

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SE CONTRAINDRE À SE PERDRE, RESENTIR ET ABSTRAIRE :
APPROPRIATION DU PAYSAGE DE LA FORÊT DE L'ÎLE CARILLON PAR
UNE DÉAMBULATION TRANSPOSÉE DANS UNE PRATIQUE DU DESSIN

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

JULIE OUELLET

NOVEMBRE 2019

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.07-2011). 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

D'abord, je tiens à remercier chaleureusement Mario Côté, mon directeur de recherche, pour sa grande sensibilité, de même que pour son écoute, sa patience et la qualité de son investissement en ce qui concerne l'élaboration et l'articulation de ma recherche pratique et théorique.

Je voudrais aussi exprimer ma gratitude à Vincent, mon compagnon de vie. Il n'est pas nommé dans le texte du mémoire, mais il a été mon complice à toutes les étapes de cette recherche. De ma rencontre avec l'île Carillon, passant par les marches, l'installation de mes plastiques dans la grange, jusqu'à l'écriture de ce texte.

Ma fille, Marie-Charlotte, a droit à mille mercis pour sa grande compréhension, sa patience et son enthousiasme qui m'alimente toujours.

Aussi, un grand merci à Anne-Marie et Stéphane qui, avec une grande générosité, m'ont permis de séjourner sur l'île.

Je remercie mes proches, ma famille et mes amis pour leurs encouragements et leur compréhension. Un merci tout spécial à Corine Lemieux pour les échanges, si précieux et à Sylvie Cotton, avec qui j'ai eu la chance de réaliser un entretien d'explicitation très révélateur.

À Gisèle Trudel que j'ai eu la chance d'avoir comme professeur, j'aimerais exprimer ma reconnaissance pour son soutien, ses encouragements et son enthousiasme.

Enfin, je ne veux pas oublier mes collègues si inspirants, à vous, merci.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I Premices.....	3
1.1 Ralentir pour observer l'infime détail du monde.....	4
1.2 Dessiner.....	4
1.3 L'ancrage.....	7
1.4 L'envahissement/la poussée.....	10
CHAPITRE II Se contraindre, puis se perdre.....	14
2.1 Le dessin comme limite d'écriture dirigée des images.....	15
2.2 La série : <i>Se contraindre à se perdre</i>	15
2.2.1 Les contraintes de départs.....	16
2.2.2 En ligne droite, s'égarer.....	19
2.2.3 Provoquer l'affect.....	21
2.2.4 La fragmentation du tracé.....	23
CHAPITRE III Cycle de création.....	25
3.1 Un dispositif réflexif.....	26
3.1.1 L'événement.....	26
3.1.2 La nuance.....	28
3.1.3 L'étonnement/Le renouvellement.....	30
CHAPITRE IV Calquel la forêt de l'île Carillon.....	33
4.1 Un atelier dans la grange.....	34
4.2 Une approche « direct ».....	35

4.3	Éprouver l'idée de calquer la nature en vrai.....	37
4.3.1	Tracer l'impossible.....	40
4.3.2	Un contexte instable.....	42
4.3.3	Une confusion dessin/nature.....	43
	CHAPITRE V L'expérience ouverte.....	45
5.1	L'exposition.....	46
5.2	Notes sur le processus de mise en espace.....	47
	CONCLUSION.....	52
	BIBLIOGRAPHIE.....	65

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	<i>Noeud no 12-01</i>	53
2	Vue de la forêt de l'île Carillon de l'intérieur de la grange (fin été 2015).....	54
3	Notes de travail : écrites entre le 02.02.2016 et le 03.02.2016.....	55
4	Deux dessins tirés de la série <i>Se contraindre à se perdre</i>	56
5	Vue de la forêt de l'île Carillon de l'intérieur de la grange (automne 2015).....	57
6	Traversée du Lac des Deux Montagnes (hiver 2016).....	58
7	Calquer la forêt de l'île Carillon : image du processus.....	59
8	Calquer la forêt de l'île Carillon (les quatre saisons).....	60
9	Montage de l'exposition « Une forêt dans la brume ».....	61
10	Points de vue de l'exposition <i>Se contraindre à se perdre</i> : installation 1.....	62
11	Points de vue de l'exposition <i>Se contraindre à se perdre</i> : installation 3.....	63
12	Points de vue de l'exposition <i>Se contraindre à se perdre</i> : installation 2.....	64

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création comprend un ensemble d'œuvres, touchant avant tout à la pratique du dessin, mais aussi de la photographie, présenté à la Maison de la culture Frontenac à Montréal entre le 14 juin et le 24 août 2018 et un texte d'accompagnement constituant une réflexion théorique sur mon travail. Afin de favoriser une articulation fluide entre les actions, les idées et la pensée réflexive qui en découle, ce texte adopte la forme d'un récit de pratique. Cette réflexion pose des questions sur la volonté de l'artiste à saisir ce qui l'anime de même que sur tout ce qui s'articule autour de l'acte même de dessiner. Le geste de dessiner y est « sans détour » abordé dans une approche d'investigation autoréflexive où l'attention et les énergies de l'artiste sont dirigées à produire et à réfléchir simultanément les dérives du trait dessiné et de l'esprit dans l'activité créatrice. Ainsi des questions surgissent : qu'est-ce qui dicte ou influence le parcours de la main conduite par un simple crayon ? Est-ce l'œil ou la main qui observe et tente de reproduire ce qu'il voit ? Est-ce le corps qui par le ressenti s'anime et influence la motricité du geste et qui somme la main de dessiner sans relâche ? C'est à partir de ces tiraillements entre action et pensée, entre geste et représentation, entre art et vie que s'érige tout ce projet mené pendant plus de deux ans et où la « nature », à coup de modulations saisonnières, semble reprendre ses droits sur l'intention d'observer et de représenter. Le geste de dessiner qui engage tout le corps dans son environnement, loin de gagner en efficacité, se *perd* à tout instant. Si cette rencontre dessin-nature relève d'une volonté de synchronie, c'est dans l'écartement et le réajustement que le geste se transforme en une expérience de l'étonnement, de l'imprévisibilité, voire de l'impossibilité.

Mots-clés :

dessin, paysage, calque, processus, île Carillon, temporalité, imprévisibilité, image

INTRODUCTION

Ce texte fait état de ma recherche à la maîtrise menée dans le domaine du dessin. Il épouse la forme d'un récit à travers lequel je revisite les moments forts de mon cheminement. La « trame de fond » de ce récit se compose de trois séances d'écriture réalisées entre les mois de juillet et octobre 2017 à même une grange abandonnée entourée de forêt. Ce site constitue l'ancrage de cette recherche et se trouve sur l'île Carillon. Cette recherche émerge d'une volonté de déstabiliser le tracé conventionnel en lui imposant un modèle à suivre : la nature sauvage de l'île Carillon — une île située dans la municipalité de Saint-André d'Argenteuil, à l'ouest de Montréal où il y a cette grange qui possède une grande ouverture produite par une paroi écroulée et qui offre de l'intérieur une vue exceptionnelle sur la nature. Le paysage s'y déploie et donne lieu à des événements qui se renouvellent selon la saison, le jour et l'heure et avec lesquels l'acte de dessiner se synchronise. Placée en tête de chacun des chapitres, cette trame d'écriture dite « directe » ramène le récit de manière récurrente à cet acte essentiel qui consiste à observer rigoureusement la nature et rappelle que c'est dans un *regard* volontairement affectif que se déploie toute ma réflexion sur le geste de dessiner. La suite du texte sera découpée en cinq chapitres. Le premier s'attarde à la genèse de ma pulsion de dessiner. Il remet en contexte ma pratique du dessin, définit le moment d'ancrage et tente de cerner ce qui me « pousse » à prendre un crayon et à dessiner. Le second étudie ce singulier rapport avec l'acte de dessiner : une limite pour m'égarer. Afin de mieux identifier les éléments essentiels qui déterminent et orientent mon tracé, je décline les étapes d'une série de dessins réalisés sur papier : *Se contraindre à se perdre*. Les notions de contraintes et d'affects se révèlent essentielles à cette étape. Dans le troisième chapitre, j'explore mon cycle de création qui, porté par l'imprévisible et l'étonnement, se rythme aux « événements » de la nature et tisse un rapport analogue avec celle-ci. Le quatrième chapitre expose mon expérience de dessin *in situ*, une étape décisive dans ce parcours qui

fait émerger des notions liées à la perception, à l'expérience de l'instabilité ainsi qu'à une forme d'impossibilité du geste. En guise de conclusion, le cinquième chapitre définit le projet d'exposition autant qu'il met en évidence la résistance que j'éprouve à mettre un terme à cette expérience que je voudrais voir demeurer ouverte. Aussi, il affirme, en passant par l'étape « incontournable » de la mise en espace cette possibilité de la renouveler.

CHAPITRE I

PRÉMICES

31.07.2017

1^{re} séance d'écriture dans la grange de l'île Carillon

*Me voilà devant « ma » forêt
Je dis « ma », car à force d'y revenir
cette part de forêt de l'île Carillon me semble devenue mienne.
Je peux affirmer que je suis la personne qui a le plus souvent croisé du regard cette portion de nature vue
de l'intérieur de cette grange où je me trouve en ce moment.
Je suis certainement celle qui, du regard, s'est le plus souvent égarée dans cette complexité,
le plus longuement attardée à ses nuances
et le plus régulièrement synchronisée à son rythme.*

*Assise sur un bloc de ciment, aujourd'hui, je suis venue écrire,
venue puiser à la source une sorte d'amorce pour ce mémoire,
revisiter le souvenir de mon expérience vécue en dessin et qui a pris naissance ici dans la grange.
À partir de cette trame unique, cette forêt que je vois devant, je cherche à structurer ma pensée
et réfléchir l'acte de dessiner.*

Mais d'abord, avant de trop avancer dans l'écriture, je veux prendre le temps de m'imprégner...

*Calme devant ce tableau vivant, je me laisse porter.
J'entends les chants des oiseaux, si variés,
le craquement du bâtiment, un bruit de tôle, la toiture,
je perçois le souffle du vent qui agite le feuillage des arbres,
il me semble aussi repérer le chant des grillons.*

1.1 Ralentir pour observer l'infime détail du « monde »

S'harmoniser au rythme de la nature de l'île Carillon est un parti pris qui a pour objectif de freiner la production machinale de dessin afin d'accéder à un rapport plus intime avec l'action de tracer et ainsi prendre contact avec l'« essence » de celle-ci. De manière compulsive et depuis plusieurs années, je dessine abondamment, une pratique pour moi vitale. Loin de vouloir m'arrêter, je souhaite tout de même ralentir afin de réfléchir au geste de dessiner. Conséquemment, c'est par une immersion totale dans la nature sauvage, en étant « collé au sol avec les pieds et la tête au vent¹ » que j'ai trouvé une manière de ralentir le rythme. À la manière de Guissepe Penone qui aborde la thématique art-nature, je me laisse emporter par un mouvement qui impose la lenteur et la contemplation. Ralentir mon rythme de travail me permet de prendre conscience du plus « petit moment singulier » qui se déroule en lien avec l'acte de tracer et d'en constater la portée sur l'entièreté de ma recherche². Et même si j'ai l'impression parfois de perdre une certaine vision sur l'ensemble, je reste convaincue que c'est dans ce regard intime et rapproché, en me laissant captiver par les détails, à la fois du geste et du paysage que je me donne la possibilité de découvrir tout un monde.

1.2 Dessiner

Tout au long de cette recherche, je me suis inspirée du paysage que m'offre la vieille grange de l'île Carillon. Pendant trois ans, j'ai ajusté ma réflexion aux paysages saisonniers qui s'y renouvelaient constamment. Après un premier séjour dans le lieu, à la fin de l'été 2015, jusqu'au printemps 2018, j'ai développé une série de petits dessins au

1 Penone, G. (2004). *Respirer l'ombre*. Paris : ENSBA. p. 67.

2 Pour Walter Benjamin « dans l'analyse du petit moment singulier se découvre le cristal de l'événement total ». Benjamin, W. (1989). *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*. (J. Lacoste, trad.). Paris: Le Cerf. p. 6.

processus très encadré et réalisés sur papier à partir d'images photographiques. Parallèlement à ce travail, au printemps 2016, je me suis engagée dans une deuxième série de dessins *in situ* réalisés sur de grandes pellicules de plastique. Mais, avant de me concentrer sur ces deux séries spécifiques à cette recherche, il faut remettre les choses en contexte et répondre à cette première question : où en étais-je avec la pratique du dessin, avant ma rencontre avec la forêt de l'île Carillon?

Depuis une dizaine d'années, l'ensemble de mes explorations s'inscrit à l'intérieur du champ élargi du dessin et de la peinture, une recherche que je vois comme non figurative et qui aborde le trait et sa propension à faire voyager et errer. Je privilégie une attitude d'ouverture devant ce qui arrive, accueillir « les hasards ». À la manière de l'artiste postminimaliste Eva Hesse, la création tient d'abord pour moi d'« une totale liberté et volonté de travailler³ ». Mais aussi, je veux toujours repousser mes limites, « marcher sur les bords » et surtout éviter de devenir confortable dans mon geste.

Dessiner est une action qui m'offre une grande latitude. Le geste de tracer représente une manière résolument directe d'accéder à la création. Le geste est simple et nécessite peu de moyens. Il implique une main qui, tenant un outil à tracer, effleure une surface en se déplaçant. Il n'y a pas de règle, pas de chemin. J'envisage l'acte comme une marche imprévisible de la main sur la surface de papier. Chaque trait équivaut à un pas. Le tracé résulte du parcours de cette main. Et dans cette optique, je désire explorer une pluralité de pistes, en variant le pas autant que la cadence. J'estime qu'il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises manières de le faire, seulement l'acte et l'étonnement qu'il suscite comptent. Pendant que le trait prolifère, je réagis à ce qui se produit sur le papier. Je déambule. En ce sens, la dérive⁴, dans la conception du situationniste Guy Debord, s'applique à ma

3 « It's a total freedom and willingness to work. I really want to walk on the edge, and if I did, that's where I want to go ». (Eva Hesse, 1970). Nemser, C. (1970, mai). An interview with Éva Hesse, *Artforum*, 8(9), 59-63.

4 Théorie de la Dérive. Debord, G-E. (1956, novembre). Théorie de la dérive : *Les Lèvres Nues*, (9), 6-10.

main qui trace, car « [j'abandonne], pendant une certaine période [mes] relations [mon quotidien] et tous [mes] autres motifs habituels de mouvement et d'action, et [me laisse] attirer par les attractions du terrain⁵ » que représente l'espace du papier. Sur la surface, sans pression, sans orientation précise et sans finalité la main trace des parcours, établit des systèmes, rencontre des contraintes, effectue des détours, arrive à des culs-de-sac et revient sur ses pas. Un tracé émerge de cette trajectoire : véritables réseaux de lignes entremêlées et entassées en une masse qui semble inextricable (voir p. 53, Figure 1).

J'ai abordé le dessin ainsi pendant toutes ces années. Jusqu'à la veille de cette recherche où, voyant ma création s'essouffler (mon geste devient prévisible, mon vocabulaire se montre répétitif, le parcours de la main m'apparaît redondant et se limitant pour l'essentiel à la zone centrale), il me vient cette envie d'agir. Ainsi, à l'automne 2015, juste avant ma rencontre avec la forêt de l'île Carillon, je suis habitée par la « nécessité » de relancer ma création, de diversifier mon vocabulaire pictural et de modifier mon approche de l'espace dessiné. Je vise à faire éclater le tracé — cette forme que produit le réseau de lignes qui, jusque-là, reste confiné la plupart du temps dans la partie centrale de la surface — en le « forçant » à s'étaler sur l'ensemble de l'espace. Je veux arriver à surcharger et complexifier cette espace tout en conservant un aspect à la fois vif et animé, des effets que je perds souvent en accumulant le trait.

Et c'est là que me vient l'idée d'offrir de nouvelles perspectives au travail de la main en dessinant à partir d'un motif susceptible de m'offrir une complexité que je vois comme inspirante : la forêt. En m'imaginant suivre ses intrications, ses réseaux, ses chemins, j'entrevois une réelle possibilité d'enrichir mon tracé. Prendre en exemple les lignes de la forêt pour dessiner devient rapidement un projet qui m'emballe et m'enthousiasme. Toutefois, j'entretiens certaines réserves à l'idée de « suivre » un modèle pour dessiner.

5 Ici, je m'approprie un extrait du texte de Guy Debord. *Ibia*. p. 6

Je crains qu'une approche trop dirigée du dessin — transcrire le motif — compromette la part de « dérive » avec laquelle je tiens à composer et qu'elle affecte le caractère non figuratif que je souhaite pourtant conserver mes dessins. Me sera-t-il possible de profiter des formes de la nature sans pour autant trahir ces aspects essentiels du travail? Bien qu'elle en limite l'action, la forêt est-elle aussi susceptible d'insuffler de nouvelles pistes à ma main? Comprenant bien l'enjeu, je me laisse dériver dans cette direction, je pars à la recherche d'images pour m'inspirer.

1.3 L'ancrage

31.07.2017

*Je suis frappée par la quantité de sons perceptibles en même temps, la nature est surexcitée.
Août arrive et ça se sent, ça se voit dans la lumière qui devient éblouissante et la nature qui s'exalte.
Le paysage est magnifique, gorgé, rempli; effet de plénitude.
Cette intensité me rappelle ma première venue en ce lieu.*

*Comment oublier cet instant saisissant?
D'un coup, le corps entier est envahi d'une émotion brutale, un vertige,
puis, le glissement de tous mes repères de création se réalise.*

C'est le hasard qui m'amène à arpenter l'île Carillon, une île située dans le lac des Deux-Montagnes à l'embouchure de la Rivière des Outaouais et de la rivière du Nord, un territoire « redevenu » sauvage. Je profite de cette sortie en nature pour me constituer une banque d'images visant à inspirer mes futurs dessins. Suivant une logique du hasard, munie d'un appareil photo, j'arpente le terrain de l'île « sans destination précise » de la même manière que j'aborde la surface du papier. La forêt que je scrute à travers l'objectif est riche et variée. Je suis à la recherche d'images qui présentent de la complexité. Ce

qui m'attire serait ce que l'anthropologue Tim Ingold décrit comme des « fils⁶ ». La nature est pleine de fils : croisements de lignes, de troncs, de branches et de racines. Je veux étudier un maximum d'effets de complexité et de confusion. De la forêt je cherche à faire ressortir son désordre « qui fonctionne », capter son asymétrie, attraper des éléments aussi proches qu'éloignés. J'évite à tout prix le ciel et les grands espaces vides, je veux occuper tout le cadre de l'appareil photographique. La déambulation me conduit à une grange abandonnée, à l'intérieur de laquelle je m'aventure.

Une petite pièce m'accueille dans un désordre de fenêtres cassées, un plafond en décrépitudes, une structure fragilisée remplie de failles où la nature sauvage s'immisce. Le bâtiment est une ruine et se présente comme une confusion de matière désorganisée. Je fais encore quelques pas et pénètre dans une deuxième pièce plus vaste et tout aussi délabrée que la première. Un instant de saisissement. Je me retrouve devant un écran qui me fait apparaître une masse verdoyante de nature sauvage de trois mètres de haut par neuf mètres de large. Un pan d'une luminosité presque aveuglante. Une nature qui me semble gorgée, surchargée, débordante, surgit dans le contre-jour du bâtiment. Et c'est une ouverture créée par une paroi de briques écroulées qui donne accès à ce paysage extérieur. Comme un immense tableau vivant, le spectacle est presque trop fort, il cause en moi tout un remous, une agitation difficile à contenir. En cette journée de mi-septembre 2015, je suis envahie par une telle émotion qu'il me faudra beaucoup de temps pour absorber le choc de cette rencontre et à en mesurer l'impact tant sur le plan artistique que sur celui de l'expérience humaine. Mais, à cet instant précis, je n'en suis pas là, mon seul objectif est de retenir la scène. Avec l'appareil photographique apporté, je m'assure de capter ce pan de végétation exceptionnel (voir p. 54, Figure 2) et le saisis dans tous ses angles. Impossible de m'en détourner, ce paysage s'impose au coeur de ma recherche qui prend instantanément son ancrage dans ce lieu trouvé.

6 Ingold, Tim. (2011). *Une brève histoire des lignes*. (S. Renaud, trad.). Paris : Zones Sensibles. (2007). p. 60.

31.07.2017

Mais qu'est-ce que la nature me propose ici de si singulier qui me « pousse » à m'y enraciner?

Tout au long de la route qui me menait à la grange, j'ai saisi une multitude de plans photographiques de cet immense terrain boisé, mais, malgré mon effort, je n'en ai conservé que des fragments, d'infimes parcelles, des détails. Et pour cause, en plein coeur de la forêt, ma vision de celle-ci est constamment obstruée et réduite. Submergée par elle, dans l'impossibilité de l'appréhender dans son entièreté, à chaque coup d'oeil n'en ayant que des vues partielles, je ne retiens qu'une vision incomplète de celle-ci.

Par contre, en entrant dans la grange, cette perception change. De l'intérieur, une transformation se produit : la forêt se révèle comme une oeuvre achevée. Évidemment, la forêt demeure la même, c'est plutôt la perception que j'en ai qui se modifie. Et c'est le bâtiment qui, par sa paroi écroulée, offre un cadre qui la circonscrit. La forêt impossible à saisir comme un tout, ainsi se présente « déjà » tranchée, détachée de son ensemble, elle devient un *paysage* que je peux enfin observer. Sans le cadre, il n'y aurait que la nature. Selon la philosophe Anne Cauquelin, « le cadre coupe et découpe, il vaine à lui seul l'infini du monde naturel, fait reculer le trop-plein, le trop divers. La limite qu'il pose est indispensable à la constitution d'un paysage comme tel⁷ ». Le cadre met en évidence le paysage, mais aussi, il restreint l'immensité, il contient la nature. D'ailleurs, en cernant la forêt avec les contours de leurs toiles, les peintres auraient contribué à cette « invention » du paysage⁸. De l'intérieur du bâtiment, cette forêt qui se présente à mon oeil coupé de son ensemble peut être observée comme un tableau. Mais, ce qui est si particulier ici, c'est que la forêt se transforme en image sous mes yeux, et que ce processus est externe à mon corps et à ma main. Cette sensation de « vivre » la représentation est fournie par le

7 Cauquelin, A. (2000). *L'invention du paysage*. Paris : PUF. p. 122.

8 *Ibid.* p. 26

lieu même. La grange devient un dispositif qui se charge de faire muer cette étendue boisée en une image, un modèle idéal pour pratiquer le dessin que j'accepte sans détour : dans cette grange ouverte sur l'extérieur, je m'expose de façon « directe » à l'intensité de cette vue et me laisse percuter par le flux lumineux qu'elle me renvoie, une lumière « quasi douloureuse¹ » traversant mon oeil presque de force. Je veux faire prolonger cette vision, qu'elle *persiste*², faire durée l'état d'excitation qu'elle cause en moi. Ainsi, telle une « pellicule sensible », je me laisse imprégner.

1.4 Juste avant de prendre un crayon : l'envahissement/la poussée

Après ce premier séjour à l'île Carillon, je suis monopolisée par le souvenir de l'expérience exceptionnelle vécue. Aussi, je me sens poussée par une envie de partager, mais, comme si je ne trouvais pas le cadre pour *me* contenir, le matériau ou la technique à utiliser qui me fournirait le moyen de maîtriser la situation, je mets du temps à m'y engager.

En effet, dès mon retour à l'atelier de Montréal, je suis dérangée par l'émotion qui m'envahit. Elle semble bouleverser tous mes repères de création, et pour cause, l'arrivée subite d'un fait imprévisible dans l'ordinaire peut provoquer un tournant décisif. Dominique Berthet, qui signe l'introduction de l'ouvrage *L'Imprévisible dans l'art*, compare l'effet de l'imprévisible à une « rupture dans la continuité du quotidien (...) une secousse

1 Qui relève d'une vision passive, qui s'impose à l'œil « quand la lumière cesse d'être lumière pour devenir douloureuse ». Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard. p. 364

2 Je fais allusion au principe de persistance rétinienne qui « (...) consiste en une prolongation de l'activité des récepteurs quelque temps après la fin du stimulus. Cette durée de persistance est d'autant plus grande que l'œil est davantage adapté au noir, c'est-à-dire plus reposé : la persistance peut alors atteindre plusieurs secondes pour un flash intense; lorsque l'œil n'est pas adapté au noir, elle sera plus brève, de l'ordre d'une fraction de seconde. » Aumont, J. (2011) *L'image*. (3^e éd). (version numérique). Paris : Armand Colin. p. 22.

qui peut conduire à l'éclatement de cadres¹¹ ». Il va sans dire, cette rencontre fortuite me nourrit intellectuellement, mais aussi le niveau d'excitation qu'elle occasionne chez moi devient par moments presque ingérable, et si ce sentiment d'être envahi déclenche sans conteste une pulsion¹² qui me pousse à agir, à créer, j'ai sur le coup cette impression inverse que mon action se fige dans la profusion de stimulus — autant de sensations, d'exaltations, de questionnements et d'affects — qui désamorce tous mes ressorts de création. En me référant à l'ouvrage du psychanalyste Didier Anzieu rédigé en 1981 et consacré au processus créateur, *Le corps de l'oeuvre*, je trouve un écho à ce qui m'arrive. L'auteur y décrit un état de « saisissement » qu'il tient pour déclencheur de l'engagement dans la création, mais qui, dans un premier temps, semble annihiler toute possibilité d'action chez le créateur. Voici comment il définit ce moment du saisissement :

« Le terme saisissement (...) connote une attitude passive (le sujet est saisi d'une façon brusque et soudaine, par une impression forte, sensation [...], émotion, sentiment, qui envahit l'esprit, et même l'âme, c'est-à-dire le noyau de son être psychique); tantôt il désigne une attitude mentalement active dont le modèle corporel est fourni par la main : saisir, et mieux encore *se saisir de*, c'est mettre la main avec détermination, force, rapidité, c'est prendre d'un coup, empoigner, s'emparer; puis, par dérivation du physique au mental, *saisir* s'applique à la conscience qui embrasse, appréhende un objet par la perception ou par le raisonnement. Tel est le paradoxe du saisissement créateur, la coexistence d'une extrême activité de la conscience et d'une extrême passivité du reste du moi. »¹³

Ainsi, un dérangement généralisé de tout l'équilibre du créateur s'installerait. Et c'est précisément cet état trouble, ce sentiment d'être figé autant qu'excité qui le pousserait à vouloir donner une forme à un chaos.

11 Berthet, D. (2012). *L'Imprévisible dans l'art*. (version numérique). Paris : L'Harmattan. p. 21-22.

12 Définition de la pulsion de Freud Sigmund Freud en 1915 : le concept de pulsion apparaît « comme le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme (...) les pulsions elles-mêmes, du moins pour une part, sont des précipités d'action de stimuli externes ». Freud, S. (1968). *Pulsions et destins des pulsions*. Dans *Métapsychologie*. (J.-B. Laplanche, J. Pontalis, trad.), Paris : Payot. (1915)

13 Anzieu, D. (1981). *Le Corps de l'oeuvre*. Paris : Gallimard. p. 102.

Nul doute, la nature de Carillon a eu cet effet perturbateur sur moi. Elle s'est imposée avec force dans ma recherche en déclenchant une nécessité de donner « corps » à mon expérience, sans pour autant me dicter la manière de le faire. Entre temps, j'entretiens le souvenir qu'il me reste, j'énonce oralement et répète dans ma tête l'expérience vécue.

À cet égard, ce qui me revient en mémoire se traduit par des impressions qui semblent instables et confrontées à l'oubli. La mémoire ne retient pas tout. Elle reconnaît sans nuance, de manière inégale et très subjectivement. Le souvenir, et particulièrement celui inscrit par les sens, « renaît presque toujours appauvri, partiel, réduit à ses caractères principaux¹⁴ ». Comme s'il laissait un vide, une ouverture qui nous permet de le remanier. Un souvenir est « une reconstruction que nous faisons à partir de bribes éparses, de sensations soudaines éveillées, de réminiscences¹⁵ ». Il va sans dire, ce qui me revient en tête du paysage perçu est variable, fluctue selon l'état et s'ajuste en fonction de l'instant. Il est un véritable « tissage du temps¹⁶ » qui se mélange aux quelques instants photographiques du paysage de la grange numérisés par mon appareil photo.

Vingt-cinq documents en tout me donnent droit, une fois imprimés, à une trace matérielle qui semble détenir un caractère plus stable, et ce malgré leurs aspects définitivement flous. J'en sélectionne deux qui m'intéressent particulièrement. Ceux-ci me renvoient une image de forêt d'une luminosité toujours aussi vive et même plus contrastée qu'en réalité. Ces clichés s'avèrent séduisants, chaque fois que je les montre, ils déclenchent à tout coup enthousiasme et excitation. Je suis fascinée moi-même par l'intensité de ces images. Mais quelque chose me contrarie : un « effet de spectacle »

14 Ribot, T. (1896). L'abstraction des émotions. Dans *L'année psychologique*, 3. p.1-9.

15 Kipman, S.-D. (2013, 27 septembre). Un souvenir, c'est d'abord une histoire qu'on se raconte. Interviewé par P. Senk. *Le Figaro*. Récupéré de <http://sante.lefigaro.fr/actualite/2013/09/27/21309-souvenir-cest-dabord-histoire-quon-se-raconte>

16 Pour la psychologue Franca Madioni la mémoire est un tissage du temps : « temps du souvenir, temps de l'oubli, temps de la conscience, temps de l'expérience, temps de l'inconscient. ». Madioni, F. (2003) *Historicité et mémoire subjective. La troisième trace*, Cliniques Méditerranéennes, no 67. pp.145-159.

semble monopoliser toute l'attention. Le spectaculaire ne m'attire guère. Suscitant l'admiration, il frappe la vue, a beaucoup d'effet, et ce, rapidement, mais aussi, il se révèle souvent sans grande portée. Ici, il résulte du contraste entre le bâtiment et la nature qui « aveugle » le regard et lui interdit l'accès aux subtilités, aux détails, aux textures et aux lignes. À force de revoir les images, j'ai l'impression que même mon souvenir du lieu s'y conforme, qu'il se tord et se déchire entre la beauté du document photographique et l'image que j'en ai dans mon esprit. J'atteins ma limite. Ces photos ont pour effet de cristalliser en quelques instants, un souvenir que je voudrais pourtant voir durer. Aussi, je prends la décision de ne plus les montrer.

À ce stade-ci, pour que la situation évolue, il devient clair que l'expression de mon expérience doit passer par l'action de manier la matière, d'agiter ma main munie d'un outil de traçage sur une surface plane. À travers des gestes maîtrisés, il est temps de disperser sur le papier le *trop-plein* — d'émotion et d'énergie — qui m'habite. Et ce, comme pour en mesurer toute la force, jusqu'à épuisement de la source. Le paysage rencontré dans la grange de l'île doit avant tout profiter à l'enrichissement de mon tracé. C'est pourquoi, avec toute l'inspiration qu'il m'insuffle, il sera considéré et utilisé dans cette recherche comme un « formidable moyen » de générer du trait. Ainsi, partant de là, j'entends, par la pratique de tracer sur le papier, libérer toute l'énergie que génère cette expérience soutenue et vécue pleinement. J'entends ici recommencer à dessiner.

CHAPITRE II

SE CONTRAINDRE, PUIS SE PERDRE

31.07.2017

*Le temps avance et moi je suis à l'arrêt.
Déranger par les événements du présent, la pensée erre et le rythme de l'écriture ralentit.*

*Et en ce moment, la présence de sons ambiants retient mon attention
et fait dévier ma réflexion, car je réalise à quel point ils ont une portée sur ma lecture de la scène.*

*Je réalise que des éléments peu (ou pas du tout) apparents sont essentiels à l'expérience du regard.
Par exemple, si je vois les oiseaux très brièvement, ils vont et viennent,*

*je les entends en permanence,
les sons qu'ils émettent remplissent le tableau*

*Le vent a priori invisible
crée quant à lui un mouvement perceptible à ce plan.*

Il fait frémir le paysage aujourd'hui.

Il se fraye un chemin entre les branches des arbres.

*Ces mêmes branches qui me semblent définitivement statiques,
en vérité, elles s'allongent à chaque seconde,
louvoient, s'encroisent et forment des réseaux « avec le temps ».*

*Et c'est entre les ouvertures créées par ces entrecroisements
que les choses s'animent,
que l'air passe
et que la vie émerge.*

*La nature profite de ce mouvement
et s'insère dans le lieu en grugeant les frontières, brouillant les pistes.
Son invasion n'est pas une conquête, mais une reprise du territoire.*

Et moi, fixée, au beau milieu de tout cela, je me perds...

2.1 Le dessin comme limite d'écriture dirigée des images

Dès que je pose mon crayon sur le papier, je me recentre. En suivant les « maillages » que propose le motif de la forêt, je prends une direction. Pour moi, l'acte de dessiner est sans conteste aussi structurant qu'il est propice à l'égarement. Le papier représente un espace où je peux transposer un flux de sensations dans des gestes maîtrisés. De la surface au geste, la main est monopolisée par la tâche de dessiner. À coup de traits continus, entrecoupés ou hachurés, de points, de carrés, de « x » ou de triangles, tout le corps agit, pense et vit que pour faire émerger une trace.

L'ébranlement de mes repères face à la création vécue à la suite de mon premier passage à l'île Carillon engendre une nécessité de me recentrer qui me pousse instinctivement à restreindre l'ensemble de ma réflexion dans les limites du dessin. Avec des moyens graphiques variés, j'entrevois la possibilité de manier, transposer, d'explicitier en détail les éléments du paysage qui à la fois me trouble et m'inspire. En me tenant à ce langage, je pose une limite claire à ma recherche et instaure un périmètre à l'intérieur duquel il m'est possible de me remettre en mouvement. C'est dans cette visée de me recentrer que je m'engage dans la réalisation d'une série de dessins représentant un travail précis et minutieux, suivant une logique sérielle, qui trait par trait, de dessin en dessin, me permet de reformuler, « écrire » et nuancer mon ressenti sur le papier.

2.2 La série *Se contraindre à se perdre*

La série de dessin, *Se contraindre à se perdre*, a été amorcée à l'automne 2015 et s'est poursuivie tout au long de cette recherche. Afin de mieux cerner comment le dessin opère en particulier comme contrainte dans cette recherche, je voudrais en revoir le processus. Il se produit le plus souvent une perte de vue des motifs réels de certaines de

mes conduites. Souvent, des gestes se transforment en « marche à suivre » édifiant toute la logique de mon action. Décortiquer mes opérations effectuées en grande partie instinctivement peut s'avérer un exercice très révélateur. En détachant chaque geste posé de la chaîne « de production », il me deviendra alors possible d'en mesurer la portée.

2.2.1 Les contraintes de départs

D'abord, *je définis clairement les balises de départ*. Tous les dessins auront un même format de vingt-huit par trente-huit centimètres et s'inscriront dans un même lieu, sur une surface d'un papier *Frabriano* ultra blanc de 170 grammes pressé à chaud. Ce type de papier est plus lisse, il me permet de réaliser un trait fin et précis. Ensuite, je trace au plomb et à partir du centre de mon plan un deuxième cadre de dix par vingt-huit centimètres. Ces proportions sont tirées de la forêt qui apparaît sur l'image photographique qui me sert de modèle. Cette marque est un repère. Elle transforme une partie de la surface « en champs d'action¹⁷ », un périmètre à l'intérieur duquel je peux dessiner. Ce repère n'impose aucun frein physique au mouvement, mais reste une limite avec laquelle je veux composer. Elle sera effacée ultérieurement. Je remarque que l'espace laissé blanc entre ce cadre tracé au plomb et la limite du papier est un espace qui agit comme une « zone tampon » assurant une transition entre deux mondes : entre le monde réel et le monde du dessin. Cette zone mitoyenne marque une pause qui favorise une perception plus aisée des éléments les plus délicats de mes dessins.

17 Je me réfère à Tim Ingold qui décrit la fonction d'une ligne repère comme suit : « On a aussi recours à des repères lorsque l'on veut transformer une surface en champs d'action (...) Ces lignes ne mettent aucun frein au mouvement, mais peuvent avoir des conséquences — plus ou moins grave — si elles viennent à se croiser ». *Op. cit.*, Ingold, *Une brève histoire des lignes*, p. 207.

Je prépare mon modèle. D'entrée de jeu, je focalise mon attention vers un seul point de vue de la forêt de l'île Carillon, celui perçu de l'intérieur de la grange à travers l'ouverture, une vue frontale. Je regarde dans cette seule direction, car devant la complexité de la nature sauvage je ressens la nécessité de me fixer. Travailler la forêt toujours à partir d'une même perspective me permet d'appivoiser ces nombreuses nuances. Par ailleurs, puisque cette série de dessins se développe hors de l'île, à mon atelier de Montréal, je dessine à partir des documents photographiques. En tout temps, par la voie de ces images, j'accède à une vue « fixée » de la nature que je peux apprécier calmement. Bien sûr, une photo ne me montre qu'un reflet, un infime détail de la forêt qui m'intéresse. Mais peu importe, ces images (modèles) ont avant tout la fonction de « générer du trait » et lorsque je m'en inspire, je les apprécie pour leurs qualités plastiques, proprement formelles. Propriétés qui varient selon l'instant de la prise de vue et que je fais fluctuer par la suite avec un programme de traitement de l'image. En passant par le logiciel *Photoshop*, j'élimine toute trace du bâtiment pour ne garder que la végétation complexe qui m'intéresse. Puis, je les retravaille avec les fonctions : contraste, saturation, dé-saturation, *trace contour*. Ces actions visent à réduire l'effet spectaculaire de l'image photographique que j'estime trop évident. Bien que le niveau de « qualité » des images est déjà considérablement réduit à ce stade, je l'abaisse encore d'un cran. J'imprime des versions de mon modèle à partir de *captures d'écran* de mon ordinateur et non à partir du dossier source, car je m'intéresse aux « bogues¹⁸ » qui s'introduisent dans l'image et qui produisent des effets pixellisés. Puis, au moment de tracer, en guise de distanciation ultime, j'inverse¹⁹ l'image imprimée qui me servira de guide et je la dépose un peu en retrait sur la table à dessin. Ainsi, j'accède à une forme altérée des éléments de la forêt.

18 Bogue n. m. : Défaut de conception d'un logiciel ou d'un matériel se manifestant par des anomalies de fonctionnement. Récupéré de http://www.gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx Id_Fiche=1299091

19 Manière de déjouer notre cerveau : « Lorsqu'une image est à l'envers, les données visuelles ne concordent pas. Le message nous est étranger et notre cerveau est perturbé. » Edwards, B. (2014). *Dessiner grâce au cerveau droit*. (4e éd.). (M. Schoffeniels-Jeunhomme, trad.). Belgique : Mardage. (1979).

Juste avant de commencer à dessiner, *je détermine les modalités de traçage* : technique, outil et principe de dessin. Je veux renouveler mon tracé, élargir et enrichir mon langage, c'est pourquoi chaque fois que j'entreprends un nouveau dessin je change mon approche et choisis une nouvelle « manière » de tracer. Le mode de traçage dicté en amont du tracé émane d'un choix poétique qui en détermine en partie le résultat. Il produit des effets inattendus que je découvre en pleine action et qui m'incitent à porter une attention particulière au geste lui-même. Je suis ramenée au « faire » de l'art et poussée à observer les « principes générateurs de l'œuvre²⁰ ».

Je veux comprendre ce qui motive autant ce qui fait dévier mon geste. Si bien que, pendant que je dessine, *je note ma pensée liée à l'acte* « en train de se faire ». Pendant le travail, la moindre pensée qui émerge en lien avec l'action est notée. Et cette discipline de transcrire mon discours intérieur devient rapidement un mode opératoire essentiel dans cette recherche. Sur la table à dessin, j'ai devant moi simultanément un papier pour dessiner et un cahier dans lequel je m'alloue une page pour écrire. Les notes prolifèrent autant que les traits sur le papier — le geste est similaire, il se résume, à traîner un instrument sur une surface (voir p. 55, Figure 3). Après-coup, cette pensée directe s'avère précieuse, car non transformée par le temps et exempte de tout jugement (les miens). Elle met en reliefs les motivations de ma création, elles révèlent aussi une panoplie d'émotions avec lesquelles ma main doit composer : doute, frustration, joie, plaisir. Je peux y suivre les montées, comme les accalmies de l'élan créateur, de même que les déviations de parcours et les impasses rencontrées. Écrire en dessinant devient un trait d'union essentiel entre ma pensée et mon geste en donnant un accès direct aux éléments fondamentaux de mon processus de création.

20 Selon Laurence Corbel, travailler avec la contrainte engagerait à « se concentrer sur le faire de l'art, sur la logique interne de l'activité artistique, sur les principes générateurs de l'œuvre ». Corbel, L. (2012). Les œuvres au risque de la contrainte. Dans *Nouvelle revue d'esthétique*, 9(1), p. 6. Récupéré de DOI : 10.3917/nre.009.0005.

2.2.2 En ligne droite, s'égarer

Ainsi, je trace et je m'approprie l'« échantillonnage de complexité » que représente cette vue de la forêt de l'île Carillon. Ma main lentement parsème le papier de traits, pendant que mon oeil s'applique à traverser la complexité du motif. J'étudie systématiquement les densités, les vides, les lignes et les croisements. Je m'accroche aux dernières lignes de force du paysage, qui naturellement tendent à se dissoudre dans le filtre des différents procédés mis en place dans la retranscription.

11.11.2015

*Se contraindre à se perdre, remplir l'ensemble de la surface, habiter tout l'espace.
Au début, je vois la masse, lentement je regarde les grandes lignes, puis les accumulations, puis les vides.
Comme une grille à remplir, je me fais des repères, je n'arrive jamais à la bonne place,
la réalité se détériore....*

Manifestement, malgré un traitement égal et méticuleux de l'ensemble, quelque chose se perd dans la traversée. Une action en ligne droite comporte toujours un risque de glissement²¹ et la retranscription des formes déjà délayées de la forêt observée sur le modèle, réalisée à main levée, n'y échappe pas. Inévitablement, le regard dérive, s'attarde ici et escamote cette partie-là. La main s'applique davantage au départ et devient impatiente au fur et à mesure que le trait prolifère. De sorte que, bien que je m'engage à suivre le plus objectivement les parcours dictés par le modèle et bien qu'à la moindre prise de conscience d'un mouvement d'errance je me rétracte en rappelant à l'ordre mon oeil et ma main, il se produit toujours un « dérapage » dans la retranscription. Et pendant que je perds le chemin, une forme de dénaturation (souhaitée) de la « réalité » de la forêt se poursuit par le dessin. Je ne veux pas m'en tenir à l'image, mais m'en servir pour

²¹ Je me réfère à Tim Ingold qui prétend qu'« aucune ligne — même tracée à la règle — ne peut jamais être parfaitement droite », car « même la règle » dit-il est susceptible de glisser sur le papier. Voir : *Op. cit.*, Ingold, *Une brève histoire des lignes*, p. 210 .

mieux transgresser ma propre ligne de conduite. Si la forêt comme motif inspire mon tracé en m'offrant des repères de construction, je la vois d'abord comme une possibilité de m'exercer à tracer autrement, en suivant le chemin proposé, mais aussi en y dérogeant. En traversant le motif complexe, comme dans un labyrinthe²², je me laisse entraîner et, à tout coup, je découvre une nouvelle piste.

Au-delà de mon action rigoureuse, il demeure essentiel pour moi de réaliser des « gestes imprévisibles » qui me surprennent et qui me mènent ailleurs. Cependant, si je me perds en route, cela doit se faire à mon insu et c'est par des moyens objectifs que je m'y applique. À la manière de l'artiste Simon Hantai qui utilise la « méthode » de pliage pour réaliser ses tableaux et qui d'un geste répétitif et systématique cherche à se perdre²³, je souhaite par le détour d'un travail discipliné me faire surprendre par l'imprévu. Car lorsqu'il vient à l'encontre de l'habitude, « l'imprévu nous surprend, faute de l'attendre » et pour le philosophe Dominique Chateau, « quand il arrive, non seulement il nous surprend, mais il nous étonne²⁴ ». Bien sûr, l'imprévisible ne se pointe jamais où l'on imagine et l'on ne peut le commander. Je remarque, à force de me regarder travailler, que je sollicite la déroute de mon geste en agissant sur les conditions entourant mon action. De manière involontaire ou volontaire, en générant de l'encombrement ou en imposant des contraintes, j'utilise des moyens indirects qui compliquent mon entreprise de tracer. Je pense que de cette manière, je force ma main à me surprendre. S'il est entendu que le geste partira à la dérive à un moment ou à un autre, j'optimise les conditions propices à cette tournure des événements.

22 Le labyrinthe ici est vu comme « un mythe situationnel (...) un archétype de la transgression ». Moles, A. et Rohmer, É. (1982). *Labyrinthe du vécu : l'espace, matière d'actions*. Paris : Librairie des Méridiens. p. 81.

23 « Quand je plie, je suis objectif et cela me permet de me perdre », confie Simon Hantai à Georges Didi-Huberman. Didi-Huberman, G. (1998). *L'Étoilement : conversation avec Hantai*. Paris : Minuit. p. 65.

24 Chateau, D. (2012). La « logique » de l'imprévisible. Dans : Berthet, D. (dir.). *L'imprévisible dans l'art*. (p.45-59) (version numérique). Paris : L'Harmattan. p. 52.

19.01.2016

*Barre carré noir v inversé v barre égal belle folle!**Cette contrainte crée beaucoup de frustration, elle me ralentit, le petit carré noir à remplir me retient.**Casser un geste, passer du v inversé au v est impossible, mon cerveau ne veut pas!*

2.2.3 Provoquer l'affect

Pour moi, la contrainte s'avère motrice, bien qu'à l'opposé, souvent, j'ai le sentiment qu'elle met en péril cette idée même d'avancer dans le dessin. En venant s'immiscer dans le geste, elle teinte définitivement la progression de mes dessins et « produit une esthétique²⁵ ». Je songe à Renée Lavaillante, une artiste qui est particulièrement inspirante pour moi. En remettant son tracé au sort du protocole instauré « par le détournement du regard ou l'accueil de ce qui par le hasard est advenu²⁶ », elle laisse l'aléatoire inscrire son imprévisibilité dans son oeuvre. De même, en acceptant de perdre le contrôle sur son geste, elle crée un espace où, dès lors, tout peut survenir. Mon approche est similaire à la sienne dans la mesure où je crée un tracé qui prolifère dans des situations de traçage particulièrement astreignantes, mais aussi très « frustrantes » qui favorisent une réaction de ma main perceptible dans le tracé. Par exemple, répéter un même geste pendant des heures induit une fatigue de la main gérant un relâchement observable dans le tracé. Ou alors, me donner une limite de temps pour réaliser un dessin projette l'acte dans un état d'urgence abrégant le geste qui en laisse une marque. S'immisçant entre ma volonté de reproduire et l'exécution du geste, ces situations inconfortables produisent des effets « appréciables » sur la surface de papier. Et malgré les apparences, elles alimentent l'action de création en générant une multitude de possibilités visuelles nouvelles. Si en pleine action j'ai parfois l'impression de devenir une simple « machine » qui trace, je constate à l'opposé que mes balises me poussent à réaliser des gestes très instinctifs.

25 *Op. cit.*, Corbel, Les œuvres au risque de la contrainte. p. 7.

26 Miglioli, N. (2016). *Renée Lavaillante, une Archéologie du dessin*. Alma : Sagamie. p. 53.

À l'évidence, malgré une transposition méthodique de données, ce travail n'en produit pas moins des distorsions qui « affectent » et mettent à distance les documents de base induisant une charge poétique et esthétique aux dessins. À cet égard, la philosophe de l'art Laurence Corbel estime que le détachement qu'implique un travail réalisé sous la contrainte participerait à un « retour de l'affect » dans l'oeuvre²⁷. Par affect, est entendu ici un ressenti traduisant une pulsion dans laquelle le philosophe Gilles Deleuze voit une puissante volonté d'agir, une volonté qui passe par l'indicible, car le fait même de « vouloir » dit-il « c'est un affect »²⁸. Peindre ou dessiner à partir des affects reviendrait pour le philosophe à imprimer sur la surface « le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation²⁹ ».

Ainsi, la contrainte provoque le sentiment d'être coincé autant que l'élan de s'en dégager. Dans la rigueur et la minutie, en mettant ma main au pas, je pense en effet que je trace avec l'affect. Et le papier, avec sa « zone d'action » délimitée, s'avère un lieu de débordement pour ce trop-plein (de sensations) qui, une fois « neutralisé » dans les limites du dessin, ressurgit au bout de mon geste « plus présent que quand il a été là, mais sans avoir pu être pleinement vécu³⁰ ». Après réflexion, je pense que l'action contraignante (favorisant le glissement de mon action et par conséquent une dénaturation de la réalité de l'image) est peut-être une manière d'ériger une brèche et d'introduire dans le geste de tracé la part de ressenti qui dans mon effort d'exprimer mon expérience vécue jusque-là (jusqu'à ce que je reprenne mon crayon et mes droits sur ma création) faisait défaut.

27 *Op. cit.*, Corbel, *Les œuvres au risque de la contrainte*. p. 9.

28 En ce sens, il s'inscrit à la suite de la pensée de Spinoza en définissant l'affect comme étant « un mode de pensée non représentatif, une variation continue (...) de la puissance d'agir ou de la force d'exister de quelqu'un ». Voir la définition de l'affect de Gilles Deleuze dans : Sasso, R. et Villani, A. (dir). (2003). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Nice : C.R.H.I., (3). p. 32-33.

29 Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon, la logique de la sensation*. Paris : Le seuil. p.27.

30 *Op. cit.*, Anzieu, *Le Corps de l'oeuvre*, p. 111.

2.2.4 La fragmentation du tracé

Toute cette entreprise limitant mon action que représente la série *Se contraindre à se perdre* semble avoir une incidence majeure sur mon trait. La ligne qui dans mes oeuvres antérieures était tracée en continu, avec cette nouvelle recherche, se casse et se brise. En effet, le tracé se fragmente et finit par se décliner en une multitude de petites formes : points, triangles, carrés ou astérisques. (voir p. 56, Figure 4) Le dessin abrite une grande quantité de ces formes minuscules — souvent la même plusieurs fois dupliquée — se suivant, s'associant, s'écartant, s'étalant et créant une sorte de maillage qui génère une matérialité vibrante qui m'excite et que je tente d'identifier dans mon cahier : vacillement, picotement, pétitement, frémissement. L'espace « s'anime³¹ ». Ce trait fragmenté donne de l'ouverture au regard qui, se faufilant entre les interstices, parcourt librement l'ensemble de la masse dessinée.

La fragmentation est un principe avec lequel Tim Ingold voit une métaphore de la vie qui suit son cours et « qui, en dépit des circonstances les plus éprouvantes, continue irrésistiblement à se frayer un passage et poursuivre son chemin³² ». J'y vois pour ma part un parallèle à faire avec l'action de création qui, malgré l'entrave, trouve le moyen d'avancer en s'adaptant. Dans cette recherche l'activité créatrice développe cette manière de proliférer, en tramant. Manière d'habiter le monde, manière d'habiter l'espace, ce geste de tramer relève, pour l'anthropologue Ingold, de « l'immersion des êtres dans les courants de leur monde vital³³ ». Effectivement, en tramant ce qui s'est immiscé aussi

31 Et pour le philosophe François Jullien, c'est l'espace laissé non peint, qui « anime la forme ». F. Julien affirme qu'en peignant « il faut laisser du vide pour que le plein puisse remplir son plein effet » et il cite en exemple le peintre chinois qui utilise un pinceau à deux poils précisément pour éviter que son tracé sature l'espace. Jullien, F. (2012, 20 novembre) Interviewé par J.-J. Melloul. Cette étrange idée du Beau. Dans *Citéphilo*. Récupéré de <http://www.ekouter.net/cette-etrange-idee-du-beau-avec-francois-jullien-questionne-par-jean-jacques-melloul-a-citephilo-511>

32 *Op. cit.*, Ingold, *Une brève histoire des lignes*, p. 219.

33 Traduction libre des écrits de Tim Ingold. Ingold, T. (2011) *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London : Routledge. p. 10.

imprévisiblement qu'instinctivement dans mon tracé, j'ai le sentiment que les pistes se brouillent, mais aussi que les frontières s'effritent. Il n'y a plus de forêt, plus de lignes, plus de directions, plus de construction, il n'y a que ce mouvement incessant.

09.05.2017

Je vois le temps qui s'écoule, je le saisis.

Je le mets dans un cadre, je le contiens.

Il vacille.

Chaque petit triangle équivaut à un fragment du temps.

Le temps s'inscrit sur la surface du papier.

Cette série de dessins m'amène à un niveau de conscience à la fois du geste et de l'instant de dessiner jamais ressentie auparavant. Cela provient sans doute du souci que j'ai à compléter chaque geste, et à me concentrer également sur chacun d'eux. Chaque trait ou chaque forme réalisée me permet de reprendre possession de mes moyens, et ce malgré le tumulte autour de ma main. Je deviens très lucide de mon environnement pendant que je travaille, je remarque que je prends particulièrement conscience du temps qui s'écoule. En tramant, je me vois tout doucement prendre le rythme du temps. Si pour Gaston Bachelard « nous ne savons saisir le temps qu'en multipliant les instants conscients³⁴ », c'est peut-être pour cela que, lorsque j'avance un petit triangle à la fois, j'ai l'impression de le toucher du bout des doigts. C'est ainsi que la réalisation de ces dessins m'oblige à ralentir mon rythme et désamorcer mon empressement. Si j'ai l'impression de voir la forêt, le corps et le temps se dissoudre dans l'action de dessiner, c'est tout naturellement et sans conteste que ces trois éléments resurgissent par les traces qui se déposent sur le papier.

34 Bachelard, G. (1932). *L'intuition de l'instant*. Paris : Gonthier. p. 88.

CHAPITRE III

CYCLE DE CRÉATION

31.07.2017

*J'ai fait une longue pause, une pause imprévue.
J'ai pour un temps perdu mes visées de rédaction.*

*J'ai ignoré le travail à faire.
De la forêt, je n'en ai vu que les formes.
Je me suis laissée entraîner, le temps a passé...
Voilà deux heures que je dessine!*

3.1 Un dispositif réflexif

C'est exactement ce qui se produit lorsque je prends mon crayon et le dirige vers le papier : je suis submergée, le temps s'arrête, la forêt n'existe plus, il n'y a que des formes. Je perds complètement de vue la nature de Carillon pour me concentrer sur le geste de dessiner. Ainsi entre nature et dessin, je vis l'instant présent, je me laisse porter par l'étonnement, ce qui constitue une manière de progresser dans cette recherche. Par conséquent, j'admets la part d'impondérables qu'implique ma posture. Les événements imprévisibles peuvent être aussi déroutants que déterminants dans une pratique artistique. En acceptant leur surgissement et ce qu'ils impliquent — l'incertitude, la perte de contrôle, la déroute et le dérèglement —, ils peuvent devenir « des stimulants, donnant lieu à de nouvelles expérimentations³ » ne pouvant qu'enrichir la création. Je constate que la nature de Carillon agit dans cette recherche comme un dispositif me révélant mon propre rapport à la complexité, au dessin et à la création. Si, lorsque je dessine je regarde toujours dans la même direction, mon rapport à l'île dans son ensemble n'en est pas moins essentiel. En arpenter son territoire, c'est tout mon corps qui dessine et qui s'étonne de cette résonance avec le geste de création. Dans ce chapitre, je veux mesurer l'effet et les réflexions qu'ont eus, sur ma pratique du dessin, les déplacements sur l'île. Tout en considérant le rapport analogue entre dessin et nature.

3.1.1 L'événement

Fin novembre 2015, une saison après ma première visite, je retourne sur l'île. Le souvenir de ma rencontre avec la forêt vue de la grange est encore frais, pourtant je sais qu'il s'est modifié dans la distance et « avec » le temps. Cette fois, je suis équipée d'une caméra

3 Berthet, D. (dir.). (2012). *L'imprévisible dans l'art*. (version numérique). Paris : L'Harmattan. p. 10-11.

photo grand-angle et d'un trépied, afin de capter « ma » forêt avec une plus grande précision. Pressée de revoir la nature de ce lieu, je m'y rends avec urgence. Contre toute attente, le paysage que je rencontre est tout autre. Tout en demi-ton de beige et de gris, le feuillage des arbres est presque entièrement tombé au sol, il m'apparaît comme étant terne, monotone et sans éclat. De toute évidence, la lumière contrastée de fin d'été est devenue grisaille d'automne. Considérée à partir de l'ouverture de la grange, la forêt semble « renoncer » au lieu d'avancer avec « insistance » vers mon oeil. (voir p. 57, Figure 5) Définitivement, le spectacle est loin de celui perçu à ma première visite. C'est à ce moment que je prends conscience de la fragilité de l'expérience vécue antérieurement. Je réalise à quel point la « formation de l'image » tel que je l'ai perçue en été 2015 relevait d'un instant d'enchaînements fugaces. Une combinaison éphémère : la saison, le jour, l'heure. À un instant précis, tout fusionne en forme. Un assemblage auquel on ne peut rien n'y ajouter, rien n'y soustraire. De courte durée, cette synchronicité ressemble à un accident de parcours « une brisure dans la linéarité du temps³⁶ » qui matérialise bien l'idée que le philosophe Jean-Michel Besnier se fait d'un *événement* : « (...) ce qui évite la chaîne causale, ce qui résiste à la rationalité qui veut l'inscrire dans la causalité³⁷ ». Un phénomène inclassable dans une suite logique qui permettrait de le prévoir ou de le reproduire. Cet instant qui transforme la forêt en paysage sous mes yeux me donne une image yeux me donne une image, mais aussi la dissout. L'événement vécu et passé reste une irrémédiable rupture du temps, un *instant éphémère* qui donne et reprend, mais jamais ne reste³⁸.

36 *Ibid.*, p. 21.

37 Besnier, J.-M. (2015, 27 janvier). Interviewé par A. Van Reeth. L'année vue par la Philosophie : Après « Charlie », que peuvent les philosophes? Dans Radio France. *Les chemins de la philosophie*. [Tables rondes enregistrées] Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/lannee-vue-par-la-philosophie-25-apres-charlie> que

38 Je me réfère ici à Gaston Bachelard pour qui le temps n'a qu'une réalité celle de l'instant. Un instant va, un autre arrive, il est une cassure du temps qui « donne et reprend, mais jamais ne reste ». *Op. cit.*, Bachelard, *L'intuition de l'instant*, p. 13-15.

3.1.2 La nuance

Un instant va, un autre arrive, à un rythme régulier ou à coups de ruptures, le paysage se module et se modifie. Je ressens le désir de m'y ouvrir. Je veux « vivre » cette nouvelle proposition que me fait la nature. Ainsi, j'appréhende la scène que m'offre cette journée d'automne. Une nature qui, même en la considérant de façon objective, me donne une impression de vide. La lumière blafarde ne remplit plus le « tableau ». L'oeil n'étant plus envahi par la lumière, conséquemment, le paysage offert est moins frappant, plus subtil, et se laisse découvrir avec lenteur. Ne pas être ébloui permet de voir ces nuances. Une évidence qui, vécue dans ce contexte, relance ma réflexion en me renvoyant à mon travail de dessin et au geste d'atténuation que j'exécute dès que des éléments forts — contraste, couleur — dominant mon regard. Me faisant réaliser un tracé qui au lieu de s'imposer au regard « arrache » l'oeil avec ses nombreux détails, ma manière d'adoucir tout ce qui m'apparaît trop accrocheur pour l'oeil me semble étroitement liée à l'importance que j'accorde à la perception des nuances et à ses variations.

Ainsi, je veux capter les nombreuses nuances du paysage autant que je veux voir mon trait se modifier. Si bien qu'à plusieurs reprises et à différentes heures du jour, je reviens dans la grange saisir la scène à l'aide de mon appareil photo et de sa mémoire que je remplis au maximum de sa capacité. À chaque fois que j'appuie sur le déclencheur, j'ai ce sentiment de fixer une nouvelle parcelle de temps d'un paysage qui lui se transforme sans arrêt. Si le temps n'a pour seule réalité l'instant⁴, il est un présent qui se renouvelle sans cesse⁵. Dans cette recherche, chaque image enregistrée de la forêt tout comme chaque trait réalisé à partir de celle-ci équivaut à un instant présent que, irrésistiblement, je m'efforce de renouveler. D'ailleurs, je pourrais presque résumer toutes mes explorations

4 *Ibid.*, p.13

5 À l'instar du philosophe André Comte-Sponville, le temps n'a pour seule réalité que le présent qui se renouvelle sans cesse. Comte-Sponville, A. (1999). *L'être temps*. Paris : PUF. p. 239-270.

à un enchaînement de gestes qui consiste à enregistrer, accumuler, entasser et, le cas échéant, à déplier autant d'instantanés — du paysage, de dessin — vécus au présent. De retour à l'atelier de Montréal, colligeant les images enregistrées, les faisant passer l'une après l'autre, je perçois un grand nombre de détails. En les faisant défiler à une cadence régulière, l'effet de cassure entre les images se dissout et j'ai l'impression d'un « mouvement interne à l'image⁴¹ ». Comme devant un film, je vois le paysage se modifier et perçois les variations de mouvement. Une forme de trace continue se constitue à partir de ces instants éphémères. La grande abondance de nuances fait apparaître une image de la complexité qui m'interpelle et me fait réaliser combien chaque instant inscrit un grand nombre de variations. Les moindres détails tirés de ce paysage, vus dans l'ordre et systématiquement, mis ensemble forment un rythme⁴² qui m'intéresse.

Ce rythme qui se développe tend à tempérer mes explorations. De même, travailler en série participe à cela dans la mesure où au fil des dessins j'élabore un discours favorisant « une graduation progressive des nuances⁴³ ». L'instauration, dans cette recherche, d'une cadence régulière de fond étroitement liée au temps par le biais d'un geste répété, suivant le cycle des saisons et à travers des séries de dessins, apporte une constance qui me permet de mesurer autant la progression, les variations et les ruptures dans ma création.

41 Aumont, J. (2011). *L'image*. (3^e éd). (version numérique). Paris : Armand Colin. p. 39-40

42 Pour Gaston Bachelard, « Le rythme est vraiment la seule manière de discipliner et de conserver les énergies les plus diverses. Il est la base de la dynamique vitale ». Bachelard, G. (1950). *La dialectique de la durée*. Paris : PUF. p. 128 .

43 Ici, je m'approprie les propos de Nathalie Miglioni qui fait état des implications de l'usage d'une « logique sérielle » dans le travail de Renée Lavaillante. *Op. cit.*, Miglioli, *Renée Lavaillante une archéologie du dessin*, p. 46.

3.1.3 Étonnement/Renouveau

La structure m'aide à réfléchir ma pratique du dessin. L'île est une réalité sauvage. Considérer l'acte de dessiner en alternance avec des séjours où j'observe la nature induit un rythme à ma recherche. À partir de l'été 2015 jusqu'à l'automne 2017, je visite l'île Carillon chaque saison. J'apprivoise le lieu de manière intermittente et constante. Avec le temps, je deviens sensible à ses micro mouvements, je me laisse porter par eux. Dans la nature, je me fixe devant le paysage que m'offre la grange, mais aussi j'arpente le reste du territoire « hors du cadre » de la grange. J'appréhende la nature en mode dessin, de sorte que lorsque mon œil en croise la complexité, il perçoit des résonnances entre dessin et nature. Ma réflexion s'agence aux « événements » qui se produisent, aussi petits soient-ils. Comme ils relèvent de l'imprévisibilité, je suis soucieuse de me disposer à les recevoir, à me laisser étonner par eux.

Mais cet étonnement n'est peut-être pas aussi simple qu'il paraît. Cela implique de dépasser certaines « évidences », de douter de ce qui nous paraît pourtant clair, pour se poser des questions fondamentales⁶. Les éléments du dessin m'apparaissent parfois si évidents que j'oublie de les reconsidérer. Pourtant, ce sont de ces composantes dont il est question quand je pose ma main munie d'un outil sur le papier. À travers cette recherche, je souhaite jeter un regard neuf sur ceux-ci et c'est par le détour de l'île Carillon dans une mise en relation avec sa nature que je les repense. Pour la philosophe Maria Zambrano, l'étonnement nous fragilise, car dès lors qu'il nous montre de nouvelles perspectives, on comprend la « pauvreté » de ce que l'on connaît par rapport « à ce quelque chose qui simplement est⁷ ». En effet, ce qui suscite l'étonnement est une chose qui nous renvoie

6 Selon la philosophe Jeanne Hersch, « s'étonner » implique de « dépasser ce qui, dans la vie quotidienne, va sans dire pour poser des questions fondamentales ». Hersch, J. (1993). *L'étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*. Paris : Gallimard. p. 9.

7 Zambrano, M.(2005). *Notes pour une Méthode*. (M. Laffranque, trad.). Paris : Des Femmes. p.110.

en règle générale à notre propre ignorance et devant laquelle on éprouve d'abord « un sentiment de dérouté et d'impuissance⁴⁶ ». En ce sens, s'étonner exige de consentir à un dérèglement de nos repères. Le quotidien nous porte à emprunter des chemins confortables, automatiques et prévisibles, et tenter de dévier d'un parcours inconscient devenu familier exige un effort conscient. Ainsi, casser ma routine de traçage exige de revoir l'ensemble de ma recherche en dessin. En le mettant en relation avec la nature de l'île, un cadre propice à l'étonnement, j'ai le sentiment de m'entraîner à me « laisser » déranger.

Ma troisième visite à Carillon au mois de février m'a marquée d'une manière particulière et, sans aucune attente, j'ai savouré pleinement l'instant. J'y ai mesuré combien l'énergie du lieu permet de relancer la réflexion. De plus, durant l'hiver, l'accessibilité au site est difficile. Il est à souligner que l'île ne comporte aucun pont pour y accéder. L'été, on voyage en bateau, l'hiver venu, il faut attendre qu'un pont de glace se forme pour franchir l'île. Cette traversée en saison hivernale m'émeut. Le silence qui règne autour de moi joue un rôle crucial sur l'expérience de la traversée. Le corps se prépare et se synchronise au rythme de la marche sur la surface enneigée. L'étendue glacée fait office de « zone de transition » qui me rappelle celle que je mets en place dans mes dessins. (Voir p.58, figure 6) Cette saison est celle qui m'a « parlé » le plus intensément de dessin, et cette traversée est une expérience de dessin en soi. Le sol enneigé apparaît comme une énorme page blanche, une surface d'inscription accueillant le tracé de milliers de petites graphies s'entrecroisant de tout bord de tout côté pour devenir labyrinthique. Je vois du dessin à l'infini, « l'hiver dessine » et j'y participe à chaque pas que je trace. Comme un rituel, je me rends à mon repère. Arrivée sur les lieux, une évidence : le paysage est plus radical, saturé, tranché, plus géométrique. Des masses blanches de neige forment des

46 Legrand, L. (1960). *Pour une pédagogie de l'étonnement*. Suisse : Delachaux et Niestlé. p. 65.

espaces qui isolent les éléments de la nature entre eux permettant aussi de les distinguer plus facilement. Le paysage se réduit à deux masses dominantes : sombre et claire. Les arbres dépouillés de leurs feuilles génèrent de nouveaux circuits de lignes. Les éléments essentiels du dessin résonnent fortement et ils retentissent dans ma réflexion. Je vois entre autres comment la présence du blanc révèle les lignes essentielles au dessin. L'île dans son entièreté est une leçon magistrale de dessin. De toute évidence, je devrai revenir au printemps.

Manifestement, la forêt ne se présente jamais de la même manière, mon regard sur celle-ci n'est jamais le même et au fil de mes visites, je fais de nouvelles liaisons dessin-nature qui relancent la réflexion. Je remarque, tout bien considéré, que tout comme les visites sur l'île, les intervalles qui ponctuent mes séjours sont aussi profitables à ma recherche. Entre deux saisons, si le temps de recul modifie le paysage, il me permet aussi d'absorber l'expérience en dessinant. Ces intervalles entrecoupent les moments d'immersion en nature et réorientent ma création. Comme des « écarts » entre mes gestes — une prise de souffle —, ils ouvrent l'espace et donnent un effet de vacillement à l'ensemble. S'harmonisant aux saisons, ils sont aussi bien une occasion de faire un point sur ma recherche que de la relancer. Ainsi, je parcours un cycle complet. J'en recommence un second. J'avance en boucle. Je me demande si je tourne en rond. Aux dires du philosophe et sociologue Edgard Morin, un « retour au commencement n'est pas cercle vicieux si le voyage (...) signifie expérience, d'où l'on revient changé.⁴⁷ ». Nul doute, chaque rencontre avec l'île « me » transforme autant qu'elle transforme ma réflexion. Malgré des balises serrées et l'obligation de composer toujours avec les mêmes éléments, l'activité reste vive tout au long de cette recherche menée et le sentiment de ne jamais vraiment être fixée demeure.

47 Morin, E. (1977). *La Méthode, tome 1 : La nature de la nature*. Paris : Seuil. p. 21-22.

CHAPITRE IV

CALQUER LA FORÊT DE L'ÎLE CARILLON

06.09.2017

2^e séance d'écriture dans la grange de l'île Carillon

*Je suis revenue à Carillon pour écrire.
Je viens de m'asseoir devant « ma » forêt.
La journée est sans vent, rien ne bouge, ou à peine...*

*Le paysage semble figé comme un tableau,
pourtant, son mouvement est continu, chaque seconde le renouvelle.
L'usure du bâtiment se poursuit.
À tout instant, des micro événements se déroulent.
Tout doucement, sous mes yeux, la nature se « dénature », se transforme.
Je l'observe, tout aussi doucement.*

*Aujourd'hui, le soleil est absent, mais je le sens tout de même.
Il semble vouloir percer la grisaille.
Quelques-uns de ses rayons y arrivent parfois et se mélangent à la bruine qui tombe.
Je réalise que c'est la toute première fois que je vois ma forêt humectée par la pluie.*

Pour écrire, la pluie n'est pas vraiment dérangeante, dans la grange, je suis à l'abri.

4.1 Un atelier dans la grange

Au printemps 2016, mes recherches vont bon train. Dans mon studio de l'UQAM, je dessine et relève mes pensées liées à l'acte de manière assidue. Aussi, je retourne sur l'île pour une quatrième visite avec l'intention de photographier la scène. C'est également dans le but d'entreprendre une nouvelle expérience de dessin visant, par un geste qui sera en connexion plus directe avec le lieu, à calquer « ma » forêt *in situ*. L'action de calquer consiste à « relever un dessin par transparence, ou par tout autre moyen, en suivant exactement ses traits⁴⁸ », j'envisage ici de le faire, de suivre et relever les formes du paysage, simplement équipée d'un marqueur permanent et d'une pellicule de plastique translucide *multi-usage*⁴⁹. Si mon intention de dessiner directement sur le motif, en « plein air », dans la nature, devant le sujet, renvoie sans conteste à la démarche des peintres impressionnistes, les enjeux de mon action diffèrent grandement. D'abord, ils ne sont pas liés à la peinture, mais au dessin et ce n'est pas tant les variations de couleurs émises par la lumière qui me préoccupe, mais la complexité des ombres qu'elle fait apparaître. Ainsi, je m'engage dans un cycle de dessins où, au cours d'une journée, à quatre reprises et suivant les saisons (du printemps 2016, à l'hiver 2017), j'investis le bâtiment pour en faire mon atelier. Sur ces grandes surfaces de plastique installées dans l'ouverture créée par l'effondrement du mur de la grange, je transcris la forêt. Cette migration du lieu de travail répond à une volonté d'élargir mon geste et de réduire la distance entre le tracé et son objet. Pour « élargir » mon geste, j'entends modifier l'échelle de mon action en passant de mon petit atelier de Montréal à la vaste grange de l'île Carillon et passer du format table au format mural. Quant à « réduire » la distance entre dessin et nature, je souhaite créer un rapport étroit entre ce que je vois et ce que j'inscris sur la surface.

48 Voir la définition de « calquer » dans : Académie Française. (1992). (9^e éd.). (version numérique) Récupérée de <http://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/la-9e-edition>

49 Cette matière plastique est choisie pour des fins *pratiques*. Je procède d'une manière similaire à Eva Hesse qui, usant de matières entre autres périssables pour réaliser ses oeuvres, affirme ne pas choisir ses matériaux « en tant que belle essence », mais pour « arriver à une fin ». *Op. cit.*, Nemser, *Artforum*.

4.2 Une approche « direct »

Sans détour, je veux filtrer la lumière, transformer la réalité en image.⁵⁰

Par le trait, je veux enregistrer tout ce que je vois du paysage de la grange. Le geste implique d'éliminer l'appareil photographique jusque-là utilisé pour mémoriser l'étendue boisée, un moyen que je considère désormais comme un obstacle à mon élan d'aller vers la nature. En effet, en regardant par la fenêtre du viseur de ma caméra, j'ai l'impression que mon regard se rétrécit et qu'il est confiné à cette ouverture. Je souhaite élargir ce regard et observer la nature de plus près. Je veux éliminer cet intermédiaire en passant simplement par mon œil tout en extrayant un maximum de détails de cette complexité. Je me propose d'être « l'instrument » qui filtre le paysage. Bien sûr ce travail relève du photographique et de la perception d'une image, mais aussi, il s'en distingue⁵¹.

Le rôle de l'appareil visuel consiste à « extraire de l'information »⁵² du réel. En ce sens, mon œil se compare à la caméra. L'iris régule la lumière comme le diaphragme. Le cristallin forme l'image de manière similaire à la lentille. La rétine reçoit l'image comme le capteur de l'appareil. Par contre, une première distinction essentielle à faire entre l'œil humain et l'appareil photo est que le premier est organique alors que le second est mécanique. De ce fait, le regard fonctionne « automatiquement » alors que l'appareil lui nécessite une intervention humaine. En faire usage nécessite d'effectuer une série de gestes : le fixer, l'ajuster et l'activer, ce qui monopolise grandement mon attention. En ce

50 Toutes les notes insérées dans ce Chapitre 4 sont des retranscriptions de mes pensées enregistrées sur un magnétophone le 22 mai 2016, lors de ma première expérience de calquer la forêt de l'île Carillon.

51 De l'avis du psychophysiologiste Richard-L. Gregory les aspects les plus intéressants de la perception sont ceux qui diffèrent radicalement de la caméra. Gregory, R-L. (1973) *Eye and Brain : The psychology of seeing*. (3e édition) New York : Bibliothèque universitaire mondiale, McGraw-Hill. p. 9.

52 Op. cit., Aumont., *L'image*, p. 46.

sens, il représente une contrainte. En passant par mon œil, je libère ma main qui peut tracer désormais pendant qu'il observe. Ainsi, je suis en mesure d'enregistrer sans détour ce que je vois, de transformer la réalité en image avec comme seuls instruments médians une pellicule translucide et un feutre noir permanent.

Cette portion de nature qui m'intéresse passe par mon œil directement qui, à son tour, expose la rétine à la lumière aussi longtemps qu'il est ouvert. Enfin, il envoie les informations au cerveau qui les traite aussi de manière ininterrompue. Il en résulte une grande quantité d'images que je mémorise en continu. Au contraire, avec l'appareil photo et l'obturateur, je règle le temps d'exposition, mais aussi je ne retiens qu'un seul instant à la fois. Par ailleurs, le capteur de la caméra réagit de manière uniforme à la lumière donnant à celle-ci une certaine objectivité. À l'opposé, chacun des yeux possède une zone très sensible et riche en capteurs, *la fovéa*, dont le champ de vision est de l'ordre de un degré donc très réduit, et hors de ce point, le paysage est perçu de manière incomplète et imprécise. Si j'ai l'impression du contraire, c'est que le cerveau humain est particulièrement compétent quand vient le temps de traiter l'information. Par divers moyens, il compense, complète, s'ajuste, mais il réalise aussi une image tout à fait subjective. C'est là particulièrement que les deux modes de captation s'opposent. Car, avant même de diriger mon œil vers le paysage et au moment où je me présente devant lui, j'ai une intention qui transforme ma vision de celui-ci en *regard*.

Le regard est, pour Jacques Aumont, ce qui « définit l'intentionnalité et la finalité de la vision, au sens plein de ces deux termes. Il n'est autre que la dimension proprement humaine de la perception; il relève de l'intention, mais aussi de l'attention, et se manifeste dans une constante recherche visuelle ⁵³»

53 *Ibid.*, p. 49.

L'action du regard est d'abord animée de différents mouvements spontanés plus ou moins perceptibles de l'oeil : telles la saccade, la poursuite oculaire, la fixation, auxquelles s'ajoutent des mouvements liés à sa direction et à sa trajectoire. La rencontre de tous ces mouvements à la fois volontaires et involontaires qui se combinent la plupart du temps harmonieusement permet au regard de *balayer* l'image.

Si mon regard se plaît à s'égarer dans les profondeurs du paysage, lorsqu'il est question d'en retenir les lignes, il réaffirme sa propension naturelle à se laisser captiver par les zones comportant de nombreux détails au détriment d'une vision d'ensemble. En effet, en pleine action de dessiner, je me détourne de manière inconsciente de mon désir de traiter objectivement le paysage, je dérive et me laisse entraîner par mes intérêts du moment. Il semble en effet incontournable que je glisse dans la subjectivité. En fait, devant cette singulière étendue boisée, j'ai l'impression que c'est à partir de tout mon corps que je « regarde » et que je transpose le paysage en traits. Hésitant entre me laisser conduire par ces mouvements « relatifs » ou tenter de les maîtriser, je choisis de maintenir cet objectif d'enregistrer un maximum de traits. Je procède de manière systématique par un balayage en partie contrôlé de l'oeil et de la main qui progresse dans le coin supérieur gauche pour se diriger ultimement vers le coin inférieur droit, tel qu'on le retrouve dans la logique de la lecture occidentale. Mais aussi, je m'engage à « me laisser emporter » par les *fil*s que m'offre la nature. Ainsi, rasant, longeant et suivant chaque arête, contour et ligne vus à travers mon plastique, je recouvre méthodiquement l'entièreté de la surface.

4.3 Éprouver l'idée de calquer la nature en vrai

Je veux simplement remplir, remplir, capter tout ce que je peux.

Dans les faits, l'ensemble de l'entreprise s'avère plus ardu que prévu. *Primo*, tendre un plastique dans un tel environnement, à même un bâtiment délabré, est loin d'être une simple affaire. Trop mince, la pellicule décroche du cadre au moindre coup de vent et se fixe difficilement à la bordure usée qui n'a que peu de prise solide. Je dois trouver un moyen d'en fixer le bas qui, flottant au vent, cause de l'instabilité. J'utilise les briques gisant au sol pour le retenir. Autant le lieu est source de problèmes, autant il en fournit les solutions. L'installation est bancale, mais n'empêche, elle tient le coup. Avec cette grande pellicule posée sur un cadre improvisé, j'ai une image vaporeuse du paysage.

D'emblée, en procédant au déchiffrement méticuleux de la complexité, je réalise que cette action de calquer qui évoque est tout sauf un geste simple. D'abord, bien que je conçoive la nature vue à travers cette pellicule translucide comme une « image », elle est, en fait, une réalité profonde et bien plus vivante que je semble me la figurer. Elle se constitue d'éléments multiples se présentant à des distances variables, si bien qu'au moindre mouvement de mon corps, ma vision se transforme, se déforme, se modifie. D'ailleurs, si mon installation peut faire penser à une immense « fenêtre de Dürer » (une machine permettant de transposer une réalité tridimensionnelle dans un plan), la comparaison s'arrête là, car l'échelle de mon dispositif annule complètement l'effet de celle-ci qui exige un regard centré et une réduction maximale des mouvements du corps. En effet, ce qui complique particulièrement mon action d'ailleurs est la perception variable selon l'angle de vue des limites entre les formes, ce que Jacques Aumont appelle *bord visuel* et qu'il désigne comme étant « la frontière entre deux surfaces de luminance ou de couleur différente⁵⁴ ». Pour lui, deux surfaces dont l'une est derrière l'autre forment un bord visuel, mais « si le point de vue change, le bord ne sera plus au même endroit⁵⁵ ». Mon oeil perçoit ces limites spatiales des objets. Toutefois, lorsque je tente de les retranscrire avec mon feutre, ces bords s'avèrent volatiles, ils se modifient selon le mouvement de

54 *Ibid.*, p. 16.

55 *Ibid.*

mon corps, qui va de gauche à droite, monte dans une échelle pour atteindre le haut et s'accroupit pour dessiner le bas, regarde tantôt de face, de biais, d'en haut ou collé au plastique. La situation fait émerger un grand nombre de questions auxquelles je trouve peu de réponses définitives.

*Quel est le bon angle pour regarder, plongée ou contre-plongée?
 Qu'est-ce dois-je dessiner, le premier plan, le centre ou encore le fond?
 Est-ce que je dessine les ombres du motif qui arrivent sur mon plastique ou je m'en tiens à la forêt?
 Que faire de cet arbre qui, bien que je me déplace, se retrouve à nouveau dans mon champ de vision?*

Les questions fusent, car mon regard est constamment désorienté. Une chose à laquelle je n'avais pas songé avant de me présenter dans le lieu pour dessiner et qui me paraît si évidente une fois sur place est que malgré le déplacement de mon corps, je me retrouve à répétition devant les mêmes éléments antérieurement dessinés. Par exemple, les arbres reviennent sans cesse dans mon champ de vision et cela prend un certain nombre de déplacements avant qu'ils ne soient véritablement hors de ma vue. Bien sûr, je m'interroge sur la marche à suivre : que faire de cet arbre qui revient indéfiniment sous mes yeux? Le redessiner? L'ignorer? Et je me donne comme règle de dessiner ce que je vois, tant que je le vois en regardant uniquement droit devant moi, ce qui a pour effet de réduire mon champ de vision. Bien que tout au long du processus cette réalité me pose problème. Avec ce regard très centré, j'arrive un peu mieux à déterminer les éléments et à les soutirer de la masse.

Ces contraintes liées à l'acte de dessiner s'inscrivent dans la transcription. D'autant plus que lorsque je dessine le paysage de trois mètres de haut par neuf mètres larges, c'est de tout mon corps que je me déplace. Ainsi, les points de vue se démultiplient et la question de « comment traduire ce que je vois » se répète à chaque instant. Je m'étonne de ne pas avoir anticipé tous ces écueils liés à mon entreprise. Confrontée à la réalité profonde, aux

contraintes et limites qui émergent et qui se modifient au fur et à mesure, je dois m'ajuster tout au long de la réalisation de mon projet. Fallait-il me placer en situation de dessiner pour saisir toute la complexité de l'acte de calquer la nature en vrai?

4.3.1 Un contexte instable

Tout bouge!
La lumière change, les heures avancent et le paysage se modifie.
Un bourdon tourne autour de moi.
Le vent fait frémir la scène, il déplace la feuille que je dessine,
Le plastique se transporte et avec lui je me transporte.

De toute évidence, il n'y a pas que les mouvements de mon corps qui déstabilisent mon regard et mon action de calquer la nature. Malgré la proximité de mon objet, le fait même de travailler en « plein air » rend laborieuse cette tâche qui ne fait que se complexifier au fil du temps. Des forces mouvantes font vaciller la portion de forêt observée. De plus, je constate que le dispositif mis en place me permettant de transformer le paysage en image est beaucoup plus sensible aux variations de lumière que je me l'étais figurée. Confuse, je me demande comment, à l'aide d'un simple crayon dans toute cette agitation ambiante, je vais arriver à retenir ces lignes « frémissantes » que dessinent les branches enchevêtrées du paysage.

Le vent remue autant la forêt observée que la fragile surface sur laquelle j'en transcris les formes. D'ailleurs, cette membrane, volant au vent, avance vers moi me heurtant parfois de plein fouet tout en faisant glisser ma main. Ou alors, elle se retire d'un coup sec, forçant l'arrêt prématuré de mon geste. (Voir p. 59, Figure 7) La trace de la main bien sûr s'en ressent, elle donne l'impression d'un gribouillage. Ce n'est que sur place que je peux éprouver le plein potentiel « désorganisateur » de la nature sur mon mouvement.

Certains éléments, que je n'aurais jamais pu prévoir d'ailleurs, arrivent à me faire dévier de ma route de manière pour le moins inattendue. C'est le cas des bourdons qui tournent autour de ma main lorsque je dessine. Ils entrent de partout dans la grange. Je comprends qu'ils ont l'habitude de ressortir par l'ouverture où j'ai posé mon plastique et devant cette entrave ils restent coincés « avec » moi. Déroutés et voulant s'échapper, ils causent toute une agitation. Ils tournent autour de moi, de ma main. J'en viens à éviter les sections où ils se tiennent. J'accélère mon geste et poussée à bout, je m'arrête et bats en retraite. En pleine action, restant collée le plus souvent à la surface, une pause m'est salutaire. J'accède avec le recul à une nouvelle vue de l'ensemble de mon travail. La nature a un effet sur mon trait. Et l'instabilité de ses événements me met dans un état d'urgence qui me « force » aussi souvent à abrégé mon geste.

En effet, ma main tributaire des variations de la nature perd souvent ses repères. Elle s'ajuste aux variations lumineuses qui, se heurtant aux éléments du paysage, établissent les contours et les ombres essentielles à la perception de ses formes. L'ouverture de la grange située vers l'ouest implique que le soleil illumine graduellement la scène, pour qu'à la fin de la journée, il éblouisse complètement la surface où je dessine. Sous mes yeux, les formes du paysage se déplacent, s'effacent, se contrastent. Elles s'avèrent fugaces, difficiles à retenir et, en ce sens, elles me poussent à les reporter sous tension. Chaque instant du paysage révélé induit « un appel d'urgence à agir⁵⁶ ». D'un geste qui se rapproche de celui du peintre impressionniste qui en voulant retenir les couleurs de la lumière applique en vitesse les touches de couleur, je calque à la hâte les dessins de cette lumière qui m'arrive, m'éblouit puis aussitôt me fuit.

56 Citation complète : « Le présent insaisissable et éphémère est un appel d'urgence à agir (...) L'homme est éphémère et chaque instant doit être celui d'une décision pour agir : l'éphémère est exigence d'action. » Pujeaut, S. (2007, 7 décembre). Éphémère, un négatif? *Sciences humaines combinées*. [revue électronique]. Récupéré de <http://preo.u-bourgogne.fr/shc/index.php?id=94>

4.3.2 Tracer l'impossible

Rattrapée ni plus ni moins par le mouvement du lieu, je glisse, de toute évidence, dans une forme de dé-maîtrise et une incapacité de préciser ce que j'observe. Cette nature produisant un tremblement semble « décomposer » mon geste à chaque instant ainsi que la représentation du paysage dessiné. D'heure en heure se dispersent et s'entassent sur la grande surface une quantité de gestes, des marques abrégées, dérangées, redirigées et esquissées. Je me retrouve devant une impossibilité de compléter mon action, « j'ai beau travailler, je n'aboutis à rien⁵⁷ » et je me questionne sur le sens réel de mon entreprise.

Entre précision et confusion, structure et désordre, construction et déconstruction, je suis tourmentée, indécise, le geste me semble impossible et voilà que je vacille. Mais aussi cette impossibilité me plaît, le vacillement n'est-il pas un effet que je recherche? Chaque seconde, la main est perplexe pourtant, chaque seconde, je relance ce geste qui me semble « impossible », car j'estime qu'il me transporte, me décale de mes intentions et modifie mes perspectives. À force de remettre mon action en question et de ne pas trouver de réponses (devant l'échec de ma méthode), les évidences tombent et c'est à travers cette déconstruction de ce que je pensais savoir, lorsque je ne sais plus, que je m'ouvre à ce que je ne sais pas. Pour Jacques Derrida, on ne commence à penser qu'au sein de tremblement qu'implique une *déconstruction*⁵⁸ où « tout d'un coup, il n'y a plus rien de garanti, plus rien de solide⁵⁹ ». Dans cette recherche, accepter et même générer l'ébranlement de mes repères est un véritable parti pris qui se confirme et se précise lors de cette entreprise de calquer la nature dans le lieu. Ainsi, en relançant mon geste,

57 Je m'approprie ici les propos de Claude Monet cités dans : Wildenstein, D. (1996). *Monet ou le Triomphe de l'Impressionnisme*, Cologne : Taschen. p. 293.

58 L'idée de « déconstruction » comme l'entend Jacques Derrida apparaît comme un non-sens à première vue car tout ce qui arrive se déconstruit en même temps. Voir dans : Derrida, J. (1987) *Psyché. Invention de l'autre*. Paris : Éditions Galilée. p. 27.

59 Derrida, J. et Ben-Naftali, M. (2012). *La mélancolie d'Abraham [entretien]* : Les Temps Modernes (669). Paris: Gallimard. p. 48-49.

j'assume en toute conscience et à tout coup de retourner dans l'incertitude. J'avance sur un terrain qui, à première vue, semble ne me mener « nulle part », à une forme d'effritement de mon geste, à un retour perpétuel à la case de départ, mais aussi, tout ce qui me motive réside là, car cette rupture implique aussi une puissante prise de conscience de ce qui *est*.

4.6 Une confusion dessin/nature

Être là, dessiner la forêt, la « vivre », avoir toute cette vie, la nature, son activité, devant moi, avec moi, je me rends compte à quel point c'est ça qui m'intéresse : attraper par la ligne ce mouvement-là.

Il va sans dire, dessiner la nature exacerbe la sensibilité. Saison après saison, je reproduis l'expérience immersive et je prends toujours un peu plus conscience de son mouvement qui aux premiers abords me semble figé puis qui tout doucement s'active. En travaillant dans la nature, Giuseppe Penone arrive à percevoir un bruissement qu'il associe au mouvement de la croissance, il note que des « petits bruits continus, obstinés et secs de l'expansion, la lente coulée de la matière, qui glisse, rampe, crée la vibration⁶⁰ ». Je remarque un « bruit » similaire au fur et à mesure que je dessine, j'ai l'impression que les sons ambiants s'accroissent. En fait, je réalise que c'est mon niveau d'écoute et de présence à mon environnement qui augmente. Ainsi, j'entends le chuchotement général devenir de plus en plus imposants, le chant des oiseaux devenir strident, le murmure du dégel, un toc, toc, toc de goutte qui tombent qui se mélange au son qu'émet mon feutre parcourant la surface. Ressentir le modèle, « avoir », comme Penone le formule si bien, « les mains blanchies d'être restées dans l'eau pour faire, au moins une fois, partie du

60 *Op. cit.*, Penone, *Respirer l'ombre*, p. 135.

ruisseau⁶¹ », l'éprouver, le vivre représentent des instants d'une grande intensité. La nature grandit et en la dessinant j'ai l'impression de grandir avec elle. Ainsi, je vois le tout petit devenir très grand, l'ordinaire devenir extraordinaire. Des micros événements se déroulent sous mes yeux et deviennent des symboles forts de mon expérience. L'un de ceux-ci, « à peine visible » est-il, demeure pourtant puissamment gravé en ma mémoire. Je suis concentrée à tracer avec la pointe de mon crayon le pourtour de la feuille d'un arbre dont je perçois clairement la forme. Collée à la pellicule translucide, une fourmi apparaît arpentant le contour de cette même feuille. L'association me saisit : la fourmi suivant les arêtes du feuillage dessine tout comme moi et avec moi. À ce moment précis, le geste simple de dessiner prend une ampleur insoupçonnée.

Avec le temps, l'expérience de calquer la nature l'emporte sur le résultat, elle me transporte. Et plus elle m'emporte, moins je me préoccupe des conséquences sur le tracé. La nature reprend ses droits sur mon intention de l'observer systématiquement, car ma main, tenant le feutre s'efforçant de traduire l'arête d'une feuille ou le contour d'un arbre, est aussi emportée par le vent, les événements et l'étonnement. Si mon tracé de près semble générer une « belle confusion », avec quelque pas de recul il devient une image frappante : il dédouble le paysage. (voir p. 60, Figure 8) Cette image tient d'une double réalité : la surface de mon plastique ainsi que la portion de la forêt réelle. Cette confusion dessin-nature est une vue prenante qui me donne l'*illusion*⁶² d'une image aussi complète qu'éphémère.

C'est vraiment émouvant, j'essaie de comprendre tout ça...

61 *Ibid.*, p. 24.

62 « L'illusion est une erreur de perception, une confusion totale et erronée entre l'image et autre chose que cette image (...) Ce n'est pas le mode habituel de notre perception des images, mais au contraire un cas exceptionnel, qu'il soit provoqué délibérément ou qu'il survienne par hasard ». *Op. cit.*, Aumont, *L'image*, p. 86.

CHAPITRE V

CLORE

10.10.2017

3^e séance d'écriture dans la grange de l'île Carillon

*Je suis revenue pour écrire,
pour une dernière fois me laisser porter par le paysage de la grange avant de clore cette recherche.*

*Le temps est calme.
Il a plu toute la matinée, l'air est humide, la nature est voilée d'une épaisse couche de brume.
Le temps est doux, il est comme suspendu...
Mais le concert de la nature résonne fort, vu l'épais plafond de nuages.*

*C'est la saison des couleurs,
toutefois, je remarque que cette partie de la forêt en est presque complètement exemptée.
Je perçois de petites nuances de vert allant vers le jaune, des petites taches orangées éparses,
une seule petite tache rougeâtre apparaît au loin; le feuillage d'un vinaigrier.
Le peu de coloris n'enlève rien à la beauté de la scène.
L'automne fait tout de même son œuvre...
Le vent a déjà fait tomber une partie du feuillage des arbres par terre.
Aujourd'hui, il n'y a qu'une petite brise et je vois se décrocher des petites feuilles au compte-gouttes.
La scène est tendre.*

*Je m'abandonne à ce rythme une dernière fois
comme si j'étais au cinéma, un film se déroule sous mes yeux, mais très lentement...
Puis, soudainement, il se produit des événements : un écureuil grimpe à un arbre,
un coup de vent fait tomber une grande quantité de feuilles en même temps,
un oiseau passe à toute vitesse,
la lumière du soleil allume la scène
puis l'éteint au rythme des nuages qui se déplacent dans le ciel.
Et à nouveau, ces événements, aussi petits soient-ils, prennent une telle ampleur.*

Tout ce mouvement...

5.1 L'exposition

Je ne veux pas voir le flux s'arrêter. Le temps avance, la nature prolifère et moi je m'accroche à ce rythme. Je résiste à cette nécessité de me distancier. Décidément, je ne veux pas clore, ni voir se rompre le mouvement de transformation de cette recherche. Je voudrais que l'expérience demeure ouverte et vive⁶³. Qu'elle se poursuive. En se rapportant à la dernière phase du travail de création Didier Anzieu⁶⁴ souligne le rapport du créateur à l'œuvre qui s'achève. Pour lui, une manière d'éviter cet obstacle consiste à laisser l'œuvre « inachevée ». Faut-il laisser le travail à l'état d'ébauche afin de lui donner encore la possibilité de se transformer? Dans ce passage de l'atelier au lieu d'exposition, doit-on laisser de côté toutes les subtilités du travail et les nuances de la réflexion pour mieux en révéler les forces? Cette recherche m'aura questionnée jusqu'à la fin. Mais puisqu'il est incontournable de freiner le geste « de faire » pour jeter un regard sur l'ensemble, aussi je m'efforce de voir ce moment comme un intervalle, un écart entre deux gestes, une prise de souffle et non comme une fin.

La mise en espace de mon travail, réalisée entre les 27 mai et 14 juin 2018, a été un moment déterminant dans mon processus. Intégrer ce travail dans un nouvel espace, la salle 1 de la Maison de la culture Frontenac, apporte des contraintes avec lesquelles je dois composer. Le lieu lui-même me fait découvrir des pistes que je n'avais pas soupçonnées. Afin de mieux saisir les enjeux suscités au cours de cette intégration de ma recherche au lieu d'exposition, j'insère ici, sans trop les remanier, des pensées qui ont émergé au moment du montage. La suite du texte témoignera du processus qui m'a conduit au réassemblage des éléments qui ont accompagné mon travail à l'île Carillon et dans mon atelier.

⁶³ Terminer, achevée « *c'est aussi arrêter la vie* » selon François Jullien. *Op. cit.*, Jullien, *Citéphilo*.

⁶⁴ *Op. cit.*, Anzieu, *Le corps de l'oeuvre*, p. 127.

5.2 Notes sur le processus de mise en espace

Dimanche 27 mai

Je manque de temps. Je suis contrainte de réfléchir à mon exposition à temps partiel et, dans ces conditions, mon instinct d'écrire mes pensées revient en force. Écrire me donne une prise sur les événements qui m'échappent de la même manière que dessiner.

En ce moment, je vois s'immiscer à travers ma réflexion et ma prise de décision la réalité offerte par le studio 1 de la Maison de la culture Frontenac. L'espace qui est immense me permettra bien sûr de voir mes grands dessins réalisés sur les pellicules de plastiques déployées et enfin réunies. Mais, je redoute aussi de voir mes plus petits dessins se perdre dans l'immensité du lieu. De plus, comme l'espace est exempt de fenêtre donnant sur l'extérieur, l'idée de composer avec l'absence de lumière naturelle qui pourtant s'harmonisait si bien à ceux-ci m'inquiète. Une autre réalité de la salle qui me préoccupe est que les murs sont gris. Je me demande comment ce gris pourra s'agencer au blanc du papier de mes dessins. Dans l'ensemble, j'opte pour des dispositifs d'accrochage aussi discrets que possible, je veux que les matériaux utilisés pour travailler dominant. En fait, j'envisage un accrochage assez simple formellement, du lieu asymétrique éveille en moi le sentiment de devoir contrebalancer les choses. Mais peu importe les idées, les images ou les inquiétudes, elles sont vouées à se transformer en prenant le pouls de l'espace.

Mercredi 6 juin

Hier, c'était la première journée de montage. Aussi, la seule journée disponible pour accrocher les grandes pellicules de plastiques. Il y avait beaucoup d'incertitude liée à cette installation dont l'ensemble de l'exposition me semblait dépendre.

Dès mon arrivée, j'ai disposé et déroulé mes plastiques au sol, afin de les « sentir » dans l'espace. Après avoir envisagé l'option de présenter les pellicules transparentes en diagonale, je suis revenue à ma première idée qui était de les installer au coeur de l'espace, l'une derrière l'autre. Aussi, il m'a fallu choisir lequel, des quatre dessins, serait vu en premier. Une décision que je trouve lourde de conséquences et qui déjà m'impose un deuil sachant que seules les premières surfaces pourront être vues dans leur intégralité. Évidemment, la complexité de l'entreprise liée à l'accrochage de ces immenses surfaces laisse peu de place à l'hésitation. Pendant que deux volontaires soulèvent à bout de bras un par un les plastiques, je dois me faire une idée de l'effet de l'ensemble. Rapidement, je tranche : le calque réalisé à l'hiver sera le premier placé devant. Le dessin est plus contrasté et m'apparaît moins confus que les autres. L'absence de traits dans la partie inférieure forme une fenêtre qui génère de la profondeur à l'ensemble. En commençant par le dernier dessin réalisé à l'hiver 2017, j'accrocherai successivement les trois autres reportant ainsi le premier dessin réalisé au printemps 2016 à la fin. Conséquemment, la chronologie sera renversée. C'est dans ce mode inversé que le spectateur découvrira le cycle des saisons de mes calques. De face, il sera devant une paroi dessinée de trois mètres par neuf mètres. Les proportions exactes de l'ouverture de la grange de Carillon. Entre les strates, j'ai réservé un espace de deux mètres afin de pouvoir y circuler. Une fois réalisée, l'installation de ces immenses bâches apparaît solide, mais les grandes surfaces dessinées non fixées au sol (elles flottent dans l'espace) demeureront sensibles aux mouvements des spectateurs,

Derrière la série de grands dessins, j'ai choisi de dégager un espace où l'on retrouve la projection d'une vidéo. À un rythme régulier de 2.5 images secondes, donnant une séquence d'un peu plus de dix minutes, diffusées en boucle, nous retrouvons toutes les images captées depuis le début de mon projet dans la grange comprenant le mur écroulé me laissant voir la forêt. Ces images ont toutes été enregistrées avec l'appareil photo à chacune de mes visites dans le lieu. J'ai fait le choix de ne rien retrancher, chaque instant est présent. J'ai voulu ainsi éviter d'entamer un processus qui m'aurait amenée à, possiblement, corriger, neutraliser et esthétiser le rendu. Dans l'exposition, je considère ces 1572 images défilant comme une clé de lecture de l'ensemble.

Avant que se termine cette première journée de montage, j'ai tenu à installer mes 30 petits dessins sur une ligne horizontale selon l'ordre de leur réalisation. Aussi, je les ai disposés de manière rapprochée, afin d'induire de l'ensemble un effet de continuité. Cette ligne, je prévoyais la faire passer d'un mur à l'autre sans égard à l'encoignure des murs. À nouveau, une fois éprouvée sur place, mon idée se transforme. Je constate qu'il est préférable de laisser un espace à la jonction. Vu de loin, l'effet formel me plaît. Deux traits blancs semblent flotter dans l'espace. Cette rupture imprévue de la ligne me fait penser à mon tracé qui au fil de ce projet aussi se fragmente. De plus près, en passant devant chaque dessin, on peut voir le travail et la volonté de tracer se renouveler (voir p. 62, Figure 10). La lecture chronologique, de gauche à droite, est naturellement imposée par le lieu.

Le studio 1 prend vie tout doucement. Mais, il n'y a aucun éclairage d'installé sur les œuvres et j'ai encore de la difficulté à me faire une idée claire et rassurante de cette exposition.

Samedi 9 juin

Je suis à la Maison de la culture Frontenac, assise sur un banc, face à cette grande structure qui renvoie à la forêt tant regardée au cours des trois dernières années. L'image me touche infiniment. Je me retrouve devant ce dernier calque d'hiver qui m'a particulièrement bouleversée lors de sa réalisation en mars 2017, juste avant le printemps. Le souvenir de cette expérience est fortement inscrit en ma mémoire. Il est fait de sensations, de ressenti, il est palpable... Lors de cet exercice de calquer « ma » forêt l'hiver, j'en suis arrivée à une forme d'apogée en termes de conscience de l'instant présent. Ressentir le dégel tout en dessinant est une expérience peu commune. Moment auquel je me suis abandonnée complètement. Il se peut aussi que ce soit parce que cet hiver-là, je savais que c'était la dernière fois que je faisais l'exercice.

En cette fin de printemps 2018, à cinq jours de l'ouverture de mon expo, je vois enfin l'ensemble sous un éclairage adéquat. Le technicien a fait un travail impressionnant. L'étonnement revient et je me laisse éblouir par cette image que je découvre devant moi. Le bas de cette première grande bâche transparente laissée vide donne à l'ensemble un effet de flottement et d'ouverture.

J'ai l'impression de voir une forêt dans la brume. (voir p. 61, Figure 9) Le plancher vu à travers la pellicule transparente semble s'intégrer à cette image. Cette perception troublante génère quelque chose d'impalpable. Cette image devient pour moi le symbole de ma forêt qui s'immisce et s'intègre au lieu. J'éprouve une grande émotion. Je sens aussi un bel équilibre avec l'alignement des dessins et la projection de photos animées qui, lorsque perçu à travers les quatre dessins, apporte un effet de légères variations lumineuses à l'ensemble. La coexistence des trois moments de l'exposition semble fonctionner.

Mercredi 13 juin

Le montage terminé, à la veille du vernissage, je suis fébrile, mais je me sens désormais confiante. Je suis impatiente de voir l'exposition s'animer sous mes yeux, de la voir être habitée par les spectateurs. Je suis en particulier curieuse de les voir circuler entre les strates de ma forêt, de découvrir l'effet de tout ce mouvement et, pour calmer mon impatience, j'écris.

Hier on m'a donné accès à un point de vue unique sur mon installation. Le technicien éclairagiste m'a révélé le point de vue privilégié qu'il a découvert en travaillant du haut de sa plateforme élévatrice. J'ai vu mon exposition en surplomb. Et cette vision des strates de plastique doublée de celle du système d'éclairage qui s'y aligne est tout un spectacle formel. Une forme d'achèvement se dégage de cette structure rigoureuse, nette et affirmée. Une précision à l'opposée de toute cette confusion vécue lors de la réalisation des dessins. Après autant d'incertitude et de doutes, il me fait du bien d'observer cette réalisation finale. J'ai d'en haut la satisfaction de voir que tout cela tient le coup. Le cadre de l'exposition semble me permettre de compresser toutes les traces accumulées depuis ma rencontre avec la nature de l'île Carillon et de les contenir en une « forme » simple.

Cette journée-là, je peaufine les détails de l'exposition. Je travaille l'espace où seront projetées les images. Je veux transformer le mur gris en un écran blanc, car les photos d'hiver sortent mal : la neige blanche se révèle grise. Et j'ai l'intention de blanchir l'espace de projection en la tapissant de papiers blancs. Au dos de ces papiers se cachent des extraits de texte imprimé et récupéré (des résidus constituant la construction

de ce texte d'accompagnement) afin d'arriver au blanc souhaité. Cette trame de papier sur laquelle défilent 1572 instants « mémorisés » entre le 26 septembre 2015 et le 10 octobre 2017 depuis la grange de Carillon ajoute à l'installation une fine couche matérielle imprévue qui m'interpelle. Je réalise que celle-ci rassemble en une forme toute ma réflexion écrite et photographique édifier à force de « regards portés » et avec le temps (voir p. 63, Figure 11). Le temps est aussi évoqué avec cette suite de quarante dessins qui s'étale en longueur sur le mur. Décliné ainsi de manière chronologie, chaque dessin est un plan qui représente un « instant de traçage ». L'ensemble forme une séquence révélant le mouvement du tracé qui se module tout au long de ce projet.

Pour ce qui est de l'installation avec les plastiques, l'ouverture entre les strates convie le spectateur à s'introduire en plein cœur de cette forêt composée de traits accumulés et nuancés par les variations saisonnières. (voir p. 64, Figure 12) Au centre de cette forêt dessinée, j'ai installé une trame sonore qui diffuse à faible intensité, des « bruits » de nature. On y entend les oiseaux, les bourdons, le son du plastique qui se déplace au vent, le frottement du feutre poussé par la main en action. Venant rompre à petits coups le silence dominant l'espace, ces sons ambiants ajoutent à l'exposition une dimension que je n'avais pas soupçonnée.

Jeudi 14 juin

Le grand jour est arrivé. Cela me paraît presque irréel après tant de temps à remanier tout ça : à manier le trait, à le découper et à l'entasser sur le papier, après avoir si souvent cherché à dérouter le geste de dessiner. Sans avoir prévu le chemin, mais le lieu avec lequel j'avance : la nature sauvage de l'île Carillon, j'ai voulu interroger certaines évidences. Il m'a fallu faire confiance. Être patiente. Avec le temps, je me suis ajustée au paysage observé et exercée à me laisser porter par le présent. Dans ce cadre, j'ai bien voulu aussi me perdre. Ainsi, bien que pendant plus de deux années j'aie joué avec les mêmes éléments, je n'ai pas pour autant l'impression de m'être répétée. La nature est en mouvement. Un arbre ne se montre jamais sous la même lumière. Le paysage se module à tout instant. Dans ces conditions instables, malgré la redondance du geste de dessiner, l'expérience se renouvelle.

CONCLUSION

J'arrive au terme de cette recherche et, pourtant, il me semble qu'il y aurait tant à dire. Ce fut l'occasion d'une véritable expérience de dessin, une bulle temporelle où j'ai pu réaliser d'un travail plus éphémère. Bien qu'il me semble y avoir rapporté qu'une parcelle de mon expérience vécue, ce récit aura permis de relater les « lignes de force » de mon cheminement. J'ai voulu y décrire la manière dont cette réalité « sauvage » a influencé l'ensemble de ma pratique du dessin. Sur mon tracé, j'ai pu mesurer la force de « dérangement » de la nature ou de « l'image » que je m'en fais. Je constate que dessiner devient une véritable possibilité de me structurer, d'« agir » en exécutant des gestes répétitifs. Dans un cadre nouveau, je me suis exercée à tracer autrement. En joignant l'acte de dessiner aux lignes de la nature, j'ai accepté de lâcher prise sur les « événements » qu'elle produit. Au lieu d'étouffer mon geste, la contrainte s'est révélée une force motrice. Le tracé d'une main imprégnée de l'affect génère un vacillement de la trace. À coup de traits délicats et déstabilisants, ce tracé s'entrecoupe et devient une trame. Et si le geste détourné de ses objectifs (de départ) peut parfois sembler devenir impossible, c'est aussi dans ce dérangement qu'émerge une puissante prise de conscience de l'instant présent et de l'environnement. Ainsi, l'œil qui regarde dans une seule direction s'accorde au temps qui s'écoule et découvre des nuances qu'il n'aurait jamais pu prévoir. Et dans une série de dessins, les nuances prennent toute leur importance.

En me liant à la nature pour tracer, l'ensemble de mon mouvement de création doit être reconsidéré. Je n'avance plus dans les mêmes conditions, dans le même état. La nature de Carillon s'est immiscée à travers ma réflexion autant qu'elle en a imposé le rythme. Une attitude sans *a priori* m'a permis d'accéder aux fondements de ma création. Avec l'expérience de dessin *in situ* le corps a été appelé à investir l'espace dans son ensemble. Loin de trouver un accord mimétique, l'entreprise déterminante pour mon processus fait basculer chacun de mes gestes du côté de l'expérience imprévisible et de l'étonnement.



Figure 1.

Noeud no.12-01, encre sur papier, 134 x 101 cm, 2012

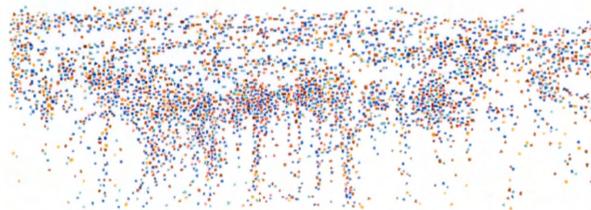


Figure 2.

Vue de la forêt de l'île Carillon de l'intérieur de la grange (fin été 2015).
Image captée le 18.09.2015 à 12:18



a



b

Figure 4. (a et b)

Deux dessins tiré de la série *Se contraindre à se perdre.*

a. Dessin réalisé le 11.01.2015

b. Dessin réalisé le 12.06.2017



Figure 5.

Vue de la forêt de l'île Carillon de l'intérieur de la grange (automne2015).
Image captée le 20.10. 2015 à 14:19



a



b

Figure 6. (a et b)

Traversée du Lac des Deux Montagnes (hiver 2015)



Figure 7.

2016-09-11 14:03, calquer la forêt de l'île Carillon (été 2016), image du processus.



Figure 8. (a,b,c,d)

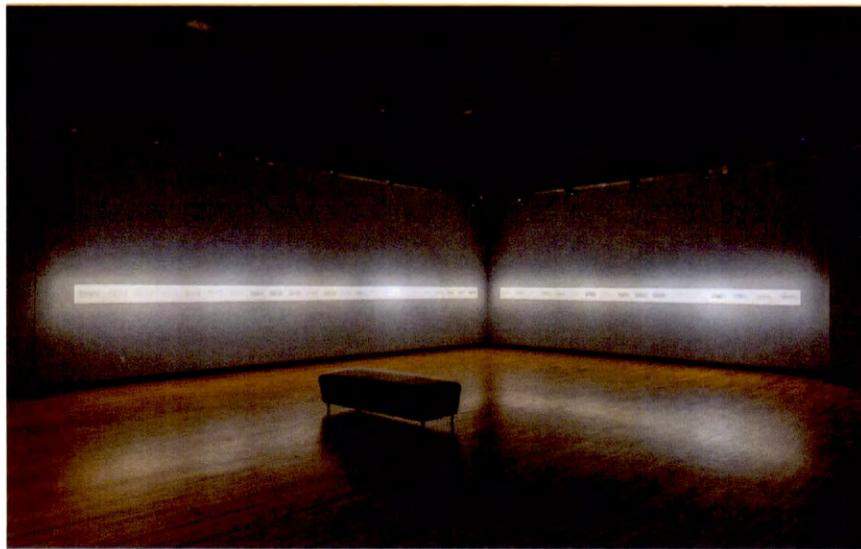
Calquer la forêt de l'île Carillon (les quatres saisons)

- a. 2016.05.22-15:33
- b. 2016.09.11-13:28
- c. 2016.11.06-15:31
- d. 2017.03.18-16:32

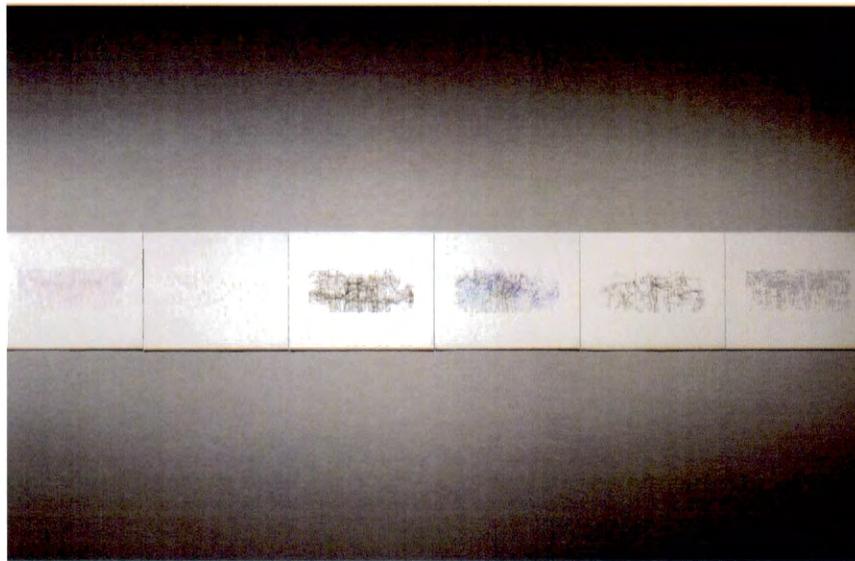


Figure 9.

Montage de l'exposition « Une forêt dans la brume », 09.06. 2018



a



b

Figure 10. (a et b)

Points de vue de l'exposition *Se contraindre à se perdre* : installation 1

Se contraindre à se perdre... à partir d'une forêt inversée entre le 11.01.15 et le 12.06.18

Technique mixte sur papier., 28.8 x 1552 cm

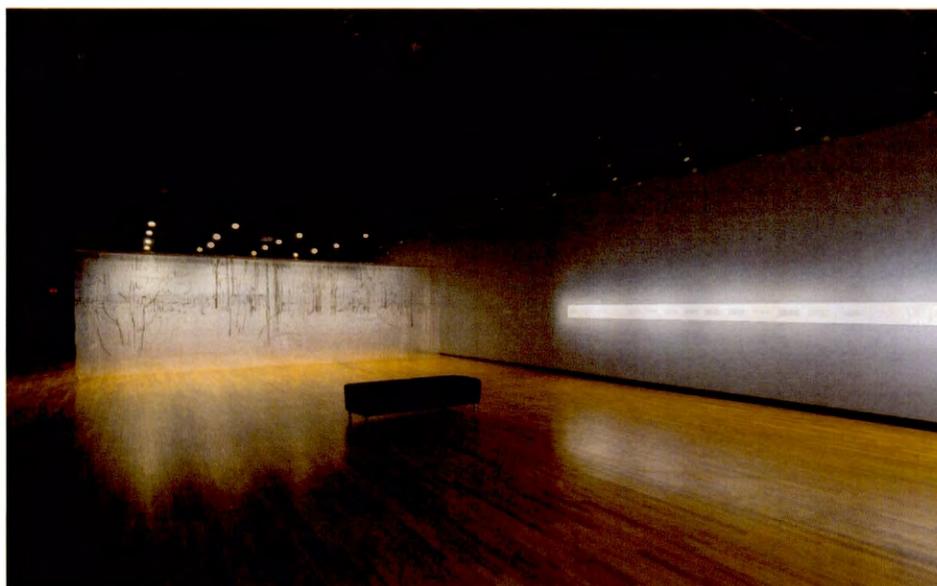


Figure 11.

Points de vue de l'exposition *Se contraindre à se perdre* : installation 3

1572 instants «mémorisés» entre 26.09.2015 et 10.10.2017

Projection vidéo sur feuilles de papier.



a



b

Figure 12. (a et b)

Points de vue de l'exposition *Se contraindre à se perdre : installation 2*

Calquer une forêt une journée toutes les saisons du printemps 2016 à l'hiver 2017
Encre sur pellicule transparente, 274 x 762 cm/chaque dessin

BIBLIOGRAPHIE

- Académie Française. (1992). (9^e éd.). (version numérique) Récupérée de <http://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/la-9e-edition>
- Aumont, J. (2011). *L'image*. (3^e éd.). (version numérique). Paris : Armand Colin.
- Anzieu, D. (1981). *Le Corps de l'oeuvre*. Paris : Gallimard.
- Bachelard, G. (1950). *La dialectique de la durée*. Paris : PUF.
- Bachelard, G. (1932). *L'intuition de l'instant*. Paris : Gonthier.
- Benjamin, W. (1989). *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages*. (J. Lacoste, trad.). Paris : Le Cerf.
- Berthet, D. (dir.). (2012). *L'imprévisible dans l'art*. (version numérique). Paris : L'Harmattan.
- Besnier, J.-M. (2015, 27 janvier). Interviewé par A. Van Reeth. L'année vue par la philosophie : Après « Charlie », que peuvent les philosophes? Dans Radio France. *Les chemins de la philosophie*. [Tables rondes enregistrées] Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/annee-vue-par-la-philosophie-25-apres-charlie-que>
- Cauquelin, A. (2000). *L'invention du paysage*. Paris : PUF.
- Corbel, L. (2012). Les œuvres au risque de la contrainte. Dans *Nouvelle revue d'esthétique*, 9(1), 5-10. Récupéré de DOI : 10.3917/nre.009.0005.
- Comte-Sponville, A. (1999). *L'être temps*. Paris : PUF.
- Debord, G.-E. (1956, novembre). Théorie de la dérive : Dans *Lèvres nues*, (9), 6-10.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon, la logique de la sensation*. Paris : Seuil.
- Deleuze, G. (1981, 24 mars). *Cours du 24/03/81 (13 A)*. [Cours de Vincennes]. *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. Transcription : S. Tomassi. Récupéré de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=14
- Derrida, J. et Ben-Naftali, M. (2012). La mélancolie d'Abraham [entretien] : Les Temps Modernes (669). Paris: Gallimard.

- Derrida, J. (1987) *Psyché. Invention de l'autre*. Paris : Éditions Galilée.
- Didi-Huberman, G. (1998). *L'Étoilement : conversation avec Hantaiï*. Paris : Minuit.
- Edwards, B. (2014). *Dessiner grâce au cerveau droit*. (4e ed.). (M. Schoffeniels-Jeunehomme, trad.). Belgique : Mardage. (1979).
- Freud, S. (1968). *Pulsions et destins des pulsions*. Dans *Métapsychologie*. (J.-B. Laplanche, J. Pontalis, trad.), Paris : Payot. (1915)
- Gregory, R-L. (1997). *Eye and Brain : The psychology of seeing*. Oxford : OUP.
- Hersch, J. (1993). *L'étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*. Paris : Gallimard.
- Ingold, Tim. (2011). *Une brève histoire des lignes*. (S. Renaud, trad.). Paris : Zones Sensibles. (2007).
- Ingold, T. (2011) *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London : Routledge.
- Jullien, F. (2012, 20 novembre) Interviewé par J.-J. Melloul. Cette étrange idée du Beau. Dans *Citéphilo*. Récupéré de <http://www.ekouter.net/cette-etrange-idee-du-beau-avec-francois-jullien-questionne-par-jean-jacques-melloul-a-citephilo-511>
- Legrand, L. (1960). *Pour une pédagogie de l'étonnement*. Suisse : Delachaux et Niestlé.
- Madioni, F. (2003). *Historicité et mémoire subjective. La troisième trace*. Cliniques Méditerranéennes, 67(1). Toulouse : Érès. 145-159. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-1-page-145.htm>
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Miglioli, N. (2016). *Renée Lavaillante, une Archéologie du dessin*. Alma : Sagamie.
- Moles, A. et Rohmer, É. (1982). *Labyrinthe du vécu - l'espace : matière d'actions*. Paris : Librairie des Méridiens.
- Morin, E. (1977). *La Méthode, tome 1 : La nature de la nature*. Paris : Seuil.
- Nemser, C. (1970, mai). An interview with Éva Hesse, *Artforum*, 8(9), 59-63.
- Office québécois de la langue française. (2002-). Le grand dictionnaire de la terminologie Récupéré de <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/index.aspx>

- Penone, G. (2004). *Respirer l'ombre*. Paris : ENSBA.
- Pujeaut, S. (2007, 7 décembre). Éphémère, un négatif? *Sciences humaines combinées*. [revue électronique]. Récupéré de <http://preo.u-bourgogne.fr/shc/index.php?id=94>
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Ribot, T. (1896). L'abstraction des émotions. Dans: *L'année psychologique*, 3. p.1-9.
- Kipman, S.-D. (2013, 27 septembre). Un souvenir, c'est d'abord une histoire qu'on se raconte. Interviewé par P. Senk.. *Le Figaro*. Récupéré de <http://sante.lefigaro.fr/actualite/2013/09/27/21309-souvenir-cest-dabord-histoire-quon-se-raconte>
- Sasso, R. et Villani, A. (dir.). (2003). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Nice : C.R.H.I.
- Wildenstein, D. (1996). *Monet ou le Triomphe de l'Impressionnisme*, Cologne : Taschen.
- Zambrano, M.(2005). *Notes pour une Méthode*. (M. Laffranque, trad.). Paris : Des Femmes.