sylvette Babin, *op.cit.*, p. 84.

Ces restes poursuivirent ainsi leur cheminement jusqu'à former l'œuvre *Stock* (2013) [figure 27]. Présentée pour la première fois à la Z2O Galleria – Sara Zanin à Rome¹⁹⁶, cette installation sera composée de filets suspendus au plafond contenant les restes pulvérisés de ces objets utilisés lors des performances antérieures. *Stock* fût ensuite présenté dans le cadre de l'exposition collective *Material Girls*¹⁹⁷ [figure 28] à la Dunlop Art Gallery de Regina du 30 janvier au 5 avril 2015. En effet, on retrouvera dans cette exposition une partie des objets et matériaux utilisés durant de la performance qu'elle réalisa le 30 mai 2013 lors de la journée de préouverture de la 55^e Biennale de Venise.

En collaboration avec Louise Déry, directrice et commissaire de la Galerie de l'UQAM, et avec le soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec ainsi que de la Délégation du Québec à Rome, Raphaëlle de Groot s'invita de manière officieuse à cet événement prestigieux du monde de l'art contemporain pour y performer *En exercice à Venise*. D'une durée de deux heures trente minutes, la performance se déroula en trois phases.

À proximité du pavillon du Canada, situé (depuis 1958) près des Giardini, l'artiste utilisa divers objets récupérés de performances antérieures, et s'enturbannera de tulle et de masques de carnaval, allusion à celui de Venise, jusqu'à se recouvrir complètement et lourdement la tête et les épaules. Elle décrit en ces termes la contrainte visuelle, auditive et kinesthésique qu'elle s'imposa à Venise :

¹⁹⁶ Z2O Sara Zanin Gallery, « La réserve/ Raphaëlle de Groot », dans *Z2O Sara Zanin Gallery*, 2013. Récupéré le 9 juin 2018 de <http://www.z2ogalleria.it/exhibitions/la-reserve-raphaelle-de-groot/>.

¹⁹⁷ Le titre de l'exposition s'inspirant de la chanson de Madonna *Material Girls*, le projet rassemble les œuvres de 24 artistes canadiennes, dont Raphaëlle de Groot. L'objectif des œuvres exposées est d'interroger les notions d'excès et de désir propres à la consommation matérialiste. Voir Blair Fornwald, Jennifer Matotek et Wendy Peart (2015). *Material Girls*, London UK : Black Dog Publishing. et Lauren Fournier, « “ Material Girls ” Takes up Space at the Dunlop » *Canadian Art*, 2 avril 2015. Récupéré le 21 mai 2018 de <https://canadianart.ca/reviews/material-girls-take-up-space-at-the-dunlop/>.

Dans le long tube que j'ai « enturbanné » autour de ma tête et porté sur mon corps, il y avait des morceaux déchiquetés, des miettes et des poussières de papier, de filet de diverses matières, issus d'*En exercice* ; il y avait également des lambeaux de vieux costumes et de vieux masques trouvés dans un magasin à Montréal, avant mon départ. Ces derniers éléments sont les seuls matériaux que j'ai ajoutés en pensant plus précisément au contexte de Venise et au cliché du carnaval (plumes, velours, voiles, brillants, ornements, boutons, tissus satinés...).¹⁹⁸

C'est dans cet esprit carnavalesque que l'artiste, assise sur un banc public, se transforma graduellement sous les yeux des passants. Elle se recouvrit la tête jusqu'à devenir aveugle pour ensuite amorcer sa performance qui consistait en une marche à tâtons dans les jardins à destination d'un quai d'embarquement. La tête couverte de faux membres en plastique (des mains et des pieds géants) attachés par des tissus colorés, elle marchait lentement, pieds nus sur le sentier et suivie par la foule [figure 29]. Elle avait aussi attaché à ses bras d'autres faux pieds créant une confusion iconographique pour les spectateurs qui avaient du mal à décoder le vrai du faux dans ce corps déambulant bizarrement dans les rues de Venise. De Groot joua de cette manière avec sa propre identité corporelle. Être vue sans voir, et donner à voir à l'autre un moi inconnu, hybride et hétérogène :

C'est un contexte étourdissant où la visibilité – voir et être vu – est centrale. L'action que nous avons proposée (la Galerie de l'UQAM et moi) s'inscrit dans cette course à la visibilité tout en l'a remettant en question.¹⁹⁹

En effet, cette action se voulait symboliquement riche en évocations en ce qu'elle permit à de Groot, par sa présence non officielle en tant que seule artiste québécoise présente à la biennale, de rendre compte d'un certain malaise face à sa présence en se montrant aux professionnels du milieu, tel que le souligne la journaliste Nathalie

¹⁹⁸ Propos de Raphaëlle de Groot dans Sylvette Babin, *op.cit.*, p. 84.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 85.

Petrowski, comme un « carnaval déchu sur deux pattes²⁰⁰ ». De son côté, Marie-Ève Charron souligne la dimension voyeuriste où l'artiste devient l'objet de tous les regards, dans une attitude d'abandon et de vulnérabilité totale :

Si le procédé avait de quoi saisir pour l'état de vulnérabilité recherché par l'artiste, il avait surtout pour efficace fonction de renvoyer à la foule tout autour, faisant la file pour entrer dans les pavillons ou circulant, son penchant pour l'exhibition de soi ; il n'est pas exagéré de comparer ces journées professionnelles à un véritable cirque où il importe beaucoup de se faire voir.²⁰¹

De Groot entreprit une sorte de longue marche cérémoniale inusitée, à laquelle l'historienne de l'art Thérèse St-Gelais a assisté :

Raphaëlle de Groot performe la mutation en endossant les habits de l'inclassable et, par cet *exercice*, propose de revoir l'assignation à la conformité.²⁰²

Une longue guirlande de tulle bleu avec des rubans fanés formait une traîne solennelle, évoquant ainsi la mer qui fragilise la Sérénissime²⁰³.

Dans la dernière phase de la performance, l'artiste parvint à un quai où une gondole l'attendait, dans laquelle elle monta, toujours sans pouvoir voir l'espace devant elle et ses obstacles. Le gondolier l'aïda à monter et conduisit ensuite à l'Arsenal cet étrange personnage coiffé d'objets de toutes formes et couleurs. Durant toute sa déambulation, il faut préciser que certains spectateurs, qui la suivaient, osèrent parfois intervenir pour la guider en la prenant par la main ou encore, en lui donnant des informations verbales.

²⁰⁰ Nathalie Petrowski. « Venise, l'argent et le Québec », *La Presse*, Montréal, 3 juin 2013.

²⁰¹ Marie-Ève Charron. « Une mascarade pas comme les autres », *Le Devoir*, Montréal, 31 mai 2013.

²⁰² Thérèse St-Gelais, « Raphaëlle de Groot et moi », *Spirale*, n. 247, hiver 2014, p. 59.

²⁰³ La Sérénissime réfère à la République de Venise qui est de plus en plus fragilisée par la mer et les marées qui la grugent et menacent de l'engloutir.

À son arrivée à la gondole, de Groot s'éloigna doucement du groupe de spectateurs qui ne pouvaient alors plus la suivre :

Mon accoutrement, surtout ma tête emballée- le fait que je ne vois pas et qu'on ne voit pas mon visage- et la situation de performance en elle-même rendent impossible une approche normale. C'est un contact sans contact, sauf dans les rares cas où je trébuche sur quelqu'un et qu'à partir de cette « rencontre » quelque chose se produit : la personne me laisse la toucher, elle prend une initiative comme me parler, me guider... Mais tout cela est limité par le fait que je ne réponds pas verbalement et qu'une gêne est certainement ressentie à cause du masque et du fait de se savoir observé par d'autres.²⁰⁴

Debout et quelque peu instable au centre de la gondole [figure 30], de Groot navigua ainsi hors du circuit touristique, mais toujours visible pour les passants (non avertis de la performance) qui circulaient sur les berges. L'artiste, seule et en équilibre instable, devait éprouver des affects puissants ainsi que le précise Sylvette Babin, qui était présente lors de l'événement :

Ce déplacement précaire et le relatif isolement du parcours en gondole portaient leur lot d'affects et de points de vue dont nous, spectateurs, étions en quelque sorte privés.²⁰⁵

En effet, les spectateurs ne pouvant assister à l'étape se déroulant sur le canal, le seul « témoin » de la scène, outre le gondolier qui lui donnait certaines indications par mesure de sécurité, était la caméra fixée à l'avant du bateau, qui filma l'artiste en action. Des mois après cette performance, un documentaire d'une trentaine de minutes²⁰⁶ fut présenté au public pour la première fois le 2 décembre 2013 à la Galerie de l'UQAM. La première partie du film montre le début de la performance, et la deuxième, celle du déplacement en gondole où l'on voit bien l'isolement (presque un

²⁰⁴ Propos de Raphaëlle de Groot dans Sylvette Babin, *op.cit.*, p. 85.

²⁰⁵ Sylvette Babin, *op.cit.*, p. 84.

²⁰⁶ Raphaëlle de Groot, Louise Déry et Frédéric Lavoie (2013). *Raphaëlle de Groot en exercice à Venise* [DVD]. Montréal : Galerie de l'UQAM.

emmurement) dans lequel se trouvait l'artiste au moment de cette traversée à l'aveugle. En effet, le montage sonore du film réalisé par Frédéric Lavoie permet de simuler l'expérience vive et subjective de l'artiste. Le cinéaste fit en sorte d'atténuer les bruits ambiants que de Groot percevait durant sa déambulation, tels que les clapotis de l'eau, les bruits de la ville et les moteurs de bateau, donnant pour effet au spectateur de pouvoir vraiment prendre conscience du confinement et de l'isolement vécu par l'artiste. Les affects inhérents à cette solitude et à la vulnérabilité de l'artiste aveuglée deviennent ainsi nettement perceptibles pour le spectateur. Le montage rend bien compte du repli sur soi vécu à cet instant et des limitations sensorielles dues au trop-plein d'objets sur sa tête et son corps :

Tout en restant témoins de cette performance, nous nous retrouvons maintenant à l'intérieur du masque, avec elle, et nous saisissons un peu mieux l'expérience invisible évoquée précédemment, que Raphaëlle de Groot nomme « une autre manière de voir dans l'envers de la vue ». ²⁰⁷

Nous croyons que c'est par cette pratique de l'aveuglement volontaire, qu'elle qualifie d'« autre manière de voir dans l'envers de la vue », que Raphaëlle de Groot, résiste aux normes ; mais il s'agit d'une résistance de l'intérieur même de sa pratique artistique. Tout comme le fait la théoricienne Thérèse St-Gelais à travers l'écriture féministe qui veut aussi résister aux « savoirs normés²⁰⁸ » :

Écrire en tant que féministe demande de mettre à l'épreuve le sens commun et d'ouvrir la voie à des possibles que des pratiques artistiques me permettent d'entrevoir. Or, la pratique créative qui me semble offrir ce terreau d'ouvertures et de résistance est celle qui anime ma pensée à tenter également de m'ouvrir à ce qui ne m'est pas destiné, par nature. Car j'y perçois une saine opposition à ce qui se présente comme une assignation à ce qu'il faut dire et penser. De la performance de Raphaëlle de Groot, je comprends que l'assignation est le mode impératif sur lequel je me dois de réfléchir. De mes yeux, je vois que la figure qu'elle

²⁰⁷ Sylvette Babin, *op.cit.*, p. 85.

²⁰⁸ Thérèse St-Gelais, *op.cit.*, p. 59.

performe est un corps hors assignation, un corps nomade pour reprendre le concept si cher à Rosi Braidotti.²⁰⁹

En effet, le corps nomade et hors assignation de l'artiste dont parle ici St-Gelais, renvoie, selon elle, à une désidentification²¹⁰ et une profonde mise à l'épreuve de la figure de l'artiste.

Lorsque de Groot évoque cette expérience d'*invisibilité* comme un moyen de « voir dans l'envers de la vue », on ne peut que songer à ce que dit Martin Jay (à la suite de Nietzsche) sur l'importance de la pluralité des régimes scopiques par lesquels la tradition de l'oculocentrisme est questionnée :

Indeed, it is precisely the proliferation of models of visuality that the antiocularcentric discourse, for all its fury against the ones it distrusts, tacitly encourages. Ocular-*eccentricity* rather than blindness, it might be argued, is the antidote to privileging any one visual order or scopic regime. [...] Rather than calling for the exorbitation or enucleation of the « eye », it is better to encourage the multiplication of a thousand eyes, which, like Nietzsche's thousand suns, suggests the openness of human possibilities.²¹¹

Dans les œuvres que nous souhaitons maintenant considérer, nous verrons comment cette façon de concevoir la pratique à l'aveugle chez de Groot, est éminemment politique. Il faut toutefois préciser, avec l'historienne de l'art Ève Lamoureux qui s'est penchée sur les nouvelles formes d'engagement artistique au Québec, que si l'art de de

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ « Partant, cette fois-ci, des mots de Judith Butler qui souligne qu'une mobilisation des politiques féministes s'énonce dans une « pratique qui souligne la désidentification d'avec les normes régulatrices » (*Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Éditions Amsterdam, 2009), je m'associe à cette pensée qui fait de la désidentification « [...] d'avec tout ce qui est familier et donc rassurant, y compris l'identité et les valeurs [...] » (Braidotti) un passage qui me permet de déjouer l'assignation en lui retirant son pouvoir immobilisant et assujettissant ». (*Idem.*)

²¹¹ Martin Jay, *op.cit.*, p. 591.

Groot remet en question plusieurs normes sociales, cette artiste ne dit pas vouloir pratiquer un art politiquement engagé :

Enfin, de Groot, elle non plus, ne se perçoit pas comme une personne très engagée dans sa pratique. Par contre, cela ne l'empêche pas de s'intéresser tout de même « à des enjeux de société ». Elle ne le fait pas dans l'optique de sensibiliser les gens, mais plutôt pour répondre à ses propres interrogations et à son désir de se « déstabiliser afin de partir à la découverte des autres ». S'il y a engagement, celui-ci se situe donc en « amont de sa pratique », dans les questionnements qui l'interpellent et qui ont, parfois, une résonance sociale et politique. Les éléments qui la stimulent sont l'écoute sans *a priori*, l'ouverture et un certain « devoir de mémoire » par rapport aux choses et aux êtres invisibles et inaudibles.²¹²

Nous verrons que l'intérêt de Raphaëlle de Groot pour l'invisible, pour ce qui est caché et marginalisé, transitera, encore dans les œuvres suivantes, par un travail du (et sur le) corps privé sensoriellement afin de mieux voir, et de mieux rencontrer l'autre.

3.2 Les *disability studies* : le corps différent

*La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi.*²¹³

Maurice Merleau-Ponty

En 2015, Raphaëlle de Groot est invitée par la commissaire Amanda Cachia à participer à diverses expositions collectives desquelles surgiront trois projets ; *Off* (2015), *Study 5, A New Place* (2015) et *The Wait - Experimentating Expectation*

²¹² Ève Lamoureux (2009). *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal : Éditions Écosociété, p.139.

²¹³ Maurice Merleau-Ponty (1964). *L'Œil et l'Esprit*, Paris : Éditions Gallimard, p. 81.

(2015). Ces trois actions-performances ont en commun d'avoir toutes été déployées dans le cadre d'expositions qui s'intéressaient, dans la pratique en art contemporain, à la problématique de l'accessibilité et de l'expérience artistique de personnes aux prises avec diverses formes de handicaps.

Cette approche des commissaires et des artistes actuels s'inscrit dans le mouvement interdisciplinaire des *disability studies*²¹⁴, dont l'objectif est de considérer l'impact culturel et sociopolitique sur les individus souffrant de handicaps physiques. Comme le soulignent les auteurs Gary L. Albrecht, Jean-François Ravaud et Henri-Jacques Stiker, c'est dès les années 1980 aux États-Unis que, sous la pression populaire politique, s'amorcèrent les *disability studies* pour faire entendre la voix des personnes handicapées en société :

L'activisme social des années soixante et soixante-dix a donné une expression politique aux personnes handicapées et une base intellectuelle à leur identité de groupe. Dépassant les différences relatives aux divers groupes (sourds, aveugles, vétérans, etc.) ayant des intérêts catégoriels, la recherche d'une communauté d'expérience constitutive même du handicap servit de point de rassemblement et d'unification du mouvement handicapé. À ce stade, les personnes handicapées commencèrent à affirmer avec force leurs droits à une citoyenneté égale et à exprimer publiquement leurs expériences et la valeur d'un point de vue handicapé sur la vie.²¹⁵

En effet, l'émergence de ce champ d'études pointe le problème des barrières auxquelles sont confrontées quotidiennement les personnes détenant un handicap. Les *disability studies* ont ainsi permis d'ouvrir la voie à de nouvelles façons d'envisager la réalité des personnes handicapées et d'affirmer de plus en plus que « Ce n'est plus à l'individu à s'adapter à l'environnement social, mais à celui-ci à s'adapter aux

²¹⁴ Il n'existe aucune traduction en français de l'expression anglo-saxonne "disability studies".

²¹⁵ Albrecht Gary L. *et al.* « L'émergence des disability studies : état des lieux et perspectives », dans *Sciences sociales et santé*. Vol. 19, n°4, 2001, p. 47-48.

individus²¹⁶». La question de la vie des personnes handicapées en société est aussi considérée et discutée dans le champ de l'art et de la muséologie.

La commissaire Amanda Cachia soutient toutefois qu'en dépit du progrès instauré par l'émergence des *disability studies*, la marginalisation des groupes de personnes handicapées est encore bien trop présente. Ces dernières doivent encore faire face à la réalité quotidienne de notre monde qui n'a pas été construit en tenant compte des individus ayant des besoins particuliers. Cachia souligne que face à ces préoccupations, les *Disability Arts* représentent un terreau fertile pour critiquer et proposer de nouvelles façons de considérer le rôle des divers acteurs du monde de l'art dans leur milieu. Nous verrons ainsi comment, toujours en travaillant sur son corps et en s'aveuglant, de Groot inscrit sa pratique performative dans cette remise en question des identités sociales régies par la différence physique et identitaire.

3.2.1 *Off* (2015)

C'est dans le cadre du DisArt Festival, un événement qui vise à briser les préjugés envers les personnes handicapées et à démocratiser la création artistique, que fût présentée, du 10 avril au 31 juillet 2015 à Grand Rapids au Michigan, l'exposition *The Art of the Lived Experiment*, co-commissariée par Amanda Cachia et Aaron Williamson. Cachia souligne, dans son essai curatorial, que l'objectif de cet événement était de considérer l'expérience phénoménologique du corps handicapé, et donc de considérer ce qui était vécu de manière sensible dans le cadre de l'exposition :

The phenomenology of lived disability experience is important because the body itself becomes a sign of political discourse — the body has political objecthood that has power to demonstrate certain truisms about the world in which we live, or at least, to destabilize what we may have previously thought as universally true for a range of human subjects²¹⁷.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 46.

²¹⁷ Amanda Cachia, « The Grand Disability Arts Experiment », dans *Amanda Cachia*, 2015. Récupéré le 26 mai 2018 de <http://www.amandacachia.com/curating/art-lived-experiment/>.

L'exposition regroupait vingt artistes de renommée internationale souffrant tous d'un handicap, auxquels se joignirent six artistes nord-américains, dont Raphaëlle de Groot. C'est durant la soirée d'ouverture de l'exposition *The Art of the Lived Experiment* que de Groot réalisa, au Urban Institute for Contemporary Arts, une série de trois performances intitulées *Off* [figure 31]. Dans celles-ci, l'artiste utilisa des matériaux trouvés sur place, ainsi que d'autres objets lui appartenant tels que des faux membres et des filets, semblable à ceux qu'elle utilisa dans *En exercice* (2006) et *En exercice à Venise* (2013). Dans *Off*, elle couvrit non seulement son corps de ces matériaux divers, mais également son visage, afin de ne plus pouvoir voir. De Groot déambula ainsi vêtue dans l'espace de l'exposition devant un public qui parfois intervenait pour l'aider, pour la guider. Les accessoires et restes de ses performances furent par la suite exposés avec une documentation vidéo de ses actions [figure 32].

De Groot donna ainsi à voir aux spectateurs un aperçu de ce qui ne peut être vu, mais seulement imaginé par les bien portants, un aperçu de ce que l'artiste vivait devant eux, comme une vive représentation de ce qu'éprouvent ceux qui sont privés de la vue. Montrer l'absence, le manque et la privation sensorielle est au cœur du processus de création chez de Groot et, ainsi que le souligne l'auteure Alexandra Kadlec, le fait d'être contrainte à avancer dans l'inconnu, d'être fragilisée et vulnérable, de vivre l'inconfort physique et psychique permet l'ouverture de tout un champ des possibles :

Within the process, de Groot believes, "there may not be answers, but there can be revelations." By participating in the space of performance art, as artist or observer- an those distinctions are not always clear- and by choosing vulnerability, one finds abundant opportunities to learn and see anew.²¹⁸

Cette présence de de Groot dans le cadre d'une exposition comportant une majorité de *disability artists* est fort pertinente. Son propre corps aveuglé et désorienté affirme la

²¹⁸ Alexandra Kadlec (2015) *Raphaëlle de Groot : Searching in the Space of Performance*. Récupéré le 26 mai 2018 de http://www.wordgathering.com/past_issues/issue34/arts/kadlec.html.

pertinence de l'expérience vécue et rejette l'idée que l'artiste ait toute autorité et contrôle sur l'œuvre et l'art. En s'appuyant sur les propos de Maureen Connolly et Tom Craig, Cachia va même jusqu'à dire que l'ordre établi et le capitalisme sont remis en question par cette démarche artistique qui démocratise l'art par le biais d'exercices annihilant toute certitude et tout contrôle autoritaire; c'est donc un acte politique qu'on trouve aussi dans les performances à l'aveugle de de Groot :

“Working with the body as a sign of political discourse allows us to examine how disability, stressed embodiment, and bodily contingency transgress the logics and inscriptions of a culture based in ableism, capitalism, and normative productivity”.²¹⁹

C'est toutefois la reconnaissance du travail des artistes handicapés par le milieu de l'art qui peut amorcer une réelle démocratisation de l'art. Que des théoriciens de l'art voient dans l'œuvre de de Groot une volonté de rendre l'art à la portée des gens, formule à notre avis une hypothèse très juste.

3.2.2 *Study 5, A New Place* (2015)

C'est dans le cadre de l'exposition collective virtuelle *Marking Blind* (2015), initiée par Arts & Disability Ireland (ADI)²²⁰, un organisme visant à rendre accessible l'art pour les personnes atteintes d'un handicap, que Raphaëlle de Groot présente sur le web une vidéo intitulée *Study 5, A New Place* (2015)²²¹ [figure 33]. Toujours sous le commissariat de Amanda Cachia, l'œuvre de de Groot se joint à celles de deux artistes

²¹⁹ Maureen Connolly and Tom Craig, “Stressed Embodiment: Doing Phenomenology in the Wild” in *Human Studies*, Vol. 25, No. 4, 25th Anniversary Issue (2002), 456, dans Amanda Cachia, « The Grand Disability Arts Experiment », *op.cit.*, p. 39.

²²⁰ Arts & Disability Ireland (2018). *Arts & Disability Ireland*. Récupéré le 5 avril 2018 de <http://adiarts.ie/>.

²²¹ L'œuvre vidéo (8 min, 16 sec.) est disponible sur le site web de l'artiste et sur le site de l'exposition virtuelle *Marking Blind*. Voir Raphaëlle de Groot, « Le corps en exercice » dans Raphaëlle de Groot (dir.), *Raphaëlle de Groot –artiste en arts visuels*. Récupéré le 10 mai 2018 de <https://www.raphaeldegroot.net/le-corps-en-exercice> et Cachia, Amanda Cachia, « Study 5, A New Place by Raphaëlle de Groot » dans *Arts & Disability Ireland*, 2015. Récupéré le 26 mai 2018 de http://adiarts.ie/artists/commissioning/curated-space/marking_blind/raphaelle-de-groot/.

non voyants : Carmen Papalia et Alice Wingwall, ainsi qu'à la série des *Blind Time (Grief)* (2009) de Robert Morris, dont Cachia souligne que le travail à l'aveugle peut être considéré comme précurseur de celui de de Groot :

Similar to de Groot, Morris has been interested in the conceptual and physical outcomes to be gained from a temporarily blind state. He too believes that the West is obsessed with the idea that to know reality through space, place and objects must be analogous to visual perception. [...] Both de Groot and Morris had, and continue to have, a long-standing relationship to blinding, and while neither of them identify as blind, they have both worked intimately with individuals or groups who are blind or visually impaired.²²²

L'exposition s'intéressant précisément à la cécité, toutes les œuvres de *Marking Blind* sont alors offertes en description audio. En effet, c'est en travaillant à la fois avec et par l'aveuglement que les artistes y interrogent le potentiel d'un art non visible, mais accessible par les autres sensorialités. Dans *Marking Blind*, chaque artiste discute, par sa pratique même, de son rapport conceptuel et physiologique avec la déficience visuelle. Le projet est de sensibiliser le public sur la façon dont l'aveugle expérimente l'art et comment les œuvres de cette exposition parviennent à capter leur attention et les rejoindre. La récurrence de l'aveuglement volontaire chez de Groot s'inscrit donc parfaitement dans cette exposition en ligne où elle y présenta une vidéo qui fût tournée dans la cour arrière d'une maison située dans un petit village de pêcheurs à Florianopolis au Brésil où, durant une période de six à huit mois, de Groot récolta des déchets et détritrus trouvés sur la rue et sur le bord de la mer. Utilisant des sacs de papier brun récupérés de l'épicerie, elle se crée un masque auquel elle colle ces divers déchets jonchant le site brésilien²²³. Et après avoir édifié ce masque aveuglant sur sa

²²² Amanda Cachia. *Marking Blind Full Curatorial Statement*, 2015. Récupéré le 15 janvier 2018 de http://adiarts.ie/artists/commissioning/curated-space/marking_blind/.

²²³ Le 17 mars 2018, dans le cadre du Festival International du film sur l'art (FIFA), Raphaëlle de Groot présenta un autre film intitulé *Substances* (2017). D'une durée de 39 minutes, il s'agit d'un portrait du plus récent projet de l'artiste où elle passa une année complète sur le territoire de la Minganie en Moyenne-Côte-Nord. Dans ce film, on voit à plusieurs reprises l'artiste immerger son visage dans des

tête, elle l'enlèvera et le présentera comme objet autonome dans cette exposition. Cette tête [figure 34] devenant l'artéfact sensible de son action.

Cette œuvre s'inscrit dans la lignée des études vidéo de Raphaëlle de Groot²²⁴ où, servant tout d'abord à documenter ses expérimentations à l'aveugle, la caméra devint une réelle extension de l'œil de l'artiste, lui permettant ainsi de retourner le regard sur elle-même. Comme nous l'avons observé précédemment pour l'enregistrement vidéo de la traversée en gondole à Venise, ces études vidéo ont pour but de communiquer aux spectateurs l'expérience vive qu'elle a vécue à ce moment. Avec *Study 5, A New Place*, l'effet subjectif et introspectif est accentué par le fait que l'artiste filma avec une caméra vidéo placée sur son front, caméra se substituant aux yeux masqués de cette dernière. De Groot affirme, dans une entrevue avec Cachia, qu'elle souhaitait ainsi fournir au spectateur un moyen d'expérimenter la non-voyance :

“I wanted the viewer to gradually travel between the various view points, be in the eyes that are not seeing but yet visualizing, be in the skin that is sensing and feeling, be in the ears. I also edited it from my own blinded perspective, wanting the viewer to experience blindness through sight.”²²⁵

Outre la présence de la caméra sur son front, l'action fut également captée par une autre caméra rattachée à la main de l'artiste, ainsi que par une troisième caméra tenue par un caméraman qui filmait de Groot en action. Attachés au corps de l'artiste, deux de ces trois caméras devinrent alors des extensions de son corps pour rendre compte de l'expérience sensorielle vécue lors du processus d'aveuglement volontaire. Dans

éléments provenant de la nature environnante (amas de cordes, branches d'arbres, billot de bois). En imprégnant son visage de ces éléments, elle s'aveugle temporairement dans une sorte de communion qui est une critique de notre relation désincarnée à la nature.

²²⁴ Les études vidéo *Étude 1* et *Étude 2* (2005) furent présentées dans l'exposition *En exercice* (2006) à la Galerie de l'UQAM.

²²⁵ Propos de Raphaëlle de Groot en entrevue avec Amanda Cachia dans Amanda Cachia, *Marking Blind Full Curatorial Statement*, 2015. Récupéré le 15 janvier 2018 de <http://adiarts.ie/artists/commissioning/curated-space/marking_blind/>.

Study 5, A New Place, de Groot inclut des moments de noirceur totale, tout en accordant une grande importance aux composantes audio, pour être au plus près de l'expérience vécue par les aveugles. Nous savons que dans *Colin-maillard*, elle avait aussi mené une expérience similaire dans le but d'explorer leur façon de voir et de comprendre leur processus de représentation.

C'est à ce niveau que l'œuvre de de Groot fait preuve d'une volonté de démocratisation *de et par* l'art en pratiquant de nouveaux types d'expériences sensorielles similaires à celles d'individus handicapés. Cette démarche rejoint celle des artistes qui, tout au long du XX^e et XXI^e siècle, ont critiqué l'hégémonie de la vue. Voir ce n'est plus croire. D'autres voies sensorielles fournissent de vives représentations du monde et l'art de de Groot veut en faire l'expérience et partager celles-ci avec le public :

There is a saying: "I have to see it to believe it." We live with the illusion we know the world through our eyes. I think in a way we are all blind or blinding ourselves. Sight is a dominating sense and we don't realize how much it conditions the systems, institutions and relations we implement. It keeps us in many ways from nourishing a broader more complex and diversified view of the world. I'm interested in looking at the backside of things, where we don't usually look, and [so trying to] break the dominating perspective.²²⁶

En ce sens, l'aveuglement volontaire rejette la nature oculocentrique du travail artistique²²⁷. En ne voyant plus, mais en percevant le monde par le tact, le sonore et le sens kinesthésique, de Groot propose d'expérimenter de nouvelles avenues polysensorielles qui fournissent une vive conscience du monde.

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ *Study 5, A New Place* fût également présentée à l'exposition collective *Sweet Gongs Vibrating*, du 26 mars au 29 mai 2016 au San Diego Art Institute. Commissariée par Amanda Cachia, cette exposition visait à rompre avec le discours artistique oculocentrique en présentant des œuvres multimedias et multisensorielles. Voir Amanda Cachia, « Sweet Gongs Vibrating », dans *Amanda Cachia*, 2015. Récupéré le 26 mai 2018 de <http://www.amandacachia.com/curating/sweet-gongs-vibrating/>.

3.2.3 *The Wait – Experimenting Expectation* (2015)

Toujours sous le commissariat d'Amanda Cachia, c'est dans le cadre de l'exposition *The Flesh of the World*, coprésentée par la Doris McCarthy Gallery et la Justine M. Barnicke Gallery / University of Toronto Art Centre du 25 juin au 10 octobre 2015, que de Groot performa *The Wait – Experimenting Expectation* [figure 35]. Un document vidéo de 19 minutes²²⁸ rend compte de l'action dans laquelle on voit l'artiste, assise les yeux bandés dans l'espace de la Justine M. Barnicke Gallery. Sur une table à côté d'elle se trouvent des matériaux de toutes sortes, certains glanés dans la rue, d'autres provenant de sa réserve personnelle. Les visiteurs étaient invités à interagir avec l'artiste en déposant dans sa main un objet de leur choix, ou un bricolage qu'ils venaient de faire, qu'elle attacha à des filets posés son corps. Les gens devaient ensuite apposer leur signature sur une feuille en discutant avec l'artiste du choix de leur objet. Cette action rappelle le désir d'archivage cher à Raphaëlle de Groot, mais aussi son désir d'associer des objets à des récits sensibles d'individus, des récits d'expériences subjectives avec les objets²²⁹. La vidéo la montre déambulant ensuite à l'aveugle avec tous les objets regroupés sur son corps dans l'espace d'exposition, guidée tour à tour par des spectateurs. *The Wait- Experimenting Expectation* s'articule en une série de trois présences performatives de l'artiste à la

²²⁸ La vidéo est disponible sur le site web de l'artiste et sur celui de l'exposition *The Flesh of the World*. Voir Raphaëlle de Groot, « Le corps en exercice », dans Raphaëlle de Groot (dir.), *Raphaëlle de Groot – artiste en arts visuels*. Récupéré de <https://www.raphaelledegroot.net/le-corps-en-exercice/> et Amanda Cachia, « Raphaëlle de Groot : *The Wait – Experimenting Expectation*, 2015 », dans *The Flesh of the World*, 2015. Récupéré de http://fleshoftheworld.ca/works/#groot_jmb.

²²⁹ C'est dans le cadre du projet *Le poids des objets* (2009-2016) que de Groot entreprit la collecte et l'archivage d'objets auprès d'individus. Elle demanda aux gens de lui offrir un objet qu'ils avaient délaissé mais dont ils n'arrivaient pas à se débarrasser. De Groot proposait ainsi à la personne de se départir du poids symbolique de l'objet pour lui donner une nouvelle vie à travers son projet artistique. Elle transposait ainsi le poids symbolique de l'objet en poids physique. Dans le même ordre d'idées, de Groot proposa plus récemment des ateliers de créations où les gens devaient mettre en conserve des objets qu'ils avaient répertoriés tout en réfléchissant au potentiel significatif que ces objets représentaient pour eux. Cette démarche de *cannage* fut celle de *L'offre en conserves*, un atelier de création proposé par l'artiste dans le cadre de l'exposition *L'OFFRE*, présentée au DHC/ART du 5 octobre 2017 au 11 mars 2018, ainsi que dans le projet *Substances-Inniun* (2017) où elle effectua des ateliers de *cannage* dans le cadre de ses rencontres avec les communautés autochtones et allochtones habitant le territoire de la Minganie en Moyenne-Côte-Nord.

galerie; la première a lieu lors de l'inauguration de l'exposition et les deux autres, d'une durée de cinq heures chacune, furent exécutées durant les heures d'ouverture régulières de l'exposition. Les restes des performances furent par la suite exposés tels quels dans l'espace de la galerie. La projection de la vidéo montrait la série d'actions qui s'y étaient déroulées.

S'inspirant à la fois du domaine sportif par l'entremise des XVIIes Jeux panaméricains et parapanaméricains de 2015, mais aussi des enjeux philosophiques sur la perception sensorielle, l'exposition *The Flesh of the World* s'intéresse au corps sensoriel comme mode empirique de connaissance du monde environnant. En effet, les vingt-quatre artistes participant à cette exposition, dont de Groot, expérimentent la forme et les formes des corps afin de discuter et remettre en question le caractère trop normatif de l'identité corporelle en société. Il s'agit ainsi d'expérimenter le fait que, selon les contextes, comme celui d'une exposition ou celui du monde de l'athlétisme, le corps puisse varier par l'usage et la compréhension que nous en avons.

De plus, bien qu'elle se rattache aux préoccupations propres aux *disability studies* quant à l'idée d'une démocratisation du corps, l'exposition souhaite aller au-delà des interprétations réductrices qui traitent de thèmes et de sujets liés au handicap physique. En effet, comme le souligne Terence Dick dans sa critique²³⁰, l'exposition *The Flesh of the World* résiste à la tendance de verser dans les deux interprétations communes relatives à ce genre d'exposition, soit celle qui assimile de façon simpliste l'artiste handicapé à sa condition physique ou celle qui rend compte d'une simple considération empathique du monde de l'art envers les diverses formes de handicap. La commissaire Amanda Cachia souhaitait pour sa part développer une approche

²³⁰ Terence Dick, "The Flesh of the World," review, *Border Crossings* 136, vol. 34, no. 4, December 2015, p. 43-44.

nuancée et empirique plus près du concept « d'incarnation complexe »²³¹, c'est-à-dire dans la validation de l'expérience vécue par le handicap plutôt que dans ses définitions limitatives et essentialistes. En effet, elle souhaitait rompre avec la définition monolithique du handicap et ainsi jumeler la question de l'art et du handicap sans restreindre la portée de cette exposition uniquement à la condition du handicap en soi. C'est en y intégrant à la fois des artistes qui sont handicapés et d'autres qui, comme de Groot, ne le sont pas, mais qui y sont sensibles, que cette exposition ira au-delà de la portée des *Disability Arts* et de la conception selon laquelle il faille surmonter le handicap. Au contraire, nous sommes plutôt ici dans l'idée qu'il faille vivre et créer avec les handicaps physiques et apprendre de ces conditions physiques.

Dans son essai *The Flesh of the World: An Empirical Turn toward Complex Embodiment*, Cachia formule les préoccupations théoriques qui guident cette exposition :

Within the context of the exhibition, I relied on a basic definition of empiricism that suggests that it is a modality for gaining knowledge through direct and indirect observation or experience. These interactions within the exhibition can be logged as a type of empirical evidence—although certainly not a rigid form of it—one in which the idea is that it is only upon one's direct encounter with objects which force physical adaptation that one's mental assumptions and stereotypes can be broken down.²³²

La proposition curatoriale empiriste de *The Flesh of the World* permettra au public d'entrer dans l'univers des *Disability Arts*, mais encore plus, par la connaissance expérientielle vécue dans leur propre chair et propre corps. La nécessité de s'adapter *in situ* aux objets disposés dans l'espace de l'exposition fournit aux spectateurs une

²³¹ Le chercheur Tobin Siebers, qui se penche sur la question des handicaps, a inventé le terme "complex embodiment" (incarnation complexe) en réaction aux limites idéologiques quant aux capacités perceptuelles et expérientielles du corps en situation d'handicap.

²³² Amanda Cachia. « The Flesh of the World: An Empirical Turn toward Complex Embodiment », dans *Art Journal*, fall-winter 2017, p. 68.

expérience sensible directe et non uniquement théorique ou conceptuelle. Le but est de modifier les idées préconçues, stéréotypées et réductives sur les handicapés, en impliquant les visiteurs polysensoriellement et non uniquement par la vue :

Through this interactive engagement, the participant can also question the nature of able-bodied privilege prevalent in art history, performance art, and society itself, along with questions about agency, body-centered assumptions, entitlement, power and control, authenticity, and the possibilities and limits of certain bodies over others. The choreography of disabled bodies is therefore a political project because the ambulatory pathways of these bodies, in atypical shapes and forms, challenge our assumptions of an able-bodied and ostensibly normative art history. Similar in scope to feminist, queer, and critical race interventions within the canon of art, my work suggests that an evolving definition of disability aesthetics provides new opportunities and directions to curate art history.²³³

Cachia souhaite ainsi critiquer, par sa pratique curatoriale, la tradition et l'héritage de l'histoire de l'art quant à la représentation de la beauté et du corps idéal²³⁴ qui n'a fait que renforcer la discrimination des corps qui dérogent aux lois et canons normés de la beauté artistique.

Le titre *The Flesh of the World* renvoie au concept de la *chair du monde* qu'on doit au philosophe français Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). C'est dans les notes de travail de son ouvrage inachevé *Le Visible et l'Invisible* (1964) que Merleau-Ponty esquisse son ontologie de la *chair du monde* :

Chair du monde, décrite (à propos de temps, espace, mouvement) comme ségrégation, dimensionnalité, continuation, latence, empiètement – [...] Cela veut dire que mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et que de plus cette chair de mon corps est

²³³ *Ibid.*, p. 75.

²³⁴ Dans son essai, Cachia affirme que l'histoire de l'art n'a pas tenu compte de la réalité des sujets handicapés et de leur corps. Elle donne l'exemple de *L'homme de Vitruve* de Leonard de Vinci (1487) et du *Modulor* du Corbusier (1943) afin d'illustrer la tradition de la discipline artistique envers un idéal esthétique corporel. (*Ibid.*, p. 69).

participée par le monde, il la *reflète*, il empiète sur elle et elle empiète sur lui (le senti à la fois comble de subjectivité et comble de matérialité), ils sont dans rapport de transgression ou d'enjambement – [...].²³⁵

En affirmant le corps comme lieu premier de la connaissance du monde, la phénoménologie merleau-pontienne rompait du même coup avec la tradition philosophique cartésienne voulant que la conscience soit au centre de la connaissance. En plaçant le corps au centre de l'expérience, Merleau-Ponty adoptait ainsi, comme le souligne Martin Jay dans *Downcast Eyes*, une attitude *anti-oculocentrique* rejetant la vision humaniste relevant de la pensée cartésienne du *I / Eye*²³⁶. En effet, Merleau-Ponty soutenait que la relation au monde étant vécue par le corps, la vision n'était donc pas nécessaire pour *voir* ce qui nous entoure et pour entrer en contact avec le monde extérieur. C'est d'ailleurs ce pourquoi il a d'abord parlé du *Visible* et de *l'Invisible*, plutôt que du *voyant* et du *visible*, puisque pour lui, il y avait aussi quelque chose dans l'invisible. Cette hypothèse d'une présence dans l'absence de la vision, formulée par la phénoménologie merleau-pontienne, est en amont de la valorisation de la pratique de l'aveuglement volontaire que pratiquera de Groot des décennies plus tard dans *The Wait – Experimenting Expectation*, où l'expérience vécue orientera sa pratique artistique. En travaillant sur l'idée du corps complexe, Cachia énonce verbalement ce que de Groot explore déjà par l'art, c'est-à-dire que les aveugles, les sourds et les autistes peuvent nous éduquer sur la perception du monde environnant :

The capacities of complex bodies bring with them subjugated knowledge that needs to be pried open and explored, where we continue to ask the question, what are the phenomenological and sensorial experiences of one who is blind, deaf, or who has autism tell us about corporeal perceptions?²³⁷

²³⁵ Maurice Merleau-Ponty (1964). *Le Visible et l'Invisible*, Paris : Éditions Gallimard. p. 297.

²³⁶ Martin Jay, *op.cit.*, p. 317.

²³⁷ Amanda Cachia, «Bodies in Deliberate Motion: The Phenomenology of Complex Embodiment » dans *The Flesh of the World*, 2015. Récupéré le 26 mai 2018 de <http://fleshoftheworld.ca/essay/>.

The Flesh of the World présente donc des artistes comme de Groot en inscrivant leur démarche dans une approche phénoménologique du corps. De nouvelles pistes de réflexion s'ouvrent sur la façon dont les handicapés entrent en relation avec les objets de leur environnement et montrent à quel point le corps est malléable et s'adapte aux situations diverses.

Nous avons donc pris connaissance, dans ce dernier chapitre, de la posture de vulnérabilité que s'impose Raphaëlle de Groot en handicapant son propre corps, et plus précisément en le privant de voir, pour mieux comprendre et faire comprendre qu'on peut voir sans la vue, percevoir sans l'œil, pour ainsi faire autrement l'expérience du monde. Par l'expérience non verbale du corps, et avec les handicapés comme guides, de Groot dit que l'art peut permettre d'accéder à cette autre expérience et connaissance de notre présence au monde. Mais pour ce faire, l'artiste doit oublier sa propre identité *artistique*, oublier son désir de *faire œuvre* et outrepasser l'hégémonisme de la vision. Comme de Groot, il doit accepter de côtoyer des gouffres pour accéder à cette autre manière de faire l'expérience du sensible.

CONCLUSION

Nous avons étudié dans ce mémoire la démarche d'artistes qui, tout au long du XX^e siècle jusqu'à nos jours, se sont privés de la vue dans l'exercice de création. Nous avons dégagé, dans les motivations qui les ont poussés à créer en s'aveuglant volontairement, une franche critique de l'omniprésence d'un oculo-centrisme dans la production et dans la réception de l'art, mais aussi dans la construction de l'histoire de l'art occidentale. En effet, ils ont cherché à perturber le modèle hiérarchique de la primauté et de l'autorité de la vue sur les autres sens et ont ainsi résisté à la culture dominante des arts dits « visuels ». Dans *Art, History and the Senses : 1830 to the Present*²³⁸, les auteurs Patrizia Di Bello et Gabriel Koureas s'interrogent face à la présence hégémonique de la vue par rapport aux autres sens dans l'expérience et l'évaluation de l'art. À force de privilégier le visuel comme source rationnelle de connaissance, nous avons eu tendance à croire que la vision transcendait l'expérience sensible, accordant ainsi une trop grande importance à l'esthétique visuelle tout en occultant les autres sensorialités. En posant la question suivante : peut-on et doit-on déconstruire l'autorité du visuel, et quel rôle jouent les autres sens dans ce processus ? Ces auteurs, tout comme les artistes, s'intéressent à la place des autres sensorialités telles que le toucher, le sens kinesthésique, le goût, l'odorat et l'ouïe dans la matérialité des œuvres, redonnant à tout le corps, une place prépondérante dans l'expérience artistique.

La prise en considération des œuvres de Raphaëlle de Groot nous a permis de constater la présence encore marquée de l'héritage *anti-oculo-centrique* et la façon dont les artistes remettent en question cet héritage. Mais au-delà d'une contestation de l'oculo-centrisme, l'aveuglement volontaire chez de Groot lui permet de remettre en question la figure canonique de l'artiste, son pouvoir et son autorité, tout en discutant,

²³⁸ Patrizia Di Bello et Gabriel Koureas (2010). *Art, History and the Senses : 1830 to the Present*, Burlington, VT : Ashgate Publishing Company.

par la performance impliquant le public, des questions politiques, sociales et identitaires qui touchent la communauté artistique et l'ensemble de la société.

Cette abolition de l'oculocentrisme prend une forme très concrète chez de Groot qui délègue à autrui la faculté de voir à sa place, créant ainsi une relation sensorielle et phénoménologique puissante avec cet autre. Ce faisant, elle choisit de partager avec autrui le contrôle de la création de l'œuvre, mettant à l'épreuve son rôle en tant qu'artiste. Elle s'attaque, comme le souligne Eduardo Ralickas, à ce qui constitue le propre même de l'artiste, soit le pouvoir de créer des images :

Ainsi, la *genèse* de l'image dépend des énoncés émis par autrui- et cette dépendance est *génératrice* de ce qui revient à l'artiste en propre : la création d'une image.²³⁹

Dans ce mémoire, nous souhaitons établir un parallèle entre la pratique à l'aveugle chez de Groot et l'intérêt croissant des acteurs du milieu de l'art actuel pour des nouveaux champs d'expériences sensorielles capables de générer d'autres structures de connaissances. Dans son essai *The Phenomenology of Vision*²⁴⁰, Amanda Cachia souligne l'importance du rôle des artistes, des commissaires et des historiens de l'art pour considérer la manière dont l'art discute des personnes en situation d'aveuglement et leurs moyens d'accéder au monde qui les entoure. Cachia cite l'exemple du dispositif de présentation de l'œuvre *Study 5, A New Place* de Raphaëlle de Groot que l'on retrouve dans l'exposition collective *Sweet Songs Vibrating* (2016). De Groot y présenta un vidéo où elle apparaît aveuglée par divers objets, objets que les spectateurs pouvaient réellement manipuler sur place et ainsi ressentir ce que l'artiste avait elle-même vécue durant l'enregistrement de la vidéo. Cette façon dont les œuvres de cette artiste repensent la visualité/non-visualité à travers le dispositif

²³⁹ Eduardo Ralickas, *op.cit.*, p. 358.

²⁴⁰ Amanda Cachia, « The Phenomenology of Vision », dans Ellen Y. Tani et al. (2018). *Second Sight : The Paradox of Vision in Contemporary Art*. [Catalogue d'exposition]. The Bowdoin College Museum of Art : Scala Arts Publisher's Inc., p. 71-81.

d'exposition, rejoint l'intérêt actuel des historiens et historiennes de l'art pour les pratiques artistiques qui valorisent la dimension polysensorielle de l'art.

Dans le catalogue de l'exposition *Second Sight: The Paradox of Vision in Contemporary Art* (2018)²⁴¹, la commissaire Ellen Y. Tani évoque un échange de cartes postales entre l'artiste Joseph Grigely et Sophie Calle où, après avoir vu l'exposition *Les Aveugles* de Sophie Calle, Grigely critique la représentation qu'y fait Calle de l'expérience de l'aveugle dans ses limitations textuelles et visuelles. Tani explique :

[...] one might question if making the world of the unseen knowable through purely optical means (textual and visual) is an irresolvable paradox, or if Calle's project represents a shift toward representing the act of living as an aesthetic ideal in and of itself- in which case, Grigely deems it a "beautiful failure".²⁴²

Grigely soutient que chez Calle, le support de l'œuvre s'adresse encore uniquement à l'œil du visiteur, excluant l'accès des sujets aveugles à ces œuvres, alors que l'artiste aurait dû tenter de rejoindre ceux-ci autrement que visuellement. Tout comme Grigely, par cette exposition *Second Sight*, la commissaire Tani veut discuter de l'oculocentrisme en art en y observant, dans le choix que font certains artistes de cibler le non-visuel, une voie nouvelle et prometteuse :

Approaching the nonvisual as an arena for production, exploration, and adaptation rather than a perceptual constraint opens up new possibilities of making and thinking beyond both artistic convention and codes of normality.²⁴³

²⁴¹ L'exposition fût présentée du 1^{er} mars au 3 juin 2018 au Bowdoin College Museum of Art à Brunswick dans le Maine. Voir Ellen Y. Tani et al. (2018). *Second Sight: The Paradox of Vision in Contemporary Art*. [Catalogue d'exposition]. The Bowdoin College Museum of Art: Scala Arts Publisher's Inc.

²⁴² *Ibid*, p.18.

²⁴³ *Ibid*, p. 5.

Cette démarche artistique permet d'explorer un langage qui se situe au-delà du visuel et ainsi renouveler les formes de représentations artistiques. En se penchant sur des œuvres qui explorent la cécité et l'invisibilité chez des « artistes visuels » américains des années 1960 à aujourd'hui, l'exposition *Second Sight : The Paradox of Vision in Contemporary Art* rejoint les préoccupations de ce mémoire en soulignant le paradoxe voulant que des artistes visuels voyants, comme c'est le cas chez de Groot, décident de s'aveugler volontairement pour mieux connaître et partager la dimension sensible de la vie. C'est très exactement ce sur quoi travaille Raphaëlle de Groot, par sa manière d'explorer les forces invisibles, mais sensibles, de l'expérience que nous avons du monde, que l'on soit voyant ou non.

ANNEXE A

FIGURES

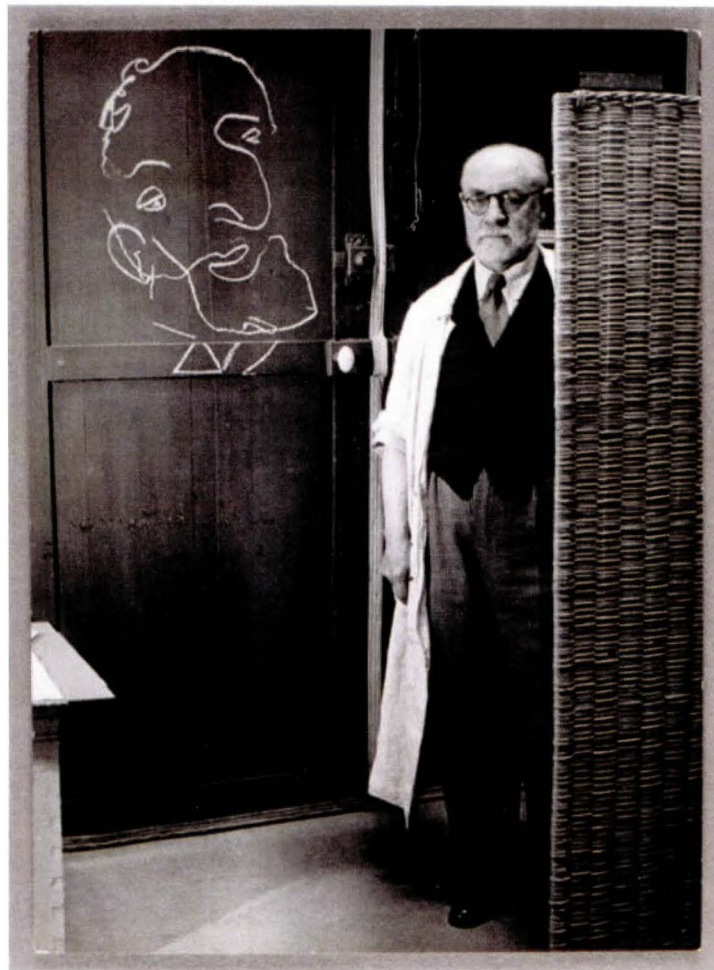


Figure 1. Photographie d'Henri Matisse dans son atelier : « Un jour Matisse me fit un dessin à la craie les yeux bandés sur la porte de son atelier... »
(Source : Brassai (1964). *Conversations avec Picasso*, Paris : Gallimard. (fig.50))

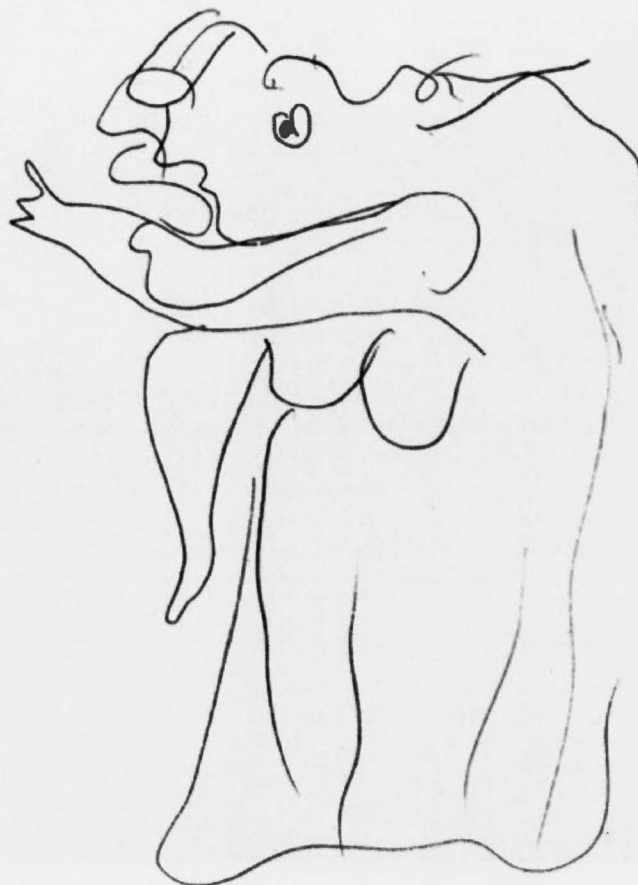


FIG. 160
PABLO PICASSO
Lysistrata
1933
Dessin au crayon sur papier bleu
27 x 18 cm
Collection particulière

Figure 2. Pablo Picasso, *Lysistrata*, 1933, Dessin au crayon sur papier bleu, 27 x 18 cm, Collection particulière
(Source : Baldassari, Anne (1995). *Picasso et la photographie « à plus grande vitesse que les images »*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 207.)

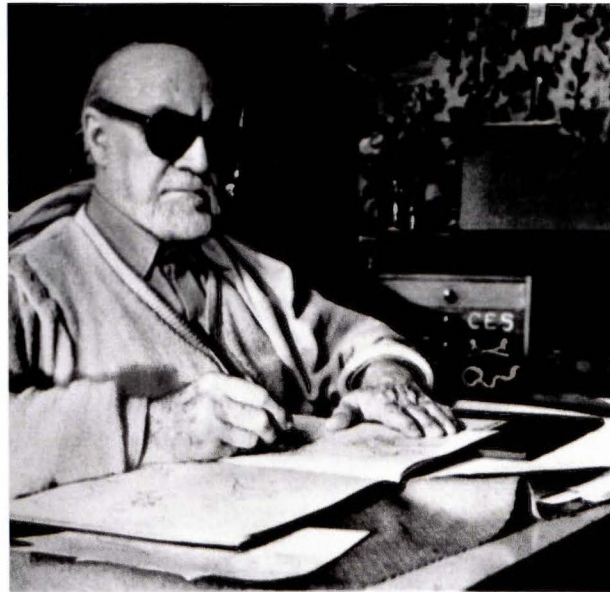


Figure 3. Photographie d'Henri Matisse dessinant avec ses lunettes noires, vers 1950, ©Roger Viollet
(Source : Grammont, Claudine. « Les yeux fermés : L'automatisme selon Henri Matisse », dans *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, printemps 2012, Vol. 119, p. 45.)



Figure 4. Image tirée du film *Un chien andalou* de Salvador Dali et Luis Buñuel, 1929
(Source : Salvador Dali et Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1929. Récupéré de <http://lwlies.com/articles/un-chien-andalou-luis-bunuel-salvador-dali/>)



Figure 5. Joan Miró, *Au cirque*, 1925, New-York, Collection Mr. & Mrs. Ralph F. Colin
 (Source : Lassaigne, Jacques (1963). *Miró (étude biographique et critique)*, Genève : Skira, p. 49.)



Figure 6. Cy Twombly, *Free Wheeler*, 1955, Peinture industrielle, craie grasse, crayon de couleur, crayon et pastel sur toile, 174 x 190 cm, ©Fondation Cy Twombly
 (Source : Pavlouskova, Nela (2014). *Cy Twombly : dernières peintures, 2003-2011*, Paris : Éditions du Regard, p. 8.)



Figure 7. Guido Molinari, *sans-titre*, 1953, Plume et encre sur carte mince, 29.9 x 34.7 cm N° 53/26, lieu de conservation inconnu
(Source : Perron, Nancy (2015). *Les expériences à la noirceur de Guido Molinari (1953-1954) : inscription d'une pratique au sein du discours sur le dessin et les états modifiés de conscience*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/7531/>, p. 130.)



Figure 8. Robert Morris, *Blind Time II*, 1976, Mine de plomb et sanguine sur papier, 96,5 x 127 cm, collection de l'artiste
(Source : Criqui, Jean-Pierre (2005). « Dessiner, rêver peut-être... Robert Morris les yeux fermés », dans Philippe-Alain Michaud, Dominique Cordellier et Jean-Pierre Criqui (dir.), *Comme le rêve, le dessin, Dessins italiens des XVIe et XVIIe siècles du Musée du Louvre, Dessins contemporains du Centre Pompidou*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou et Musée de Louvre, p.158.)

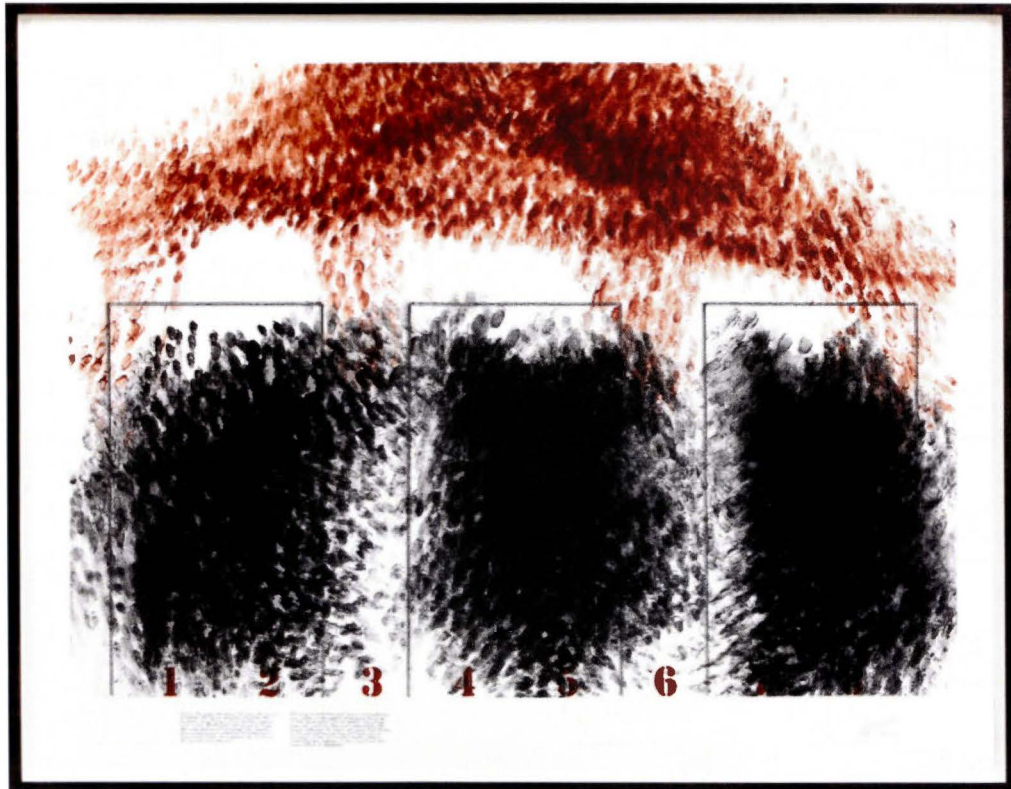


Figure 9. Robert Morris, *Blind Time (Grief) IV*, 2009, Pigment en poudre, généralement mélangé à de l'huile sur plaque sur papier chiffon sans acide 96,5 x 127 cm, image courtoisie de l'artiste, Galerie Leo Castelli, Galerie Sonnabend (Source : Récupéré de http://adiarts.ie/artists/commissioning/curated-space/marking_blind/commissioningcurated-spacemarking_blindrobert-morris/)

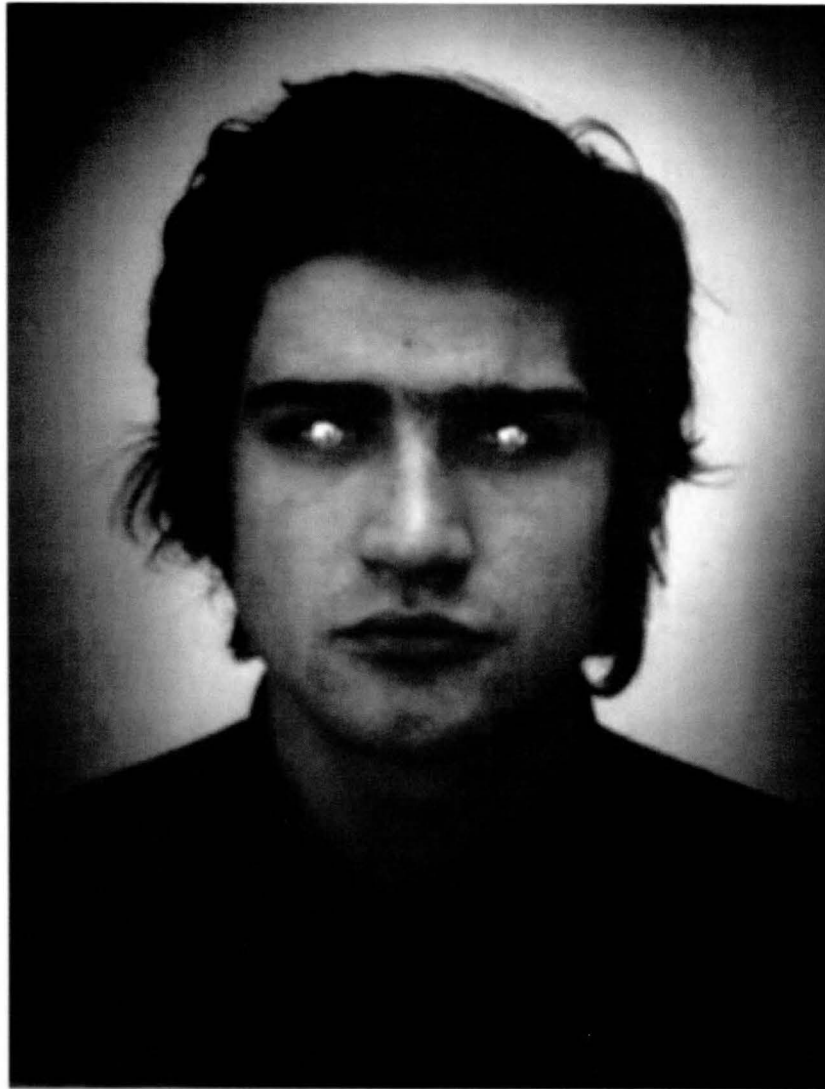


Figure 10. Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970, Photo : Paolo Mussat Sartor

(Source : Poitrenaud, Brigitte (2013). « Renverser ses yeux, l'écriture silencieuse de Giuseppe Penone » dans *Le Regard à l'œuvre. Lecteurs de l'image, spectateurs du texte*, Caen, p. 98. Récupéré de <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/node/docs/Regard%20%C3%A0%20l%27oeuvre.pdf>.)

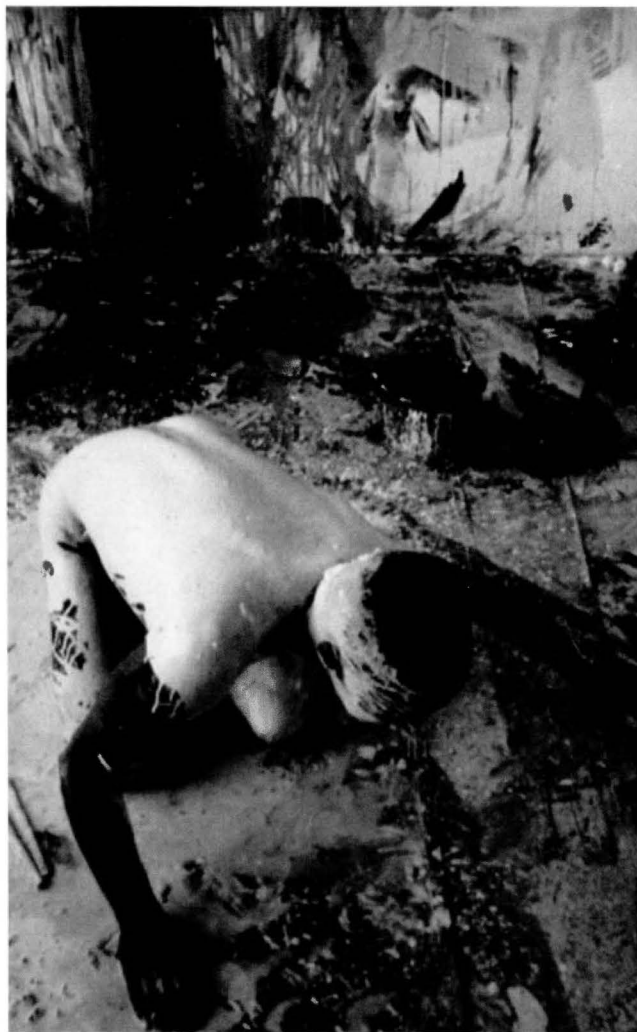


Figure 11. Stuart Brisley, *Moments of Decision/Indecision*, 1975, Galerie Teatr Studio, Palac Kultury i Nauki, Warsaw, Collection Erste

(Source : Récupéré de

http://www.stuartbrisley.com/pages/27/70s/Works/Moments_of_Decision_Indecision/page:21)



Figure 12. Olivier de Sagazan, *Transfiguration*, 1999-
(Source : De Sagazan, Olivier. *Olivier de Sagazan*. Récupéré de
<http://olivierdesagazan.com/photosperformances>)



Figure 13. Sylvie Cotton, *Blind Journey*, 2001
(Source : Cotton, Sylvie. *Sylvie Cotton*. Récupéré de
http://www.sylviecotton.ca/projets/bhFVU612Gr3yF1ab7j_TIN/representations/b2ljhO12Gr3yF1ab7j_TIN)



Figure 14. Sylvie Cotton, *Blind Square*, 2001
(Source : Cotton, Sylvie. *Sylvie Cotton*. Récupéré de
http://www.sylviecotton.ca/projets/dfxVwO12Gr3yF1ab7j_TIN)



Figure 15. Raphaëlle de Groot, *Dévoilements, série 2*. Portraits de religieuses : je les dessinais à l'aveugle pendant qu'elles, à l'aveugle, dessinaient une couronne de profession, 1999-2001, Encre sur papier, Collection prêt d'œuvres d'art, Musée National des beaux-arts du Québec

(Source : *CCCA Canadian Art Database*. Récupéré de http://ccca.concordia.ca/artists/image.html?languagePref=en&url=/c/images/big/d/de_groot/deg020.jpg&crigt=Rapha%C3%ABlle+de+Groot&mkey=60768&link_id=9408)



Figure 16. Raphaëlle de Groot, *Colin-maillard*, Portrait de Pascal Poulet réalisé à l'aveugle par l'artiste à l'hiver 2000, mis en relief et décrit par une personne non voyante

(Source : Loubier, Patrice et Anne-Marie Ninacs (2001). *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances = when art becomes circumstance*, Montréal : Centre des arts actuels Skol, p.128.)



Figure 17. Raphaëlle de Groot, *Colin-maillard*, 2002, Rencontre de dessin avec Murielle Timmermans, aveugle de naissance. Les Brasseurs, Liège, Belgique, lors de l'exposition L'Algèbre d'Ariane, Photo : Manon DePauw

(Source : Récupéré de <https://www.actualites.uqam.ca/2011/diplomee-raphaelle-groot-remporte-prix-graff>)



Figure 18. Raphaëlle de Groot, *Portraits de clients*, 2007, Action, Ottawa, Photo : Geneviève Provencher
 (Source : Récupéré de <https://neditpasmoncoeur.blogspot.com/2008/08/quebec-puts-on-new-face-arts-cuts-turn.html>)

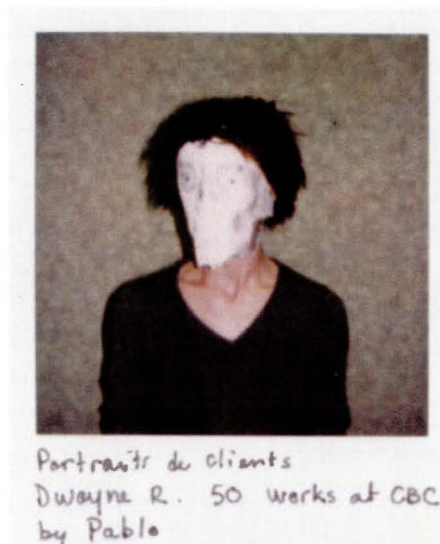


Figure 19. Photographie Polaroid de Raphaëlle de Groot portant le masque de Dwayne R., *Portraits de clients*, 2007, 10.8 x 8.8 cm; image: 7.9 x 7.8 cm, Ottawa, Photo : Pablo Rodriguez
 (Source : Rodriguez, Pablo (2011). *Phantasms of Interpretation : Raphaëlle de Groot's Portraits de clients*. (MA Thesis). Concordia University, Departement of Art History, p. 65.)



Figure 20. Raphaëlle de Groot, *Il volto interiore*, 2007, Action, Galerie Z20- Sara Zanin, Rome, Photo : Giorgio Benni
(Source : Récupéré de <https://www.ledevoir.com/photos/galeries-photos/le-gout-de-l-inconnu/101793>)

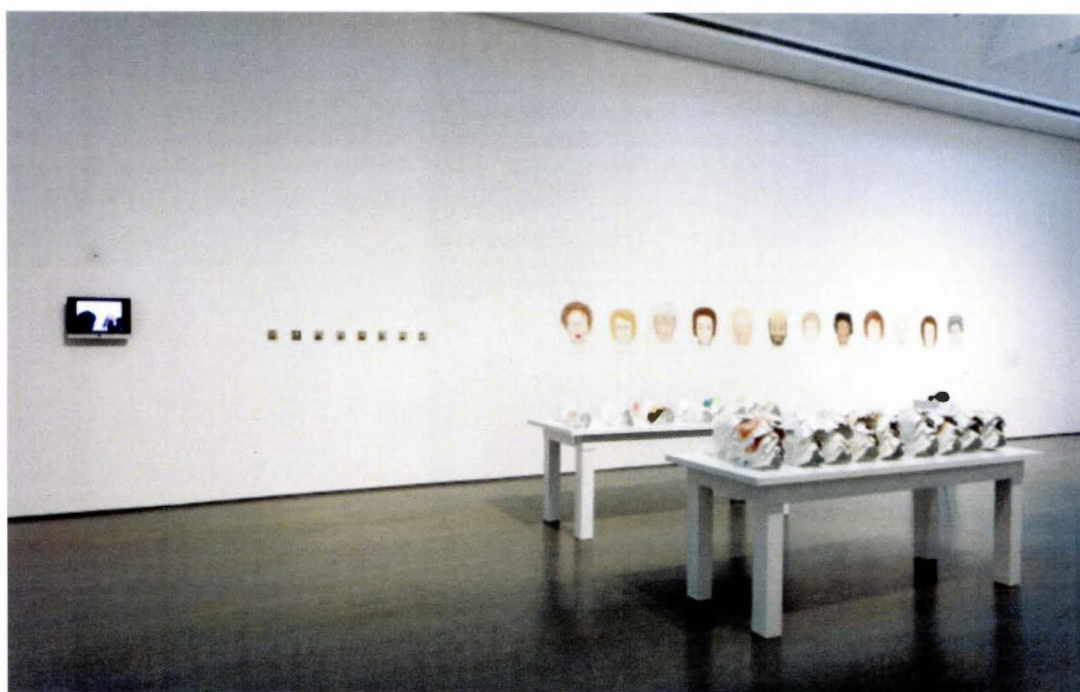


Figure 21. Raphaëlle de Groot, *Tous ces visages*, Installation, 2007-2008, Musée d'art contemporain de Montréal, Photo : Richard-Max Tremblay
(Source : Musée d'art contemporain de Montréal. Récupéré de <https://macm.org/collections/oeuvre/tous-ces-visages>)



Figure 22. Raphaëlle de Groot, *Exercice filmé I* (détail), 2002, Vidéogramme
(Source : Récupéré de http://www.optica.ca/archifeministes/r_degroot.html)

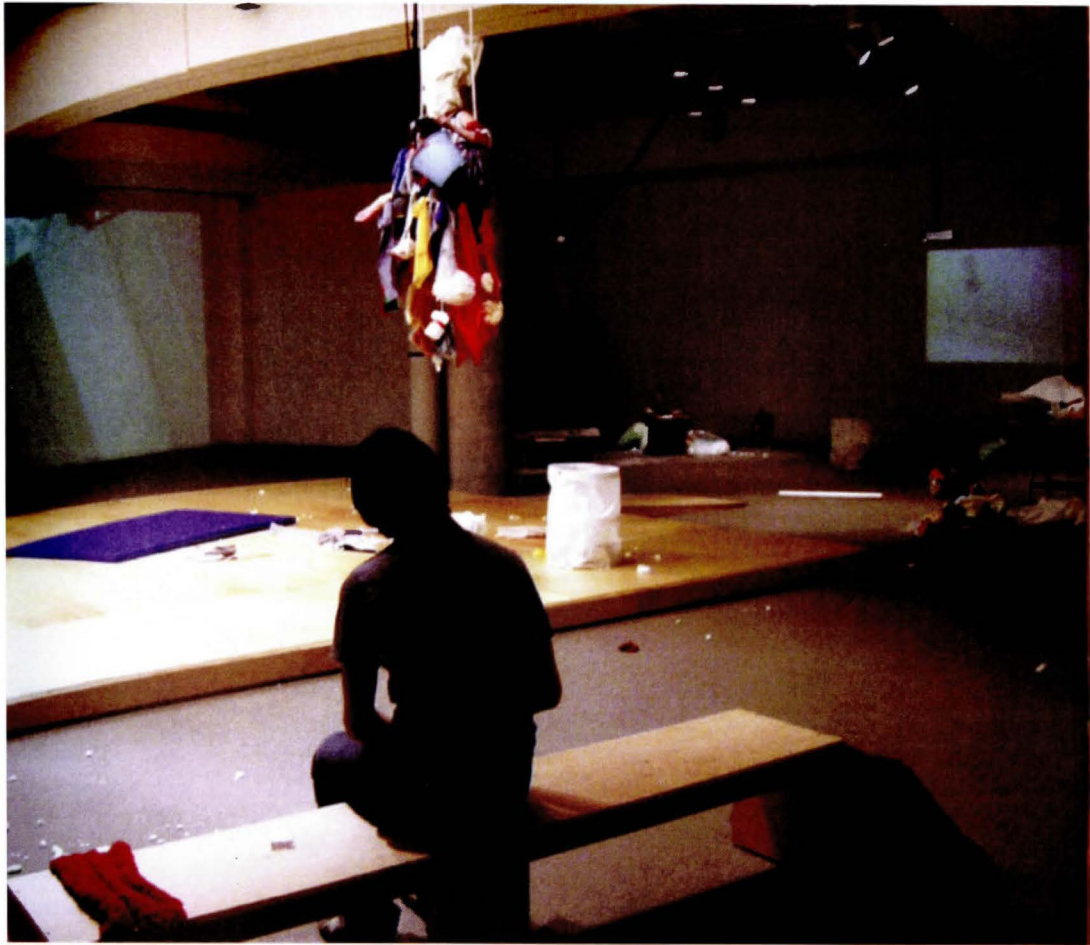


Figure 23. Raphaëlle de Groot, *En exercice*, 2006, Action, Galerie de l'UQAM,
Photo : Caroline Boileau

(Source : Déry, Louise (commiss.) et Yann Pocreau. (2006). *Raphaëlle de Groot. En exercice*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie de l'UQAM, p. 63.)



Figure 24. Raphaëlle de Groot, *En exercice*, 2006, Action, Galerie de l'UQAM,
Photo : Richard-Max Tremblay

(Source : Déry, Louise (commiss.) et Yann Pocreau. (2006). *Raphaëlle de Groot. En exercice*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie de l'UQAM, p. 88.)



Figure 25. Jan Vermeer, *L'Art de la peinture*, 1655, huile sur toile, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne
 (Source : Récupéré de https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Art_de_la_peinture#/media/File:Jan_Vermeer_-_The_Art_of_Painting_-_Google_Art_Project.jpg.)



Figure 26. Rembrandt, *L'artiste dans son atelier*, 1629, huile sur panneau, 25,1 x 31,9 cm, Museum of Fine Arts, Boston
 (Source : Récupéré de https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Peintre_dans_son_atelier#/media/File:Rembrandt_The_Artist_in_his_studio.jpg.)



Figure 27. Raphaëlle de Groot, *Stock*, 2013, Installation dans l'exposition *La réserve*, Galleria Z20- Sara Zanin, Rome

(Source : Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/globe/2014-v17-n1-globe01705/1028637ar/>)



Figure 28. Vue de l'exposition *Material Girls*, 2015, Dunlop Art Gallery, Regina
(Source : Fornwald, Blair, Jennifer Matotek et Wendy Peart (2015). *Material Girls*. [Catalogue d'exposition]. London UK : Black Dog Publishing.)



Figure 29. Raphaëlle de Groot, *En exercice à Venise*, 2013, Performance, Venise, Italie, Photo : Gwenaël Bélanger
(Source : Récupéré de <http://coupdoeil.montrealmetropoleculturelle.org/file/274>)



Figure 30. Raphaëlle de Groot, *En exercice à Venise*, 2013, Performance, Venise, Italie, Photo : Gwenaël Bélanger
(Source : Babin, Sylvette. « Raphaëlle de Groot, En Exercice à Venise », *Esse*, n. 80, hiver 2014, p. 84.)



Figure 31. Raphaëlle de Groot, *Off*, 2015, Performance, Urban Institute for Contemporary Arts, Grand Rapids, Michigan
 (Source : Kadlec, Alexandra (2015). *Raphaëlle de Groot : Searching in the Space of Performance*. Récupéré de http://www.wordgathering.com/past_issues/issue34/arts/kadlec.html.)



Figure 32. Raphaëlle de Groot, *Off*, 2015, Installation, Urban Institute for Contemporary Arts, Grand Rapids, Michigan, Photo : Matt Gubancsik
 (Source : Kadlec, Alexandra (2015). *Raphaëlle de Groot : Searching in the Space of Performance*. Récupéré de http://www.wordgathering.com/past_issues/issue34/arts/kadlec.html.)



Figure 33. Raphaëlle de Groot, *Study 5, A New Place*, 2015, Vidéogramme
(Source : Amanda Cachia. « Study 5, A New Place by Raphaëlle de Groot » dans *Arts & Disability Ireland*, 2015. Récupéré de http://adiarts.ie/artists/commissioning/curated-space/marking_blind/raphaelle-de-groot/)



Figure 34. Raphaëlle de Groot, *Head*, 2015

(Source : De Groot, Raphaëlle, *Raphaëlle de Groot –artiste en arts visuels*. Récupéré de <https://www.raphaeldegroot.net/le-corps-en-exercice?lightbox=dataItem-je61qu9a1>)



Figure 35. Raphaëlle de Groot, *The Wait- Experimenting Expectation*, 2015, Performance durationnelle, Justina M. Barnicke Gallery, Toronto, Photo : Jessie Lau (Source : Amanda Cachia. « Raphaëlle de Groot : *The Wait – Experimenting Expectation*, 2015 », dans *The Flesh of the World*, 2015. Récupéré de http://fleshoftheworld.ca/works/#groot_jmb)

BIBLIOGRAPHIE

- Arts & Disability Ireland (2015). « Marking Blind », dans *Arts & Disability Ireland*. Récupéré le 5 avril 2018 de http://adiarts.ie/artists/commissioning/curated-space/marking_blind/.
- Babin, Sylvette. « Raphaëlle de Groot, En Exercice à Venise », *Esse*, n. 80, hiver 2014, p. 82-85.
- Baldassari, Anne (1995). *Picasso et la photographie « à plus grande vitesse que les images »*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Bengle, Céline (1974). *Évolution picturale de l'œuvre de Guido Molinari*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal.
- Berger, Maurice (1989). *Labyrinths : Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New-York : Harper & Row.
- Bourriaud, Nicolas (2001) [1998]. *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du réel.
- Bradley, Jessica, (1983). *Giuseppe Penone*. [Catalogue d'exposition]. Ottawa : Galerie nationale du Canada.
- Brassaï (1964). *Conversations avec Picasso*, Paris : Gallimard.
- Cachia, Amanda. *Marking Blind Full Curatorial Statement*, 2015. Récupéré le 15 janvier 2018 de http://adiarts.ie/artists/commissioning/curated-space/marking_blind/.
- _____. « Art of the Lived Experiment », dans *Amanda Cachia*, 2015. Récupéré le 26 mai 2018 de <http://www.amandacachia.com/curating/art-lived-experiment/>.
- _____. « The Grand Disability Arts Experiment », dans *Amanda Cachia*, 2015. Récupéré le 26 mai 2018 de <http://www.amandacachia.com/curating/art-lived-experiment/>.
- _____. « Sweet Gongs Vibrating », dans *Amanda Cachia*, 2015. Récupéré le 26 mai de <http://www.amandacachia.com/curating/sweet-gongs-vibrating/>.

_____ .« *Bodies in Deliberate Motion: The Phenomenology of Complex Embodiment* » dans *The Flesh of the World*, 2015. Récupéré le 26 mai 2018 de <http://fleshoftheworld.ca/essay/>.

_____ .« Raphaëlle de Groot : *The Wait – Experimenting Expectation*, 2015 », dans *The Flesh of the World*, 2015. Récupéré le 26 mai 2018 de http://fleshoftheworld.ca/works/#groot_jmb.

_____ .« Study 5, A New Place by Raphaëlle de Groot » dans *Arts & Disability Ireland*, 2015. Récupéré le 26 mai 2018 de http://adiarts.ie/artists/commissioning/curated-space/marking_blind/raphaelle-de-groot/.

_____ .« Beautiful Progress to Somewhere ? » dans *The Incurables : Perspectives on Disability Visual Arts in the 20th and 21st Centuries*, 2016, pp.79-83. Récupéré le 27 mai 2018 de <http://www.amandacachia.com/writing/beautiful-progress-somewhere-incorrigibles-perspectives-disability-visual-arts-20th-21st-centuries/>.

_____ .« The Flesh of the World : An Empirical Turn toward Complex Embodiement », dans *Art Journal*, fall-winter 2017, p. 68-75.

_____ .« The Phenomenology of Vision », dans Tani, Y. Ellen et al. (2018). *Second Sight : The Paradox of Vision in Contemporary Art*, The Bowdoin College Museum of Art : Scala Arts Publisher's Inc, p. 71-81.

Carleton Hobbs, Robert et Gail Levin (1981). *Abstracts expressionism, The formative years*, Ithaca, New-York : Cornell University Press.

Chalumeau, Jean-Luc (1998). *De Kooning 1904-1997*, Paris : Cercle d'art.

Charron, Marie-Ève (2011). « *Exercice filmé I, 2002* », dans *Archi-féministes ! : Archiver le corps (1^{er} volet)*, Montréal, Optica, centre d'art contemporain, 12 novembre au 17 décembre 2011. Récupéré le 2 mai 2018 de http://www.optica.ca/archifeministes/r_degroot.html.

_____ .« Une mascarade pas comme les autres », *Le Devoir*, Montréal, 31 mai 2013.

Cliche, Mireille (1999). *Raphaëlle de Groot : Lectures // Ani Deschênes : Une collection : Montréal* Montréal: Centre des arts actuels Skol.

Cloutier, Mario. « Olivier de Sagazan : Le visage, cette énigme », *La Presse*, 14 octobre 2016. Récupéré le 31 janvier 2018 de <http://www.lapresse.ca/arts/festivals/autres-festivals/201610/14/01-5030391-olivier-de-sagazan-le-visage-cette-enigme.php>.

Collectif (1996). *Bain public, événement et colloque sur le lieu en art actuel*, Montréal.

Conte, Richard (2009). *Le dessin hors papier*, Paris : Publications de la Sorbonne.

Cotton, Sylvie. *Sylvie Cotton*. Récupéré le 19 février 2018 de <http://www.sylviecotton.ca/>.

_____ (2001). « Langagement », dans *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances*, pp.137-140, sous la dir. de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, Montréal : Centre des arts actuels Skol.

_____ « Citoyen à l'œuvre : levain nouveau », *Esse*, No.48, printemps/été 2003, p. 42-77.

_____ *et al* (2009). *Sylvie Cotton : on est tous la même personne*, Montréal : Centre d'art et de diffusion Clark.

_____ *et* Nathalie De Blois (2013). *moi aussi*, Montréal : Éditions les petits carnets.

Crary, Jonathan (1994). *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.

Criqui, Jean-Pierre (2005). « Dessiner, rêver peut-être... Robert Morris les yeux fermés », dans Philippe-Alain Michaud, Dominique Cordellier et Jean-Pierre Criqui (dir.), *Comme le rêve, le dessin, Dessins italiens des XVIe et XVIIe siècles du Musée du Louvre, Dessins contemporains du Centre Pompidou*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou et Musée de Louvre.

Damisch, Hubert (1993). *L'origine de la perspective*, Paris : Flammarion.

Davidson, Donald. « The Third Man », *The University of Chicago Press*, Vol.19, No.4 (Summer 1993), p. 607-616.

De Groot, Raphaëlle (1996). « Du bain », dans *Bain public, événement et colloque sur le lieu en art actuel*, Montréal, p. 27.

- _____ (2001). « L'autre comme contrée à explorer, Dévoilements et Colin-maillard », dans *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances*, p 122-129, sous la dir. de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, Montréal : Centre des arts actuels Skol.
- _____ et Mireille Cliche (2001). *Raphaëlle de Groot: Dévoilements*. Montréal: Occurrence.
- _____. « Esquisses de la vie religieuse », *Relations*, Montréal, septembre 2001. Propos recueillis par Jean Pichette, p.32-35.
- _____ (2003). « La mémoire à l'oeuvre » dans *La mémoire – le virus – le risque, Actes des tables rondes du 10e anniversaire de la Galerie B-312*. Montréal: Galerie B-312. p. 8-12.
- _____ (2006). *En exercice : mise à l'épreuve de la figure de l'artiste dans un contexte d'exposition à travers une pratique interactive de la performance*. (Mémoire-crétion). Université du Québec à Montréal.
- _____. « Portraits de clients (documentation) », Vidéo Youtube (4 min. 57 sec.) ajoutée le 4 octobre 2007. Récupéré le 17 avril 2018 de https://www.youtube.com/watch?v=SjDS8OK__4o&t=97s.
- _____. « Exercice filmé 1 (extrait) », Vidéo Youtube (5 min. 06 sec.) ajoutée le 4 octobre 2007. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=Y9_y2D32SeA&t=130s
- _____. « Tous ces visages », dans Paulette Gagnon (dir.) *et al.* (2008). *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. p.88.
- _____, Déry, Louise et Lavoie, Frédéric (2013). *Raphaëlle de Groot en exercice à Venise* [DVD]. Montréal : Galerie de l'UQAM.
- _____. *Raphaëlle de Groot – artiste en arts visuels*. Récupéré le 19 mars 2018 de <http://www.raphaelledegroot.net>.
- Denis, Maurice (1912). « Le soleil », *L'Ermitage*, 15 décembre 1906 ; reproduit dans id., *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris : Bibliothèques de l'Occident.
- De Sagazan, Olivier. *Olivier de Sagazan*. Récupéré le 31 janvier 2018 de <http://olivierdesagazan.com/>.

- _____. *et al.* « Quand le visage perd sa face : La défiguration en art », dans Olivier de Sagazan. Récupéré le 31 janvier 2018 de <http://nefdesfous.free.fr/>.
- _____. « De la Sainte Face à la « tête viande » », dans Olivier de Sagazan (dir.), *Quand le visage perd sa face : La défiguration en art*. Récupéré le 31 janvier 2018 de <http://nefdesfous.free.fr/defiguration/textes.html>.
- Delgado, Jérôme. « L'art du non-dit et du non-vu ». *La Presse*, Montréal, 18 mars 2001, p. B10.
- Derrida, Jacques (1990). *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Paris : Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux, et du bicentenaire : Réunion des musées nationaux.
- _____. (1979-2004). *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible, 1979-2004* ; textes réunis et édités par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, 2013, Paris : Éditions de la différence.
- Déry, Louise (commiss.), *et al.* (2001). *Point de chute : Raphaëlle de Groot*. [Catalogue d'exposition]. Montréal: Galerie de l'UQAM.
- _____. et Yann Pocreau. (2006). *Raphaëlle de Groot. En exercice*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie de l'UQAM.
- Di Bello, Patrizia et Gabriel Koureas (2010). *Art, History and the Senses : 1830 to the Present*, Burlington, VT : Ashgate Publishing Company.
- Dick, Terence. "The Flesh of the World," review, *Border Crossings* 136, vol. 34, no. 4 (December 2015), p. 43-44.
- Diderot, Denis (1999) [1749]. *Lettre sur les aveugles*, Paris : Ellipses.
- Didi-Huberman, Georges (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Éditions de Minuit.
- _____. (2000). *Être crâne*, Paris : Éditions de Minuit.
- Dubois, Anne-Marie. « De choses et d'autres : *Substances- Innium* de Raphaëlle de Groot », *Esse*, n.92, hiver 2018, p. 99-101.
- Fournier, Lauren. « "Material Girls" Takes up Space at the Dunlop » *Canadian Art*, 2 avril 2015. Récupéré le 21 mai 2018 de <https://canadianart.ca/reviews/material-girls-take-up-space-at-the-dunlop/>.

- Fornwald, Blair, Jennifer Matotek et Wendy Peart (2015). *Material Girls*. [Catalogue d'exposition]. London UK : Black Dog Publishing.
- Fullum-Locat, Geneviève (2007). *L'esthétique relationnelle : une étude de cas : les actions artistiques de Sylvie Cotton*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/840/>.
- Fyfe, Joe, « Robert Morris, "Blind Time Drawings" at Haim Chanin Fine Arts », *Art in Print*, Vol.8, No.2, November/December 2003, p. 67.
- Gary L., Albrecht *et al.* « L'émergence des disability studies : état des lieux et perspectives », dans *Sciences sociales et santé*. Vol. 19, n°4, 2001, p. 43-73.
- Giguère, Amélie. « Chercher l'autre, se chercher soi et garder quelque chose de tout cela », *Spirale*, Montréal, n° 208 (mai/juin 2006), p. 46-48.
- Goodden, Sky. « Q&A with Sobey Shortlist-Nominated Raphaëlle de Groot », dans *Blouin Artinfo Canada*, 14 novembre 2012. Récupéré le 2 mai 2018 de <http://ca.blouinartinfo.com/contemporary-arts/article/841155-qa-with-sobey-shortlist-nominated-raphaelle-de-groot>.
- Grammont, Claudine. « Les yeux fermés : L'automatisme selon Henri Matisse », dans *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, printemps 2012, Vol. 119, p. 40-71.
- Haldane, John. « Robert Morris. Leeds », *The Burlington Magazine*, Vol.139, No.1133 (August 1997), p. 560-561.
- Hatwell, Yvette (1986). *Toucher l'espace : la main et la perception tactile de l'espace*, Lille : Presses universitaires de Lille.
- Hess, Barbara (2004). *Willem de Kooning, 1904-1997 : les contenus, impressions fugitives*, Hong Kong : Taschen.
- Jarry, Johanne (2008). « Tous ces visages », dans Cecilia Casorati (dir.), *Il volto interiore*. [Catalogue d'exposition]. Rome : ZZO Galleria- Sara Zanin.
- Jay, Martin (1993). *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley : University of California Press.
- Kadlec, Alexandra (2015). *Raphaëlle de Groot : Searching in the Space of Performance*. Récupéré le 26 mai 2018 de http://www.wordgathering.com/past_issues/issue34/arts/kadlec.html.

- Lamoureux, Ève (2009). *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal : Éditions Écosociété.
- Landry, Pierre. « Le documentaire et au-delà », dans Esther Trépanier (dir.). (2010). *Femmes artistes du XX^e siècle : œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*. [Catalogue d'exposition]. Québec : Les Publications du Québec. p.180-181.
- Lassaigne, Jacques (1963). *Miró (étude biographique et critique)*, Genève : Skira.
- Leblanc, Véronique (2009). *La relation comme espace de négociation entre soi et l'autre : étude des pratiques relationnelles*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/2686/>.
- Le Breton, David (1990). *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Presses Universitaires de France.
- _____. (2003). *Des visages : essai d'anthropologie*, Paris : Éditions Métailié.
- Lefebvre, Richard. (2017). « Remémorations, rêves, rites et résistances : retour sur la 8e biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda », dans *Inter*, (126), p. 60–63.
- Loubier, Patrice et Anne-Marie Ninacs (2001). *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances = when art becomes circumstance*, Montréal : Centre des arts actuels Skol.
- Lupien, Jocelyne (1996). *L'apport des sciences cognitives à la sémiotique visuelle. Étude de la représentation des espaces perceptuels dans l'art de la seconde moitié du XXe siècle*. (Thèse de doctorat en sémiologie). Université du Québec à Montréal.
- Matisse, Henri (1943). *Dessins. Thèmes et Variations*, Paris : Martin Fabiani, précédé de « Matisse-en-France » par Aragon.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964). *L'Oeil et l'Esprit*, Paris : Éditions Gallimard.
- _____. (1964). *Le Visible et l'Invisible*, Paris : Éditions Gallimard.
- Mavrikakis, Nicolas. « Raphaëlle de Groot, artiste ». *Voir*, Montréal, 25-31 mars 1999.
- _____. « Toucher du regard ». *Voir*, Montréal, 22-28 mars 2001.

- _____. « Le devoir de mémoire ». *Voir*, Montréal, 27 septembre- 3 octobre 2001.
- Mili, Gjon (1970). *Picasso et la troisième dimension*, Paris : Triton.
- Moma, *Ellsworth Kelly, Automatic Drawing : Pine Branches VI. 1950*. Récupéré le 8 mars 2018 de https://www.moma.org/collection/works/37190?artist_id=3048&locale=fr&sov_referrer=artist.
- Morris, Robert. « Some Notes on the Phenomenology of Making : The Search for the Motivated », *Artforum*, Vol.8, April 1970, p. 62-66.
- Morris, Robert et Rosalind E. Krauss. (1994). *Robert Morris the mind/body problem*. [Catalogue d'exposition]. New-York : Solomon R.Guggenheim Museum.
- Musée d'art contemporain de Montréal (2008). « Entrevue avec Raphaëlle de Groot », Vidéo Youtube (4 min.47 sec.) présentée dans le cadre de l'installation *Tous ces visages* pour la Triennale québécoise, du 24 mai au 7 septembre 2008. Récupéré le 17 avril 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=RACcUolkWhU>.
- Optica (2011). « Archi-féministes !: Archiver le corps (1^{er} volet) », dans *Archi-féministes ! : L'exposition virtuelle*, 2011. Récupéré le 2 mai 2018 de http://www.optica.ca/archifeministes/archi_fem_01.html.
- Orsi, Francesca (2007). « Raphaëlle de Groot, l'Uomo a sua immagine e somiglianza », *Rivistaonline.com*, 25 novembre 2007 (italien).
- Pacella, Manuela (2007). « Raphaëlle de Groot, Il volto interiore, Roma Z2O Galleria I Sara Zanin, Novembre-Dicembre 2007 », *Titolo*, Anno XVIII, N. 55 (italien).
- Pavlouskova, Nela (2014). *Cy Twombly : dernières peintures, 2003-2011*, Paris : Éditions du Regard.
- Pellerin, Andrée-Anne (2011). *La dimension phénoménale du corps dans la performance des années 1970 à 1980*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/4136/>.
- Penrose, Roland (1990). *Joan Miró*, Paris : Thames & Hudson.

- Perron, Nancy (2015). *Les expériences à la noirceur de Guido Molinari (1953-1954) : inscription d'une pratique au sein du discours sur le dessin et les états modifiés de conscience*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/7531/>.
- Petrowski, Nathalie. «Venise, l'argent et le Québec», *La Presse*, Montréal, 3 juin 2013.
- Poitrenaud, Brigitte (2013). « Renverser ses yeux, l'écriture silencieuse de Giuseppe Penone » dans *Le Regard à l'œuvre. Lecteurs de l'image, spectateurs du texte*, Caen, p.91-101. Récupéré de <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/node/docs/Regard%20%C3%A0%20l%27oeuvre.pdf>.
- Ralickas, Eduardo (2011). « Sauver autrui ? L'art en régime d'inaptitude » dans *La triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*, Musée d'art contemporain de Montréal, p. 349-361.
- Rodriguez, Pablo (2011). *Phantasms of Interpretation : Raphaëlle de Groot's Portraits de clients*. (MA Thesis). Concordia University, Departement of Art History.
- Sandals, Leah. «Raphaëlle de Groot: An Artful Wanderer in Venice», *Canadian Art*, 31 mai 2013. Récupéré le 2 mai 2018 de <https://canadianart.ca/features/raphaëlle-de-groot-performance-venice-biennale/>.
- Sekula, Allan "The Body and the Archive ", *October*, vol.39, winter, 1986, p. 3-64.
- Sollers, Philippe (1988). *De Kooning, vite*, Paris : La Différence.
- St-Gelais, Thérèse. « Raphaëlle de Groot et moi », *Spirale*, n. 247, hiver 2014, p. 58-59.
- Surin, Kenneth. "Getting the Picture: Donald Davidson on Robert Morris's Blind Time Drawings IV (Drawing with Davidson)" in *South Atlantic Quarterly*, Vol. 101, Issue 1, Winter 2002.
- Tani, Y. Ellen et al. (2018). *Second Sight : The Paradox of Vision in Contemporary Art*. [Catalogue d'exposition]. The Bowdoin College Museum of Art : Scala Arts Publisher's Inc.

TouVA (Collectif d'artistes) (2017). *Le 7e sens : pratiquer les dialogues, pratiquer les workshops, pratiquer le performatif au jour le jour, pratiquer l'art performance* = *The 7th sense : practicing dialogues, practicing workshops, practicing the daily performative, practicing performance art*, Alma, Québec : Sagamie édition d'art.

Varnedoe, Kirk (1994). *Cy Twombly a retrospective*, New-York : Museum of Modern Art.

Vasari, Giorgio (1981) [1568]. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (édition commentée sous la direction d'André Chastel), Paris : Berger-Levrault.

Z2O Sara Zanin Gallery. « La réserve/ Raphaëlle de Groot », dans *Z2O Sara Zanin Gallery*, 2013. Récupéré le 9 juin 2018 de <http://www.z2ogalleria.it/exhibitions/la-reserve-raphaelle-de-groot/>.