

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ESPRIT DE CORPS

LA PRÉSENCE À L'ŒUVRE DANS UN PROJET D'ART ACTION :
ONZE CONSTATS PHÉNOMÉNOLOGIQUES

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE DU
DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

SYLVIE COTTON

SEPTEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.04-2020). 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

Mon travail a besoin des autres. Que toutes les personnes ayant contribué hier comme aujourd'hui à le nourrir et à le réaliser avec moi reçoivent ma gratitude.

L'élan

D'abord, trois artistes critiques et audacieux qui, à Toronto en 2011, ont fait germer en moi le goût d'une recherche étendue, et révélé mon besoin de ralentir pour le faire : Carl Bouchard, interlocuteur rigoureux, Paul Couillard, organisateur vigilant, et Francisco-Fernando Granados, œil extérieur sensible.

Le soutien

Puis, les êtres et les institutions qui ont reçu positivement cet élan doctoral : ma directrice de recherche Hélène Doyon, artiste singulière et enseignante engagée qui dès l'abord m'a accueillie avec amitié; le directeur du Département du doctorat en études et pratiques des arts de l'époque, Pierre Gosselin, pédagogue passionné; la Fondation de l'UQAM (bourse FARE) et le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (bourse Joseph-Armand Bombardier) qui ont soutenu, après mon admission comme doctorante, ma recherche et, par conséquent, ma pratique d'artiste. Sans leur soutien, cette recherche n'aurait pu voir le jour. Pendant la scolarité doctorale, j'ai apprécié mes professeur·e·s et leur enseignement : Sylvie Fortin, Marie Fraser, Sophie Jama, Andrée Martin, Thérèse St-Gelais, Maurice Legault, Louis-Claude Paquin et Caroline Raymond. J'ajoute ici Danielle Boutet, professeure à l'Université du Québec à Rimouski et ouvreuse de sentiers artistiques, pour son encouragement confiant quant à ma pratique d'atelier intérieur. J'en

remercie trois autres encore, croisés à des époques antérieures, fondatrices : Laurier Lacroix, Lise Nantel et feu Pauline Dugas.

À mes collègues du doctorat depuis 2013, je dis merci pour avoir discuté et réfléchi ensemble — là se trouve le cadeau de la recherche —, particulièrement à Magali Babin et à Chantal Bertrand pour l'écoute et la solidarité partagée. À Yves Delair pour l'aide au dernier entretien d'explicitation.

Le projet artistique

Je remercie l'équipe du 3^e impérial, centre d'essai en art actuel, Danyèle Alain, Patrick Beaulieu et Yves Gendreau, pour leur invitation à venir vivre à Granby une nouvelle expérience de création en résidence afin de mettre en action le projet participatif *Incursions*, et justement, tout spécialement, ceux et celles, qui l'ont cocréé avec moi : Lucie Mainville, Yves Gendreau, Francine Beaudoin, Christian Bujold et ses étudiant·e·s en arts plastique, Lise-Anne Cotton et Lili-Rose Proulx, Estela López Solís, Monique Pelletier et Claudette Nadeau et leurs ami·e·s de la Halte, Serigne Touba Mbacké Gueye et ses étudiant·e·s en philosophie. Je suis reconnaissante envers le personnel du Centre Sagamie, son directeur, Nicholas Pitre, et sa codirectrice artistique, Émili Dufour, pour leur enthousiasme à coproduire le livre-témoin de cette expérience révélatrice, intitulé *Avec du l'autre*.

La communauté de pratique

J'exprime une reconnaissance sans limites à trois détenteurs de profonds enseignements bouddhistes tibétains qui m'ont mise en contact avec la pratique de la méditation : Pema Chödrön, Chögyam Trungpa Rinpoché et Sakyong Mipham Rinpoché. Leurs livres, leurs conférences et leurs transmissions m'ont instruites de ce que je n'avais jamais entendu ailleurs. Je remercie chaleureusement les membres du Centre de méditation Shambhala de Montréal dont les enseignant·e·s Stéphane Bédard, Francesca Dalio, Gisèle Laberge, Danielle Lamoureux, Esther Rochon et

Marjolaine Robert. J'adresse une pensée spéciale à Benoît Côté pour notre dialogue ouvert et continu sur l'art, la spiritualité et la philosophie. Je salue le courage de trois enseignants marginaux et audacieux, transmetteur·rice·s de pratiques et de pédagogies alternatives aux effets de conscientisation somatique et sociale : Nick Kranz, Linda Rabin et Tedi Tafel.

Des sphères sororales gardent éveillée et continuent de nourrir ma pratique d'artiste et de méditante : le groupe Les Assises, dont Les Assises debout, le Club Med et feu le Playgroup. À mes amies artistiques et spirituelles, j'exprime une vive gratitude. Impossible de toutes les nommer ici; qu'elles sachent que j'apprécie profondément leurs manifestations et présences. Adieu spécial à notre Dorothy.

Les familles

Depuis vingt ans et plus, des êtres magnifiques forment ma famille élitare : Michèle Burque, travailleuse sociale engagée et amie bienveillante; Martin Dufrasne, brillant artiste et fidèle complice; karen elaine spencer, douce sœur et artiste éclairée; Christiane Patenaude, plasticienne précise et présence pleine; Corine Lemieux, artiste attentive et allumée; et Mylou Sauvage, bouillonnante poète, disparue du monde des apparences pendant l'écriture de cette thèse. De même, pour sa « *collective conciousness* », mon ami infini, l'artiste Jean Dupuy. Merci.

D'autres personnes exceptionnelles habitent mes jours. Mon amoureux Massimo Guerrera, artiste accompli et compagnon joyeux : merci pour notre promenade sans but, main dans la main. Comme elle est exigeante et patiente cette traversée relationnelle en couple pour des artistes ! Puis, la franche et adorable Lili qui me fait grandir en me témoignant ses questionnements si lucides et authentiques. Je tiens aussi à nommer ici mes beaux-parents, Candide et Antonello, pour leur amitié et leur grande générosité.

Enfin, je veux rendre hommage à mes parents affectueux, ma mère Louise Gilbert, douce et solidaire, qui a donné une tangente inattendue à *Incursions*, et mon père Roger Cotton, pour sa bienveillance continue. Merci pour votre infinie générosité et votre écoute profonde. Surtout, de m'avoir donné le goût des autres.

La réviseure

Je m'incline devant le travail de moniale de Magalie Bouthillier qui a corrigé et mis en page la présente thèse.

Ce n'est que dans un espace ouvert où nous ne sommes pas prisonniers de notre propre interprétation de la réalité que nous pouvons voir, entendre et sentir qui sont vraiment les autres.

Pema Chödrön

L'art se bâtit sur ce qui va advenir, l'art n'est jamais totalement abouti. [...] La question pour moi n'est pas de faire un travail sans erreurs ou sans manques, mais de faire un travail où les erreurs et les manques ne sont pas importants. Je veux faire un travail qui va au-delà de ses erreurs et de ses manques.

Thomas Hirschhorn

In order to change a society, we need to change its culture. In order to change a culture, we need to change its art.

Chögyam Trungpa

Viens dans l'Ouvert.

Hölderlin

Just feel what mind is.
Sakyong Mipham Rinpoché

AVANT-PROPOS

Cette thèse s'achève en pleine pandémie de COVID-19. Choc immense pour le corps, pour la présence à soi, à l'autre.

Le confinement obligatoire m'a gardée à la maison pour terminer seule mon ouvrage, alors que la rédaction des résultats de cette recherche avait été entamée et se poursuivait un peu chaque jour au café, parmi les autres, depuis plusieurs années. Un climat de présence absorbée et solidaire que j'appréciais beaucoup.

Parallèlement au confinement, la société a continué d'être marquée par les violences raciales et les inégalités sociales, qui entraînent la mort tragique de trop nombreuses personnes racialisées et marginalisées. Beaucoup de femmes. L'atteinte à leur intégrité ne peut que soulever l'indignation et la contestation.

Puisse ce virus coronal nous donner le courage de constater enfin, lucidement, que nous sommes toutes et tous déjà interdépendant·e·s.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	vii
LISTE DES FIGURES.....	xiii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	xvi
RÉSUMÉ.....	xvii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I UNE DÉMARCHE ARTISTIQUE COMME ORIGINE, CONTEXTE ET TERRAIN D'UNE PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE- CRÉATION.....	5
1.1 Présentation de la pratique artistique	5
1.1.1 Démarche	5
1.2 Modalités esthétiques de ma pratique	8
1.2.1 Pratique de cordialité.....	8
1.2.2 Pratique de méditation et de contemplation	9
1.2.3 À la rencontre <i>du l'autre</i>	11
1.3 Formes et thématiques récurrentes.....	13
1.3.1 Quotidienneté, simplicité, intimité : créer si proche de la vie ordinaire	13
1.3.2 Retrait radical et confiance.....	13
1.3.3 Langagement	14
1.3.4 Atelier dissolu	14
1.3.5 Étudier soi	15
1.4 Œuvres antérieures en soutien à la thèse.....	16
1.5 Origine de la question	17
1.5.1 Si je savais ce que je fais, je n'aurais pas besoin de le faire	17
1.5.2 Avec ou sans le regard de l'autre	17

1.5.3	Objectifs et pertinence de la recherche	18
1.5.4	Tentatives définitionnelles de l'art.....	19
1.5.4.1	Premier élément de définition : l'art fait apparaître	23
1.5.4.2	Deuxième élément de définition : l'art a besoin de l'autre	24
1.5.4.3	Troisième élément de définition : l'art est action.....	25
1.5.4.4	Quatrième élément de définition : l'art meut un passage à l'acte	28
1.6	Établissement de la problématique de recherche	31
1.6.1	L'art action actionne.....	31
1.6.2	L'art action actionne des relations intérieures et extérieures	32
1.6.3	L'art action : un art contemplatif.....	35
1.7	Conclusion.....	40
CHAPITRE II LE PROJET D'ART ACTION ACCOMPAGNANT LA THÈSE		43
2.1	Organisme d'accueil : coproduction et diffusion	44
2.1.1	Art infiltrant.....	45
2.2	Description détaillée de l'œuvre	47
2.2.1	Données formelles et conceptuelles préliminaires	47
2.2.2	Trajet en trois phases.....	49
2.2.3	La RÉSIDENCE.....	49
2.2.3.1	Le concept	49
2.2.3.2	Les participant·e·s et les cocréateur·rice·s.....	51
2.2.3.3	Les actions.....	52
2.2.3.4	La temporalité	52
2.2.3.5	Les lieux	53
2.2.3.6	Les séjours en résidence.....	53
2.2.3.7	Autres informations pertinentes	54
2.2.4	La PUBLICATION	54
2.2.4.1	Données factuelles	55
2.2.4.2	Écriture et « descripture »	56
2.2.4.3	Relecture, accord, éthique	59
2.2.4.4	Témoignages	60
2.2.4.5	Édition et conception graphique.....	63
2.2.5	La PRÉSENTATION PUBLIQUE	65
2.2.5.1	<i>Le livre ouvert</i>	65
2.2.5.2	<i>Le livre ouvert</i> au DOJO PHILO	66
2.2.5.3	Données auto-ethnographiques	67
2.2.5.4	Action poétique	69
2.3	Où se trouve l'œuvre ?	73

CHAPITRE III APPROCHES ET CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES.....	75
3.1 Perspective de toute méthodologie phénoménologique.....	76
3.1.1 Méthodologie de l'heuristique en tant qu'outil phénoménologique	78
3.1.2 Six étapes sur deux niveaux	79
3.1.3 La carte heuristique	81
3.1.4 Conclusion sur la méthode heuristique	82
3.2 La méthodologie de l'entretien d'explicitation (EdE)	83
3.2.1 Problèmes de verbalisation.....	84
3.2.2 La technique de l'entretien.....	85
3.2.3 Travail à partir de la collecte audio.....	86
3.2.4 L'auto-entretien d'explicitation (AEde).....	87
3.2.4.1 Retraite de recherche et de pratique de l'auto-entretien d'explicitation	87
3.3 La méditation comme méthodologie.....	88
3.3.1 Corps, parole et esprit.....	90
3.4 Le corps comme soutien méthodologique et méditatif.....	92
3.4.1 Écrire avec le corps : écart tracé pour le corps tracé.....	93
3.5 Collecte des données	95
3.5.1 Données de recherche : typologies, collecte et interprétation.....	95
3.5.2 Données auto-ethnographiques	95
3.5.3 Typologies de données à considérer et à analyser.....	96
3.5.3.1 Données premières	96
3.5.3.2 Données périphériques	96
3.5.3.3 Données pré-conceptuelles.....	97
3.5.3.4 Données simultanées à l'écriture (les écarts tracés par le support de la cloche)	98
3.6 Analyse des données	99
3.6.1 Descriptive et interprétation des données d' <i>Avec du l'autre</i>	99
3.6.2 L'analyse par l'écriture phénoménologique.....	100
3.6.2.1 L'écriture phénoménologique	101
3.7 Conclusion sur la méthodologie.....	103
CHAPITRE IV CADRE PARADIGMATIQUE, THÉORIQUE ET CONCEPTUEL.....	106
4.1 Paradigme post-positiviste et ontologie bouddhiste.....	106

4.1.1	Articulation théorie et pratique	108
4.2	Cadre conceptuel : la présence comme concept principal	109
4.3	Cadre théorique	111
4.4	Identité.....	111
4.4.1	Idéologie du moi selon la psychologie bouddhiste	113
4.4.1.1	Les cinq <i>skandhas</i>	114
4.4.1.2	MOI (Mon Office Identitaire)	118
4.4.1.3	Projets artistiques en lien direct avec l'identité.....	119
4.5	Altérité.....	123
4.5.1	L'expérience de l'altérité : une rencontre esthétique	124
4.5.1.1	Projets artistiques en lien direct avec l'altérité	129
4.6	Présence.....	138
4.6.1	La présence à l'œuvre	139
4.6.2	Éléments de définition.....	141
4.6.2.1	Étymologie	142
4.6.3	Quelques contextes de compréhension du concept de présence	143
4.6.3.1	Présence attentive.....	143
4.6.3.2	Entretien d'explicitation : « une formation à la présence »	147
4.6.3.3	Méditation sociale : un champ de présence.....	148
4.6.3.4	La présence comme relation.....	150
4.7	La présence en art action.....	154
4.7.1	La présence du corps en art action	155
4.7.1.1	Projets artistiques avec le corps comme matériau.....	158
4.7.1.2	Pratiques somatiques invitant la présence.....	162
4.7.2	La présence comme action	162
CHAPITRE V L'ALTÉRITÉ DÉSALTÈRE : INTERPRÉTATION DES DONNÉES ET CONSTATS PHÉNOMÉNOLOGIQUES SUR LA PRÉSENCE.....		164
5.1	Onze constats phénoménologiques	164
5.2	Des pages liminaires, des pages lumineaires	165
5.2.1	Un récit de soi et de non-soi.....	165
5.2.2	Entrer dans la matière-présence : il n'y a d'autre <i>je</i> que <i>du l'autre</i>	166
5.2.3	Des prétextes au soi-texte.....	167
5.2.3.1	Premier constat : toute présence est une rencontre	169

5.3	Des corps de figures féminines en forme de non-soi	169
5.3.1	La sorcière du 21 ^e siècle.....	169
5.3.2	La brèche.....	174
5.3.2.1	Deuxième constat : l'inconscient est une présence	176
5.3.3	Le corps suspendu	177
5.3.3.1	Troisième constat : rester c'est choisir d'être présente	177
5.3.4	Les pieds liés	178
5.3.4.1	Quatrième constat : le corps est la demeure de la présence	181
5.4	Les rencontres à <i>du l'autre</i> humain.....	182
5.4.1	Avec Lucie et Estela.....	183
5.4.1.1	Cinquième constat : la présence façonne un esprit de corps.....	183
5.4.2	Avec Yves	184
5.4.2.1	Sixième constat : l'absence évoque de la présence	184
5.4.3	Avec Christian.....	184
5.4.3.1	Septième constat : le corps expose la présence.....	186
5.4.4	Avec Francine, les Lili et Claudette	186
5.4.4.1	Huitième constat : de solitaire, la présence peut passer à solidaire.....	187
5.4.5	Avec Estela.....	188
5.4.5.1	Neuvième constat : la présence se voit concrètement apparaître et disparaître	189
5.4.6	Avec Touba	189
5.4.6.1	Dixième constat : la présence voyage à la vitesse de la lumière.....	189
5.4.7	Avec ma mère.....	190
5.4.7.1	Onzième constat : la présence se déploie d'abord par/dans la mère.....	191
5.5	Conclusion à l'interprétation des données en manifestations de présence	191
	CONCLUSION.....	193
	ANNEXE A Avec <i>du l'autre</i> : récit d'une résidence d'artiste	197
	RÉFÉRENCES.....	290

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 <i>Les 5 « p » de la perf</i> , 2000, schéma dynamique de la performance (photo : Sylvie Cotton)	26
1.2 <i>Les 18 « p » de la perf</i> , 2011, schéma dynamique de la performance (photo : Paul Litherland).....	33
2.1 <i>Le livre ouvert</i> , détail de l'installation, 2018 (photo : 3 ^e impérial)	68
2.2 <i>Le livre ouvert</i> , détail de l'installation, 2018 (photo : 3 ^e impérial)	69
2.3 <i>Le livre ouvert</i> , vue partielle de l'installation, 2018 (photo : 3 ^e impérial) ..	70
2.4 Action poétique, lancement du livre <i>Avec du l'Autre</i> , 2018 (photo : 3 ^e impérial)	72
3.1 Schéma dynamique de la recherche doctorale, 2016 (photo : Sylvie Cotton)	82
4.1 <i>Le consoloir</i> (quatre des 250 fiches composant le projet), DARE- DARE, Montréal, 1993-1995 (photo : Guy L'Heureux)	120
4.2 <i>Le théorème des Sylvie</i> , SKOL, Montréal, 2000 (photo : Guy L'Heureux)	121
4.3 <i>Mon corps mon atelier : homéopathie</i> , Tallinn, Estonie, 2002 (photo : Gooseflesh Festival)	122

4.4	<i>Conversation sur sa vie avec ma mère</i> , La Centrale, Montréal, 2002 (photo : Sandra-Lynn Bélanger).....	129
4.5	<i>Mon corps mon atelier : altérité</i> , Centre culturel de Barcelone, 2002 (photo : Joan Casellas).....	130
4.6	<i>Conversation sur la mort avec mon père</i> , Galerie B-312, Montréal, 2003 (photo : Galerie B-312).....	131
4.7	<i>Ton corps mon atelier : taches de naissance</i> , La Centrale, Montréal, 2004 (photo : La Centrale).....	132
4.8	<i>Être est dans l'autre</i> , Trafic, L'Écart, Rouyn-Noranda, 2005 (photo : Corine Lemieux).....	133
4.9	<i>On naît tous des autres</i> , Biennale de Montréal, 2011 (photo : Guy L'Heureux)	135
4.10	<i>Conversation en silence avec mon frère</i> , Triennale québécoise, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011 (photo : Guy l'Heureux)	136
4.11	<i>C'est maintenant !</i> , Triennale québécoise, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011 (photo : Guy L'Heureux).....	137
4.12	<i>Dessin respiré</i> (pratique en continu depuis 2006) (photo : Sylvie Cotton)	159
4.13	<i>Mon corps mon atelier : passion</i> , Dazibao, Montréal, 2004 (photo : Corine Lemieux).....	160
4.14	<i>Mon corps mon atelier : anatomie</i> , Galerie Joyce-Yahouda, Montréal, 2003-2004 (photo : Corine Lemieux)	161
5.1	Giotto, <i>Les sept vices</i> , « La Colère » (1303-1306), détail d'une section de la fresque de l'église de l'Arena à Padoue, en Italie. L'image tronquée est reprise du livre <i>Caliban and the Witch</i> de Silvia Federici (2009).....	170

5.2	<i>Le jour se lèvr(e)</i> , Agora de la danse, Montréal, 2017 (photo : Svetlana Atanasova)	172
5.3	<i>La brèche</i> , 2016 (photo : Sylvie Cotton)	176
5.4	<i>Les pieds liés</i> , 2016 (photo : Sylvie Cotton).....	179

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

AEdE : auto-entretien d'explicitation

CNRS : Centre national de la recherche scientifique

EdE : entretien d'explicitation

GREX : Groupe de recherche sur l'explicitation

GRIPA : Groupe de recherche et d'intervention sur la présence attentive

RCAAQ : Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec

UQAM : Université du Québec à Montréal

RÉSUMÉ

Cette thèse-création porte sur l'expérience d'une pratique artistique tournée vers une présence à soi et aux autres. La démarche s'inscrit dans le domaine des pratiques dites d'art contextuel *in situ* et *in socius*. S'y s'ajoute une caractéristique fondamentale que je nomme *in spiritu*, impliquant la recherche d'un agencement entre l'action et ce qui habite l'esprit en train d'agir. Un esprit de corps entre soi et *du l'autre*. Le texte présente d'abord ma pratique artistique et ses problématiques liées aux concepts de présence, de rencontre, de corps, d'identité et d'altérité, puis se penche sur un projet participatif, *Incursions*, mené en résidence de 2015 à 2018. Le projet a généré un corpus de dessins, de photographies, d'écrits et de notes présenté sous la forme d'une installation intitulée *Le livre ouvert*, et s'est ensuite transformé en récit, *Avec du l'autre*, œuvre finale offerte en partage et, ici, à l'analyse.

La recherche s'appuie sur une posture méthodologique phénoménologique pour approcher et décortiquer l'objet d'analyse, soit ce à quoi je m'applique *in spiritu* dans les rencontres avec autrui dans le cadre de mes projets artistiques. Elle met à profit l'heuristique (Moustakas) assistée de quatre autres méthodes de collecte et d'analyse de données de type phénoménologique : l'entretien d'explicitation (Vermersch), la méditation (Trungpa, Chödrön), l'écriture phénoménologique (Morais) et la pratique des «   carts tracés », une technique inventée sur mesure pour cette thèse comme ponctuation concrète dans la quête de présence. La démarche relève d'une ontologie bouddhiste et d'une épistémologie contemplative, basée sur le processus davantage que sur l'action ou sur l'objet comme résultat. L'analyse dévoile une pratique d'art action davantage ancrée dans l'agir que dans le faire, et menée loin de l'espace protégé de l'atelier conventionnel. La présence y est reconnue comme étant elle-même action, son degré zéro. En conclusion, je propose l'idée d'un « art présence », tout en sachant qu'on ne peut contrôler la présence, par nature ondoyante puisqu'au contact constant *du l'autre*, mais qu'on peut la magnétiser, tout en risquant de se frotter aussi à ses textures parfois rugueuses.

Mots clés : art action, art contextuel, *in spiritu*, *in socius*, méditation, présence, participation, *du l'autre*, cocréation, art présence, entretien d'explicitation, écriture phénoménologique, ontologie bouddhiste, auto-éthique de la cordialité

INTRODUCTION

Dans l'art, l'« œuvre » n'est jamais le produit.

Jean-Luc Nancy

La pratique artistique offre un continuum d'expériences directes à qui sait être présent·e. En fait, nul besoin de placer l'expérience artistique à part, car toutes les expériences offrent cette qualité d'enrichissement à qui sait être disponible et attentif. Cette perspective rejoint exactement les pensées de deux des auteurs cités dans cette recherche sur la qualité esthétique de l'attention : Chögyam Trungpa et John Dewey. Les projets *Incursions* et *Avec du l'autre* en sont une sorte de fragment réverbérant. J'y fais l'expérience attentive et directe de l'interdépendance et de l'intersubjectivité, des fondamentaux de la condition humaine et spécifiquement reconnus par la philosophie bouddhiste comme des « sceaux » phénoménologiques. Rien ni personne n'existe isolément de son côté, ce que l'art nous fait si souvent clairement vivre, par l'expérience intérieure de la création ou de sa perception esthétique.

En menant cette recherche doctorale, je me suis proposé de dévoiler les fils surjetant les instants de ma présence à l'œuvre dans un projet d'art action, un art que je pratique le plus souvent *avec du l'autre*, un art qui se frotte aux phénomènes et qui tente de se rencontrer lui-même en même temps qu'il agit. C'est une pratique qui nourrit une posture intérieure que je nomme *in spiritu*, une pratique agençant les mouvements internes et externes, et à laquelle je suis également entraînée par une pratique de la méditation. Cet agencement se compose à partir de l'expérience d'une qualité de présence. Quand cette qualité est touchée, les gestes se placent en

accordance avec le vécu intérieur, et vice versa. Ces deux pratiques, artistique et méditative, ont pour motif commun leur seul processus, soit un cheminement sans autre but que celui de l'expérience de la promenade. Une promenade exigeante pour cette raison précise. C'est pourquoi le vécu de la présence ne semble pas le fruit d'une technique, mais plutôt le surgissement reconnu d'un état d'ouverture et d'attention déjà là et auquel il serait possible d'associer des conditions favorables à son « apparition ». C'est l'expérience de cette compréhension que cette recherche veut accomplir et partager, ou au moins entailler.

Mon travail trouve un écho dans des pratiques d'artistes reconnu·e·s internationalement comme celles de Marina Abramović, Kimsooja, Sophie Calle, Ernesto Pujol ou Bill Viola. Et aussi, localement, dans des pratiques en art action tout aussi fortes et pertinentes que les plus populaires de ce monde, par exemple celles de Soufia Bensaïd, Rachel Echenberg, arkadi lavoie-lachapelle, Raphaëlle de Groot, Romeo Gongora, Massimo Guerrera, karen elaine spencer ou Victoria Stanton, pour ne nommer que ces artistes dont je connais mieux le travail en art action ou performance. Pour ma part, il s'agit d'un art qui répond par l'action à un contexte intérieur ou extérieur, social, communautaire ou autobiographique. C'est pourquoi, je considère qu'il s'agit d'un travail sur la présence, sur l'écoute de ce qui est trouvé dans l'instant, cheminant en intimité avec l'indétermination. La sphère privée reste un espace privilégié par lequel mes projets trouvent leur niche, ce qui permet de rejoindre *du l'autre* dans son milieu, dans son environnement, sur son propre chemin.

Le projet artistique retenu dans le but d'examiner l'art que je fais par l'exercice de la thèse a été réalisé en résidence de 2015 à 2018 avec onze généreuses personnes. Nous y avons ensemble, les participant·e·s au projet et moi, produit du sens sociétal, de l'action, de la pensée, de la matière relationnelle. Nous sommes devenu·e·s cocréateur·rice·s. Pour témoigner de ces rencontres, de leur éclat et de leurs ramifications créatives, interpersonnelles, philosophiques ou phénoménologiques, j'ai,

au final, produit un livre faisant le récit de nos expériences et de nos échanges selon ma seule perception de ceux-ci. Intitulée *Avec du l'autre*, la publication est à la fois le contenu et le contenant témoin de ce travail mis sous la loupe de la recherche doctorale. Il en est le miroir. Il raconte simplement ce qui s'est passé d'un point de vue intérieur mais aussi documentaire, pour faire état du passage de l'art dans la vie ordinaire, du tissage de l'art avec la vie ordinaire. Il est placé en annexe des présentes en tant que l'objet d'analyse issu de mon travail (voir Annexe A, p. 197-289).

Quand Philippe Filliot (2016) affirme que « méditer, c'est se rendre présent à la présence, faire attention à l'attention » et ajoute, en citant plus loin Louis Lavelle, que « cessant d'être présent à l'ego, on devient présent à tout ce qui est » (p. 66-67), il résume bien la posture post-positiviste que j'adopte ici, orientée sur une ontologie bouddhiste et une épistémologie de l'art en actes. Une des trouvailles de la présente recherche est que la présence est action, absorbée à faire acte de présence ou à reconnaître qu'elle y arrive difficilement. Comme il n'y a pas d'autres voies méditatives que le processus intérieur, il n'y a d'autre produit artistique que son processus. Je me vois sur les traces de l'alchimiste de Bourriaud (2009), cherchant à « faire jaillir l'esprit enfoui dans la matière » (p. 40). Ma pratique inclut donc une ramification de travail invisible. Une part importante de ce travail consiste à étudier l'effet de vide conditionnel à toute existence, à toute création — d'où émane souvent un inconfort, une déstabilisation —, puis à composer avec ce qui se présente justement, en le considérant aussi comme matériau, tout étant potentiellement matériau. La reconnaissance d'un contact précis avec une spaciosité à la fois vide et pleine, une densité, me vient d'une pratique de la méditation sur le souffle et la présence aux phénomènes, que j'explore depuis 2003.

Dans cette perspective, la spaciosité serait-elle la plasticité de la présence ? Quels sont les indices et les facteurs de cette présence ? La présence serait-elle une absence d'ego comme le dit Lavelle ? Peut-elle être étudiée au sein d'un projet d'art action ? Comment fonctionne cette présence et pourquoi, parfois, n'est-elle pas au rendez-vous ? Pourquoi est-elle souvent absente ? Où est-elle disparue ? Comment habiter une présence consciemment ? Avec le corps ? Avec l'esprit ? Avec *du l'autre* ? Pourrait-on parler d'un *art présence* par contraste avec un *art action* ?

Les notions et concepts-clés convoqués en début de recherche étaient nombreux : l'action, la rencontre, l'identité, l'altérité, la méditation, le corps, les phénomènes, l'inconnu ou l'indéterminé. La présence les rassemblait tous. Ainsi me suis-je engagée à la traquer, à la ressentir, à la décrire. Le plus souvent possible et grâce à des méthodologies phénoménologiques qui m'ont au final enrichie. Je ne peux prétendre être devenue une spécialiste de la présence, mais j'ai appris qu'elle est toujours disponible. Que ce n'est jamais sans le corps. Que ce n'est jamais sans *du l'autre*. La présence, un miroir ? Oui. Et, selon une vieille métaphore bouddhiste, la pratique attentionnelle consiste à le garder aussi propre que possible.

En terminant, pour paraphraser l'artiste inaugurateur de l'expression *art contextuel*, Jan Świdziński (2006), qui affirme « Je fais ce que je fais » (p. 9), à mon tour je demande : Qu'est-ce que je fais quand je fais ce que je fais ? Quand je fais de l'art l'action ?

CHAPITRE I

UNE DÉMARCHE ARTISTIQUE COMME ORIGINE, CONTEXTE ET TERRAIN D'UNE PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE-CRÉATION

1.1 Présentation de la pratique artistique

1.1.1 Démarche

Depuis 1993, je déploie une recherche artistique et déploie une production interdisciplinaire dans le champ des arts visuels. Bien que j'aie suivi la tendance et utilise l'expression *arts visuels*, je remarque ma préférence pour celle d'*arts plastiques*, précisément pour la qualité de flexibilité liée à l'étymologie du mot *plastique*. En ce sens, j'aime à dire que je ne suis pas *plasticien* mais bien plutôt *plasticine*; l'anagramme me permet en effet de mettre en valeur la forme vivante, modelable, du matériau premier de mon travail, soit la présence, une attitude particulièrement tournée vers autrui et impliquant une grande place offerte à sa subjectivité et à notre intersubjectivité. Cette donnée et sa mention préliminaire ici aura toute son importance dans la présente recherche.

Ma pratique porte un corpus d'œuvres en résonance avec des références formelles et des disciplines historiques variées : performance et art action, livre d'artiste, installation *in situ*, projet *in socius*, action *in spiritu*. Par installation *in situ*, je fais référence à une forme artistique issue des années 1960, et particulièrement à la définition élaborée par l'artiste français Daniel Buren (1991). L'expression *in socius*

renvoie à des projets artistiques insérés dans le tissu social, matériellement ou conceptuellement et ainsi nommé par l'historien, commissaire et critique d'art français Nicolas Bourriaud (2001) et, plus près de nous, par le duo d'artistes Doyon/Demers (Doyon, 2007). Quant à *in spiritu*, c'est le néologisme que je propose depuis de nombreuses années (et publié pour la première fois en 2011) pour exprimer l'expérience que les pratiques *in situ* et *in socius* me procurent, et que la recherche associée à la thèse viendra participer à élucider. Mes œuvres sont réalisées pour des événements et des festivals, des expositions individuelles ou collectives, et, très souvent, à l'occasion de séjours en résidence, de courte ou de longue durée. Mes projets ont été présentés au Québec, en Ontario, aux États-Unis, aussi dans plus d'une demi-douzaine de pays européens, de même qu'au Japon et au Mexique¹.

Ma pratique a toujours privilégié le concept à la forme ou au médium, et c'est la raison pour laquelle je suis toujours restée ouverte à réaliser des projets sur mesure, relevant d'un art contextuel ou de type relationnel. Pour la première expression, je renvoie à la définition proposée par Paul Ardenne (2002). Nous verrons plus loin comment elle me parle. Quant à l'art relationnel, l'expression vient de Nicolas Bourriaud (2001), dont voici la définition qui apparaît au glossaire de son ouvrage *Esthétique relationnelle* : « Ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif. » (p. 117)

Mes projets portent des empreintes variées : ils se tissent en solitaire, en duo, en trio ou, plus largement, en mode participatif ou cocréatif. J'associe ici la définition de ce terme à Pascal Nicolas-Le Strat (2000) :

¹ On peut découvrir mon travail sur le site www.sylviecotton.ca

La co-création serait donc un art qui se caractériserait par son exo-consistance, pour le formuler à la manière de Deleuze-Guattari, c'est-à-dire un art qui intègre toujours son extériorité et se déploie en contiguïté étroite avec son dehors, mais surtout qui découvre une certaine vérité de lui-même dans cette confrontation et cette ouverture. Alors, devrions-nous considérer que la co-création et l'entrer en rapport seraient justement une façon pour l'art d'éprouver sa vérité, de l'éprouver en regard d'autres univers et d'autres pratiques ? [...] Un art qui ne se suffirait plus de lui-même pour trouver sa vérité, qui ne se satisferait plus de soi pour trouver sa voie. (p. 44).

Dans le registre particulier de l'art relationnel, mes réalisations cherchent le ton le plus juste possible en optant pour un mode participatif intimiste, dialogique. Le but de cette thèse n'est pas de me positionner sur la définition du mode ou du caractère participatif au sein de mon travail d'artiste, mais s'il le fallait, je m'en remettrais aux recherches des artistes et auteur·rice·s de l'ouvrage *Co-création* (Poulin, Preston et Airaud, 2019), qui offrent et commentent un ensemble d'appellations, de définitions et de pratiques, dont celle, qui me semble plus près de moi, nommée « participation collaborative » selon les termes de Pablo Helgera (cité dans Preston, 2019, p. 24). Ceci dit, quand j'emploie le mot *participatif*, je lui associe un sens subtil : j'invite des gens à passer du temps avec moi sans nécessairement leur demander autre chose que de m'accueillir, que de me faire participer à leur vie. D'où le concept d'*esprit de corps*, d'être ensemble. C'est une offre participative de présence partagée.

La plupart de mes œuvres sont éphémères et immatérielles — une situation élue peut seule faire œuvre —, d'où le concept d'action mis de l'avant par opposition à celui d'objet. À cet effet, depuis la fin du 20^e siècle, les études et les recherches en philosophie de l'art et en études des arts sur les nouvelles pratiques artistiques, de même que de nombreuses publications, m'ont aidée à éclairer et à préciser ma posture pendant la recherche doctorale. Par exemple, sur l'art à vocation sociale, Preston (2019), Thompson (2012); l'art infiltrant, Sioui-Durand, (2015); l'art engagé, Bishop (2012); la présence en art vivant, Kaye et Shanks (2012), TouVA (Tourangeau,

Stanton et Bérubé) (2018); l'art contextuel, Ardenne (2002), Świdziński (2005); l'art et la spiritualité, Baas et Jacob (2004).

En bref, la clé de ma démarche, la posture qu'elle sous-tend, se résume en un mot : la préposition *avec*. Être *avec*, composer *avec ce qui est là*, autrement dit, utiliser ce qu'offre un contexte humain, social, vivant, environnemental, architectural ou autre, pour en extraire un germe de situation, duquel forger une proposition qui fasse sens, sur les plans humain, critique et/ou poétique. Si le mot *avec* pointe les notions d'accompagnement et de réunion, l'*avec* dont il est question ici mène nécessairement toujours à l'établissement d'une relation, ou d'un potentiel relationnel provenant de tous et de tout, individus comme objets. En ce sens, l'art contextuel est relationnel, et vice versa. Les deux approches s'inter-intègrent, c'est-à-dire que dans tous les cas, le germe est relationnel et intersubjectif.

1.2 Modalités esthétiques de ma pratique

1.2.1 Pratique de cordialité

Une des modalités intrinsèques dans le « travailler *avec* » de ma recherche artistique consiste à ne pas tout savoir des œuvres que je présente au moment même de les présenter, car elles sont sensibles tant à leur environnement de présentation qu'aux conditions intérieures qui nous traversent, les participants, le public et moi. L'accueil inconditionnel de l'imprévu et de l'inconnu y est primordial, ce que je nomme *éthique de la cordialité*². Dans les conditions d'une pratique de la cordialité, toute situation se trouve « œuvrable ». Il s'agit d'un positionnement intérieur; c'est une pratique *en soi*. Elle inclut une exigence, celle de re-choisir chaque fois l'inconfort de

² Curieusement, je nommais déjà cet accueil *éthique de la cordialité* avant de savoir qu'Edgar Morin avait utilisé l'expression dans *L'éthique* (2004), sans toutefois la définir, du moins dans cet ouvrage.

ne pas savoir et d'accueillir cette inconnissance et, dans mon cas souvent, cette personne inconnue. Ce qui m'apparaît, métaphoriquement, comme le jeu d'accepter de *perdre connaissance*. C'est pourquoi la pratique de l'art action est dite vivante. C'est pourquoi elle est *plastique*. Elle respire ce qui est devant. Il s'agit pour l'artiste de « se mettre en œuvre », dirait le duo d'artistes Doyon/Demers (Doyon, 2007); ce qui n'est pas rien et c'est pourquoi les notions d'éthique et d'esthétique sont forcément convoquées par l'incarnation d'une telle posture. Je parle souvent d'art de la rencontre pour qualifier mon travail.

1.2.2 Pratique de méditation et de contemplation

Une autre expérience esthétique colore ma pratique artistique depuis 2003 : une pratique de méditation associée à une méthode ancestrale basée sur l'expérience intime de la présence au corps et à l'esprit, et dont la technique se nomme *shamatha/vipashyana*, deux mots signifiant respectivement, en langue sanskrite, « cultiver la paix » et « intuition pénétrante ». Mon apprentissage de cette pratique me vient de l'école Shambhala, une lignée laïque du bouddhisme tibétain contemporain transmise en Occident par Chögyam Trungpa.

La méditation est une pratique attentionnelle. En tant qu'entraînement pratique de vigilance à la modulation incessante du continuum mental et des perceptions sensorielles unissant corps et esprit, elle se fusionne naturellement à tout type d'activité humaine. En fait, l'attention est naturellement toujours présente chez un sujet, c'est-à-dire que son attention est toujours posée sur un objet; simplement, cet objet n'est pas toujours consciemment choisi. La pratique méditative permet de s'entraîner à développer une qualité d'absorption attentionnelle sur un objet, ce que procure également l'absorption créative. C'est pour cette raison que je considère que les deux pratiques dialoguent bien, spécialement dans le contexte d'un art action contextuel et relationnel : elles appellent toutes deux des occasions de focaliser sur un

objet attentionnel précis, avec lequel la relation fluctue. En surgissent des compréhensions pénétrantes qui informent sur la nature même de l'esprit, de la réalité.

Loin de moi l'idée de faire l'apologie de l'activité de création (professionnelle ou pas) par rapport à d'autres activités humaines; la pratique artistique ne se résume pas en une addition d'actes glorieux, elle compte son lot de tâches ennuyantes et peu reluisantes. En fait, toute activité humaine attentionnée a le potentiel de procurer des intuitions pénétrantes, et c'est pourquoi la pratique de la méditation est si informative de notre condition humaine et si puissante. Elle représente ni plus ni moins une science expérientielle de l'esprit.

Donc, l'une et l'autre, pratique créative et pratique méditative, partagent au moins une composante dont toute présence est faite et permettent toutes deux d'observer des premières loges de son propre mental : une synchronisation du corps et de l'esprit que, d'une part, le projet artistique permet de canaliser par l'attention au faire créatif du corps et que, d'autre part, le projet méditatif permet d'observer par l'attention au souffle du corps. Et les deux, au final, s'avèrent des moyens de régulation et d'entraînement à être ici. Ce qui me fait dire qu'il n'y a rien sans le corps. Une affirmation que mes pratiques ont porté à mon entendement. Pas de méditation sans le corps. Et d'art, jamais. Surtout pas d'art action.

Dans son ouvrage *Formes de vie*, Bourriaud (2009) identifie trois figures de l'artiste d'aujourd'hui aux prises avec d'innombrables possibles artistiques dus au facteur expérientiel de l'art actuel : l'alchimiste, le dandy et le littéraire. L'alchimiste retient mon attention car, selon Bourriaud, il réinvente les concepts de l'oratoire (lieu de réflexion) et du laboratoire (lieu de production) pour soutenir le processus de sa recherche. Ces deux espaces associés à l'attitude de l'alchimiste démontrent, selon l'auteur, comment l'artiste s'approprie sa propre expérience de création :

L'artiste moderne, tel l'alchimiste, centre sa pratique sur lui-même [son expérience existentielle] : contrairement au peintre classique ou au scientifique, dont la démarche est asservie à l'obtention d'un résultat concret (la ressemblance, la preuve), le moderne tâtonne, se trompe et accumule les expériences. Pour lui, l'objet n'est qu'un élément accessoire et transitoire en regard du dispositif d'existence que représente la pratique artistique. (Bourriaud, 2009, p. 41)

Ainsi, je reconnais à ma pratique une zone oratoire, conceptuelle, axée sur le ralentissement, l'étude et la contemplation. C'est pourquoi je me permets d'affirmer que la recherche doctorale fait partie intrinsèque de la portion réflexive de ma production artistique. L'oratoire réfère aussi à un lieu physique et fonctionnel dans mon propre atelier et que j'utilise pour étudier et pour méditer. Mais le lieu de l'atelier conventionnel n'est pas essentiel à ma pratique. En réalité, dans mon cas, je confère à tout lieu le pouvoir de devenir espace d'atelier.

1.2.3 À la rencontre *du l'autre*

Je produis donc, la plupart du temps, un art action qui se construit directement par un faire spontané et immédiat davantage que par la démonstration ou la justification de problématiques déterminées en amont de la création, et qu'il s'agirait ensuite de questionner, de refléter et de mettre en forme. Je n'ai rien contre les chemins d'artistes nommés d'avance, simplement pour moi cette méthode ne fonctionne pas ni ne me magnétise. Certes, j'ai articulé un corpus qui présente des objets, des manies, des manières, bref, comme tout artiste, un genre singulier, et comme le dit si bien Abramović (2004) : « *Everything is connected, you are the connection* » (p. 189), mais il n'en reste pas moins que la pratique artistique me tire chaque fois dans la direction du présent, devant un nouvel « indéterminé » à rencontrer dans son contexte. Comme si je disparaissais au profit d'une qualité autre, émergente. La rencontre est ainsi devenue un thème fondamental dans ma pratique.

Que le médium élu soit l'art action, l'écriture, l'installation, le dessin, la sculpture ou la photographie, je suis guidée par un désir d'attention à tout effet qui serait occasionné par une rencontre, n'importe quelle rencontre. Cette pratique reste *exigeante*. Donc, rencontre avec un agent ou un élément placé sur mon trajet, soit être humain, phénomène, objet, sensation, etc. Puis, si possible — car je ne suis pas toujours au rendez-vous de la présence — rencontre avec ma perception dans l'instant de cette nouvelle information. Il va sans dire que je rate comme tout un chacun un nombre fou de rencontres, mais je remarque que plus je suis attentive, plus je suis présente, plus je fais de rencontres. Schaeffer (2015) dirait que « la densification attentionnelle » (p. 55) est au rendez-vous.

Donc, la part essentielle de mon travail consiste à rester ouverte aux situations menant à l'établissement d'une rencontre et, par chance, d'une relation. Une relation, comme j'aime à le nommer, *avec du l'autre*. On pourrait conclure que c'est le cheminement de tout·e artiste. Oui. La différence est que je fais état de ce saut, je l'inclus, je le montre. Il se produit devant les autres, *avec du l'autre*. L'expression « *avec du l'autre* » m'est clairement apparue pendant la recherche-crédation doctorale. Elle a surgi à même l'écriture. Son apparition montre une appartenance intrinsèque au langage de ma pratique artistique. Elle réfère à une qualité d'altérité unifiée souhaitée, comme matérialisée ou intégrée.

Je ne prépare pas ces rencontres. La stratégie créative, mon esthétique, consiste à rester là, dans l'instant. Faire de l'art — pour ce que j'en fais — revient alors à laisser voir la nature de cette rencontre, à révéler le potentiel de frottements et d'influences réciproques ou pas. Là se trouve la substance de mon travail artistique, sa moelle. J'attends les autres. Je les cherche. Et parfois les choisis. Je ne peux rien faire sans eux, sans elles. Je ne connais pas d'autres chemins plus vifs, plus réels, plus satisfaisants. Ni plus périlleux. C'est ainsi que se construisent mon art, ses explorations et ses projets.

1.3 Formes et thématiques récurrentes

1.3.1 Quotidienneté, simplicité, intimité : créer si proche de la vie ordinaire

Comment je sais que je fais de l'art ? Comment je sais que c'est de l'art que je fais ? Je suis inspirée par les situations du quotidien, ordinaires, tragiques ou magiques. Malgré de magnifiques élaborations philosophiques autour du quotidien, malgré la perception singulière que chacun a de son expérience existentielle au jour le jour, reste que le déroulé de la temporalité et de l'actualité dans le quotidien est la première réalité que l'on conduit intimement, chacun pour soi. En fait, dans cette perspective, y a-t-il d'autre vie que la vie quotidienne ? Ma pratique consiste en ce sens à rencontrer ce que la vie quotidienne, ses aventures et ses contextes, me livre, me propose. Ce que j'y rencontre et en perçois. Mes projets soutiennent des préoccupations liées à un ensemble notionnel relevant de l'intimité, du dévoilement, de l'identité et de l'altérité, toutes associées au thème de la rencontre. Je leur trouve des modes stratégiques d'opération et d'apparition formelle allant de l'étalage au foisonnement, de la collection à l'inventaire ou encore de la réunion à la participation. Ma pratique artistique se trouve plus engagée privément que socialement.

1.3.2 Retrait radical et confiance

Bien qu'ils soient appliqués en solo aussi, le silence et la mise à l'aveugle sont très souvent devenus un moyen stratégique d'approfondir la rencontre et l'altérité, de soutenir l'intimité, d'accéder à une expérience la plus sensible possible. La plus provocante aussi. La promenade, main dans la main parfois, d'inconnue à inconnu·e, comme format de rencontre, m'a également permis de mettre en évidence à la fois le souci de soi et le souci de l'autre, d'écouter les peurs, les doutes et les inconforts. De choisir la confiance ou de constater son vacillement. De part et d'autre. J'y ai recours régulièrement encore. Le retrait en mode dyadique est donc souvent mis à profit, car

il permet de focaliser sur un échange que l'on espère réciproque, une rencontre d'identités, et d'en extraire des sucs relationnels.

1.3.3 Langagement

La création de néologismes et d'aphorismes par le biais de l'écriture et de l'oralité représente une partie importante de ma pratique artistique. Les trouvailles ainsi faites deviennent parfois des œuvres à part entière. La partie réflexive de ma pratique laisse surgir ces « paroles-étincelles » et ces mots-valises éclairs. Ils me guident, m'aiguillent et, parfois, m'indiquent ce que je dois faire, ce que je dois dire. Dans tous les cas, ces formes langagières me permettent de mieux comprendre et saisir ce que la pratique artistique signifie de manière universelle, mais aussi personnelle. Par exemple : pratique *in spiritu*, avec *du l'autre*, auto-éthique et éthique de la cordialité, esthétique de l'union, *fittings*, atelier intérieur, chorégraphie de l'intuition, perdre connaissance, voilà quelques expressions parmi les plus éclairantes de/pour ma démarche. Déjà publiée à l'occasion, ou encore jamais, cette partie du travail de chercheuse est aussi créative qu'épistémologique, et joue un rôle déterminant dans ma recherche artistique et doctorale.

1.3.4 Atelier dissolu

Depuis les débuts de ma recherche artistique, l'idéal esthétique a tellement été investi par le concept de rencontre que les modes et les stratégies de création m'ont porté hors de l'atelier, dans la rue, au centre commercial, dans l'ascenseur, dans le parc, bref chez l'autre, chez les autres, les hôtes. Puisque l'essentiel du matériau de création se tient dans l'idée de rencontre, d'échange et de présence, et qu'il se produit en général en situation de résidence, de festivals, de déplacement, il a eu pour conséquence que l'atelier traditionnel est devenu moins important. En fait, il s'est transféré en concept d'atelier intérieur. Pour réaliser mes projets en art action contextuel, l'atelier personnel conventionnel n'a plus de prise. Forcément, lorsqu'on

est ailleurs, on établit son atelier quelque part, un minimum où se déposer. Ce peut être un atelier qu'on nous prête, une salle d'exposition ou un bureau offert par les diffuseurs, ou encore la chambre d'hôtel ou la rue qui se transforme en atelier de fortune. Résultat : l'atelier peut être partout. Dans ce contexte, on perd toutefois le sentiment de refuge offert par l'atelier, avec sa collection d'objets-références et ses outils familiers. La vie de création *in situ* et *in socius* telle que je la mène me fait comprendre le pouvoir sécurisant de l'atelier. Il offre une structure de protection, de voilement, d'isolement. Le lieu est poignant, réellement et symboliquement, car il demande qu'on y écoute quelque chose, et on y entre pour ça. Et tout le monde s'attend à ce qu'on en ressorte avec un trésor. Soit compris.

Alors, comme artiste sur la route, orpheline d'atelier, mise à l'épreuve du saut dans le vide de l'aventure artistique mêlée aux désirs des autres (commissaires, diffuseurs, participant·e·s et public), l'expérience est vertigineuse. C'est la dissolution de l'atelier. Dissolution de la parfaite rêverie qu'il sous-tend. L'atelier s'écroule pour l'artiste de l'art action *in socius*. Non seulement les quatre murs du refuge en question, mais le plancher et le plafond. On se retrouve dépouillé, exposé, vulnérabilisé. Sans références. Incertitude. La bonne nouvelle : la situation pousse à devenir soi-même atelier. Ce qui m'amène à partager une nuance entre deux termes utilisés pour décrire ce dont on parle aujourd'hui : *atelier* d'abord, dont l'étymologie l'a fait passer du tas de petits bois au lieu où travaille un·e artiste; puis, *studio*, terme plus juste en ce qui me concerne, dérivé du verbe italien *studiare* à la première personne du singulier, qui signifie « j'étudie », puis devient, par extension, le lieu pour étudier, le *studio*. Créer c'est étudier donc. Étudier quoi ? Étudier soi.

1.3.5 Étudier soi

La création de projets par le moyen d'un art en direct, d'un art en train de se faire, sur place, et qui compose avec qui est là, et avec ce qui est là provoque la disparition de l'atelier conventionnel et invite une nouvelle situation. Mon travail et sa recherche me

font distinguer plusieurs types d'ateliers : le lieu personnel que je viens d'évoquer, mais aussi l'espace public, le contexte, le présent, la rencontre avec l'altérité, c'est-à-dire la relation à l'autre.

L'art relationnel se passe donc forcément d'abord à l'intérieur, dans le grand atelier de l'esprit. Voilà ce qui m'intéresse ici et qui rejoint le *studio*-verbe. C'est pour cette raison que j'en parle en termes d'atelier intérieur. Ce n'est pas un commentaire critique de l'atelier, comme l'affirmait il y a vingt ans Daniel Buren (1991) dans son texte *Fonction de l'atelier* (p. 195-205). J'apprécie cet espace de liberté. Une chambre à soi. Mais cet atelier physique est bien petit en comparaison du grand atelier que représente l'esprit, et que je reconnais comme atelier intérieur.

1.4 Œuvres antérieures en soutien à la thèse

Toute pratique est par définition une répétition. Alors, qu'est-ce qui, justement, est réitéré sur le trajet de mon agir artistique ? Il fallait me pencher sur cette question avant de pouvoir orienter le chemin de la thèse et de choisir des concepts opérant dans le champ de mon histoire créative. Plus d'une problématique pouvaient potentiellement devenir dignes de recherche. Il s'agissait d'élire celle qui parle le plus fort quand je me tais, c'est-à-dire celle qui fait parler mes œuvres quand je n'y suis plus. Finalement, la recherche doctorale a inclus cette quête. Elle-même a impliqué une revisite et relecture des projets phares de mon parcours. Ceux qui tracent une ponctuation cohérente non seulement dans l'ensemble du corpus créé depuis 1993, mais aussi, particulièrement, ceux qui ont été élus pour questionner le propos de cette thèse qui se penche sur la notion globale de présence, avec tous les réseaux tentaculaires qu'elle déploie dans le feu de l'action, dans l'alchimie de l'action. Les œuvres antérieures ainsi retenues émanent de différentes époques et utilisent divers

médiums. Leur description figure au chapitre IV alors que sont présentés les concepts placés dans la mire de la recherche.

1.5 Origine de la question

Après vingt-cinq ans de travail intense et ininterrompu et la réalisation de plus de soixante-quinze projets, j'ai senti le besoin de ralentir afin d'observer, de questionner, d'étudier, de refléter et de partager les principes de cette pratique qui m'occupe intensivement, et aussi la manière dont j'y manœuvre. Plus spécifiquement, en 2012 j'ai ressenti le besoin de plonger dans l'aventure de cette recherche afin d'approfondir des intuitions et des contemplations phénoménologiques et théoriques que deux expériences artistiques avaient plus tôt déclenchées.

1.5.1 Si je savais ce que je fais, je n'aurais pas besoin de le faire

La première expérience s'est produite en 2011 et réfère à la rédaction d'un récit de pratique produit sur la commande de la professeure Danielle Boutet (Université du Québec à Rimouski) en lien avec une conférence prononcée lors d'un colloque à Rimouski en novembre 2010. Le texte, publié en 2012, mettait au jour des propositions, des énoncés et des aphorismes exposant, tel que je l'ai mentionné plus haut, les principes actifs de mon travail artistique (Cotton, 2012). Ils m'ont été révélés d'un coup sec pendant l'écriture du texte comme une sorte de sagesse qui soutenait le corpus créatif. Il me semblait important, par la voie de la thèse, de revenir sur l'ensemble notionnel mis au jour par l'introspection accompagnant ce récit de pratique et la traversée de sa rédaction.

1.5.2 Avec ou sans le regard de l'autre

La deuxième concerne un vécu subjectif survenu l'année suivante pendant la création d'une œuvre participative en art action lors de l'édition de 2012 de 7a 11d, un festival

international de performance à Toronto. Outre un profond malaise sur les enjeux et les formes esthétiques possibles de l'art action diffusé dans l'artificiel « lieu muséal » et de leur réception, l'expérience m'avait laissée en état de réflexion critique sur la notion d'être-ensemble et sur sa représentation publique. Dès lors, le désir de vouloir préciser ma pensée et ma voie m'a habitée et le courage de m'y pencher m'a trouvée.

1.5.3 Objectifs et pertinence de la recherche

Je poursuis en récapitulant par une définition plus juste de ce que me semble être mon travail. Globalement, je fais donc porter à mon travail principal — ou du moins celui examiné ici — le chapeau d'art action, une forme souple, interdisciplinaire, qui s'adapte aux contextes, aux circonstances et aux conditions que je rencontre, tant intérieures qu'extérieures, afin de composer directement et par une présence en actes une œuvre à caractère éphémère ou pas. La thèse permet de revisiter les définitions communes des pratiques auxquelles je suis associée et d'en exposer des nuances incontournables.

Quelles sont les problématiques soulevées par une pratique interdisciplinaire et multiforme (incluant l'immatérialité et l'éphémère), axée sur la rencontre spontanée et cherchant à cultiver la présence ? Sans oublier les problèmes éthiques qu'elle peut faire apparaître, que produit cet art que je pratique depuis bientôt vingt-cinq ans ? De l'action, certes, mais de l'art comment ? Quel possible produit ? Des situations, oui, mais pourquoi ? Quelle est la problématique à tirer de tout cela et de laquelle je souhaitais m'approcher ? Avant de cibler une thématique de recherche et un angle, il était nécessaire de cerner les courants historiques et esthétiques, les contextes de l'art, dans lesquels s'insère cette pratique, principalement d'art action.

C'est à partir d'une approche d'abord générale que je choisis de réfléchir pour entamer cette mise en contexte et ce positionnement ponctuel de ma pratique, celle d'où je parle et d'où je (me) construis comme artiste aujourd'hui, pour la thèse, mais

aussi bien dans le continuum de l'existence. Pour ce faire, je compte référer à mes vues philosophiques autant qu'à mes vécus artistiques, l'ensemble éclairé par des problématiques, des questionnements et des éléments d'analyse croisés sur le chemin de la recherche, au moins depuis l'engagement dans les études doctorales en septembre 2013.

Pour amorcer cette mise en contexte, je propose d'emprunter un trajet traversant diverses tentatives de définitions : de l'art en général d'abord, de l'art action ensuite, puis de ma pratique singulière. Le trajet fonctionnera par explorations successives et sera bien entendu lié à mes identités culturelles d'artiste blanche, nord-américaine, francophone et féministe, bref, au plus près de mon expérience et de mes références d'artiste québécoise. Un trajet de réflexion en actes, constitué d'allers et de retours, libre, comme à voix haute.

1.5.4 Tentatives définitionnelles de l'art

Qu'est-ce que l'art ? Le concept semble résister à toute réponse fiable et définitive. L'art action encore davantage. Depuis des siècles, les définitions abondent et se déclassent entre elles. Et encore, elles cohabitent entre autant d'artistes et d'observateur·rice·s. La question est énorme et je ne prétends pas pouvoir ou vouloir y répondre ici, ni en long ni en large. Même s'il est invitant pour une artiste de l'art action de garder la question ouverte, mouvante, sans jamais pouvoir conclure, je dois tout de même, pour le bénéfice de cette recherche, tenter de tracer quelques lignes de contour à partir desquelles je pourrai ensuite m'arrimer et m'engager, le temps de la thèse, afin de mieux définir mon travail et les attitudes artistiques que j'y manifeste.

Même si le premier élément de définition est que l'art reste globalement insaisissable, il fait au moins apparaître quelqu'un. L'art sert à évoquer la vision d'une expérience humaine singulière. Ainsi, ne risque-t-il pas d'y avoir autant de définitions que d'artistes ? Autant de définitions que de commentateurs ? Dans *The Afternoon*

Interviews, Calvin Tomkins (2013) présente la série de rencontres qu'il a faites avec Marcel Duchamp et résume ainsi l'approche de l'artiste : « *The real point of the readymades was to deny the possibility of defining art. Art can be anything, it isn't an object or an image, it's an activity of the spirit.* » (p. 17) Voilà qui est vaste. Et conceptuel à souhait. Sachant maintenant que Duchamp s'intéressait au bouddhisme (Lee, 2004, p. 123-139), il est tentant de lire ses paroles différemment. Quand il définit l'art comme étant une « activité de l'esprit », cela peut résonner en mes termes de pratique *in spiritu*, mais je crois qu'il fait plutôt référence au concept de vacuité (ou non-soi) élaboré par la philosophie bouddhiste. Nous verrons plus loin comment s'articulent ces visées conceptuelle et spirituelle dans ma pratique.

Et encore, selon la personne qui prendra parole, son vécu, son champ d'étude et de pratique, la définition sera différente. Le psychanalyste répondra que l'acte créatif est la sublimation de l'amour ou encore « un transfert de lumière d'être » (Sibony, 2006, p. 186). Et, en réalité, je ne peux même pas soutenir que la psychanalyse définisse ainsi l'art. Je peux seulement dire que c'est Sibony qui le croit, et qui croit encore qu'une œuvre n'est pas un symptôme, car elle implique « un partage d'être », ce que pourraient réfuter nombre de ses collègues. Et nombre des mien·ne·s également. Toute définition porte ainsi son auteur·rice, sa vue, ses croyances, son histoire. Même chose pour la philosophie. Chacun·e des auteur·rice·s qui m'interpellent en ce domaine a développé une approche singulière, et d'où se distinguent des mots clés, par exemple : *interconnectedness et nomadic subject* chez Braidotti (1994), *l'expérience* chez Dewey (2005), *l'être-avec* chez Nancy (1996). Ce dernier propose encore, dans un entretien publié dans la revue *Parachute*, une position qui me parle : « Il n'y a pas d'*avec* sans beauté. » (Nancy et Pontbriand, 2000, p. 30). Cette affirmation rejoint au plus profond la motivation derrière mes réalisations en art

action et au cœur desquelles j'ai toujours placé ce mot clé « avec³ » (sans toutefois connaître la pensée de Nancy dont la lecture m'a été recommandée par un collègue artiste de Toronto, Francisco-Fernando Granados, au festival 7a 11d évoqué plus haut). « L'art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes et d'objets » affirme encore Bourriaud (2001, p. 111), et cette définition couronne toutes les autres par le seul fait que sa généralité les inclut. Mais elle est beaucoup moins conceptuelle que celle de Duchamp. On comprend que tous ces exemples ne sont pas détachés des préférences de ma recherche dont les concepts centraux, je le répète, sont la présence, la rencontre et l'altérité; ils me font reconnaître la subjectivité, l'intersubjectivité. « *All knowledge is situated, that is to say partial.* » (Braidotti, 1994, p. 14)

Mon art a-t-il besoin que je le définisse de manière stable pour être reçu, entendu, compris ? Pour être l'objet d'une expérience ? D'une rencontre ? La nouvelle universitaire que je suis se rallie à la nécessité du positionnement, mais l'artiste en moi ne trouve finalement pas la tâche si essentielle : c'est par le faire de l'art que mon désir de le comprendre se comble. En fait, je remarque que je cherche moins à définir l'art qu'à me laisser définir par des projets artistiques chaque fois nouveaux : ils me tirent dans une expérience et un récit que je ne peux décrire qu'après coup. Les « spectateur·rice·s » et les « participant·e·s » des nouvelles formes de pratiques artistiques pourraient-il.elle.s en dire autant ? Savoir de quoi il retourne à l'avance modifierait-il leur perception et leur expérience ? L'art action faisant partie des nouvelles pratiques artistiques de la fin du 20^e siècle, il reste bien accroché aux cheminements et aux bonds que les artistes ont elles-mêmes ou eux-mêmes fait faire aux formes conventionnelles depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale en

³ Voir aussi mon article intitulé « Citoyen à l'œuvre, levain nouveau » dans la revue *Esse* (Cotton, 2003).

Occident et en Asie. J'en appelle à la dématérialisation de l'objet d'art, au *land art*, au *body art*, au théâtre invisible, au mouvement Gutaï, et j'en passe.

Poussons encore. Hannah Arendt (1983) propose que l'art soit *energeia* et, ce faisant, elle aborde nécessairement la question de la présence, l'énergie étant l'incarnation de la présence, sinon de l'art vivant, autre appellation de l'art qui se fait devant public. En ce sens — quoique pas nécessairement dans la forme — ma pensée sur la pratique rejoint aussi celle de l'artiste Thomas Hirschhorn (2015), qui proclame bien avant que l'art soit bon ou beau, que :

L'art est un outil. L'art est un outil de connaissance du monde, l'art est un outil de découverte du réel, l'art est un outil d'expérience. Je suis un travailleur, un soldat. Je ne lutte pas pour moi. Je crois à l'Énergie. Je ne crois pas à la Qualité. Énergie oui ! Qualité non ! J'exècre la pensée qualitative, dans l'art comme partout, seule l'énergie compte. [...] L'Art agit, l'Art est actif. L'Art ne s'efface pas, l'Art affirme⁴⁴. (p. 48 et 67)

Aussi, l'art multiplie les rôles. L'histoire de l'art, les milieux artistique et culturel puis le discours populaire utilisent le même mot d'*art* pour désigner trois fonctions ou objets différents : l'œuvre d'art (objet d'art), l'acte de création (faire de l'art) et le domaine artistique (milieu de l'art). Ainsi peut-on affirmer qu'on a vu de l'art, fait de l'art ou que l'art a une dimension sociale. L'acception qui m'intéresse ici est celle qui fait se fondre ensemble les deux premières, soit l'œuvre d'art et l'acte de création pour devenir art action. Le but de cette thèse n'est pas de livrer une définition durable ni une signification figée de l'art action mais de découvrir celui que je pratique. Voici un autre des mots clés de cette recherche : pratique. Une pratique dans l'instant, en train de se faire et *dont* je sais déjà qu'elle est hybride, fluide, nomade. Et il semble que cette pratique inclut à la fois l'objet, le faire et l'espace d'altérité par lesquels

⁴⁴ Notons que c'est l'artiste qui opte abruptement pour le A majuscule au mot *art*.

l'œuvre apparaît. L'art action additionne et actionne les trois rôles ou fonctions identifiés plus haut.

1.5.4.1 Premier élément de définition : l'art fait apparaître

L'art est une pratique principalement individuelle à attitudes et à matières souples car au service d'une idée, d'une vue, d'une pensée ou d'une situation, bref au service d'un individu, de son esprit dédié et affilié à une culture. L'art lui permet d'apparaître. L'art n'existe pas seul de son côté.

Si l'art permet à un individu d'apparaître, il fait aussi apparaître des « choses » extraordinaires et ordinaires. Et « [r]ien n'est plus difficile que de faire apparaître le simple et le facile » (Giroud, 2019, p. 193). Puisqu'en principe on ne demande à personne de se faire artiste ni de créer quoi que ce soit — c'est normalement complètement volontaire —, l'art consiste en un désir de faire surgir un objet ou une situation. Désir de faire apparaître. Est-ce l'intention de provoquer l'apparition d'une « chose » pour ensuite (et la plupart du temps) l'offrir à l'autre ? À *de l'autre* ? J'ai osé proposer : à *du l'autre*. Nous verrons où ça mène.

Arendt (1983) dirait de l'art qu'il est une « initiative révélée » par et dans « l'espace d'apparences » (p. 259). C'est assez simple en réalité. Et ça ressemble à toute autre manifestation humaine. Mais alors qu'est-ce qui rend l'art si « spécial » ? Si « attirant » ? D'où provient son aura ? « L'art, c'est tellement intime » réplique la protagoniste du film *Big Eyes*, de Tim Burton (2014). Quel artiste oserait nier le caractère inconditionnel de sa pratique artistique ou, du moins, l'étonnante énergie, porteuse d'affects (joie ou tourment), à laquelle son élan artistique le frotte ? Serait-ce parce que, comme l'affirme Deleuze (1987), « un créateur, ce n'est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin ». Cette idée dépasse le seul plaisir – ou la seule souffrance – souvent associé au geste de création. Aussi, si on se fie à la définition étymologique du terme *créer*, ce besoin,

si intègre selon la vue du philosophe, est celui de « faire pousser, faire grandir, produire » et, par extension, il recouvre, dans le domaine des institutions, l'idée de « susciter, fonder, établir » (début 17^e siècle) alors qu'ailleurs et plus tard, dans un contexte technique, il signifie « être l'inventeur de » (fin 17^e siècle) (*Dictionnaire historique de la langue française*, 2006). Notre culture a retenu cette acception particulièrement. Et c'est même la première ici qui s'est montrée. Mais je ne peux m'empêcher de remarquer le fait que les deux acceptions auraient peut-être été confondues ou déplacées chez l'artiste de l'art contemporain ou, du moins, au sein des institutions qui l'entourent et en font la promotion, c'est-à-dire produire *versus* inventer.

1.5.4.2 Deuxième élément de définition : l'art a besoin de l'autre

À partir d'ici, un deuxième principe définitionnel fait surface sur lequel je fais reposer ma posture : le phénomène *art* semble avoir besoin de l'autre. Besoin du facteur *altérité*. Il s'en inspire ou s'y adresse. Il le désire, l'imagine, le cherche, l'appelle, l'attend. Dans tous les cas, il est toujours inclus, concrètement ou pas, directement ou pas, réellement ou pas. Il n'y a pas d'art sans autre être, sans autre phénomène. C'est le postulat de l'être-ensemble de Nancy, proche encore une fois de la philosophie bouddhiste classique qui estime que rien ni personne ne possède d'existence inhérente. Et, en dernière instance, ici, on pourrait dire que ce besoin de l'autre s'affirme tant pour l'auteur·rice d'une œuvre que pour son·sa récepteur·rice. Les deux se magnétisent en s'imaginant réciproquement.

L'art donne certainement de la matière à réfléchir autant que de la matière qui reflète (encore le miroir). Il donne à penser mais aussi à voir, à sentir, à ressentir, à explorer et à projeter, ce qui est du domaine du penser mais autrement exprimé. Son statut particulier d'offrande vient aussi avec ce pouvoir de dialoguer que mentionne Bourriaud dans l'extrait ci-dessous. Un pouvoir d'entrer en relation, je dirais : de

laisser entrer *du l'autre*. Je reconnais et entérine ce caractère dialogique. L'art me rappelle que je ne suis pas seule.

Ce régime de rencontre intensif, une fois élevé à la puissance d'une règle absolue de civilisation, a fini par produire des pratiques artistiques en correspondance : c'est-à-dire une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être-ensemble, la « rencontre » entre regardeur et tableau, l'élaboration collective du sens. Laissons de côté le problème de l'historicité de ce phénomène : l'art a toujours été relationnel à des degrés divers, c'est-à-dire facteur de sociabilité et fondateur de dialogue. (Bourriaud, 2001, p. 15)

1.5.4.3 Troisième élément de définition : l'art est action

Une pratique artistique fondée sur l'action et sur la situation, plutôt que sur l'objet, doit-elle être définie différemment ? Est-elle si différente ? Richard Martel (2001b) élucide le concept d'art action en en faisant la genèse depuis dada et Fluxus dans une des rares monographies portant sur le sujet. Pour l'auteur, lui-même artiste et esthéticien, l'art action est un « concept ouvert par lequel on pourrait désigner des pratiques artistiques qui se réalisent le plus souvent en direct, opérant une esthétisation ou une investigation d'un rapport avec un public, un espace, ou un espace public, social, éthique » (p. 13). Je me rallie à cette définition ouverte et générale de l'art action tout en souhaitant, par ma recherche doctorale, en révéler aussi un champ expérientiel et phénoménologique plus intérieur, et toujours en lien avec *du l'autre*, une condition oblitérée par l'auteur, qui utilise pourtant le mot « intimité », et croisé pour la première fois dans les textes étudiés.

Figure 1.1 *Les 5 « p » de la perf*, 2000, schéma dynamique de la performance (photo : Sylvie Cotton)

Martel (2001c) propose encore :

Le geste d'art action, ou de performance, est une interrogation dans la mesure où il est une incursion dans ces trajectoires et interprétations, c'est un questionnement au sens où il s'agit de livrer un propos qui engendre des problèmes de réception, justement à cause du niveau arbitraire du jugement qui lui aussi est soumis aux conditionnements de la triade dynamique [intimité, public, privé]. (p. 35)

Dans son texte *Les tissus du performatif*, l'auteur expose justement le concept de « triade dynamique » pour parler des trois éléments performatifs à l'œuvre, selon lui, au sein de la pratique de l'art action : intimité, public, privé. Cette dynamique, par oscillation, créerait les « tissus du performatif ». En voici un exemple : « Le fait d'inclure des gestes d'actions intimes dans un contexte public brise les usages et les normes; il se produit alors un questionnement de la valeur et des conditionnements. » (2001c, p. 32). C'est ce qui rend selon moi l'art action si puissant : l'expérience directe d'un déploiement intime, inattendu et énergique⁵.

L'art performance — ou art action — aura réellement transformé les pratiques d'art vivant, et ce, dans plusieurs disciplines. [...] L'univers performatif aura donc contribué à l'émancipation des pratiques diverses de l'expressivité, tout autant plastiques que sonores ou environnementales. [...] Il y a un mélange qui implique, qui lie, au sens d'assembler, d'interconnecter potentiellement, et le contexte reçoit une densité variable par des énergies qui circulent, qui sont dans des états d'interdépendances. (Martel, 2012, p. 103)

J'en comprends que l'art action implique un geste performatif dans les limites du « transgressable » et du « connaissable ». La responsabilité de le partager est pour

⁵ J'ouvre ici une parenthèse et en appelle pour preuve le projet de l'artiste québécois Martin Dufrasne qui, grâce à la forme anagrammatique a, en 2003, fait chanter l'expression ART ACTION en la recomposant : ATTRACTION, ART TRACTION, TRACTATION. Un champ de signification opérant et dynamique.

l'artiste une occasion, pendant et après, de solliciter *du l'autre* au niveau de couches profondes — des couches d'expériences cognitives ou phénoménologiques — et qui impliquerait un effet de transformation possible, intime ou social. C'est par ailleurs l'hypothèse du collectif artistique québécois TouVA (Sylvie Tourangeau, Victoria Stanton et Anne Bérubé), qui a lancé en 2017 *Le 7^e sens*, un ouvrage sur l'art performance, son agentivité et son potentiel transformateur, ce qu'elles nomment « le performatif ».

Enfin, en se référant à l'ouvrage *Performance, réception, lecture* de Paul Zumthor (1990), Martel (2005) nomme l'incontournable corps, auteur/phénomène/présence central et essentiel à toute performance, et « indiciblement personnel » (p. 34). Je conclus donc par une affirmation : il n'y a pas d'art ni de *perf* (*j'utilise* son surnom volcan) sans corps, sans présence incarnée. Qu'il apparaisse en direct ou en différé, le corps est naturellement performatif. Le corps est performance. La performance est corps. L'action est corps. Le corps est action. En fait, il n'y a rien sans le corps, comme je le disais une première fois en introduction à ce chapitre. L'art action est un « art corps ».

1.5.4.4 Quatrième élément de définition : l'art meut un passage à l'acte

L'art action se présente comme une activité performative dont l'œuvre est immatérielle. L'acte de création s'y reliant est soutenu par l'énergie d'un artiste, investi et interpellé par la surgescence de son propre mouvement dynamique. Faire de l'art est un passage à l'acte; en art action, ce passage s'inscrit et se vit en un continuum performatif. Aussi, voici comment Martel (2012) à son tour parle du principe alchimique du performatif, un principe que je reconnais aussi comme ferment de l'art action.

Transmuter, concept pleinement alchimique, convient parfaitement au performatif. Le mélange, le mixage et la fusion sont ici des éléments, des

substances, des produits à composer, à faire énoncer différemment. Dans toute mutation il y a une sorte d'élasticité, une occasion de prendre position, d'où un questionnement sur la valeur et ses composantes formelles comme symboliques. (p. 112)

J'ajoute cette proposition de La Chance et Martel, publiée en 2013 dans *Index du performatif* avec, en bonus, un sens donné au mot *art* dans ce même contexte :

ART ACTION – Il est préférable de parler d'art action plutôt que de performance pour considérer des aspects plus appropriés aux arts dits visuels qu'aux autres disciplines. Dans l'univers anglo-saxon par exemple, le concept de performance est associé au théâtre comme à la danse. Ce n'est donc plus la dimension du spectaculaire qui semble l'intérêt du protagoniste. De même, dans le livre sur la performance de Rosalee Goldberg, on trouve Robert Lepage qui, ici, est surtout reconnu comme un artiste de théâtre. D'ailleurs, le concept d'art action peut s'appliquer à diverses situations sans nécessairement tomber dans le spectaculaire. On peut cependant y injecter des « unités » de spectaculaire. Quant au concept d'art, il est un domaine privilégié qui a une longue histoire s'écartant du théâtre et de la danse. Des gens de la danse font aussi une différence entre chorégraphie et activité performative. Il faut donc préférer art action pour renouveler le vocabulaire et préciser la pertinence d'intervenir dans « l'acte pour l'art ». (p. 4)

Très actuelles à la présente recherche, la publication *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité* et sa journée d'études corollaire⁶ rafraîchissent la donne en présentant de nouveaux textes de chercheur·e·s qui peuvent, plus que jamais, avoir un regard historique sur le trajet de la performance vers l'art action :

Parallèlement à ce foisonnement de performances ostentatoires, on observe la présence croissante d'autres déclinaisons du performatif : *pratiques furtives*, immatérielles, actions intangibles ou *avisuelles*... On

⁶ La rencontre a eu lieu au Musée d'art contemporain de Montréal, le 19 février 2020.

parle à ce sujet d'*infiltrations*, de *processus*, de *manœuvres*, d'*art in socius*, de *services* à activer.

[...] Non seulement ces approches transversales de l'art action se positionnent-elles aux frontières d'autres disciplines, mais elles débordent parfois le champ de l'art vers la philosophie, le politique, les sciences sociales ou encore les sciences naturelles. Ces chercheurs-créateurs parlent alors d'*anti-performance*, de *lecture de l'espace*, de *géotransgression*, d'*agent d'art* et du vacillement des frontières entre l'art et la vie. Ces approches convoquent des champs théoriques associés à de nouvelles façons de pratiquer la recherche-crédation et l'art en acte. (Collet et Létourneau, 2019, 4^e de couverture)

C'est dans ce même ouvrage que Martel (2019) renchérit : « D'abord il convient d'établir une différence dans la terminologie. Je préconise l'emploi d'art action plutôt que de performance, qui est utilisée pour toutes sortes d'occasions : on parlera de la performance d'une banque, d'une automobile, voire d'un sport en particulier. » (p. 174)

En conclusion à cette section présentant un foisonnant cheminement de définitions du type d'art qui concerne ma pratique, retenons que l'art action est un passage à l'acte par et dans lequel des énergies physiques, mentales, sensorielles et affectives investies circulent, activent et actionnent par dynamisme et interdépendance d'autres phénomènes en place pour enfin soulever des états intérieurs et extérieurs par chaos, frottement, questionnement et repositionnement successifs. Enfin, l'art exprime et produit des interrogations et des relations, donc l'art comme la vie, agit sans cesse.

Pour la présente recherche et, à partir d'ici, concernant spécifiquement l'art action, mon argumentation et mes références reposeront sur les citations précédentes qui conviennent à ma pratique et spécialement au projet artistique qui accompagne la thèse. Elles me permettent d'établir un nouvel identifiant définitionnel de l'art dont voici les mots forts.

1.6 Établissement de la problématique de recherche

1.6.1 L'art action actionne

Si, dans le monde du faire de l'art, et ce depuis Dada, les situationnistes et Fluxus, « l'attitude supplante l'objet » comme le résume Martel (2005, p. 11), comment s'y prendre pour définir, comprendre et saisir un corpus d'art fondé sur une posture que je tiens pour intérieure et qui se déploie et s'invente au fur et à mesure du temps qui lui est imparti ? Le même auteur estime que l'institution demeure en retard sur l'art, car il y est considéré comme un produit soumis à des définitions et à des nomenclatures, donc déconnecté du faire. Et j'ajouterais, déconnecté de la libre joie du faire qui, elle, ne connaît qu'espace utopique, non né, non encore créé, inconnu. En ce sens, j'irais jusqu'à dire que l'artiste de l'art action se retrouve lui-même toujours un peu en retard sur son propre projet artistique car le corps en train de faire de l'art en sait davantage sur ce qui se crée que l'intellect ne pourrait le prédire, même lorsque ce mental créatif a orchestré, en aval, un faire à venir. Par conséquent, la forme du syllogisme m'invite ici à affirmer qu'un artiste peut dangereusement devenir une institution pour son art s'il ne cesse de le soumettre à l'étiquetage, au cadrage et au positionnement historique. Doyon/Demers l'avait jadis exprimé autrement en proposant cet aphorisme : « L'art est un loup pour l'art. » (cité dans Montal, 1995, p. 20) Pour Martel (2005) encore, « il ne serait plus question de produire de l'art mais bel et bien de faire de l'art, ceci entraîne une autre problématique d'ancrage, d'autogestion, de relations élastiques avec le public » (p. 14). J'enchéris ici sur l'expression « relations élastiques » de l'auteur. L'art action installe en effet une nouvelle relation élastique entre l'artiste et le public mais aussi entre l'artiste et son esprit lequel, constamment soumis au théâtre de ses perceptions et de ses projections, devient, puisqu'entraîné à laisser venir, le levier spontané de

gestes et « d'entre-actions⁷ », mais insoumis à l'institutionnalisation du geste artistique et à sa catégorisation. L'artiste de l'art action peut se libérer de la nomenclature, se dévouer à l'agir et à la rencontre avec les phénomènes. L'art action actionne des possibles non encore connus ni advenus, et c'est justement ce qui m'intéresse : cette relation intérieure élastique, plastique, œuvrable au fur et à mesure. Pourquoi ? Car elle ouvre et installe une non-dualité, une souplesse inclusive, un va-et-vient en un soi mobile et souple. Tout est mouvement pour l'art action qui se déploie dans une étendue de possibles. Filliot dirait « augmentation de soi » (2016, p. 121). Une relation au vide, au possible, à l'élasticité de l'espace/temps, déplace sans cesse la frontière entre l'art et la vie, entre l'art et le public. L'art actionne nécessairement. L'art est action. L'art action, un pléonasme ? Voilà qui problématise à souhait la nomenclature en actes à laquelle cette première partie de la thèse tente de se livrer.

1.6.2 L'art action actionne des relations intérieures et extérieures

Comment qualifier une pratique qui inclut des gestes relationnels dans un contexte privé mais sans la base tacite de l'amitié ou de la reconnaissance minimale ? C'est ce qui m'occupe la plupart du temps, c'est-à-dire passer du temps avec des personnes qui me sont inconnues pour faire des choses, quotidiennes ou pas, habituelles ou pas. En ce sens, je me sens en étroite parenté avec l'artiste américain Allan Kaprow sur la question du lien entre l'art et la vie « confondue ». Entre autres, sur des consignes et directives qu'il osait proposer, comme par exemple celles-ci, en vrac : « ne pas pratiquer, ne pas jouer deux fois, faire jouer des non-professionnels, jouer sans public, en temps naturel, le moins artistique possible, dans n'importe quel contexte ou endroit, etc. » (Kaprow, 1996, p. 90-93). Ce pied de nez aux conventions semble avoir ouvert une brèche inaliénable pour le développement et la maturation de l'art

⁷ Expression proposée par l'artiste et formatrice Sylvie Tourangeau.

intérieur en temps réel. Il a pour agent la présence, ou au moins, la reconnaissance consciente d'un vécu altérant. Cela rejoint sans doute la notion d'alchimie dont parlent TouVA, Kaprow, Martel et même Bourriaud. Sur ce point, John Cage à la même époque que Kaprow, et qui furent tous deux des étudiants de Dewey, « n'était pas intéressé à détruire la barrière entre l'art et la vie ni à la brouiller. Il s'est plutôt mis à observer le fait qu'il n'y avait pas de barrières entre les deux » (Larson, 2004, p. 63). Il n'y aurait pas de dualité. L'art est comme la vie. L'art est la vie. Donc, lorsqu'il est actionné, l'art action, parce qu'il est vivant, en train de se faire, provoque une alchimie. Il sécrète, dirait Martel. D'autant plus quand il s'immisce dans le quotidien. Une transformation s'opère.

Si l'art action transforme l'artiste qui le mène comment touche-t-il aussi ceux et celles qui en témoignent ? Pourquoi une action actionne-t-elle ? J'appelle ici la philosophe Hannah Arendt (1983) pour sa contribution à la définition du mot *action*, un thème auquel elle consacre un chapitre entier dans le livre *Condition de l'homme moderne*. Pour l'autrice, cette manifestation humaine implique des relations. Entre autres, elle dit que « [l']action et la parole veulent être entourées de la présence d'autrui » (p. 246) et qu'ils sont la condition de la « pluralité humaine » (p. 232), une des trois conditions de ce qu'elle nomme *vita activa* (p. 41). Ce postulat sied bien à ma démarche d'art action impliquant une attention à la présence et à la relation à *du l'autre*. Elle résume ainsi : « C'est par le verbe et l'acte que nous nous insérons dans le monde humain. » (p. 233) Pour l'autrice, la parole et l'action sont des manifestations spontanées et impulsives, des initiatives vitales. En tant que « faiseurs d'actes » ou « agents », les humains créent donc leur existence au fur et à mesure que leurs paroles et leurs actions surgissent au sein de « l'espace d'apparence » et pour ainsi « risquer la révélation », sans commencement ni fin, préciserait la philosophie bouddhiste. Sa pensée rejoint l'esprit à l'œuvre dans ma pratique artistique en ce qu'elle qualifie l'action humaine en termes de processus d'*infinitude* et d'*imprévisibilité*, et qu'elle distingue du seul *faire*. En fait, c'est plutôt le mot *agir* qui

se place sur le trajet de l'infinité des actions humaines, selon Arendt (p. 250), ce qui l'amène à intégrer le mot « avec » dans le sens d'être avec autrui; autrement dit, lorsque se révèlent parole et action, un être devient nécessairement « avec », et dit-elle, « ni pour ni contre » (p. 236). On est tenté de rapprocher sa vue de celle de Nancy, toutefois, il ne faudrait pas les confondre, car elles diffèrent un peu je crois. Pour expliquer cet écart, je dirais que le philosophe français estime qu'il n'existe aucun *autre*, mais plutôt de *l'ensemble*, ce qu'il nomme « l'être-ensemble ». En advenant, un être est déjà ensemble, déjà dans du l'autre. Arendt attrape la logique de l'interdépendance par un autre bout en proposant que l'être est « parmi » les autres au sens où vivre c'est « être parmi les hommes » (p. 42) et que dès qu'il s'y exprime, il devient « avec ». J'en saisis que leur visée ontologique a pour base commune un principe d'interdépendance, qui passe pour Nancy par le postulat d'union qui est conditionnel à la vie même, et pour Arendt par celui de l'union aussi, mais conditionnel à l'action qui est infinitude, qui rejoint l'autre en surgissant. En résumé, on pourrait dire que Nancy exprime une ontologie de l'unité et que Arendt défend une ontologie de la pluralité. Mais, au-delà des mots et des concepts, ils se rejoignent. Je dirais même qu'ils sont *ensemble*.

Je retiens d'Arendt que nous sommes tous liés par l'agir. Cette posture rejoint le concept de l'agir communicationnel d'Habermas qui a servi de porte d'entrée, ou d'objet fort (Preston, 2018), en début de recherche-crédation doctorale.

1.6.3 L'art action : un art contemplatif

Un autre trait me rapproche aussi de Kaprow et de Cage, ainsi que de nombreux autres artistes de l'art actuel actif d'ici et d'ailleurs : la pratique de la méditation. Depuis 2002, elle me permet de m'entraîner chaque jour à développer une attention que je souhaite égale à toute chose, à cultiver l'équanimité, ce qui rejoint la vision de Kaprow sur l'équivalence entre ce qui est ordinaire et extraordinaire. « La conscience transforme le monde » (Kaprow, 1993, p. 225) et modifie la perception qu'on a des

objets, des environnements et des relations. « Ce qui se produit quand on est attentif à tout, particulièrement au comportement de routine, est qu'il *change*. L'attention transforme ce à quoi on porte attention. » (p. 274). C'est aussi la thèse de la mécanique quantique. Kaprow affirme que « tout ce qui reste est une pensée » (p. 277) et que finalement « la vie est une idée » (p. 279). Par extension, l'art aussi, au final, demeure une idée, une « activité de l'esprit » tel que nommé plus haut par Tomkins à propos de Duchamp.

L'art dharma, que je me permets d'explicitier ici en termes d'un art contemplatif des phénomènes, est une voie de pratique et de contemplation du processus créatif présent en chaque être humain selon un de ses révélateurs et pratiquants, Chögyam Trungpa (1940-1987). Moine et lama tibétain, artiste lui-même, ayant été formé à la culture monacale bouddhiste traditionnelle dès l'âge de cinq ans, Trungpa s'est exilé en Inde pendant l'envahissement chinois du Tibet pour atterrir à Oxford, puis au Colorado, avant de mourir en Nouvelle-Écosse (Midal, 2002). Trungpa s'était donné pour mission de traduire les enseignements bouddhistes tibétains issus de leur lignée millénaire en un curriculum occidental qu'il a nommé la lignée Shambhala⁸ et dont une faible portion est regroupée sous les termes « d'art dharma ». Ce corpus est rassemblé en cinq thèmes : Revenir aux cinq sens (présence au corps vivant et vibrant), Signes et symboles (contemplation/investigation), Le processus créatif (espace, forme, énergie), L'esprit créatif et les cinq éléments (eau, espace, feu, terre, vent), L'art dans la vie quotidienne (les quatre actions: pacifier, enrichir, magnétiser et détruire).

⁸ Non seulement les traduire sur le plan linguistique, mais également dans le sens de les adapter pour une autre culture. Trungpa est aussi le fondateur de l'Université bouddhiste Naropa, au Colorado.

Que signifie le mot *dharma* ? Dharma est un terme sanskrit qui veut dire « réalité » ou « phénomène » (en tibétain on dit *chö*) et qui, par extension, est utilisé pour désigner les enseignements bouddhistes en général, lesquels interrogent et étudient la nature de la réalité des phénomènes et dont l'esprit est le grand théâtre. Mais, pourquoi un lama tibétain voulait-il utiliser la voie créative pour enseigner le dharma ? À ce chapitre, sa vision est claire et lui fait dire ceci de révolutionnaire : « Pour changer une société, il faut en changer la culture. Et pour changer une culture, il faut en changer l'art⁹. » (traduction libre) Comme artiste, entendre pareille affirmation est saisissant. Sans doute aussi que sa venue en Amérique dans les années 1970, en pleine révolution hippie, et le fait qu'il ait alors fréquenté beaucoup d'artistes, a aligné sa mission sur la force de l'art. Il était lui-même très créatif et curieux de toutes les coutumes et cultures, notamment de la culture japonaise, et spécialement de la culture zen, dont il s'est grandement inspiré. Pour affirmer pareille vision, il fallait ressentir la puissance de l'art et qu'il résume à voir les choses telles qu'elles sont, ce désir. Puis, il lie cette puissance au pouvoir de la méditation qui instille la curiosité dans l'expérience « *because with inquisitiveness, we have a connection* » (Trungpa, 2008, p. 157) Et encore ceci sur sa définition renouvelée du symbolisme qu'il considère à l'opposé de la définition occidentale, c'est-à-dire de voir les choses telles qu'elles sont elles-mêmes symboliques de leur réalité :

Symbolism is a question of gaining new sight. It is being extremely inquisitive to see things in their own nature, not always wanting to change things. The opposite of symbolic vision is resentment, fear, and too much philosophy. You want to change the whole world. But you could take a different attitude, seeing things as they are in their own value, their own spaciousness. (p. 68)

⁹ Propos rapportés par l'auteur et artiste Jack Niland dans le documentaire *Crazy Wisdom: The Life and Times of Chogyam Trungpa Rinpoche* (Demetrakas, 2011).

En effet, comme la pratique artistique invite l'esprit à goûter à l'espace vide, elle offre un terrain propice pour faire l'expérience des perceptions directes, ce que, à leur manière, la méditation et la contemplation, qui consistent à devenir familier et intime avec son propre esprit et ses manifestations, nous enseignent naturellement. Avec le temps, on peut ressentir et reconnaître que l'esprit est à sa façon une page blanche sur laquelle viennent s'inscrire nos pensées, notre imagination, nos émotions. Alors, l'art dharma n'invente pas de nouvelles formes d'art ou de spectaculaires techniques de créativité. L'art dharma a toujours existé et il existera toujours puisqu'il s'agit, selon Trungpa, de l'art authentique de percevoir les phénomènes pour ce qu'ils sont : des reflets dans le miroir de l'esprit. Et qu'est-ce qu'un art authentique ? Pour le dire dans des mots « bouddhistes », un art authentique serait un art qui exprime et expose des expériences directes des phénomènes. Authentiques, donc, pour la personne qui les vit, qui les rencontre. Artiste ou récepteur·rice. Si Duchamp proposait le concept de coefficient d'art pour déclarer qu'un objet est d'art ou pas, Trungpa suggère pour ainsi dire quant à lui d'en mesurer le coefficient d'authenticité. L'artiste est-il au plus près de sa lecture et de son ressenti du contexte ? L'artiste est-il au plus vrai de l'expérience de ses perceptions sensorielles, de ses intuitions ? Revenir aux cinq sens comme il le prescrit en première instance, avant toute action et toute décision, permet de percevoir les choses directement, sans le filtre immédiat de l'analyse intellectuelle ou des habitudes. Pourquoi le mot « revenir » ? Parce qu'on est souvent « partis » ! L'art dharma permet de rencontrer ses sensations, son corps, mais aussi son ego, ses peurs, ses limites, ses sensations intérieures. Sans rien en rejeter, car tout est œuvrable, tout est matériau. C'est une allégeance à ses propres composantes sensorielles et phénoménologiques à laquelle convie l'art dharma qui, somme toute, est une pratique tantrique¹⁰, et à leur déploiement dans l'instant, dans l'espace/temps.

¹⁰ Le mot *tantra* signifie « continuum ». Il est employé dans les enseignements bouddhistes pour pointer la capacité de l'esprit à être avec les phénomènes, en continuité. J'y réfère grâce aux textes de Trungpa, Dubois et Filliot.

Autrement dit, à la présence. Elle me fait entrevoir cette vastitude qui relie tout, précisément nommé vacuité (*shunyata*) dans le vocabulaire de la philosophie bouddhiste, soit la vacuité des phénomènes, incluant la vacuité du soi.

Shunyata vient du mot shvi qui signifie enflure [*swelling*], comme le gonflement d'une graine en expansion. [...] Il est important de comprendre que le bouddhisme met en garde contre une mauvaise interprétation de la vacuité ou de tout autres concepts liés à la vacuité. Ce n'est pas un ensemble de dogmes auxquels s'accrocher ! En accédant à l'espace de l'expérience intermédiaire, le bouddhisme affirme qu'il y a quelque chose de joyeux, de positif, de frais, de créatif en-dessous de chaque expérience. Si le soi et l'objet ne sont pas aussi solides que nous le croyons, ça ne veut pas dire que l'alternative soit qu'il n'y ait rien. Une notion de plénitude est associée à la vacuité bouddhiste : un sens de spaciosité qui à la fois contient et couvre le matériau du monde. Ne pas apprécier cette plénitude est le grand obstacle de la déconstruction de soi, et celui auquel bien des gens et bien des artistes refusent de s'attaquer. » (Epstein, 2004, p. 34, traduction libre)

L'art action est une plateforme exemplaire pour pratiquer un art de la présence dans l'instant. L'art dharma est donc une posture intérieure. Elle invite à revenir à son corps, à sa présence, à son incarnation humaine, parfois joyeuse, ouverte, courageuse, parfois désolante, souffrante, inscrutable. Faire confiance à sa propre expérience désillusionnée, brute, c'est ce que Trungpa (1996) nomme « retour à la case départ » (p. 157).

Je faisais déjà un type d'art à inclination relationnelle et sociale quand j'ai rencontré ces enseignements, donc je ne prétends pas que l'approche de Trungpa ait influencé mon orientation artistique, mais je reconnais qu'elle m'a permis de l'approfondir et de confirmer certaines intuitions qui en émanaient. Son étude m'a aussi injecté un esprit plus critique, ou du moins plus à l'écoute, des formes d'art action à répétition agressives, arrogantes ou nihilistes et que je défendais davantage auparavant. Y compris mon propre esprit d'auto-agression que j'accepte de rencontrer directement

en séance de création. Ma pratique de l'art est devenue, parallèlement à la création concrète, une pratique de retour incessant à cette case départ, un entraînement à la présence, pour voir les choses le plus directement possible, seule ou avec les autres. Une pratique pour le moins difficile. Sur ce, Trungpa et Kaprow se rejoignent, et cette citation montre que le premier a peut-être inspiré le deuxième :

L'art de l'expérience méditative peut être appelé art authentique. Il n'est pas conçu pour être diffusé ni exposé. Il est, au contraire, un processus en perpétuelle croissance au cours duquel on commence à apprécier le cadre où l'on vit, qu'il soit beau, magnifique, agréable ou non. Compris ainsi, l'art se définit comme la capacité de voir le caractère unique de l'expérience quotidienne. Il se peut qu'on répète sans cesse les mêmes gestes — se brosser les dents, se peigner, préparer le dîner — mais cette apparente répétition devient, jour après jour, quelque chose d'unique. (Trungpa, 1996, p. 56)

1.7 Conclusion

C'est donc à partir de mon expérience artistique en art action et de ma pratique de la méditation que j'aborde cette recherche doctorale, une recherche portant sur la manière dont l'expérience intérieure d'un art en train de se faire compose avec la rencontre des phénomènes par une approche attentive et un entraînement à la présence. Je considère que toute pratique soutenue enseigne de manière directe et intensive des principes fondamentaux sur la présence. J'aimerais utiliser la mienne pour les pister¹¹. Mon projet de thèse s'oriente donc vers ce que les nouvelles méthodologies en recherche-crédation nomment *practice-led research* (Smith et Dean, 2009).

¹¹ Curieusement, *pister* est une anagramme du mot *esprit*.

Au final de ce trajet réflexif sur les possibles définitions de l'art, puis de l'art action, en regard de ma recherche, qu'en ressort-il ? L'art apparaît insaisissable, variable, subjectif, ouvert et résistant. Il apparaît que, pour chaque individu qui le pratique, il soit à la fois un trajet singulier et une sculpture de l'instant. En cela, je considère qu'il rejoint le concept d'art indiscipliné souligné par Doyon (2007) :

Il est pourtant question d'une nécessaire insoumission à la discipline, c'est-à-dire de l'importance de ne pas se soumettre aux disciplines qui régissent notre domaine, mais plutôt d'agir hors d'elles. Cette insoumission, je l'énonce comme nécessaire parce que c'est la seule position possible pour qui veut créer « un art qui ne ressemble pas à l'art », c'est-à-dire qui ne se résout pas à l'observation normative. (p. 39)

Autrement dit, l'art action, l'art indiscipliné, reste le dernier à marquer les points en toutes circonstances. Il a le dernier mot. Et il change constamment de vocabulaire. Il a créé une rupture avec l'histoire. « Si nous devions caractériser le siècle passé en matière artistique, ce serait bien l'opposition entre un art d'institution et des formes esthétiques cherchant un ailleurs de diverses manières. » (Martel, 2005, p. 11)

Aussi, un thème central traverse ma recherche, et sans doute toute recherche en art action : le corps et sa présence à l'instant. Ainsi, en plus de ses dimensions relationnelles et contextuelles fondamentales, mon travail inclut une présence *du* corps en relation à une présence *au* corps. Autrement dit, mon art action implique, en plus de sa vocation artistique, un entraînement à habiter son corps, à développer une présence consciente, une présence qui cultive *l'avec*. Avec quoi ? Avec ce qui est là. Ce qui s'avère souvent inconfortable, voire contre-intuitif.

En conclusion de ce premier chapitre consacré à des tentatives de définitions de l'art dans le but de positionner ma pratique, on peut retenir que ma recherche artistique appartient au monde et au mode de l'art action, que ses processus/résultats soient action, écriture, dessin ou installation, car elle produit et active des relations et des

rencontres qu'elle cherche à reconnaître dans l'instant, avec soi et avec *du l'autre*. Sa manifestation est souvent éphémère, immédiate. C'est un art orienté « action », davantage qu'un art orienté « objet », et dont la démarche consiste, grâce au soutien d'une pratique de la méditation, à cultiver la présence, une manière d'unifier corps et esprit sur un même objet attentionnel, sur une même dimension expérientielle.

CHAPITRE II

LE PROJET D'ART ACTION ACCOMPAGNANT LA THÈSE

L'art est une autre porte à l'attention nue.
Mark Epstein

Je rappelle l'origine de cette thèse doctorale en recherche-crédation : problématiser le phénomène de la présence associé à différents concepts, dont la rencontre, l'action, l'identité, en lien avec une pratique d'art action, et plus précisément avec un projet artistique réalisé pendant la recherche. L'objet d'étude concerne donc à la fois les éclats de mon expérience concrète de la pratique artistique depuis 1995 (les projets et les textes qu'elle a engendrés) et une nouvelle création, *Incursions*, réalisée entre septembre 2015 et avril 2018, dont les résultats ont été diffusés en mai 2018, principalement par le médium livre, mais aussi par une installation et un geste performatif. La publication s'intitule *Avec du l'autre* et est présentée en annexe. Ce livre devient le seul objet matérialisé de l'œuvre sur lequel la thèse s'appuie pour asseoir, établir et mener l'analyse. Je le précise, car le fait qu'il y ait le projet de résidence et le livre qui en découle pourrait créer une confusion quant à l'objet soumis à la méthodologie et à l'analyse. Cette recherche doctorale a donc pour visée l'étude, l'exploration et l'expérience de la création en art action, à la fois dans le contexte solitaire d'une résidence et dans le contexte de cocrédation avec des participants. En résumé, *Incursions* est un projet d'art action *in socius*, participatif, à

vocations relationnelle, contextuelle et processuelle, et intuitivement mêlé à l'approche contemplative de l'art dharma développé par Trungpa. Il est donc aussi porté par une pratique de la méditation. Ce chapitre vise à le présenter en détail en décrivant le contexte, les étapes, les processus et les résultats.

2.1 Organisme d'accueil : coproduction¹² et diffusion

Le diffuseur avec lequel j'ai collaboré pour la production et la diffusion de l'œuvre accompagnant la thèse est le 3^e impérial, centre d'essai en art actuel, un centre d'artistes autogéré situé à Granby et membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ). Il s'est donné pour mission de favoriser « la mise en œuvre de l'art actuel, dans des espaces non dédiés à l'art, et dans un rapport de proximité à la collectivité. Ses activités [...] engagent les professionnels de l'art — praticiens et théoriciens — et les publics, dans une dynamique d'appropriation réciproque, pour explorer d'autres manières d'habiter le réel » (<https://3e-imperial.org/mission-historique>).

Voici comment l'organisme se présente :

Fondé en 1984, le 3^e impérial, centre d'essai en art actuel a été le premier centre d'artistes du réseau québécois et canadien à se consacrer, à long terme et de manière exclusive, à l'exploration de l'art actuel dans les espaces qui ne lui sont pas normalement dédiés. En s'engageant, à partir de 1995, dans une méthodologie d'intervention centrée sur des contextes, hors de l'espace conventionnel de la galerie, le centre a développé une approche de l'art prenant son assise dans la quotidienneté. Depuis, il continue à raffiner ses processus de travail et à les adapter aux besoins changeants de la création en art actuel et à son rapport au monde contemporain. (<https://3e-imperial.org/mission-historique>)

¹² C'est le terme officiel utilisé par l'organisme et non le mien.

C'est le 3^e impérial qui a d'abord communiqué avec moi pour m'inviter à faire une résidence à Granby. Alors que je cherchais lequel de mes projets en cours ou à venir pourrait s'accorder à la recherche doctorale, l'invitation du Centre est tombée juste à point. L'offre de projet a consisté en une résidence de deux ans, étalée sur six séjours de dix jours chacun, cette série étant précédée par un premier séjour de prospection. J'étais la première artiste à faire l'expérience du format de ce nouveau régime de production en résidence du 3^e impérial et nommé par l'équipe « résidence longue ».

2.1.1 Art infiltrant

3^e impérial définit son approche en la dénommant « art infiltrant » :

Nous entendons par art infiltrant des pratiques opérant à même le réel par un investissement d'énergie dans le corps social —art *in situ*, *in socius*, art action, art contextuel, art d'attitude, intervention furtive, manœuvre. Les processus de l'art infiltrant privilégient une diversité d'approches esthétiques, une attitude constructive, ouverte; ils mettent à profit des compétences ne relevant pas exclusivement du champ artistique. (<https://3e-imperial.org/mission-historique>)

Ce centre d'artistes autogéré fonctionne par cycles thématiques de trois ans et produit à terme une publication visant à expliciter la problématique retenue et à couvrir les projets réalisés à demeure. Par exemple, la publication accompagnant le cycle *L'envers de l'endroit*, parue en 2015, convoque le concept de retournement — retournement des fonctions, des usages, des manières.

Pour comprendre où j'atterris en début de résidence, et quel contexte me travaille en même temps qu'il travaille mon exploration, je consulte ce document qui me parle d'art infiltrant, cette fois vu par l'auteur Denis Lessard (2015), invité à Granby à réfléchir et à écrire sur l'art en question : « la pratique infiltrante est une clé permettant d'entrer en contact avec les gens, de développer l'aspect humain, voire

d'humaniser l'art. » (p. 108) Il souligne dans le même texte le « pouvoir transformateur » (p. 115) de l'art infiltrant.

Paul Ardenne (2002) trace l'historique de l'art contextuel dans la monographie du même nom, une approche née des pratiques artistiques hors-les-murs qui, depuis plusieurs décennies, dépoussière les formes traditionnelles. De conceptuel à contextuel, et dans la vague de dématérialisation de l'œuvre d'art, l'art a engendré, depuis le milieu du 20^e siècle, une suite logique et créative de formes, de mouvements, de manifestes, d'appellations. Chaque fois, l'occasion est prise par les artistes et les auteur·rice·s de raffiner, de préciser, d'orienter et de proposer un nouvel angle, une autre manière de le dire. De dire quoi ? De dire que l'art est mouvant et qu'il a besoin de se redéfinir. Qu'il a besoin de trouver par où s'engager, et de là, qu'il se doit de proposer de vivre et de *se* vivre — et non plus de regarder seulement — autrement. « L'art n'appartient pas qu'à l'art », conclut si justement Dominic Marcil, poète et président du conseil d'administration du 3^e impérial, dans la page liminaire de *L'envers de l'endroit* (2015). L'art ne serait rien sans la vie, et l'*art en train de se faire*¹³ se fait avec la vie, le mot « avec » instillant, je le rappelle, l'aventure de la présente thèse.

Apparue dans les années 1960 conceptuelles, la pratique de la micro-intervention a pris de l'envergure ces dernières années. Le 3^e impérial, centre d'essai en art actuel de Granby, a fait ainsi de 'l'art infiltrant' son identité, en valorisant l'engagement social.

« Le fait d'occuper l'espace public, de travailler avec lui, déjà, c'est politique », concède Patrice Loubier, professeur d'histoire de l'art à l'UQAM. Ce spécialiste de l'art d'intervention et des pratiques furtives a dirigé, avec l'architecte Luc Lévesque, un dossier « micro-interventions » dans la revue *Inter art actuel*.

¹³ C'est ainsi que je choisis souvent de nommer l'art action, tel que je l'explique au chapitre précédent.

Dans ce numéro, [...] la micro-intervention est définie comme « toute intervention légère ». Les deux complices estiment que « la perturbation infinitésimale du micro peut constituer le vecteur d'une propagation dispersive, créative et imprévisible de la résistance critique ».

Patrice Loubier signale cependant que la légèreté de l'intervention infiltrante ne lui assure pas une teneur politique. Mais, peu importe l'intention, ces apparitions dans l'espace public invitent « le riverain à s'affranchir de ses habitudes. Le potentiel politique dépend de la bonne volonté du passant », note-t-il. (Delgado, 2015)

Bien que cette description fasse écho à une partie de mon travail, je ne me définis pas d'emblée comme une artiste de l'art infiltrant. C'est une expression que je n'avais encore jamais utilisée. En en prenant connaissance en début de résidence, il m'apparaît clairement que l'expression, utilisée par mes hôtes comme une dénomination chapeautant beaucoup de formes, renvoie pour moi à une disposition furtive, subreptice, approche que j'ai adoptée autrefois, mais moins dans ce projet-ci, qui relève plutôt de l'insertion, de l'infusion, de l'incursion. Malgré ce détail sémantique, l'appellation ne constitue pas un obstacle, mais cet ajustement de termes pose toutefois la question d'un amalgame entendu entre art infiltrant et art *in socius*. Cette assimilation est-elle juste ? Voilà la question d'une autre recherche.

2.2 Description détaillée de l'œuvre

2.2.1 Données formelles et conceptuelles préliminaires

Le projet artistique interdisciplinaire *Incursions* s'est construit à même trois médiums de création : la résidence, l'art action de type relationnel et l'écriture. Il me fera rencontrer d'autres disciplines par le biais des personnes qui y participeront. Multiforme et tentaculaire, je reconnais maintenant que, plus que tout autre, ce projet fut laborieux et il a été éprouvant de le réaliser. Pas surprenant qu'il ait été confrontant puisque le projet est de longue durée (d'avril 2015 à mai 2018) et qu'il

conjugue des types de création engageants. En effet, la résidence et l'art action en contexte social impliquent d'emprunter des voies exigeantes : la première impose une rupture avec le quotidien, entraînant une perte de repères qui demande aplomb et abandon à la fois; et la deuxième parce qu'il implique un agencement avec ce qui est là, au sein des contextes humains et matériels rencontrés. Bref, l'art contextuel, comme la résidence, déplace l'artiste tant intérieurement qu'extérieurement. Ces pratiques ont également comme caractéristiques de nous échapper, en quelque sorte; elles restent insaisissables dans leur globalité de par leur nature processuelle, interne et externe, d'où l'incertitude et la *perte de connaissance* ressentie, des qualités que je leur attribue comme facteurs augmentés de création. On a beau trouver des trucs pour se rassurer, des protocoles de rencontres, des systèmes de rendez-vous, etc., il n'en reste pas moins que le processus attire un flou nécessaire et inconfortable. En le soutenant sur trois années, il s'est bien entendu intensifié. Ardenne (2002) en a bien détaillé la portée :

Cet investissement « processuel » de l'artiste rend l'acte artistique contextuel difficilement maîtrisable. De multiples paramètres entrent en jeu, propres à l'artiste (engagement et présence, choix ou rejet éventuels, agrégation ou répulsion, réussite ou échec, renoncement ou reprise, etc.), mais aussi extérieurs à lui [ou à elle], notamment tout ce qui relève de la réception de l'œuvre. Le philosophe Gaston Bachelard parle de « dynamologie du contre » pour signifier que l'exécution d'une œuvre d'art doit toujours à un faisceau de résistances : celle du matériau, celle qui naît de conditions matérielles ou psychiques défavorables à l'artiste, ou de conditions de réception hostiles... Dans le cas de l'art contextuel, on gagera que cette « dynamologie du contre » est à son comble. (p. 49)

Même si Loubier, qui le qualifie aussi d'art furtif, le range du côté des micro-interventions, l'art dit infiltrant demeure tout de même une expérience à teneur macro du côté de la pratique d'une artiste et de ses effets corollaires vécus. Il n'est en effet pas aisé de pénétrer un milieu, un groupe et ses habitudes, spécialement dans une ville de plus petite taille et de démographie différente que celle de Montréal, où les

artistes et leurs œuvres sont plus fréquemment visibles dans l'espace public. Et les citoyen·ne·s, plus habitué·e·s de les y voir. Pour finir, Patrice Loubier décrit encore ainsi l'art furtif : « L'œuvre furtive ne se remarque d'abord que par hasard, au fil de la promenade par exemple [...]; elle est appréhendée comme une anomalie qui rompt avec la familiarité du lieu, quoique de façon discrète » (2001, p. 21). (Il est d'ailleurs cité par Ardenne (2002) lui-même à qui il dit être reconnaissant pour ses recherches et propositions sur l'art furtif qui ont nourri sa réflexion et son ouvrage. « Patrice Loubier nomme “signes sauvages” ces formes nées d'une intervention légère portée à se dissimuler et à refuser tout effet » (p. 113). Comme je mène presque toujours des projets dans l'espace public mais le plus souvent en mode privé, je rallie aisément ma posture à celle de Loubier en m'appuyant sur le choix qu'il fait du mot « discret », juste pour moi, dans sa définition.

2.2.2 Trajet en trois phases

Il importe de mentionner les phases et les sous-phases qui composent *Incursions*, un vaste et long trajet qui s'est développé au-delà des rencontres et des actions qu'il a générées. Le projet global compte en effet trois phases : 1) les séjours, la réalisation des rencontres et la coproduction des actions (je nomme cette partie RÉSIDENCE); 2) la rédaction et la coédition du livre *Avec du l'autre* (je nomme cette partie PUBLICATION); 3) la conclusion du projet incluant le lancement public du livre *Avec du l'autre*, la présentation de l'installation *Livre ouvert* et la création d'un geste performatif poétique (je nomme cette partie PRÉSENTATION).

2.2.3 La RÉSIDENCE

2.2.3.1 Le concept

Le début de la recherche a vu naître de nombreuses idées de projets, puis, suite à une phase de contemplation et de tri des idées, je me suis lancée dans le projet *Incursions*. Son concept a consisté à entrer dans le quotidien de personnes connues ou inconnues,

rencontres au hasard de mes contacts, de mes intuitions et de mes déplacements à Granby, et de produire, ensemble, une action brève ou longue, organisée ou spontanée, privée ou publique. Selon ma démarche habituelle, le projet est de nature participative et sur mesure, car réalisé « pour » et « avec » les cocréateur·rice·s. Les intentions en amont des actions exercées incluent ou pas mes motivations profondes. Je le spécifie, car il est important de saisir qu'il ne s'agit pas du projet d'une artiste au service de participant·e·s, ni de l'inverse, mais plutôt un projet au service de leur rencontre pleinement mutuelle. Il me semble même que je n'ai jamais employé cet argument ni adopté pareille mission. Les actions sont multidirectionnelles et, comme le diffuse l'organisme d'accueil, la nature du projet s'ancre dans la perspective d'un enrichissement « réciproque ». Je sens réellement cette réciprocité agir, être à l'œuvre. Il y a peut-être là une caractéristique importante de mon travail que je nomme multidentité.

Habitée à passer du temps avec des inconnus de diverses manières et selon différentes conditions depuis 2001, je tisse cette fois, avec des cocréateurs, une trame encore plus intimiste et plus approfondie qu'à mon habitude. Comment ? En faisant ensemble ou côte-à-côte nos activités habituelles : soit je m'immisce dans le travail de mon hôte au moment de mon passage, soit chacun·e poursuit son ouvrage en présence l'une de l'autre, soit je reste seule dans l'espace de l'autre. À même l'étoffe de ces coprésences, s'entrelacent des manières, des vues et des approches échangées, perçues, senties. Une confiance aussi, vivante et parfois hésitante, y est à l'œuvre. Ainsi, de séjour en séjour, les entretiens se prolongent et les relations se tissent dans une texture proche de l'histoire inventée. À partir d'une première rencontre, une suite d'incursions continuera d'advenir et du vécu s'écrit en marge du monde convenu¹⁴.

¹⁴ Texte inédit décrivant mon travail en résidence à Granby et remis au 3^e impérial pour les communications publiques.

Nous partageons, les participant·e·s et moi, de l'espace/temps de manière parfois aussi floue que le projet lui-même. Tout est flou. Tout du long. *Incursions* s'est déployé par étapes, comme toute recherche, c'est-à-dire qu'à chacun de mes séjours, nous réalisons une étape de ce grand projet dont personne ne sait à quoi il ressemblera au final. Donc, hormis le fait que j'avais décidé d'en transposer l'expérience dans un livre, médium privilégié selon moi pour rendre compte d'un projet qui évolue privément, j'avance à l'aveugle, une forme que je connais bien.

2.2.3.2 Les participant·e·s et les cocréateur·rice·s

Incursions a recruté et a créé avec onze participant·e·s en tant que personnes de première main (c'est-à-dire que j'ai moi-même abordées et sollicitées), soit huit femmes et trois hommes, puis a impliqué de près ou de loin ceux et celles qui ont suivi dans leurs sillons. Au final, il est impossible de toutes les comptabiliser. N'est-ce-pas le caractère disséminant de tout art action *in socius* et qui rejoint le postulat de la philosophe Hannah Arendt, mentionné au chapitre précédent, sur l'infinitude des actions et des relations ? Et tout autant bouddhiste.

Le projet a généré neuf actions principales qui ont toutes — sauf une — débordé le cadre de simples rencontres entre la première personne approchée et moi-même. De participant·e·s au départ, il.elle.s sont devenu·e·s plus engagé·e·s créativement, et différemment selon leur intérêt et leur disponibilité. À partir de là, on peut dire que ce sont des cocréateur·rice·s qui se manifestent. Les voici nommé·e·s, par ordre alphabétique, ainsi que leur occupation, détail qui fait automatiquement partie du contexte et qui, forcément, a influencé le projet créé avec leur collaboration : Francine Beaudoin, fasciathérapeute; Christian Bujold, artiste et enseignant en arts visuels au Cégep de Granby (et aussi un collègue performeur, mais que je ne connaissais pas encore vraiment à l'époque); Lise-Anne Cotton, étudiante en tourisme et serveuse (et aussi ma cousine); Yves Gendreau, sculpteur (et aussi fondateur et employé du 3^e impérial); Louise Gilbert, retraitée (et aussi ma mère);

Estela Lopez Solis, artiste (ainsi qu'ex-étudiante d'une formation que j'ai offerte à des femmes artistes à Montréal, devenue depuis une amie); Serigne Touba Mbacké Gueye, enseignant en philosophie au Cégep de Granby; Lucie Mainville, artisane; Claudette Nadeau, coordonnatrice d'une halte-répît pour personnes marginalisées, et sa collègue, Monique Pelletier (la mère d'une collègue artiste), et Lili-Rose Proulx, élève de primaire (et fille de ma cousine).

La réalisation de projets d'art action de type relationnel est déjà délicate sur les plans éthique et communicationnel (notamment le danger de l'instrumentalisation potentielle des participant·e·s), donc la réalisation *in socius* à caractère participatif s'avère complexe car elle doit tenir compte de nombreux facteurs internes et externes qui favoriseront le déploiement créatif le plus respectueux, le plus juste et le plus spontané possible. Je ne note aucune situation fâcheuse nécessitant un suivi éthique ou judiciaire liée au projet des *Incursions*. Mon approche a été de partager avec les participant·e·s le plus simplement possible et avec transparence les questionnements qui me traversaient l'esprit à chacune des étapes.

2.2.3.3 Les actions

Les actions menées en duo, en trio ou en groupe sont multiples : fondation d'un café philosophique, fouilles archéologiques privées, journée de retraites en silence, action caritative pour l'événement *La nuit des sans-abris*, écodesign et confection d'un hamac urbain, atelier de céramique avec des personnes en situation d'itinérance ou de précarité, participation à un cours d'arts plastiques, animation d'un cours de philosophie, séances de dessin et d'écriture, conversations et repas partagés.

2.2.3.4 La temporalité

La résidence associée au projet *Incursions* a commencé en avril 2015 pour sa phase de prospection et s'est terminée le 26 mai 2018 lors de la présentation publique finale

du projet. L'ensemble des activités a donc duré plus longtemps que prévu : trois ans au lieu de deux ans, et pour un total de quatorze séjours au lieu de sept séjours.

Les rencontres avaient des durées variables selon les dates de mes séjours, les disponibilités des cocréateur·rice·s, les besoins de l'action, les conditions atmosphériques, etc. Au début de chaque visite, il était prioritaire de reprendre contact (et parfois même avant mon arrivée) afin d'établir l'horaire de nos rencontres.

2.2.3.5 Les lieux

La résidence avait lieu à Granby, une ville située à 80 kilomètres de Montréal dans la MRC de la Haute-Yamaska. Les rencontres s'y sont principalement tenues, bien qu'elles aient aussi parfois eu lieu dans des villes environnantes : Roxton-Pond, Orford, Waterloo, Saint-Paul-d'Abbotsford, L'Ange-Gardien.

Les rendez-vous n'ont que très rarement eu lieu dans l'atelier de la résidence offert par le 3^e impérial, mais plutôt — et le concept d'incursion le commandait — sur le terrain des participant·e·s : leur lieu de travail (public ou privé), leur chez-soi ou un lieu public de leur choix. L'appartement fourni par le centre d'artistes figure aussi comme lieu de création puisque j'y ai reçu, quoique rarement, quelques personnes, mais aussi parce que j'y cogitais seule matin et soir en mode recherche-crédation. Enfin, mon atelier de Montréal compte aussi parmi les lieux de déploiement du projet : s'y accumulaient mes notes et mes réflexions, lesquelles ponctuaient mes allers-retours en résidence.

2.2.3.6 Les séjours en résidence

Sauf pour le premier séjour d'une semaine, qualifié par le centre d'artistes de « séjour de prospection », les séjours étaient de dix jours chacun. Il ne me paraît pas important de rapporter le nombre précis de rencontres effectuées avec chaque personne participante. Toutefois, à titre informatif, on peut retenir que ce nombre a varié selon

les besoins de chaque action, et que l'ensemble des relations a généré de deux à dix rencontres par personne.

2.2.3.7 Autres informations pertinentes

Quatre autres personnes avaient été pressenties et approchées pour participer : l'une s'est désistée après que j'eus passé deux séances de travail dans son atelier; j'ai perdu la trace du deuxième lors d'un retour à Granby; tandis que les deux dernières ont radicalement refusé la proposition. En fin de parcours, j'ai décidé de verser des honoraires symboliques de 100 \$ à chaque personne pour sa participation.

2.2.4 La PUBLICATION

La publication témoigne exclusivement du projet *Incursions*. L'aboutissement du projet de résidence dans un livre résonne tel l'écho concret, poïétique et praxique d'un précédent ouvrage, *Désirer résider*, portant sur ma vision et mon expérience de la pratique en résidence (Cotton, 2011). La forme du récit de ce nouvel ouvrage, chronologique, descriptif et réflexif, bien que fragmentaire, diffère radicalement de mes textes habituels. En cours de recherche, je découvre qu'il répond non seulement à mon élan créatif littéraire personnel, mais qu'il sert souvent à tout artiste devant trouver un canal de communication du travail réalisé en privé. En fait foi cet extrait :

Les pratiques infiltrantes semblent avoir en commun la nécessité d'être racontées parce qu'elles utilisent différentes stratégies d'immersion dans des milieux spécifiques dont elles souhaitent témoigner, mais aussi parce qu'elles se déploient dans le temps et dans l'espace par la création d'œuvres de plus en plus protéiformes. Au sujet des pratiques artistiques qui consistent à faire œuvre du réel, Patrice Loubier écrit en 2001 que les artistes adoptent « un comportement œuvré à même *la vraie vie*, qui n'acquiert la prégnance et la force d'imaginaire de l'art qu'à la faveur du texte ou de la communication verbale qui en propage le rayonnement ». Mais au-delà des récits qu'elles génèrent ou qui les accompagnent — il semble que plusieurs œuvres contextuelles, processuelles ou

relationnelles intègrent du texte et font de l'écrit un élément constitutif essentiel de l'œuvre. (Leblanc, 2015, p. 137)

En effet, le récit *Avec du l'autre* me servira non seulement à faire connaître publiquement le projet d'art action contextuel à sa source, *Incursions*, à le partager avec ses cocréateurs et cocréatrices en leur laissant un objet significatif, puis à le faire circuler pendant des années, mais il servira également les pages qui suivent destinées à expliciter et à analyser l'œuvre qui accompagne la thèse. *Avec du l'autre* représente en quelque sorte la collecte de données principale de la recherche-crédation en cours.

2.2.4.1 Données factuelles

À l'instar du projet *Incursions*, la création du livre *Avec du l'autre* a compté plusieurs étapes. Elles se sont échelonnées sur une année. Dès le début de la résidence, et comme pour chaque projet que je réalise, j'ai opté pour la rédaction d'un *journal de pratique* dans lequel je consignais des informations portant tant sur la planification, les réflexions que les descriptions de l'emploi du temps avec les participants et les participantes. Le journal a donc été une aide précieuse pour la collecte de faits tant événementiels, réflexifs, théoriques, pratiques qu'affectifs notés en réaction aux rencontres, aux échanges, aux questionnements et aux processus. Ces notes manuscrites m'ont servi à composer une première version du récit de chacune des expériences relationnelles. J'ai raffiné plusieurs fois ce premier segment d'écriture en me référant à mes souvenirs et aux affects que j'y reliais rétrospectivement. Pour me consacrer à ce travail, j'ai pu bénéficier d'un autre programme de résidence, cette fois au Projet Y, un lieu privé qu'un mécène montréalais met à la disposition d'artistes québécois·es de toutes disciplines. J'y ai séjourné pendant une semaine en mai 2017. Un an avant la parution du livre, j'ai soumis à quelques personnes clés pour rétroaction une version bien avancée mais trop volumineuse. J'avais besoin de ce regard extérieur, car le projet présentait un style descriptif nouveau pour ma pratique

d'écriture. Après leur retour critique, j'ai peaufiné la rédaction jusqu'à ce que le projet passe sous presse.

2.2.4.2 Écriture et « descripture »

Je n'avais jamais vraiment pratiqué ce type d'écriture. C'est une prose plus littéraire et au long cours. Je souhaitais adopter un ton réaliste et juste, un style invitant l'intimité, mais établissant aussi un genre engagé, à l'image du projet. J'y trouve le même ton que celui que j'avais emprunté pour les fiches du *Consoloir*, un projet muséographique de longue haleine, mon premier projet artistique professionnel, réalisé en 1993¹⁵.

Le texte devait être fidèle au réel partagé, mais en même temps dévoiler le vécu subjectif rattaché à l'expérience globale de la longue résidence. La piste du récit d'artiste s'applique bien à ce que j'avais imaginé devoir suivre. La tendance actuelle étant à l'hybridation et à un au-delà du genre cloisonné en création artistique — et ceci toutes disciplines confondues — la forme de la « narration documentaire » correspondrait mieux à l'orientation qu'a suivie ce livre. L'auteur d'un article sur le sujet mentionne au passage l'attrait de cette forme chez les artistes de l'art contemporain. Selon lui :

En ses fondements mêmes, la narration documentaire est marquée par l'hétérogénéité. Ainsi de la position auctoriale, celle du « journalisme littéraire », appellation décriée en France, mais genre noble dans le monde anglo-saxon. Le « matériau » est lui aussi très varié, puisqu'il se compose, entre autres, de descriptions géographiques, de récits historiques, de nombreux entretiens, de micronarrations, de « confessions », etc. La matérialité des textes en est affectée, puisqu'ils ont fréquemment recours aux différences typographiques et à l'image (dessins, photographies,

¹⁵ Voir sa description au chapitre IV.

schémas les plus divers). Les cartes, surtout, sont omniprésentes, dont il ne faudrait pas croire qu'elles déclenchent une fascination chez les auteurs, qui rappellent qu'elles sont aussi le support d'une virtualisation du monde. Loin de dissimuler ces strates d'hétérogénéité, ces narrations documentaires les revendiquent, sans toutefois se laisser gagner par le chaos, car elles s'inscrivent dans un mouvement de cartographie cognitive du monde, qui pourrait décrire leur syntaxe propre. (Ruffel, 2012, p. 17)

Comme presque tout mon travail artistique, le livre *Avec du l'autre* tire sa moelle du matériau biographique. Son orientation cherche à décrire au plus près les faits reconnus et vécus, d'une manière la plus documentaire possible, telle une incursion tant intérieure qu'extérieure. J'aimerais que la texture du récit, sa textualité, grise, matiériste, pragmatique, soit lue (bien que je n'oserais m'y comparer) comme la filiation de la démarche par exemple d'une Chantal Akerman¹⁶, une cinéaste-phare à la fois en documentaire et en fiction. J'avais d'abord catalogué cet ouvrage en tant que livre d'artiste, mais je crois maintenant plutôt que, pour la première fois, j'ai fait un livre qui s'en détache pour verser dans le récit autobiographique de type narration documentaire. De son côté, Braidotti souligne la manière dont plusieurs femmes artistes prennent parole par l'écriture en empruntant, en tant que nomades, des chemins de transition (1994, p. 20).

Aux données factuelles décrivant le processus, la méthodologie, les contemplations et réflexions, s'est ajouté le reflet intérieur du doute. « L'écriture toujours me dit oui » sont les paroles qui ont ouvert mon chemin d'écriture dans ce récit. Il cherche à tout révéler du projet qui a eu cours. Il ne cherche pas à améliorer le processus ou le résultat. En ce sens, on pourrait parler d'une description qui ne serait animée que d'une seule chose : un souci de vérité, d'une vérité descriptive, une « déécriture », une « décripture » (Stalder, 2010) ou une « descripture ». Oui, une descripture. C'est bien

¹⁶ Cinéaste belge (1950-2015), l'artiste compte parmi mes premières inspirations en art contemporain comme jeune adulte.

cela. Le mot tient bien en bouche. Il me parle. Il désigne ce qui est perçu, intérieurement et extérieurement, une description autant qu'un décryptage psychologique, symbolique. Le paysage du dedans étant tout aussi valable pour décrire une expérience. Et puis, au final, y a-t-il d'autres descriptions que des descriptions intérieures ? Autrement dit, autres que subjectives, imaginatives et phénoménologiques ? Tout regarder comme une chose. Voilà ce que j'ai cherché. Tout *me* regarder comme une chose. Je découvre une année plus tard cet extrait de Marguerite Duras (1993) qui, dans *Écrire*, le dit mieux que moi : « Écrire par le dehors peut-être, en ne faisant que décrire peut-être, décrire les choses qui sont là, présentes. Ne pas en inventer d'autres. N'inventer rien, aucun détail. Ne pas inventer du tout. Rien comme tout. » (p. 69)

Comme l'explique Rancière dans *Le spectateur émancipé* (2008), le théâtre pour se réformer doit montrer ce qu'il cache : la séparation de la réalité, la dualité fabriquée. Il dit : « Le "bon" théâtre est celui qui utilise sa réalité séparée pour la supprimer. » (p. 13) Le texte d'*Avec du l'autre* cherche aussi ce dépouillement non pas seulement de la forme mais de l'effet, voire un renoncement au spectacle pour reprendre un mot de Debord que cite aussi Rancière et qu'admire toute performeuse digne de ce nom ! Ce faisant, mon texte témoigne intégralement, sans tenter de sauver la face, ni de tomber dans le piège de faire bien, bon ou beau. Il ne cherche pas à séduire; même approche dans l'art action que j'actionne. Il abandonne aussi quelques interrogations fondamentales dont celle, par exemple, d'une situation psychanalytique porteuse, surgie de la rencontre avec la mère, ma mère, ou plutôt avec son histoire. En d'autres mots, le livre pose plus de questions qu'il ne résout les malaises et les inconforts de ne pas savoir. Et c'est à mon sens très bien ainsi. J'ai remarqué autrefois que je cherchais toujours, consciemment ou pas, à laisser une place à l'autre, à *du l'autre*; cette fois, non seulement je partage le processus avec les participant·e·s au projet *Incursions*, mais je le partage aussi avec les lecteur·rice·s du livre en leur transmettant, en leur transférant, toutes les questions que le projet m'a laissées en

bouche. Certaines ont bon goût, d'autres moins. En terminant, même si j'y ai renoncé, je tiens à mentionner que l'idée de tisser un roman de tout ce matériel m'a effleuré l'esprit dès le début du projet. Je suis même entrée au doctorat avec l'idée de faire un roman, donc avant même que le projet *Incursions* n'existe. Le mot *roman* est d'ailleurs mentionné dans le texte : « Je me sens comme dans un roman. Pas un roman faux. Un roman vrai. Le roman de la vie ordinaire. » (*Avec du l'autre*, p. 83)

La publication *Avec du l'autre* renferme l'œuvre *Incursions* : plus que son écrit, elle en est l'écrin. Aussi, elle le contient et le referme. En marque la fin. L'écrin se referme sur l'expérience qui parut comme sans début ni fin. Comme les rencontres de la résidence, elle sera décortiquée, dévoilée, mise à contribution dans la confrontation qu'offre cette thèse à l'art qui se fait au 21^e siècle, qui se fait au 3^e impérial et surtout que je fais moi-même. Nous verrons au chapitre V comment dissenter sur le contenu de la publication dans le but de rouvrir les rencontres par rapport au concept de présence. En attendant, je termine cette section en citant Ardenne (2002), question de souligner que la « description » est imprégnée du contextuel et pas seulement du relationnel :

Le contexte, consigne le lexique, désigne l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait. Un art dit « contextuel » opte donc pour la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire [*sic*]. L'œuvre est insertion dans le tissu du monde concret, confrontation avec les conditions matérielles. Plutôt que de donner à voir, à lire des signes qui constituent, sur le mode du référentiel, autant « d'images », l'artiste « contextuel » choisit d'investir la réalité d'une façon événementielle. [...] L'univers de prédilection et de travail de l'artiste devient l'univers en tant que tel, tout à la fois social, politique et économique. (p. 12)

2.2.4.3 Relecture, accord, éthique

Comme la notion de rencontre active a fait pulser le projet *Incursions*, la complicité des cocréateur·rice·s m'importait en regard du récit de nos échanges et de nos actions

menées. Étaient-ils, étaient-elles d'accord avec ce que j'avais rapporté ? Auraient-ils, auraient-elles dit autrement ? Fallait-il supprimer ou ajouter quelques détails ? Je tenais absolument à valider avec tou.te.s la version de mon interprétation des faits, la teneur de mes propos. Chacun, chacune y est donc allé d'une lecture et de commentaires. Pour quatre des dix adultes participant·e·s ou cocréateur·rice·s, la description fut acceptée telle que je la leur avais proposée. Parmi les six autres qui ont demandé des modifications, trois personnes demandaient des changements mineurs (données factuelles concernant leur identité ou leur occupation), tandis que les trois autres m'ont demandé d'apporter des précisions — davantage que des corrections — qu'exigeaient leurs propres définitions fondamentales de concept ou de valeur. Par exemple, Claudette a souhaité que je la cite pour décrire sa vision de l'entraide. « Être quelqu'un pour quelqu'un », aime-t-elle dire, ce que j'ai trouvé enrichissant au final. Aussi, Estela a repéré, à mon grand soulagement, des erreurs dans les références à Octavio Paz et, grâce à une de ses collègues mexicaines qui a bouquiné pour nous une journée durant à Mexico (à la bibliothèque publique et dans les librairies de livres usagés), nous avons pu retrouver avant d'aller sous presse un exemplaire original et garantir aux lecteurs une source fiable.

Dans un même élan éthique, j'ai aussi pris la peine de valider mes propos avec des personnes extérieures au projet *Incursions* mais que je mentionnais dans le texte : mes oncle et tante, mes copines de longue date venues me visiter à Granby, le personnel du 3^e impérial, etc. Là encore, il n'y a eu que quelques demandes de changements (manière de nommer l'occupation, la relation, et révision des dates) auxquelles j'ai immédiatement répondu.

2.2.4.4 Témoignages

Outre les demandes de révision légitime, que j'avais moi-même suscitées, je me suis aussi intéressée aux impressions personnelles quant à l'expérience et au texte. Les

participant·e·s n'ont pas tous répondu mais voici ce que certains en ont dit.
L'ensemble est positif.

Lucie :

Mon commentaire : j'aime me laisser guider par les opportunités qui s'offrent à moi sans trop analyser. Sylvie avait l'air chouette, j'avais un bon *feeling*, j'ai embarqué dans son projet, une belle amitié en est née. J'aime lire le récit de nos rencontres à travers les yeux de Sylvie, je n'avais jamais remarqué qu'on avait autant vécu ensemble...

Yves :

Je suis heureux d'entendre que tu as apprécié la fouille et la belle température. Ta visite m'a permis de m'aider à mettre des priorités aux bonnes places; désormais, à ma fête, je m'adonne à la fouille (mon cadeau). C'est peu mais c'est un départ, un objectif : moins reporter les plaisirs. La vie est courte.

Il était important de ne pas te faire une description de mon atelier avant ta visite. C'est agréable (par ton texte) de sentir la perception d'une autre personne sur son environnement, son habitat, ses objets et leurs dispositions... Ça parle.

En général c'est réconfortant qu'une personne s'intéresse à nous et notre environnement. Il semble que l'humain ait besoin de ne pas se sentir seul au monde et ce malgré toute la qualité de son réseau social.

Estela :

Chacune des incursions de Sylvie Cotton chez moi a créé un temps privilégié dans lequel les frontières entre l'art et la vie sont devenues diffuses. Mon espace quotidien, nos actions, nos dialogues, le temps partagé, ont été transfigurés durant ces rencontres par la conscience de nos présences, par une intention qui imbibait chaque geste et par une attention qui faisait briller à mes yeux chaque moment d'une lumière différente. Je retrouve au coeur de ce texte la question complexe des limites entre l'art et la vie qui a animé nos rencontres et nos échanges, et

je pense que le flux des choses ici racontées témoigne de ce temps exceptionnel vécu lors des incursions.

J'adore comment tu rassembles et donnes une belle cohérence non-linéale [*sic*] à toute sorte de choses auxquelles nous avons touché ensemble. C'est fantastique ce que tu as décidé de cueillir à partir de nos rencontres et de nos communications. J'aime ta pensée et ta parole sensibles.

Lise-Anne :

Un petit coucou pour te dire j'ai adoré ton livre. Ça m'a fait réfléchir sur la vie.

Claudette :

Sache que cette très belle initiative a été des plus enrichissantes pour nos amis de la Halte St-Joseph. De toute évidence, la créativité leur a permis de se revisiter intérieurement, et grâce à toi, ils ont pu retrouver le chemin d'une liberté d'expression profonde qui s'était endormie en eux à force de souffrance. Merci pour cette merveilleuse expérience humaine.

Christian :

Je suis très heureux que ton travail se poursuive et je suis sans mot devant la richesse de la réflexion que tu m'envoies aujourd'hui. C'est important.

Je suis profondément touché de faire partie de cette expérience [...]. Il va sans dire que les artistes que tu cites sont des inspirations importantes dans mon travail, que l'ambiance que tu perçois dans ma classe correspond à mes intentions profondes dans ma démarche d'enseignant et que ton récit de l'expérience que tu as eue, dans ton humilité et ta générosité, me touche énormément.

Je suis extrêmement flatté de jouer un rôle dans l'avancement de tes questionnements. Venant de toi, en plus, une artiste qui m'inspire beaucoup (je garde encore ce travail de toi, les dessins simultanés dans ton petit cahier, comme une de mes expériences artistiques les plus significatives...). Je te remercie du fond du cœur.

Ensuite, tu me permettras de garder cette phrase : « Je ne cherche pas l'idée, c'est elle qui me trouve ». *Gold*. Merci profondément.

Francine :

L'idée de lancer un café-philosophique me trottait dans la tête depuis longtemps. Mais ce n'était qu'une idée. La rencontre avec Sylvie a permis de la concrétiser. Je dirais, en paraphrasant Cocteau, que l'inspiration ne suffit pas; c'est l'expiration qui compte ! Pour qu'une visée se manifeste, il faut agir. Il n'y aurait pas eu de « Dojo-Philo » sans l'écoute de Sylvie, son support et son intérêt pour ce genre d'échanges. Elle m'a aiguillée, encouragée et, juste en y étant associée, elle m'a obligée à m'arrêter pour mieux concevoir ce projet.

Au sortir de la première soirée, mon amoureux et moi étions complètement ravis d'avoir vécu ce moment. Nous l'avons qualifié de « magique » tant il avait été marqué du sceau de l'authenticité. L'expérience s'est poursuivie à partir de l'automne 2016 jusqu'au printemps dernier. Au total, huit rencontres avec des gens de tous les horizons sur des sujets variés. On s'est demandé « ce qu'est la philosophie ». On s'est penché sur « la mort ». On a cherché à savoir où on se situait entre « être » et « avoir ». Le nombre de participants variait. Quelques rencontres, bien qu'agréables, manquaient d'un je-ne-sais-quoi qui les auraient magnifiées. D'autres furent mémorables. Mais toutes nous ont laissé cette sensation agréable d'avoir passé du temps de qualité avec des inconnus à accomplir une activité presque subversive : rencontrer l'autre pour l'écouter vraiment. J'ai mis l'expérience entre parenthèses l'année dernière. Mais j'ai l'intention de la reprendre en septembre prochain. Mieux outillée et forte de cette première mouture que je dois à la démarche de Sylvie.

2.2.4.5 Édition et conception graphique

Dès l'automne 2016, j'avais contacté le Centre Sagamie, un centre d'artiste autogéré spécialisé en impression numérique situé à Alma. Le Centre fait aussi dans l'édition de livres d'art et je voulais vérifier si la perspective d'une coédition les intéressait. Nous avons déjà produit un livre ensemble, *Désirer résider : pratique en résidence 1997-2011* (mentionné plus haut), et je souhaitais leur proposer un partenariat pour le

prochain. Après avoir négocié les termes d'une triple coédition incluant le 3^e impérial et moi-même, nous avons conclu une entente; j'allais mettre à profit le budget de 1500 \$ accordé par le programme du Doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM aux doctorants pour financer l'impression du livre.

Pour la conception graphique, j'ai travaillé de près avec Émili Dufour, la coordonnatrice artistique à la production et à l'édition chez Sagamie. Mon modeste budget nous a rapidement forcées à prendre des décisions et des orientations esthétiques. Pour une première fois, je souhaitais publier une documentation visuelle photographique. Ce choix avait pour objectif d'accentuer le caractère documentaire de la publication. L'idée a inauguré une nouvelle expérience d'édition de mon côté, incluant le choix de traces visuelles autres que les seuls dessins auxquels je suis habituée. Formellement, la publication se présente en continuité avec la série *AVEC*, une série de livres d'artiste inaugurée en 2006; elle offre toutefois un régime littéraire différent des précédents. D'abord parce qu'elle porte sur un seul projet au lieu de cinq différentes œuvres pour les précédents titres de la série et qu'elle contient des photographies. L'ouvrage a le même format que les trois autres livres d'artistes publiés depuis treize ans : *Je préfère tout* (Les Îles fortunées, 2006), *On est tous la même personne* (Centre Clark, 2008), *L'instinct dans l'instant* (Turbine, 2015). Ils formeront une série de cinq volumes dont le dernier titre reste à produire. *Avec du l'autre* en est le quatrième. Il s'agit d'un format portrait de 6,5 pouces x 9 pouces, avec couverture souple aux coins arrondis. Ce nouveau livre a donc aussi cet aspect de cahier. Il fait 90 pages, contient 45 reproductions photographiques en noir et blanc. Un choix éditorial rappelant le documentaire me paraissait plus approprié. (Ce choix est aussi dicté par des considérations financières). Le récit lui-même a une touche réaliste, voire matérialiste, du moins pragmatique, factuelle, un angle mûrement choisi comme je l'ai expliqué plus haut. Pour la première fois dans un de mes livres, j'opte pour cet effet de distanciation pour sa valeur documentaire, archivistique. Ce récit en est un qui observe la vie d'un projet, le documente.

2.2.5 La PRÉSENTATION PUBLIQUE

La présentation publique s'est tenue le 26 mai 2018, au DOJO PHILO, situé à Saint-Paul-d'Abbotsford, village voisin de Granby. L'événement a compté trois sous-événements : l'installation du *Livre ouvert*, le lancement de la publication et le geste poétique.

2.2.5.1 *Le livre ouvert*

Pendant les trois années qu'ont duré la recherche et la production du travail pour la réalisation du projet *Incursions* à Granby, soit d'avril 2015 à mai 2018, j'ai progressivement, et chaque fois spontanément, amassé un nombre d'objets liés de près comme de loin aux rencontres faites avec les cocréateurs et cocréatrices. Ces divers objets ont tôt fait de former une collection, la collection des traces de mes rencontres *incursives* à Granby. Bien que l'intention de composer une collection n'était pas inscrite au projet de départ, ces items se sont accumulés « naturellement » malgré la temporalité discontinue du projet. À chaque séjour en résidence, au moment de quitter, je les laissais dans une boîte dans l'atelier de Granby, puis ce fut bientôt une caisse que je confiai à l'équipe du 3^e impérial. La collection prenait de l'ampleur. Au printemps 2017, lors du dernier séjour officiel¹⁷, je décide de *me* montrer cet ensemble en juxtaposant chaque item sur des tables mises à ma disposition : textes, notes manuscrites, courriels échangés, horaires, photographies, dessins, objets, écofacts et, par-dessus tout, mon journal de pratique. En voyant apparaître ce recueil étendu, organisé chronologiquement et par rencontre, j'ai constaté l'ampleur du projet *Incursions*, l'abondance tant matérielle qu'immatérielle de son contenu. Sa valeur

¹⁷ Plusieurs séjours se sont ajoutés à ceux, officiels, prévus au programme du 3^e impérial. Ils étaient jugés nécessaires par les cocréateurs et moi, c'est-à-dire que nos activités l'exigeaient. Par exemple, *La nuit des sans-abris* se tenait à une date précise hors du calendrier de mes séjours officiels, mais je devais y être. La plupart des séjours non officiels se sont organisés en allers-retours journaliers Montréal-Granby; sinon, le Centre a eu la possibilité de mettre à ma disposition l'appartement pour accommoder les nécessités du projet.

humaine, artistique et symbolique. En fait, j'ai constaté l'impossibilité de le cerner ou de le saisir complètement, fidèle à sa qualité d'insaisissabilité nommée en entrée de cette thèse. Non pas que les actions associées à ce projet soient démesurées ou exceptionnelles, mais justement pour la raison inverse. Le projet est parfaitement immiscé dans le réel et dans le contexte. Il est discret, subtil et, tel que mentionné plus tôt, « avisuel ». Dans plusieurs cas, nous sommes les seuls à savoir ce que nous avons fait, comment nous avons décidé de le faire. En constatant la diversité et la vastitude du contenu étalé, j'ai compris qu'il serait ardu d'en faire un livre. Quelle forme adopter ? Un roman ? Un récit ? Un album visuel ? Un recueil documentaire ? Il m'est alors apparu évident que cet étalage foisonnant en était la première mouture, la maquette initiale, la version-source non imprimable. Ainsi est apparu *Le livre ouvert*, une installation qui allait être dévoilée lors de la présentation publique du projet *Incursions*. Comme il était impossible que tous les artefacts représentant les rencontres d'*Incursions* soit repris dans le livre imprimé, ils seraient partagés ainsi, dans une forme installative et muséographique. Cette étape fut marquante pour la recherche, car elle pointait enfin un objet concret auquel référer pour le projet *Incursions*, un représentant autre que ma seule écriture réflexive et mes souvenirs changeants et chargés. Enfin, en plus de montrer le caractère « dépliable » de toute rencontre, traces de moments petits et grands, le titre de *Livre ouvert* porte un deuxième sens : il reprend l'expression idiomatique même qui renvoie à l'idée de transparence, laquelle joue très bien son rôle dans ma recherche artistique qui convoque ouverture, vulnérabilité, voire translucidité. L'installation foisonnante et détaillée, offrant du même coup à qui le veut la lecture potentielle de mon journal de pratique, exprimait directement ces qualités.

2.2.5.2 *Le livre ouvert* au DOJO PHILO

Le 3^e impérial souhaitait faire la présentation publique finale dans un lieu représentatif du projet *Incursions*. Nous avons demandé à une des participantes du

projet, Francine (celle chez qui le café philosophique avait vu le jour), si nous pouvions organiser le lancement chez elle. Le lieu physique, un ancien garage qu'elle avait transformé en lieu d'atelier et de rencontre et qui était devenu, grâce entre autres à *Incursions*, le DOJO PHILO, a donc servi de plateforme au lancement. C'est dans cet espace que j'ai déployé *Le livre ouvert* (voir fig. 2.1 à 2.3, p. 68-70). Pour accueillir tous ces documents, plusieurs centaines en fait, nous avons complètement vidé l'espace, loué et transporté des tables, puis aménagé le local en une salle de monstration archivistique. Une chaîne de six longues tables contenait dans une linéarité chronologique toutes les références du projet. Il aurait été impossible pour une personne de prendre connaissance de tous les documents en ce seul après-midi du 27 mai 2018, date de la présentation publique du projet et du lancement du livre. Ce n'était pas le but. Il s'agissait plutôt de montrer l'étendue des références et des liens qu'il est possible de susciter, d'engendrer, de faire apparaître lors de toute rencontre : un arbre relationnel identitaire et sémantique qui porte les couleurs d'un échange. Dans l'optique d'une présentation muséographique, l'étalage documentaire, qui a débordé un brin sur les murs environnant les tables, avait une allure sobre, malgré l'abondance de documents et d'artefacts. Je dirais même qu'à la faveur de la fonction dialogique de l'endroit en tant que lieu habituel de débat philosophique, *Le livre ouvert* nourrissait en quelque sorte la pensée en général, et l'esprit du lieu en particulier, tel une mise en abyme. Et selon les dires d'un participant, Yves, « le DOJO est resté feutré, sacré ».

2.2.5.3 Données auto-ethnographiques

Qu'est-ce que j'ai recueilli en créant *Le livre ouvert* ? Des faits, des objets, des preuves, mais aussi des souvenirs, des affects, bref des liens issus des rencontres, des actions, des dialogues. Tous ces éléments qui composent le contenu du *Livre ouvert* appuient ce que le texte documentaire à lui seul ne pouvait exposer : ils ouvrent des portes latérales au récit consacré. En fait, ces données me permettent de tout montrer.

Ce livre refermé, au terme d'une exposition qui n'aura duré que quelques heures, je constate que cet ensemble anthologique, anthropologique et ethnographique, sa monstration, au même titre que l'écriture réflexive dans le journal de pratique, s'avère une incursion en moi-même et dans mon travail. Elle orientera plus loin des pistes et des chemins d'analyse, dont la solitude, au sein d'un projet participatif, aura été le flambeau.



Figure 2.1 *Le livre ouvert*, détail de l'installation, 2018 (photo : 3^e impérial)



Figure 2.2 *Le livre ouvert*, détail de l'installation, 2018 (photo : 3^e impérial)

2.2.5.4 Action poétique

Pour clore le projet global des *Incursions*, je souhaitais poser un geste symbolique, un geste qui allait signer conceptuellement le projet, en éteindre matériellement et temporellement le cours; tout en sachant très bien que des liens et des relations allaient se poursuivre (le projet est terminé, mais j'ai encore des communications avec certaines personnes). L'événement se tenait de 14 h à 17 h. Il incluait les discours d'usage, la déambulation dans l'installation du *Livre ouvert* et le lancement du livre *Avec du l'autre*. J'ai décidé de poser le geste performatif vers la fin.



Figure 2.3 *Le livre ouvert*, vue partielle de l'installation, 2018 (photo : 3^e impérial)

Au moment jugé opportun, je me suis assise à l'une des tables de jardin que nous avons installées sur la pelouse devant le DOJO PHILO pour créer un espace convivial. Les gens ont cessé leurs conversations ou leur lecture pour se regrouper autour de moi. J'avais pris avec moi un petit sac de confettis faits avec les pages du texte de Jürgen Habermas sur la modernité¹⁸ puis un seau d'eau avec de l'argile blanche de type *paperclay* (la même que j'avais utilisée pour une des incursions et qui contient du papier, support de textes). J'ai déposé le petit sac de confettis sur la table et j'ai pris la parole. Tout en dénouant le ruban qui tenait le sac fermé, j'ai fait le récit de la transformation du texte en confettis faite en 2010 lors d'une autre résidence.

¹⁸ Objet fort en amorce au projet *Incursions* et que je présente en introduction du livre *Avec du l'autre*.

Ma voix était posée, calme. Je me sentais tout à fait présente. J'ai tout expliqué du point de départ du projet *Incursions*, de la même manière que je le fais dans l'introduction du livre *Avec du l'autre*. Tout en parlant, mes doigts s'enfonçaient dans l'amas de petites particules de papier que je me préparais à éparpiller sans retour possible. Une fin tranchante s'est annoncée, aussi claire que sa communication qui m'a paru articulée et exprimée avec aisance, dans un plaisir certain à communiquer, à expliquer, à clore. À assumer. Pendant le montage de l'installation, j'avais remarqué que l'édicule qui logeait le DOJO PHILO était entouré d'un amoncellement de petits cailloux gris, comme si sa fondation en dépendait. Je décrivais cela aussi. Je me suis mise à façonner de petits cailloux de glaise auxquels j'amalgamais progressivement des confettis. J'ai invité les gens à me suivre dans ce geste, à venir modeler à leur tour de petites pierres qui allaient porter et transporter les mots du philosophe de « l'agir communicationnel » en fondation du dialogue philosophique. Nous travaillions à mélanger le papier au papier, la terre à l'écriture, les mains aux idées, la pratique au théorique, le solitaire au collectif. J'ai proposé aux personnes présentes de modeler ce que j'ai nommé spontanément, instantanément, des « roches philosophiques » pour faire écho au concept alchimique de la pierre philosophale, qui transmute une matière simple en or; ici, pour l'analogie de la chimie des rencontres qui transforme tout JE en NOUS, tout partage en apprentissage. Nous avons ensuite déposé nos « roches » avec les autres, sous le DOJO PHILO, où le soleil les cuira, la pluie les dissoudra, le vent les érodera. Des traces transformées en agir fondu. Elles contenaient un savant mélange de nos identités grâce à nos empreintes digitales, nos sueurs, les idées d'Habermas, les explications de Touba sur le philosophe allemand, mes hésitations, bref, une union complexe comprimée en ces petites « poches » ou « roches philosophiques » abandonnées sous le DOJO PHILO comme autant de tentatives de transformation de la complexité des moyens d'existence en art.



Figure 2.4 Action poétique, lancement du livre *Avec du l'autre*, 2018 (photo : 3^e impérial)

L'événement m'a semblé réussi, et le Centre en était satisfait. Une trentaine de personnes s'y sont déplacées. L'ambiance m'a semblé agréable. La journée a réuni des personnes venues de mes différents cercles et clans et a donc généré à son tour de nouvelles rencontres. Celles-ci se sont conceptuellement ajoutées aux traces du *Livre ouvert*, pour même atterrir sous son installation dans le DOJO PHILO, ce qui a fait que tout mon esprit était là, étalé et dévoilé : ce que je pense, ce qui m'habite, ce que je lis, ce que je vois, ce que je ressens, ceux et celles qui font partie de ma vie sociale.

2.3 Où se trouve l'œuvre ?

Ainsi, la question cruciale et centrale de ma résidence a consisté à me demander, comme le fait d'ailleurs Ardenne (2002) : « Y a t-il une esthétisation possible, et pertinente, de la vie matérielle ? » (p. 20) L'expérience me dit que oui. L'art ne fait-il pas déjà partie de la vie ? On lui octroie pourtant un statut à part. Et aux artistes aussi. Si la tendance se maintenait, le 21^e siècle pourrait voir cette qualification disparaître. Si tel était le cas, cette disparition serait-elle bénéfique à la société en général et aux artistes en particulier ? Ou, au contraire, provoquerait-elle une perte, un déficit ?

Ardenne (2002) devine ceci : « La réalité, dit l'artiste revenu de la tentation de l'idéal ou du formalisme, c'est aussi mon affaire. » (p. 18) Et l'auteur d'y aller avec une analyse historique du rejet des institutions par les artistes. Je suis d'accord avec ce cheminement critique, pourtant, je crois encore qu'il y manque quelque chose : l'expérience de fondre avec l'autre dans une situation esthétique et poétique. D'y perdre quelques instants son identité, ses objectifs, ses moyens. D'y être avec, pour revenir à Nancy. Qu'est-ce qui rend cet *avec* poétique ? Une manière d'envisager le réel en tant que matière vivante, tantrique ? Une manière d'envisager le réel en une plastique relationnelle, événementielle, phénoménologique ? N'est-ce-pas la réalité qui prend d'abord l'art par la main ?

Pour terminer ce chapitre, je remarque que cette observation d'Ardenne (2002) sur la pratique des artistes contextuel·le·s non seulement éclaire mon expérience des deux dernières décennies (tout comme les paroles d'Hirschhorn placées en exergue à cette recherche), mais elle affermit aussi la conviction de me laisser vivre et poursuivre cette démarche artistique somme toute étrange et marginale :

Aucun, à l'évidence, ne reproduit le schéma courant dans lequel nous nous représentons l'artiste. Tous pourtant s'inscrivent dans une

authentique création. Leur conception de l'art, du rôle de l'artiste ? Elle s'écarte de celle qui est le lot commun, et la différence est ici profonde, ontologique. Car cette fois, pour l'artiste, il s'agit que la création, en priorité, prenne en charge la réalité, plutôt que de travailler du côté du simulacre, de la description figurative, ou de jouer avec le phénomène des apparences. (p. 11-12)

Incursions présente un art difficile à nommer et à cerner : il a généré des rencontres privées non documentées placées au cœur esthétique de son projet, puis des traces matérielles qui en font partie mais qui, seules, ne font pas œuvre.

CHAPITRE III

APPROCHES ET CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES

Il importe de situer, comme la problématique dans un cadre théorique, la méthodologie dans une recherche. À cet égard, concernant à la fois la collecte et le traitement des données, je cheminerai dans la rédaction de cette thèse en m'en remettant principalement à la méthodologie heuristique, une pratique phénoménologique intervenant déjà, il est vrai, en toute recherche. C'est pourquoi je la positionne comme base à laquelle se grefferont quelques autres méthodologies d'appoint — non pas qu'elles représentent des approches moins importantes — comme outils complémentaires en perspective de l'analyse à mener. Donc, la méthode de l'heuristique comme plateforme générale enrichie, pour la collecte des données, par l'entretien d'explicitation, la méditation et le rappel de la cloche, puis secondée, pour l'analyse des données, par l'entretien d'explicitation et l'écriture phénoménologique. Pour mettre à profit l'application de cette méthodologie de base, je choisis de reprendre les étapes identifiées par le psychologue et chercheur Clark Moustakas (1990, 1994). Nous les verrons plus loin et aussi comment les appliquer au projet *Incursions*, la création réalisée en accompagnement de la thèse et, plus spécifiquement, à son témoin concret et final, le livre *Avec du l'autre*.

Ceci dit, il ne me semble pas aisé de colliger et d'analyser des données pour mener une recherche au centre de laquelle est observé un phénomène aussi subtil que la présence. D'autant plus que le sujet et l'objet — une artiste et sa pratique — menant

un projet processuel et relationnel, se confondent parfois. En effet, comment mener une recherche sur un objet intérieur, duquel seul une compréhension intime est possible ? C'est pourquoi l'orientation méthodologique phénoménologique me semble un choix cohérent pour supporter le défi de subjectivité et d'intersubjectivité que la recherche soulève et engage.

3.1 Perspective de toute méthodologie phénoménologique

Dans un article qu'elle publie en 2013, Sylvie Morais raconte comment elle a fait l'expérience de la méthodologie phénoménologique. Elle décrit ainsi l'angle de son propre cheminement doctoral :

L'objectif est d'explorer la méthode phénoménologique rencontrée chez Van Manen (1984, 1990) à la lumière de la pratique de l'*epochè* (Depraz et al., 2000, 2011), afin de dégager de cette expérience quelques éléments qui traduiront en termes d'attitude, ce qui en est pour le chercheur de faire de la recherche phénoménologique. L'analyse portera sur la manière d'être du chercheur, sur les actes déterminés par le fait phénoménologique, en somme sur sa posture épistémologique. Car s'il est vrai que le chercheur fait usage de sa méthode indépendamment du fait, et qu'il le sache ou non, qu'il y a dans sa manière de faire, tout de sa manière d'être, je voulais en faire l'expérience. C'est-à-dire, en tant que chercheur, être attentive à mon rapport à la méthode, afin de mettre à jour des attitudes propres à celui qui "fait" de la recherche phénoménologique. (p. 498)

C'est la posture méthodologique que je souhaite mettre à profit, c'est-à-dire que je cherche aussi « à faire de ma méthode de recherche l'explicitation d'une expérience vécue » (Morais, 2013) ce que permet par exemple, la méthode de l'entretien d'explicitation. Ce ne pourrait être plus apparenté. Ses références à Vermersch et à Varela — qui fut par ailleurs l'étudiant en méditation de Trungpa (Midal, 2002, p. 79) — me confirment que l'approche qu'elle adopte est reliée aux questions de présence et de présence attentive à l'action que je contemple et tente de mettre en forme ici.

C'est pourquoi je compte sur la méthodologie phénoménologique pour me permettre de vivre la recherche et vais m'appuyer sur quelques-unes de ses conclusions pour m'orienter et rester dans cette voie. À ce titre, la méthode de l'écart tracé, une pratique inventée sur mesure pour l'occasion de la thèse et assurant une ponctuation concrète dans la quête de présence, m'apparaît bien comme une méthodologie phénoménologique.

Dans cet ordre d'idées, nous pouvons déjà affirmer que faire une expérience avec la méthode, c'est autre chose que se procurer des informations à propos d'une méthodologie de recherche. De telles informations, nous le savons, sont disponibles dans les manuels de recherche scientifiques et philosophiques et donnent par ailleurs à apprendre des choses utiles pour le chercheur. Mais, réussir une expérience « avec » la méthode n'est pas du même ordre exploratoire. En effet, il faudra retourner à l'expérience en elle-même, et s'en tenir à ce qui est présent dans l'expérience; l'esprit absorbé par l'observation, centré sur la tâche de percevoir, afin d'y repérer ce qui s'y passe expérimentalement. (Morais, 2013, p. 498)

Ceci me permet de déclarer que le livre *Avec du l'autre*, issu du projet *Incursions*, aurait très bien pu représenter le fruit de l'analyse doctorale, mais il reflète plutôt, tel un miroir, toutes les expériences vécues pendant la longue résidence qui servit à suivre le fil des rencontres avec moi-même comme artiste-chercheure, avec les participant·e·s et les cocréateur·rice·s du projet, avec les phénomènes rencontrés. Il servira plutôt de tremplin à une analyse que je vise supérieure puisqu'elle se découpera à même une analyse en plongée introspective procurée par les auto-entretiens d'explicitation (aussi méthode phénoménologique), et servira à conférer l'expérience étudiée et livrée dans l'ouvrage.

3.1.1 Méthodologie de l'heuristique en tant qu'outil phénoménologique

Heuristic inquiry also differs from hermeneutic thinking. In heuristics, the focus is exclusively and continually aimed at understanding human experience. The research participants remain close to depictions of their experience, telling their individual stories with increasing understanding and insight. [...] The life experience of the heuristic researcher and the research participants is not a text to be read or interpreted, but a comprehensive story that is portrayed in vivid, alive, accurate, and meaningful language and that is further elucidated through poems, songs, artwork, and other personal documents and creation: the depiction is complete in itself. Interpretation not only adds nothing to heuristic knowledge but removes the aliveness and vitality from the nature, roots, meanings, and essences of experience. (Moustakas, 1994, p. 19)

Tel que mentionné en ouverture du présent chapitre, l'approche générale que je veux donner à la thèse est celle de l'heuristique telle qu'établie en six étapes par Moustakas (1990, p. 27) : engagement, immersion, incubation, illumination, explication et synthèse créative. Sa proposition m'apparaît moins comme une méthode que comme la description fine de toute démarche créative. La citation ci-haut remet même en question la rigueur d'une étape interprétative qui pourrait interférer dans la collecte des données. À cet égard, je suis confortée dans mon élan de laisser au récit *Avec du l'autre*, et dès son titre même, la chance d'apparaître tel qu'il se présentait : narratif, relationnel, réminiscent, imagé, intime.

Semblable dans son processus au cheminement en création, l'heuristique a pour qualité première de mettre à profit le processus inhérent à la recherche même. Je perçois en effet qu'un des principes directeurs de l'heuristique est de laisser respirer la recherche, de laisser décanter les concepts élus, voire de les laisser un temps dériver au large de l'expérience de l'artiste-chercheur et, par cette lente appropriation, d'accueillir déviations, virages, stagnations, contemplations, réflexions, détours et faux-pas. Pour le dire en termes de « trajet » (Lancri, 2006), l'inventivité emprunte toujours des routes secondaires qu'il faut s'autoriser à explorer. Aussi, il est

intéressant de constater que l'on respecte naturellement ce que l'on découvre par soi-même grâce à une confiance en sa propre dérive observée. Je crois comprendre que, dans ce contexte, le savoir praxique est aussi au rendez-vous de la méthode heuristique et en perspective, la poïétique en construction continue. Pour toutes ces raisons, je considère que la démarche globale de recherche-crédation (qui avait déjà débuté pendant ma scolarité doctorale, puis lors des périodes de résidence intermittentes à Granby pour le projet de création doctoral, donc par des allers et retours entre la pratique et la théorie), s'appuie naturellement sur une posture heuristique, laquelle se place tout à fait en accord avec les caractéristiques des approches élues et énumérées plus haut et qu'on pourrait aussi qualifier, pour résumer, non seulement d'ontologie bouddhiste, mais aussi d'épistémologie contemplative. Sans compter que la pratique artistique est déjà, en soi, une pratique d'auto-découverte et d'auto-transmission.

Heuristic research came into my life when I was searching for a word that would meaningfully encompass the processes that I believed to be essential in investigations of human experience. The root meaning of heuristic comes from the Greek word heuriskein, meaning to discover or to find. It refers to a process of internal search through which one discovers the nature and meaning of experience and develops methods and procedures for further investigation and analysis. The self of the researcher is present throughout the process and, while understanding the phenomenon with increasing depth, the researcher also experiences growing self-awareness and self-knowledge. Heuristic processes incorporate creative self-processes and self-discoveries. (Moustakas, 1990, p. 9)

3.1.2 Six étapes sur deux niveaux

Pour revenir aux six étapes identifiées par l'auteur américain, je conçois qu'elles s'imbriquent à la recherche doctorale de la manière suivante : l'engagement

correspond à l'action d'entamer cette recherche et de vouloir examiner un projet artistique comme objet d'étude¹⁹; il correspond également à l'engagement d'amorcer à Granby une résidence longue qui m'occupera au final pendant trois ans et demie. Les deux qualités d'absorption que sont l'immersion et l'incubation sont vécues de manière croisée. Je m'explique. L'immersion a consisté à entrer en mode résidence pour créer un nouveau projet et pour y écrire un livre en consacrant temps et énergie en rencontres, expériences, études, lectures, réflexions et questionnements. L'immersion en résidence inclut donc ces séjours et ces rencontres participatives. L'incubation s'est vécue partagée entre séquences en résidence et intermissions dans l'atelier, à Montréal. En effet, la longue période consacrée à la résidence lui donnant une forme décousue, bien qu'elle m'assure des allers-retours incubateurs entre ma vie personnelle et professionnelle en ville et mes rencontres dédiées et ponctuelles avec les participant·e·s, de même que des allers-retours incubateurs entre la théorie et la pratique, est surtout porteuse de ruptures dans les alliances relationnelles participatives et dans ma familiarisation avec la problématique de recherche et l'approfondissement de la question à approcher. Autrement dit, l'incubation apporte sa part de brouillard, sa « nuit » dirait encore Lancri. Mais, en fait, les conditions de longue résidence demandent chaque fois de ré-actionner et de ré-investir les états d'immersion et d'incubation, ce qui produit une sorte de décantage interrompu. L'illumination renvoie quant à elle au titre de l'ouvrage *Avec du l'autre*, car il contient, non seulement par le néologisme qu'il propose, de nombreuses trouvailles pour m'aider à saisir mon travail et de multiples pistes d'analyse. L'explication s'imbibe et se nourrit de la collecte issue de l'illumination en ce sens qu'elles s'informent et se fondent pour se canaliser dans l'analyse de l'œuvre au chapitre V,

¹⁹ Je rappelle qu'il a été provoqué par le choc de la performance vécue à Toronto, dont j'ai mentionné l'expérience au chapitre I.

où s'exprimeront la substance et la signification de ma recherche, soit sa synthèse créative²⁰.

3.1.3 La carte heuristique

La carte heuristique cristallise l'aventure de la recherche et peut servir à le faire à tous les moments charnières du projet afin d'appréhender les relations conceptuelles et notionnelles qui la guident, la forment, la traversent, la déforment et la refondent. Elle permet de les voir apparaître, de les reconnaître et de les nommer. Elle libère les interactions entre les éléments du système que tente de mettre en place une recherche, même temporairement, même fugacement, car connaître montre aussi cela : toute compréhension se cache et se révèle dans l'instant tel un dépliement soudain. Cet état vacillant, phénoménologique, peut se contrarier et se replier à tout moment, d'où l'importance d'user de l'outil de la carte qui permet de saisir avant d'expliquer, de repérer avant de nommer. La carte heuristique faisant apparaître l'organicité d'une recherche-crédation, son écologie interne, mon travail en vient très souvent à vouloir figurer cette dynamique conceptuelle afin d'épuiser des associations thématiques. Mais elles ne sont ni modélisations ni systémiques. Elles montrent plutôt la vertigineuse étendue des possibles, même sous forme de paradoxes ou d'aphorismes. Cette manière de chercher (peut-être plus manie que manière) me sert sur le plan artistique (j'en fais des œuvres) et multiplie donc ses fonctions en étant pratique de recherche, d'écriture et de création²¹. Elle deviendra ici méthode et sera utile à différentes étapes de la recherche. J'insère celui représentant le raffinement du cheminement doctoral depuis l'identification de quatre pôles, ou épistémés, à

²⁰ Dans le cas de la démarche doctorale, j'ai le sentiment d'avoir vécu à deux reprises ces six étapes : pendant le processus de création et pendant le processus de rédaction.

²¹ Je précise ici que le schéma est une forme et un médium que j'exploite largement dans mon travail artistique depuis de nombreuses années et qu'il a, à plusieurs reprises, fait l'objet de murales *in situ* ou de dessins que je nomme « dessins parlés ». Deux d'entre eux sont reproduits au chapitre I (voir fig. 1.1, p. 26, et 1.2, p. 33), tandis que ce chapitre-ci en compte un (fig. 3.1, p. 82).

phénoménologique : l'entretien d'explicitation, la méditation, la pratique de l'écart tracé (appel de la cloche) et l'écriture phénoménologique. Je les décris ci-bas.

3.2 La méthodologie de l'entretien d'explicitation (EdE)

L'entretien d'explicitation a été créée par Pierre Vermersch, chargé de recherche au CNRS, psychologue et psychothérapeute français. J'y ai été formée à l'hiver 2015, pendant les études doctorales, plus précisément au Département de danse de l'UQAM dans un format pédagogique intensif incluant les niveaux 1 et 2 de la technique. Celle-ci se présente comme « une formation à la présence du vécu de l'action », pour reprendre les mots de Maurice Legault, ex-professeur au Département des sciences de l'éducation à l'Université Laval, membre du GREX (Groupe de recherche sur l'explicitation dirigé par Vermersch) et formateur en entretien d'explicitation depuis plusieurs décennies. C'est lui qui dirigeait la formation en question à l'UQAM.

La méthode de l'entretien d'explicitation a été élaborée par Vermersch en 1988. Elle consiste à diriger un entretien individuel auprès d'une personne qui souhaite comprendre ce qu'elle a fait, et comment — mais pas nécessairement pourquoi. Et de lui montrer ainsi le chemin pour s'auto-informer. La méthode est de type métacognitive, c'est-à-dire que le sujet apprend à voir qu'il apprend ce qu'il apprend, qu'il voit ce qu'il voit, qu'il pense ce qu'il pense, etc. Le sujet auto-accompagne son vécu. Il s'auto-témoigne. L'ouvrage *Bouddhisme et psychanalyse* de l'autrice Nina Coltart (2005) s'emploie au complet à expliquer avec clarté le même processus, car il intervient aussi en méditation, qui est une technique d'auto-reconnaissance du processus mental. En quoi l'entretien d'explicitation est-il une méthode singulière ? « L'explicitation est une prise de conscience provoquée » résume Vermersch (2011, p. 84) Elle permet de discerner la réflexion du réfléchissement, une position qu'il qualifie de « parole incarnée ». Autrement dit, voir les pensées n'est pas réfléchir,

mais plutôt refléter. Les maîtres de méditation recourent depuis des siècles à la métaphore du miroir pour illustrer la même théorie.

La spécificité de l'entretien d'explicitation est de viser la verbalisation de l'action. D'une part, parce que connaître en détail le déroulement d'une action apporte une information précieuse et, d'autre part, parce que la verbalisation de l'action pose des problèmes qui ont été sous-estimés et qui nécessitent, pour être surmontés, l'utilisation d'une technique de questionnement très précise qui doit être apprise. (Vermersch, 2011, p. 17-18).

3.2.1 Problèmes de verbalisation

Vermersch reconnaît la part phénoménologique de toute expérience, incluant l'action, et il estime que quatre problèmes entravent l'accès à sa verbalisation complète. « Le premier est que l'action est, pour une bonne part, une connaissance autonome » (2011, p. 72) et qu'elle contient, par construction, une part cruciale de « savoir-faire en acte, c'est-à-dire non conscient. » (p. 18) La technique cherche à révéler l'implicite sous-jacent à ce non-conscient. Les obstacles identifiés par l'auteur sont les suivants :

Ce qui vient en premier, spontanément, ce sont plutôt des jugements, des commentaires, des généralités ou la description des circonstances. [Deuxièmement, la] verbalisation de l'action ne se fera pas sans aide, pour l'obtenir il y faut une médiation, un guidage, une aide. [...] Le troisième, c'est que les techniques efficaces pour apporter cette aide sont largement contre-intuitives. C'est-à-dire que ce qui nous vient spontanément à l'idée pour apporter cette aide est précisément ce qui risque de créer les pires obstacles. [...] On pourrait en citer un quatrième [...] propre à tous les questionnements qui se font *a posteriori*, c'est celui de la mémoire et de la qualité du rappel des faits. (p. 18-19).

En effet, lorsqu'on part à la recherche de souvenirs, la démarche est souvent présentée comme une injonction, ce qui amorce la mémoire volontaire, alors qu'on recherche plutôt son contraire en entretien d'explicitation, la mémoire involontaire, surgissant, telle la madeleine de Proust, pour reprendre un exemple de Vermersch.

Pour résumer, il y a dans toute action un contenu implicite que la technique de l'entretien d'explicitation veut mettre au jour et qui peut enrichir la personne ayant mené l'action et dont elle ne se préoccupait pas lorsqu'elle la menait – ce qui est souvent le cas dans l'élan artistique performatif. C'est pourquoi l'entretien d'explicitation m'a semblé une méthode éclairante pour la recherche d'une artiste de l'art action aux études doctorales.

3.2.2 La technique de l'entretien

Impossible ici de décortiquer entièrement la méthode de l'entretien d'explicitation, car son approche est bien plus profonde qu'elle en a l'air. En résumé, sa technique est basée sur une écoute guidée par la personne qui mène l'interview (B) de la verbalisation d'un « moment spécifié » tiré d'une action significative pour la personne interviewée (A). La description du vécu (sans commentaires, ni explications, ni interprétations) concerne des actions et des sous-actions qui composent le moment choisi, dit « moment spécifié », lui-même tissé d'une suite de « moments du moment ». Il s'agit littéralement d'une opération de « feuilletage » qui entraîne réminiscences et évocations. Selon Maurice Legault, « rester présent aux ressentis de [la triade] corps-cœur-tête, correspond au vécu » (EdE_Avec_Lucie, 16:27). Le fondateur de la méthode, Vermersch (2011) le dit autrement, en ceci que trois domaines de verbalisation sont considérés par l'entretien : descriptif, conceptuel et imaginaire (p. 36-43). Le mode descriptif signale à lui seul quatre typologies descriptives, soit le vécu émotionnel (authenticité), le vécu sensoriel (le corps est un informateur), le vécu de la pensée (aperception) et le vécu de l'action (faits et gestes). Suivent les domaines conceptuel (qu'as-tu observé ?) et imaginaire (à quoi ça te fait penser ?).

L'entretien est enregistré en format audio pour être ré-écouté par A (et parfois par B). On ne dépasse généralement pas une heure par entretien. Comme le décrit si bien Nadine Faingold (2013), formatrice, autrice, chercheuse et membre du GREX :

« Quand il y a accès au préréfléchi, il s'agit pour le sujet de mettre en mots, de façon souvent très laborieuse, des éléments qui n'ont jamais encore été verbalisés. » (p. 29) L'enregistrement audio ainsi obtenu sert directement la recherche de la personne interviewée, en l'occurrence ici l'artiste, qui peut ensuite l'aborder par la voie méthodologique, soit en une collecte systématique de données auto-ethnographiques suivie d'une analyse réflexive. L'outil me permettra de décortiquer quelques actions pivots du projet, puis de faire le lien entre le vécu, sa description, son explicitation et sa symbolisation. Afin de profiter au maximum de cette méthode, j'ai eu droit à un entretien individuel avec Maurice Legault pour m'aider à générer et à identifier des données à analyser pour la thèse. Il a également guidé deux longs entretiens, ce qui a soutenu l'alignement de ma recherche, puis il m'a formée à l'auto-entretien d'explicitation.

3.2.3 Travail à partir de la collecte audio

La collecte consiste à écrémer ce que je remarque pendant l'entretien, ce qui me frappe, et ce que j'en retiens en mode post-entretien. En général, on en fait un verbatim qui devient document de référence. Le recours à l'entretien devient ensuite un mode épistémologique de dépliement des données retenues pour analyse, car comme le dit Vermersch (2007) dans un article entièrement consacré à l'auto-explicitation : « Le développement de l'entretien d'explicitation a répondu à plusieurs besoins, essentiellement de nature méthodologique mais aussi épistémologique pour me permettre de viser des objectifs de recherche dont une partie était liée à la subjectivité cognitive et donc inobservable. » (p. 1) Dans le cas de la thèse, la collecte m'est presque toujours apparue riche de sens. Je réalise après coup que je ne recueille pas seulement des données sur les thèmes que je veux approfondir (la présence, l'identité, le corps), mais bien un ensemble de liens qui font sens pour la compréhension de mon travail en général, bref, qui induisent de toutes sortes de façon la/ma présence, l'/mon identité, le/mon corps.

3.2.4 L'auto-entretien d'explicitation (AEdE)

L'apport de Vermersch et de sa méthode d'étude de l'expérience vécue en première personne, et qu'il qualifie de voie vers une psycho-phénoménologie, fait le pont entre la théorie phénoménologique et sa compréhension en actes, soit le dépliement d'un vécu, sa présence à des phénomènes explicités. Voici comment il aborde la phénoménologie dans un autre de ses ouvrages, *Explicitation et phénoménologie* :

L'idée globale d'une phénoménologie semble donner le sens de l'introspection puisqu'elle désigne avec évidence « ce qui apparaît au sujet, selon lui » et en précise le niveau épistémologique, propre aux stratégies de recherche utilisant le recueil des données en première et deuxième personne. Mais aucun texte de phénoménologie n'en fournit les savoir-faire, n'en précise la pratique, puisque les philosophes qui ont fondé et développé la phénoménologie (Husserl, Fink, Patocka, Merleau-Ponty...) n'ont pas expliqué sa méthode et que beaucoup de ceux qui s'en réclament aujourd'hui sont plus investis dans l'étude des textes que dans une pratique phénoménologique. (2012, p. 88)

L'auto-explicitation me paraît un outil fondamental de plus dans la gamme des approches post-positivistes actuelles pour informer la chercheuse à la première personne mais non sans cadre et non sans méthode. Entre autres procédés affûtant la présence au vécu de action, l'attention de A. Qu'il ou elle soit en mode auto ou pas, A est responsable d'approfondir sa propre pratique attentionnelle. C'est la seule personne à pouvoir en développer l'acuité. La seule à *savoir* sa présence.

3.2.4.1 Retraite de recherche et de pratique de l'auto-entretien d'explicitation

J'ai mené une retraite de recherche et d'écriture entièrement consacrée à la pratique de l'auto-entretien d'explicitation en juillet 2019. J'ai pu bénéficier d'un espace dédié dans la nature, au Projet Y, là où j'avais pu aussi, deux ans auparavant, aller en résidence pour écrire *Avec du l'autre*. J'y ai fait l'expérience d'accorder à la

temporalité du quotidien la pratique de méditation suivie de la pratique de l'auto-entretien. Il en a résulté une collecte phénoménologique, expérientielle, foisonnante.

3.3 La méditation comme méthodologie

La recherche phénoménologique rejoint la posture ouverte de la méditation. Toutes deux offrent une manière d'écouter, de connaître et de connaître maintenant qui, telle une épistémologie de l'instant, passe par une présence au corps dans l'immédiateté de l'expérience. Il existe plusieurs formes et techniques de méditation. Celles que je pratique sont *shamatha* et *vipashyana*. Toutes les deux travaillent avec les facultés de l'attention et de la vigilance pour reconnaître et étudier le va-et-vient des pensées et des émotions par contraste avec un objet attentionnel de méditation, en l'occurrence, dans ce cas-ci, le ressenti du corps vivant (ancrage au souffle et à ses vibrations sensorielles). L'objet d'attention permet de reposer dans l'assise et sert de base d'accueil à la pratique de *shamatha*, qui consiste à installer une nouvelle relation aux pensées qui surgissent. *Vipashyana* est le fruit de *shamatha*. Sa pratique invite investigation et intuition, en s'aventurant hors du strict objet d'attention que représente le souffle et en y ajoutant l'environnement et ses perceptions sensorielles comme champ attentionnel agrandi. Les deux pratiques invitent à une suspension des jugements et des interprétations hâtives, en donnant aux sensations et à leur perception une place prépondérante pour une appréhension directe du réel. S'y révèlent des éclats de compréhension soudaine de la réalité, des intuitions pénétrantes dans le vocabulaire bouddhiste. De même, l'esprit est en position de voir quand et comment il s'emporte en scénarios, lubies et distorsions imaginatives. Ce qui me rappelle ce slogan sur l'autocollant du pare-choc d'un véhicule aperçu sur une autoroute américaine il y a plusieurs années : « *Don't believe everything you think!* » La pratique de la méditation offre ce pouvoir révolutionnaire. Voire anarchiste.

La méditation implique quatre instances signifiantes: le corps — « *Let the four limbs relax* » dicit Machig Labdrön, une yogini tibétaine ayant vécu au 11^e siècle, instigatrice de la pratique *chöd* sur la contemplation de la mort par la visualisation de la décomposition des corps (Thrangu, 2011); l'attention (en anglais : *mindfulness*²²; en tibétain : *drenpa*); la conscience ou vigilance (en anglais : *awareness*; en tibétain : *sheshin*); et la présence éveillée (en anglais : *awakenedness*; en tibétain : *rigpa*) correspondant à une expérience qui discernait l'esprit de la conscience.

Coïncidence appréciée, Vermersch (2012) mentionne au passage la pratique bouddhiste comme autre phénoménologie introspective. Contrairement à son collègue Varela²³, il s'y attarde peu, mais son commentaire confirme pour les champs scientifiques de la psychologie et de l'éducation l'importance de la méthode méditative comme faisant partie des outils « mettant au premier plan les événements intérieurs et l'utilisation du sens intime. » (p. 93) Toujours selon Vermersch : « La tradition bouddhiste de la présence attentive donne de nombreuses indications sur les conditions de stabilisation de l'attention permettant de saisir l'expérience subjective [...], mais sa mise en œuvre implique un long apprentissage ». (p. 89)

Je pratique la méditation depuis janvier 2003. Une importante part de cette pratique consiste dans un premier temps à ressentir, puis ensuite à étudier les affects qui émanent par exemple de notre relation au vide, à l'impermanence, à la souffrance et à l'inconnu, caractéristiques conditionnelles à toute existence humaine. Ses effets peuvent se manifester n'importe quand, mais en s'entraînant à une présence attentive, on devient de plus en plus conscient de l'apparition de ces affects et de leurs effets

²² Le mot est d'origine anglaise, mais il est aujourd'hui employé dans différentes langues lorsqu'il est question de techniques de présence attentive.

²³ Francesco J. Varela a publié en 2003 (de manière posthume) l'ouvrage *On Becoming Aware: A Pragmatics of Experiencing* en collaboration avec Natalie Depraz et Pierre Vermersch (Depraz, Varela et Vermersch, 2003).

tant sur le climat intérieur que sur les comportements extérieurs. On peut en arriver à voir de manière précise ce qui s'y agglutine en émotion, en pensée, en intuition, en relation et en imagination. Les affects existentiels sont des révélateurs spontanés de nos croyances, habitudes et idées reçues sur la manière dont les choses « devraient » être. Les pratiques artistiques, aux prises avec les institutions, les conventions, les signatures, n'y échappent pas.

Dans mon travail d'artiste de l'art action (et pour d'autres médiums aussi), l'intérêt de reconnaître et d'intégrer une connexion avec l'espace, avec la vacuité des phénomènes, me vient donc d'un entraînement né d'une pratique de la méditation et dont les objets attentionnels (le corps, son souffle et ses perceptions sensorielles), apportent, comme le procure aussi la fréquentation de la nature, de profonds et lumineux enseignements. C'est dans cette perspective que l'approche méthodologique dite réflexive, entre autres présentée dans le milieu universitaire par Fortin et Houssa (2012), convient tout à fait à ma recherche, car elle est entre autres basée sur l'expérience directe et son observation, expérience que me procure justement la pratique de la méditation. C'est un domaine accessible à tou·te·s. On peut se fier à ses propres expériences directes lorsqu'elles sont consciemment étudiées. Toute pratique enseigne directement des fondamentaux.

3.3.1 Corps, parole et esprit

De nombreuses techniques de méditation, qu'elles soient bouddhistes ou pas, reposent sur le triple concept corps-parole-esprit, c'est-à-dire que les instructions sur la technique se déploient à partir de trois volets correspondant à cette triade ontologique : le corps est associé au véhicule de la posture de l'assise, la parole est liée au continuum mental dont la pensée est le représentant et l'attention, son outil, qu'on place sur un objet prédéterminé (selon la technique et la tradition en question : le souffle, les perceptions, un objet extérieur, un son, une image, etc.), et enfin, l'esprit réfère à la pratique d'entrer et de rester en relation avec ce qui apparaît dans

son miroir grâce à la vigilance (ou conscience) qui s'exerce pendant l'assise. Comment ? En entraînant l'esprit à revenir à son objet d'attention, continuellement, avec patience et douceur, et, ce faisant, il en vient à se reconnaître se reconnaissant lui-même. Le principe est de ne rien rejeter sans rien ajouter. Simplement de revenir au corps devant le miroir de l'instant. Un miroir ne préfère ni ne juge, il ne sert qu'à refléter. D'où l'importance de l'entraînement et la valeur de cette méthodologie d'auto-étude. La pratique qui agit par contraste entre une attention à un objet concret et précis (le souffle) et à un objet abstrait et vaste (l'esprit) affine la relation aux pensées et au fonctionnement du mental. Pour le dire autrement, « le souffle est l'objet du corps qui se rapproche le plus de l'esprit²⁴ » et en s'y accordant, la personne qui médite entre en contact avec la vastitude de la/sa conscience et en découvre la spaciosité.

Un florilège d'idées reçues circule sur la méditation par des images et des histoires biaisées. Au chapitre I, j'ai fait mention de mon expérience personnelle et de l'école à laquelle je réfère dans cette recherche afin de dépoussiérer plusieurs tendances populaires à réduire la pratique de la méditation à un exercice de relaxation. De plus en plus répandue, sa pratique est devenue l'objet d'études d'un groupe de recherche uqamien, le Groupe de recherche et d'intervention sur la présence attentive (GRIPA). L'équipe du GRIPA fait connaître la pratique de la méditation selon l'approche dite *mindfulness* (présence attentive) par des cours, des retraites et des conférences, et a aussi publié un ouvrage monographique sur le sujet (Grégoire, Lachance et Richer, 2016). J'en parlerai plus longuement au chapitre suivant.

²⁴ Ce sont les mots exacts qu'une participante me partagea suite à son expérience lors de *Faire du temps*, au Musée national des beaux-arts du Québec, 2008.

3.4 Le corps comme soutien méthodologique et méditatif

Pour accompagner la démarche méthodologique que je viens de décrire, j'ai aussi mis à profit la présence méditative immédiate comme ferment de contemplation et d'écriture. Elle me sert de méthodologie pragmatique pour recueillir des données expérientielles. Je m'explique. Une cloche ponctue l'écriture de ce texte. Toutes les 30 minutes, le son d'un gong, programmé à l'avance grâce à une application installée dans l'ordinateur, vient me rappeler au corps dans l'instant. Je m'engage alors à cesser l'écriture, à porter le regard vers l'horizon, à prendre consciemment trois respirations profondes, à me lever parfois et à bouger, sur place et simplement, pendant quelques instants. Une fois rassise, je reflète par une écriture brève et directe, et en quelques minutes seulement, c'est-à-dire spontanément et sans filtre, les sensations et les intuitions qui me traversent alors, sur-le-champ. Je rends ainsi brièvement compte de ce qui aura été fait pendant ce très court laps de temps (de 20 à 30 secondes) assigné à cet écart de temps volé au texte, mais donné au corps, ce corps même qui écrit. Cela me rappelle la phrase de Marguerite Duras (1993) dans son livre *Écrire* : « On ne peut pas écrire sans la force du corps. » (p. 24).

Cette pratique de la pause à la cloche fait déjà partie intégrante de mon quotidien puisque je fais sonner la cloche tous les jours depuis 2013 lorsque je travaille. La différence est que, cette fois-ci, je l'ai raffiné en l'adaptant en une méthodologie appliquée dans le cadre de la recherche-crédation doctorale, c'est-à-dire que je fais parler la présence au/du corps par l'écriture, je lui laisse une place pour qu'elle me dicte les expériences phénoménologiques qui s'agglutinent dans l'instant de cet « écart tracé ».

3.4.1 Écrire avec le corps : écart tracé pour le corps tracé

Ma séance à la cloche est une assurance de ne pas oublier le corps, le mien. De ne pas oublier que le corps, sait, se connaît. J'en trouve un écho certain chez Vermersch et Morais par exemple, qui prennent en compte la participation du corps (qui serait assez fou de ne pas le faire ?) dans l'écoute et l'étude des phénomènes vécus par tout sujet humain. On l'a souvent oublié (voire nié) dans la recherche en général alors qu'il est la base fondamentale de toute entreprise. Si on veut apprendre des phénomènes, on doit s'engager par et dans sa corporéité, pragmatiquement, et trouver une méthodologie pour y arriver.

La méditation assise est un outil fiable pour des séances longues ou moyennement longues, mais je ne pouvais pas écrire et méditer en même temps. Comment étudier et écrire sur la présence pendant que je suis déconnectée de l'écriture ? Il me fallait, dans un premier temps, apporter l'instrument de mesure de la présence en art action dans la recherche, ce que me donna la méthode de l'entretien d'explicitation; puis il a fallu que j'en implante une aussi dans les séances d'écriture : j'ai alors mis au point la méthode de la cloche que j'ai baptisé *écart tracé*. J'ai constaté après coup seulement, qu'elle se rapprochait intimement d'une autre méthode de méditation appelée *mahamudra* (« grand sceau » en sanskrit) et qui consiste à regarder l'esprit frontalement, c'est-à-dire à méditer avec pour objet attentionnel non pas le souffle ou le corps vibrant, mais l'esprit lui-même, sa présence à lui-même.

Dans l'étude de la subjectivité, le moyen et l'objet sont identiques, je ne peux étudier la mémoire sans me souvenir d'un moment où j'ai appris, d'un moment où je me suis rappelé. De même, je ne peux étudier la conscience sans la mobiliser pour en prendre conscience. Bien sûr, étudier la mémoire, la conscience ou l'attention ne mobilise pas seulement la mémoire ou l'attention, alors que tout objet de recherche subjectif (états internes, imagination, désirs etc.) les implique nécessairement pour les atteindre. Mémoire, conscience, attention, verbalisation, conceptualisation, création de sens, empathie, sont entre autres les principaux outils de base

subjectifs nécessaires à toute possibilité de documenter la subjectivité.
(Vermersch, 2007, p. 6)

En traçant le contenu de cet écart, je rends visible ce qui advient dans l'esprit et dans le corps lorsqu'ils se voient soudainement et sciemment appelés et réunis. Après l'anagramme parfaite d'ESPRIT dans PISTER, vient le palindrome idéal l'ÉCART TRACÉ, lequel agence de manière imprévue et cohérente ma démarche d'examen de la présence attentive pour la recherche doctorale. L'un est dans l'autre telle une auto-épistémologie. La collection des très brefs textes instantanés générés par la pratique de l'écart tracé avait d'abord été laissée à son emplacement d'origine dans le texte au fur et à mesure que celui-ci s'écrivait, mais ces ponctuations ont été jugées distractives et ont finalement été retirées du texte de la thèse.

Au final, l'expérience rend aussi compte de la pratique méditative telle que présentée par l'auteur français David Dubois, invité par la professeure Andrée Martin lors d'un séminaire doctoral.

Le point clef de la pratique est donc de s'exercer à prendre conscience de ces instants intermédiaires, de ces moments atemporels de pure conscience, de pur élan. Nous nous identifions aux contenus, aux objets de l'expérience, mais entre chaque expérience, nous revenons à notre vraie nature libre²⁵.

En ceci, il rejoint la recherche de Varela sur l'idée que l'esprit humain ne fonctionne pas comme un ordinateur mais bien comme une auto-poïèse, c'est-à-dire comme un continuum que je qualifierais d'auto-crétionnel.

²⁵ Extrait de la conférence de l'auteur donnée le 29 octobre 2014 pendant le séminaire doctoral thématique sur le corps en art, suivi au Département de danse de l'UQAM.

Francisco Varela a développé le concept d'« enaction » dans les sciences cognitives, qui propose un modèle de l'esprit fonctionnant comme un ensemble d'organisme vivants — et non la vision d'ingénieur d'un ordinateur pleins de « mémoires », de « programmes », disposant d'un disque dur central qui constituerait soit-disant la conscience. [...] [II] s'intéresse d'un côté aux sciences dures du cerveau : neurobiologie, biochimie. Et, de l'autre, à la tradition de la méditation, de la réflexion sur soi, de la descente en nous-mêmes. Il tente de comprendre comment le cerveau agit, tandis que l'esprit s'agite. (Varela, 2007)

3.5 Collecte des données

3.5.1 Données de recherche : typologies, collecte et interprétation

Si, comme le disait la professeure Sylvie Fortin lors du séminaire doctoral consacré au traitement des données, le but de celles-ci est de répondre à la question de la recherche doctorale, alors je devrais pouvoir trouver (en plus des données fraîches associées au projet *Incursions*) dans mes journaux de pratique artistique et dans ceux de pratique de la méditation des indices et des réponses aux raisons qui ont fait que, parfois, lors de la création de mes projets d'art action, la présence était complète, entière, efficiente, mais également, comment elle a été parfois déficiente, partielle, floue. En complément, ces écrits seront confrontés aux documents vidéo ou photo, des images qui parlent elles aussi et qu'on peut interpréter. Enfin, cet ensemble de données antérieures au doctorat sera complété par les nouvelles données, celles qualifiées de principales, ou premières, et qui se sont accumulées au fur et à mesure du développement de la recherche.

3.5.2 Données auto-ethnographiques

Les avenues qu'empruntent les nouvelles formes de recherche qualitative résonnent sans doute avec toute pratique artistique, et donc avec l'analyse que je m'engage à mener. Ses avantages sont multiples, mais la plus importante est la fidélité requise à la réalité de l'expérience de l'agir artistique. Cette fidélité implique le dévoilement

des *comment*, des *pourquoi*, des *quoi* et des *qui*, intérieurs ou extérieurs. Autrement dit, une pratique n'est pas ce qu'on aimerait faire, mais bien ce que l'on fait vraiment. L'approche auto-ethnographique dévoile donc tout d'un terrain, et de manière neutre. Elle rend donc clairement accessible l'ensemble de la pratique. À moins d'y résister soi-même. Dans cette situation, l'enjeu, de même que l'engagement, consisterait alors à inscrire cette résistance au sein même des données. C'est ce à quoi je me suis engagée. Le collage méthodologique comme perspective de travail et d'analyse est ici envisagé comme permettant des modes d'investigation à la fois manifestes et subtils.

3.5.3 Typologies de données à considérer et à analyser

Je reconnais quatre typologies de données assurant une intégrité au dépliement complet de cette recherche : les données premières et les données périphériques appartiennent au domaine des données factuelles, puis les données pré-conceptuelles (pour reprendre un terme de Faingold) et les données simultanées à l'écriture appartiennent au domaine des données phénoménologiques. Dans tous les cas, elles peuvent être factuelles, descriptives, scientifiques ou phénoménologiques.

3.5.3.1 Données premières

Cette typologie de données est directement associée à l'œuvre en écho à la thèse. Elles sont au nombre de quatre. En voici l'énumération : la publication *Avec du l'autre*, le journal de pratique du projet de création *Incursions*; le journal de la thèse; les entretiens d'explicitation (les premiers menés par Maurice Legault, et un dernier par mon collègue Yves Delair) et d'auto-explicitation.

3.5.3.2 Données périphériques

Cette typologie de données est associée à ma pratique générale de l'art action depuis 1992. Elles sont au nombre de cinq. En voici l'énumération : quarante-neuf journaux de pratique en création et en méditation (depuis 1990), la documentation

photographique et vidéographique de mes projets (depuis 1993); les autres types de documents (textes écrits par moi sur mon travail : récits de pratique, articles, essai, descriptifs et communiqués), les documents (textes écrits par d'autres personnes sur mon travail), les témoignages écrits de cocréateur·rice·s ou participant·e·s à certains de mes projets.

3.5.3.3 Données pré-conceptuelles

Cette typologie de données se résume en des moments/données. Elles proviennent de moments pendant lesquels, justement, grâce à des conditions établies favorisant leur surgissement (méditation, contemplation, arrêt et silence), des signes, des intuitions ou des réponses se sont manifestés. Par exemple, comment ai-je mis la pratique de la méditation à profit pendant la création du projet *Incursions* ? Elle l'a été de deux façons. D'abord, lors de chaque séjour en résidence, je m'engageais à mener une pratique matinale formelle de *shamatha*, d'une durée d'une heure avant de me rendre à l'atelier du 3^e impérial pour poursuivre la recherche et les actions du projet *Incursions*. Les effets de cette pratique ne sont pas traçables mais ils pourraient subtilement avoir influencé ou orienté les décisions colorant le projet. Puis, en rétrospective, comme attitude générale d'écoute et d'introspection des phénomènes internes au moment de les vivre (et la méthode de l'entretien d'explicitation en a livré beaucoup), je me livrais à des séances spontanées et *in vivo* de pratique de *vipashyana*, d'où émanaient des éclats du miroir réflexif et de compréhension plus profonde, mais aussi de non-compréhension, c'est-à-dire des moments/données non pas de doute mais de suspension, pleins d'un vide accueilli et accepté. Cette typologie de données rejoint à la fois les approches de l'heuristique de Moustakas, de l'entretien

d'explicitation de Vermersch et de l'écriture phénoménologique selon Morais²⁶. Elle rejoint à 100 % la pratique de la méditation.

3.5.3.4 Données simultanées à l'écriture (les écarts tracés par le support de la cloche)

À la lumière de l'expérience de rédaction et de recherche, et spécifiquement en regard des thèmes principaux de la recherche, soit la présence surtout mais aussi le corps, l'identité et la rencontre à soi comme à l'autre, je remarque que les outils méthodologiques que j'avais envisagé utiliser (lecture et analyse de journaux de travail et de documents textuels et visuels issus de mes archives) restent insuffisants, voire possiblement inappropriés ou inutiles à la recherche que je veux mener. En outre, je réalise que même le projet *Incursions*, basé sur des rencontres, voit les qualités de présence associées à ces rencontres pratiquement annulées au moment de rédiger et d'analyser. Forcément, car le présent n'est plus là. Il est ailleurs. Il se trouve dans l'instant de la rédaction. Bien entendu, la méthodologie de l'entretien d'explicitation peut venir en aide *a posteriori* (Vermersch dirait « une introspection en rétrospection ») et je souhaite la garder comme méthodologie d'auscultation de la présence, car c'est une technique puissante et effective²⁷. Mais cela ne peut être le seul outil, d'où l'importance des données simultanées à l'écriture par la pratique de l'*epochè* que me permet de générer ma pratique de l'écart tracé.

Dans un mode d'investigation en première personne, l'attitude phénoménologique consiste à pratiquer l'*epochè* (mot grec qui signifie suspendre). La pratique de l'*epochè* est au « [...] cœur de la dynamique structurelle de l'avènement à la conscience » (Depraz *et al.*, 2000, p. 167).

²⁶ Les pratiques du dessin respiré et de la calligraphie spontanée représentent aussi des recours à la méthodologie phénoménologique. Je les commente dans *Avec du l'autre*.

²⁷ La longue séance de travail avec le professeur Maurice Legault à l'Université Laval en janvier 2016 me l'a prouvé. Nous avons en effet fait renaître un moment spécifié d'une rencontre avec une participante à *Incursions* au sein de laquelle se trouvaient des compréhensions intimes de ce qu'est la présence. Ces résultats ont ouvert l'analyse et seront commentés au prochain chapitre.

Concept opérant de la procédure méthodologique, la pratique de l'*epochè* traduit en termes de *praxis*, l'émergence de la pensée. Selon Depraz *et al.*, (2000, 2011), la pratique de l'*epochè* est constituée d'un cycle de trois phases : Suspension (mettre hors-jeu les thèses déterminantes d'un phénomène); Conversion (retourner le regard de l'extérieur vers l'intérieur); Lâcher-prise (accueillir le sens qui se donne). (Morais, 2013, p. 4)

L'utilisation de la cloche représente donc ma pratique assurée de l'*epochè*. De la même manière que Moustakas (1990) explique s'être imprégné de solitude alors qu'il en étudiait la nature et les effets, je constate que la présence, qui est effective de minute en minute, « s'exprime » aussi de minute en minute dans le vécu. Vérité élémentaire. Autrement dit, la présence parle d'elle-même sur le champ. Or, les rencontres d'*Incursions* n'étaient pas pré-déterminées à nécessairement faire l'expérimentation de la présence à l'instant, et même si j'en ai tout de même remarqué les effets intérieurs et extérieurs, elles ne sont plus là. Je n'y suis plus non plus. Elles ne sont pas concomitantes à l'analyse par l'écriture.

3.6 Analyse des données

3.6.1 Descripture et interprétation des données d'*Avec du l'autre*

Morais affirme qu'il faut décrire les expériences pour les étudier de manière phénoménologique. C'est bien ce que j'ai fait intuitivement dans l'ouvrage *Avec du l'autre*, un récit que le projet me commandait sans que je ne comprenne alors pourquoi cette forme narrative se jouait, impérative. Elle fut nécessaire pour comprendre ce qui avait agi dans ce projet et que je ne connaissais pas encore profondément (ni même aujourd'hui totalement !). Le récit *Avec du l'autre*, comme saisie principale de données, servira, au chapitre V, à expliciter et à analyser l'œuvre qui accompagne la thèse, et dont il est difficile de déterminer s'il s'agit de la résidence-action *Incursions*, ou du livre justement, ou des deux. Flou nourrissant s'il

en est et qui participe déjà, à chaque nouveau projet, à définir ma posture artistique et les projets qui en découlent depuis près de vingt-cinq ans. Ce flou artistique est un flou esthétique, c'est-à-dire que je choisis moi-même d'établir un flou de départ (travailler avec des inconnu·e·s, les rencontrer, ne pas savoir ce que nous ferons, les laisser décider, me guider, amorcer une relation inhabituelle, passer du temps avec elles ou eux en silence, etc.). Je tenterai ici de découvrir comment nous nous y prenons pour ce faire, pour ce vivre, et d'éclaircir ce que cela produit, ce que cela nous fait. Je reprendrai donc le livre section par section en copiant les pages comme autant d'images de mon travail. Je les présenterai et les examinerai dans le même ordre où elles apparaissent dans l'ouvrage imprimé pour faire avancer l'analyse et témoigner du cheminement parcouru théoriquement, pratiquement et poétiquement. Autrement dit, en regard du concept, de l'action et de la création.

3.6.2 L'analyse par l'écriture phénoménologique

En dernier lieu de cette partie consacrée aux méthodologies utilisées pour mener la présente dissertation doctorale, il convient de mentionner l'orientation de l'écriture qui servira de véhicule à l'analyse des données auto-ethnographiques recueillies, autrement dit, les moyens que la voie narrative se donnera pour emprunter la discussion doctorale. Déjà, l'écriture est très présente dans mon travail : elle s'immisce en effet dès le début du processus par le journal de pratique, puis elle devient souvent le médium de prédilection pour présenter un résultat final (livre d'artiste, schéma ou récit)²⁸. L'écriture est donc toujours présente dans mes recherches et travaux artistiques. « Toujours l'écriture me dit oui », pour reprendre une phrase publiée dans le livre. Je peux aisément affirmer qu'elle représente une

²⁸ Parallèlement, l'écriture occupe une place de premier plan dans mon cheminement depuis les tous premiers débuts de ma vie professionnelle. J'ai notamment été attachée de presse pour des éditeurs québécois et aussi rédigé et publié de nombreux textes et articles dans divers types de publications du milieu québécois des arts visuels depuis 1992.

forme de collecte de données, car l'écriture réflexive et intuitive relative à la tenue d'un journal de pratique renvoie à une reconnaissance et à une compréhension des phénomènes, des expériences et des interprétations rencontrés sur la voie de la pratique artistique au fur et à mesure. La pratique de l'écriture n'est donc jamais loin, dans mon cas, de la pratique artistique, et l'expérience que j'en ai me permet d'envisager avec confiance la perspective de dissenter selon les vues d'une recherche phénoménologique. Même si je ne suis pas familière avec l'écriture académique, je crois que ma pratique de l'écriture consentira la discipline et la rigueur que demande toute rédaction de thèse.

3.6.2.1 L'écriture phénoménologique

L'écriture phénoménologique en trois actes thématiques telle que décrite par Morais me guidera pour aligner l'analyse des données.

Fondé sur sa logique descriptive, le phénoménologique, nous l'avons vu, trouve son aspiration méthodologique à même la production du texte. La description est la méthode. Écrire se lie au mouvement d'être de l'expérience, participe à sa mise en œuvre. Parce que paradoxalement, en écrivant, l'expérience se dévoile en même temps qu'elle se forme dans son devenir d'expérience. Écrire, ne se limite donc pas à transcrire ou à traduire une pensée ou un vécu : écrire « fait être ». (Morais, 2013, p. 11)

Elle discerne ainsi les trois étapes thématiques qu'elle identifie et place en double triades : 1) explorer décrire écouter : une attitude ouverte; 2) accueillir dévoiler thématiser : une attitude sensible; et finalement, 3) écrire réécrire valider : une attitude poïèse. À l'étape ultime de la rédaction, Morais résume ainsi l'attitude des chercheur·e·s qui sont en somme engagé·e·s dans une réécriture. C'est bien ce qui a déjà été fait avec le livre *Avec du l'autre*. Il faudra maintenant en décortiquer un thème central pour pouvoir en faire l'analyse, soit réécrire l'expérience.

Réécrire. À cette étape le chercheur se saisit de l'ensemble des données descriptives recueillies et s'engage à la réécriture du texte : une écriture phénoménologique. Une écriture qui porte le langage de l'expérience, voire un art d'écrire qui, telle une esthétique d'Hegel, voit à ce que la forme soit en adéquation avec le contenu. C'est-à-dire que le langage que j'utilise est conforme à la réalité expérientielle de ce que je décris, de même que le ton évocateur de certaines descriptions rappelle les fondations du vécu de l'expérience. (Morais, 2013, p. 508)

Selon Paillé et Mucchielli (2012), dont je garde l'approche en fond de recherche, la définition de la méthode d'analyse en mode écriture consiste en ce que :

L'écriture devient ainsi le champ de l'exercice analytique en action, à la fois le moyen et la fin de l'analyse. Cette méthode est tout à fait appropriée pour la sociologie clinique ainsi que pour les recherches qui se constituent autour du matériau biographique, qu'il s'agisse des histoires de vie, des récits de pratique ou des démarches autobiographiques. (p. 184)

Il me semble que les deux approches parlent chacune à leur façon de la même aventure engendrée par l'écriture : une plongée en l'immédiateté de l'exercice. Un processus ouvert sur un *avec* l'objet, sur un *avec* la situation. Sur la présence à ce qui est. Je choisis de m'inspirer des deux.

En somme la production du texte, sa *poiésis*, des mots qui s'imposent en s'écrivant, met le chercheur dans une position à devoir s'ajuster constamment à un « tendre vers ». Si bien qu'en définitive, tout comme dans son avancée sur un chemin de traverse, le chercheur aura à endosser, à l'instar du texte qu'il produit, une attitude poïèse. (Morais, 2013, p. 509)

Au final, je comprends rétrospectivement qu'en écrivant *Avec du l'autre*, j'ai pratiqué un début d'analyse phénoménologique. En quelque sorte, la rédaction de la thèse me permettrait maintenant d'examiner ce qui y a été décrit pour en retirer les fondamentaux et pour en raffiner les trouvailles. Moustakas résumerait cette étape par le mot *illumination*.

3.7 Conclusion sur la méthodologie

En écrivant, je réalise que la méthodologie est déjà inscrite dans une œuvre et dans la recherche qui la porte. Par exemple, on ne pourrait en effet entreprendre une recherche quantitative à partir d'un corpus qui n'inclut que des données phénoménologiques, qualitatives, sensibles. Autrement dit, l'épistémologie est prescrite par la nature de la recherche. Aussi, je note que le procédé heuristique et la *praxis* se complète bien. En effet, en lisant Craig (1978), je réalise que chaque projet artistique est une nouvelle recherche heuristique dans laquelle je m'investis comme dans une nouvelle aventure, ce que procure de manière intensive les projets d'art action qui tirent souvent l'artiste hors de l'atelier traditionnel. C'est d'ailleurs ce que souligne une des rares publications sur les méthodologies en recherche-crédation :

L'heuristique est ici comprise comme une forme de recherche à caractère phénoménologique (Paillé, dans Mucchielli, 1996, p.195); dans ce type de démarche, l'heuristique fait osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité expérientielle (exploration) et de l'objectivité conceptuelle (compréhension) (Craig, 1978) pour progresser dans la saisie et la synthèse recherchées. L'observation de la démarche naturelle du praticien en art laisse transparaître son caractère heuristique. À un tel point qu'on pourrait même se demander si l'heuristique telle qu'elle est définie par Moustakas (1968, 1990) et par Craig (1978) ne calque pas en quelque sorte la démarche artistique. En plus de l'aller-retour entre les pôles expérientiels et conceptuels, la démarche heuristique est également caractérisée par une certaine récurrence des opérations traduisant son caractère plus spiralé que linéaire; on peut encore ici constater une filiation évidente avec la démarche de création. (Gosselin, 2006, p. 29)

En complément à l'approche heuristique selon Moustakas, trois outils méthodologiques sont ici utilisés : l'entretien d'explicitation (formation à la présence au vécu de l'action), la méditation sur le souffle (formation à la présence au corps) et l'écriture phénoménologique (formation à la présence réfléchissante). Le recours à un rappel automatique sonore intégré à l'ordinateur (une cloche virtuelle) sera mis à

profit pour garantir le procédé de l'*époque* et son expérience observée *in spiritu*. Les méthodes seront partagées entre deux étapes distinctes, soit celle de la collecte et celle de l'analyse.

Avec le temps, mon expérience directe des pratiques artistique et méditative est devenue un moyen habile et incontournable pour recueillir et observer des données internes. Il s'agit d'un matériau-ressources inestimable. Pour en bénéficier — et comme plusieurs artistes chercheur·e·s — je tiens un journal de pratique depuis les débuts de ma recherche artistique dans les années 1990. Comme méditante, je consigne également régulièrement des notes sur les phénomènes observés dans l'esprit alors qu'il se regarde aller. Au final, les deux pratiques se croisent et se nourrissent et les observations qu'elles génèrent sont utiles à mon analyse.

Le fait que dans cette recherche doctorale, la pratique de la méditation soit utilisée comme outil de présence, d'observation et de perception, génère des données internes dignes de mention pour une recherche qualitative : sensations, affects, réminiscences, intuitions, perceptions, compréhensions profondes. De tels surgissements sont communs à trois techniques de méditation que je pratique depuis 2003 et qui sont fondées sur l'approche et les instructions de Chögyam Trungpa, qu'il avait lui-même reçus de ses maîtres au Tibet, soit *shamatha*, *vipashyana* et *mahamudra*. Ces pratiques partagent des points communs avec les quatre premières étapes postulées par la méthodologie heuristique de Moustakas (1990).

Enfin, j'ai l'intuition que l'analyse des données par l'écriture phénoménologique se couple bien avec la recherche heuristique. En fait, toute écriture se révèle par le mode heuristique, ce qui convient tout à fait au type de recherche que j'entame, qui est basé sur l'expérience directe et son observation. La pratique m'enseigne. Je le répète. J'aborde ces deux types d'analyses méthodologiques avec en tête le recueil d'essais de Georges Perec, *Penser/Classer* (1985), qui montrait adroitement que l'écriture est

indéfinie et le classement définitif des mots inatteignable. L'écriture produit du sens qui s'écoule aussitôt et qui pourrait se reformuler sans cesse. Comme la pensée contemplative en méditation, elle est le produit d'intuitions constructivistes en continuelles reconstruction/déconstruction.

CHAPITRE IV

CADRE PARADIGMATIQUE, THÉORIQUE ET CONCEPTUEL

4.1 Paradigme post-positiviste et ontologie bouddhiste

Les difficultés liées au domaine subjectif de la recherche-création en art, soit par des artistes ou des auteur  rice  s sur leurs propres travaux, a permis d'imaginer de nouvelles catégories méthodologiques et épistémologiques adaptées. Le paradigme même de la recherche en est transformé. Celui qui guide ma recherche-création repose bien entendu sur une posture post-positiviste et constructiviste, et plus particulièrement sur une auto-ethnographie postmoderne. « Avec l'avènement du constructivisme et de la recherche qualitative, on prend de plus en plus conscience de l'importance pour le chercheur de préciser le point de vue à partir duquel il aborde l'objet de son étude. » (Gosselin, 2006, p. 30). Aucun sujet ne peut traiter objectivement un objet. C'est le postulat de base. Le dharma, ou enseignement issu de la philosophie bouddhiste et basé sur l'observation des phénomènes grâce à la pratique de la méditation, en est arrivé à la même conclusion il y a 2600 ans : le sujet fait partie de l'objet. Comme l'exprime si bien Thich Nhat Hanh (1998), un moine bouddhiste vietnamien qui nous est contemporain et qui parle en termes d'« inter-être » :

Percevoir signifie toujours percevoir *quelque chose*. Nous pensons que l'objet de notre perception est en dehors de nous, le sujet, mais ce n'est pas vrai. Quand nous percevons la lune, la lune est nous. [...] Elle est

l'objet de notre perception. Elle est notre perception. Percevoir signifie percevoir quelque chose. La perception signifie l'apparition de celui qui perçoit et de ce qui est perçu. [...] La fleur que nous regardons fait partie de notre conscience. L'idée selon laquelle notre conscience serait en dehors de la fleur doit être abandonnée. Il est impossible d'avoir un objet sans un sujet. On ne peut supprimer un et garder l'autre. (p. 73-74)

On aura compris que j'aborde la recherche en gardant à l'avant-plan ma pratique de la méditation bouddhiste tibétaine et ses trois principes fondamentaux : l'impermanence, l'interdépendance et le non-soi. Ces caractéristiques rejoignent celles de l'art action tel que je le pratique, contextuel ou pas, *in socius* ou pas. C'est-à-dire que ce que la philosophie bouddhiste nomme les *trois sceaux du dharma* sont non seulement constitutifs de ma démarche artistique, mais que je cherche à les faire voir, à les faire intervenir. Mes projets sont impermanents, car le plus souvent immatériels et dans la durée; ils sont interdépendants, car ils s'enjoignent de participant·e·s qui deviennent parfois cocréateur·rice·s; et ils révèlent enfin le fait qu'aucun individu, qu'aucune situation, n'existe de soi, seule de son côté, d'où le concept de non-soi. J'y reviendrai.

Toujours selon les termes du paradigme post-positiviste, et auquel je rattache sans complexe la philosophie bouddhiste, la réalité se situerait entre ce que nous percevons de manière ininterrompue et interdépendante, et ce que nos habitudes et croyances, personnelles et culturelles, y agglutinent en tentant de les y fixer en tant que références solides. La réalité serait donc une construction subjective sans cesse recomposée. En résumé, on pourrait dire que le point de vue ontologique que j'adopte dans ma pratique artistique et à partir duquel je me prononce dans cette recherche doctorale est commune au constructivisme, au bouddhisme et à l'art action : il reconnaît la place centrale du sujet percevant et agissant, et il reconnaît également l'expérience singulière du jeu de ses projections et de ses réflexions (du verbe *refléter*) sur le monde et en interaction avec lui. C'est un sujet qui construit du sens du seul fait

d'être un sujet vivant et percevant dans un continuum temporel. L'ontologie bouddhiste dirait que l'être est un sujet « sentant ».

Lorsqu'elles sont investies, les pratiques artistique et méditative représentent un moyen critique d'étudier les phénomènes qui se manifestent dans « l'espace d'apparence » (Arendt, 1983) et offrent une véritable occasion expérientielle de (se) connaître « maintenant ». J'opte pour une posture épistémologique contemplative basée sur une approche attentive des phénomènes intérieurs et extérieurs, une approche qui ne peut être autrement appliquée que par une présence consciente et par la suspension des idées reçues, ou pratique de l'*epochè*. Dans cette perspective, suspendre le jugement, tout comme mener une analyse, demeure actif. Attentif. Méditer est actif. Contempler est engageant. Suspendre est refléter. En ce sens, connaître reste une action vive. C'est ce que m'apprennent à leur manière la phénoménologie selon Vermerish et la pratique concrète de la méditation. Ces postures demandent un engagement à s'auto-accompagner et elles sont dignes à la fois d'une *praxis* heuristique, donc phénoménologique, et d'une plateforme philosophique et épistémologique.

What appears in consciousness is the phenomenon. The word phenomenon comes from the Greek phainesthai, to flare up, to show itself, to appear. Constructed from phaino, phenomenon means to bring to light, to place in brightness, to show itself in itself, the totality of what lies before us in the light of day (Heidegger, 1977, PP-14-15). Thus, the maxim of phenomenology, "To the things themselves." In a broad sense that which appears provides the impetus for experience and for generating new knowledge. Phenomena are the building blocks of human science for all knowledge. (Moustakas, 1994, p. 26)

4.1.1 Articulation théorie et pratique

Une articulation théorie/pratique évidente ici concerne la résonance entre la posture post-positiviste de Braidotti (1994) valorisant une pratique (elle emploie ce mot) aux

réponses ouvertes, instables, émises par des sujets nomades (« *nomadic subjects* »), c'est-à-dire se reconstruisant incessamment, et la méditation et la création, des pratiques par lesquelles des réalités se développent et se dévoilent au fur et à mesure du cheminement. « Le chemin est le but » rappelle un des titres de Trungpa (2007). Ainsi fonctionnent les actes d'art libres de plans. En tant que femme artiste évoluant dans un univers patriarcal institutionnalisé, cet espace de liberté est crucial, d'autant plus lorsque l'art se fabrique à même le corps et sa présence. Braidotti défend la même posture comme féministe :

Nomadic subjects are capable of freeing the activity of thinking from the hold of phallogentric dogmatism, returning thought to its freedom, its liveliness, its beauty. There is a strong aesthetic dimension in the quest for alternative nomadic figurations, and feminist theory — such as I practice it — is informed by this joyful nomadic force. (Braidotti, 1994, p. 8)

L'axiologie de cette recherche est donc plurielle car, en révélant son autrice, elle révélera, de manière manifeste ou sous-jacente, ses idéologies, ses croyances et ses appartenances, c'est-à-dire mes penchants esthétiques, théoriques, féministes, spirituels et philosophiques.

4.2 Cadre conceptuel : la présence comme concept principal

Pour Moustakas (1990), la recherche heuristique est une méthodologie qu'il qualifie d'« *internal frame of reference* » :

Within each researcher exists a topic, problem, or question that represents a critical interest and area of search. The task of the initial engagement is to discover an intense interest, a passionate concern that calls out to the researcher, one that holds important social meanings and personal, compelling implications. The initial engagement invites self-dialogue, an inner search to discover the topic and question. During this

process one encounters the self, one's autobiography, and significant relationships within a social context. Ultimately, these forces come together and form a question. The question lingers within the researcher and awaits the disciplined commitment that will reveal its underlying meanings. (p. 27)

Depuis le début de la recherche doctorale, je chemine avec trois concepts dans la mire : l'action, l'identité et la présence²⁹. Ils sont toujours aussi pertinents. D'autant plus lorsqu'ils convoquent le corps. Alors maintenant, quels liens faire entre ces concepts ? Comment se croisent-ils ? Comment résonnent-ils ensemble ? Qu'est-ce qu'ils créent ? Dans ce dernier projet d'art action, pour le bénéfice de la recherche doctorale, j'ai dû être plus attentive aux décisions que je prenais en art action et aux motivations, conscientes ou non, qui me tiraient devant. Cette posture intérieure m'a amenée à prendre une quantité substantielle de notes. Cet engagement à examiner et à étudier, déjà actif depuis le début de la recherche (et la publication *Avec du l'autre* le prouve largement), a consisté à accepter d'entrer en relation avec un sujet, et avec un objet, et d'y frotter de la présence, du ressenti, jusqu'à ce que chaque fois du sens y apparaisse, s'en dégage, arriver à le reconnaître, à le noter, à le contempler. Voilà ce qui a fait cheminer le texte laissé en récit au final, *Avec du l'autre*. Tout ça pour dire que la force décrite par Moustakas qui anime ma recherche depuis le début, je la range du côté de la présence. Ainsi, la présence serait le concept majeur de cette

²⁹ Deux autres concepts importants dans mon travail n'ont pas été retenus : *rencontre* et *inconnu*. Ils y trouvent des places différentes. La rencontre est le super concept qui assemble toutes les parties, soit le terrain de l'art relationnel. L'art est depuis toujours un état de rencontre, nous dit Bourriaud dans *Esthétique relationnelle* (2001). Quant à l'inconnu, c'est un principe fort à la base de toutes mes démarches, mais aussi de la vie même. En effet, je remarque que mon travail en vient toujours à vouloir s'insérer dans la vie de gens qui me sont inconnus et que, d'une façon ou d'une autre, il arrive à percer leur univers, pour voir comment et pourquoi les autres, pour savoir comment et pourquoi ensemble. Cette orientation, à laquelle je pourrais donner une saveur psychanalytique certaine — en effet, pourquoi ce choix réitéré de rechercher une certaine forme d'intimité avec des inconnus — demeure non analysée et donc, pour l'instant, reste voilée à mon propre regard.

recherche, avec, comme sous-concepts porteurs, l'identité (altérité, avec, autre, coprésence, signature) et l'action (corps, sensation, perception, pratique somatique).

4.3 Cadre théorique

Le cadre théorique présente des auteur·rice·s dont les théories et les angles conceptuels révèlent mes penchants philosophiques et positionnements, par exemple Arendt (1983), pour sa définition de l'art en tant que « c'est l'acte qui est l'œuvre, l'*energeia* » (p. 267); Braidotti (1994), pour l'idée de concept nomade, donc non figé, ouvert; Bourriaud (2001, 2009), pour sa proposition de la relation comme formation esthétique au lieu de forme seulement et qui inclut aussi Nancy (1996, 2000) pour son « avec » de la beauté; Dewey (2005) et Schaeffer (2015), pour leur vision (bien qu'à plus de soixante-quize ans d'intervalle) de l'expérience attentionnelle comme expérience esthétique (« Est an-esthétique une expérience dont on ne devient pas attentif » [Dewey, 2005, p. 88]). Le chemin que je compte prendre pour présenter les cadres théoriques auxquels j'ai eu recours pour déplier les concepts élus consiste à étayer d'abord celui de l'identité (Qui est-ce qui fait ?), puis celui de l'action (Qu'est-ce qui est fait ?) et, enfin, de terminer avec une sorte de couronnement de celui de la présence à partir de plusieurs champs d'étude et de pratique (Qu'est-ce que ça fait ?).

4.4 Identité

Depuis le début de ma recherche doctorale, il m'a semblé de plus en plus clair que les problématiques et thématiques que ma pratique artistique abordait, que je nommais pour la plupart du temps par le thème central de « rencontre », ont pourtant tout à voir avec la question identitaire. D'autant plus que, spécialement dans le champ de l'art actuel où, comme le rappelle Bourriaud, « il n'est de forme que dans la rencontre, dans la relation dynamique qu'entretient une proposition artistique avec d'autres

formations, artistiques ou pas » (2001, p. 21). Quand on crée des situations de rencontre, on s'en remet inévitablement à des situations de frottement entre identités³⁰. En fait, ma pratique artistique se manifeste dans le champ complexe d'une modulation entre identité (qualité de ce qui est même) et altérité (qualité de ce qui est autre)³¹. Je constate qu'en relation avec ces thèmes, le matériau biographique tient aussi une place de choix dans cette pratique. J'entends par matériau biographique une utilisation directe par le projet artistique d'une « réalité » biographique (la mienne ou celle d'autrui), qu'elle soit corporelle, perceptuelle, expérientielle ou relationnelle, matérielle ou immatérielle.

Commençons avec l'identité avant d'inviter et de problématiser l'altérité. Qu'est-ce que cette idée d'identité ? Si le moi est une construction, de quoi est-il construit ? Quel est le but de cette construction ? De quel office le soi est-il chargé ? L'anthropologue Carole Ferret (2011) en introduit brièvement quatre définitions lorsqu'elle cherche à montrer comment le concept d'identité sert principalement à déterminer l'individualité plutôt que la collectivité, alors qu'il en porte nécessairement, paradoxalement, les deux versants :

Dans son édition 2010, *le Petit Robert* distingue quatre significations du mot *identité* :

Caractère de deux objets de pensée identiques.

1. Caractère de ce qui est un.
2. *Psychol.* Identité personnelle, caractère de ce qui demeure identique à soi-même.

³⁰ Le choix du mot *frottement* revient périodiquement dans mes textes. Il réfère au fait qu'en établissant des situations ou des conditions de rencontre par le biais de projets artistiques, des personnes et moi en arrivons à nous influencer, à nous inter-colorer et, donc, à opérer réciproquement du frottement identitaire.

³¹ Les deux termes vivent ensemble. Bel exemple de l'illusion inlassable que procurent les mots : on est libre de choisir avec lequel on se sent le mieux, même s'il détient la même charge qu'un autre. C'est que la charge est subjective.

Identité culturelle : ensemble de traits culturels propres à un groupe ethnique (langue, religion, art, etc.) qui lui confèrent son individualité ; sentiment d'appartenance d'un individu à ce groupe.

3. *Log.* Relation entre deux termes identiques, formule énonçant cette relation.

Et il pointe d'emblée l'ambiguïté fondamentale de ce terme, qui recouvre à la fois un ensemble de caractéristiques et un sentiment d'appartenance, donc deux dimensions, l'une objective et l'autre subjective [...].

Plusieurs paradoxes traversent la notion d'identité : comment concilier le fait d'être un et plusieurs à la fois ? Comment rester le même tout en changeant [...] ?

4.4.1 Idéologie du moi selon la psychologie bouddhiste

Les textes de Trungpa me serviront de références pour décortiquer le concept d'identité selon l'approche de la philosophie bouddhiste basée sur l'*abhidharma*³².

The abhidharma, its whole contents with all the details, is based on the point of view of egolessness. When we talk about egolessness, that doesn't mean simply the absence of ego itself. It means also the absence of the projections of ego. Egolessness comes more or less as a by-product of seeing the transitory, transparent nature of the world outside. [...] Ego managed to maintain its identity by means of its projections. When we are able to see the projections as nonsubstantial, ego becomes transparent correspondingly. (Trungpa, 1987, p. 7)

L'un des premiers enseignants tibétains du 20^e siècle à s'installer en Amérique du Nord, et l'un des rares à qui l'on doit la vulgarisation et la transmission du dharma hors Tibet, Trungpa s'est aussi intéressé à l'art comme artiste et pédagogue. Il a

³² Terme sanskrit utilisé pour nommer la phénoménologie bouddhiste et l'ensemble des connaissances et des textes s'y référant, et parfois aussi entendu en tant que la psychologie bouddhiste. Il m'importe de souligner que je ne suis pas une spécialiste de ces connaissances dites supérieures (la racine *abhi* signifie « au-dessus »), mais que les compréhensions qu'elles pointent sur la confusion véhiculée par les apparences, et particulièrement sur celles d'un soi indépendant, conviennent parfaitement à cette recherche.

intensivement fréquenté des artistes, dont le poète Allen Ginsberg, et leur influence réciproque a permis à l'enseignant de contribuer à l'étude du phénomène de la créativité humaine. Comme je l'ai mentionné au chapitre premier, Trungpa a mis en place un curriculum contemporain sur la méditation, enrichi d'études et de programmes sur l'art (calligraphie, *ikebana*³³, théâtre, danse et poésie). La richesse de son approche tiendrait surtout au fait qu'il a décrié, à l'époque révolutionnaire d'après la guerre du Vietnam, les ravages d'un matérialisme spirituel, à l'image du consumérisme occidental dépourvu d'engagement pratique. Cela dit, le substrat de son enseignement ne varie pas de celui d'autres enseignants bouddhistes qui, depuis 2600 ans, répètent, chacun à sa façon, la même formule : l'esprit humain entretient une auto-illusion sur son identité qu'il a solidifiée grâce au concept d'un « moi » indépendant et permanent. J'aurais donc pu choisir un autre auteur de la même catégorie pour approcher le phénomène que je souhaite décortiquer ici. J'ai retenu Trungpa pour sa complicité envers la création artistique, qualité que ma recherche ne m'a pas donné de rencontrer chez d'autres enseignants de son calibre³⁴.

4.4.1.1 Les cinq *skandhas*

Comme le dit l'auteur : « Si nous ne connaissons pas le matériau avec lequel nous travaillons, notre étude ne sert à rien. » (Trungpa, 1976, p. 127) Il réfère ici au concept de l'identité dont nous préférons trop souvent ignorer les fondements idéologiques assis sur un autre concept : le moi. Pour exposer le fonctionnement du moi, la pensée bouddhiste émet les théories des huit consciences et des cinq *skandhas* (en sanskrit « agrégat »), et c'est bien cette dernière que je veux convoquer ici. Comment, en cinq réactions successives et presque concomitantes, l'esprit fabrique-t-il une discursivité qui conceptualise et intellectualise la « réalité », et particulièrement

³³ Art japonais de la composition florale.

³⁴ Ses conférences sur la créativité sont réunies dans le livre *True Perception: The Path of Dharma Art* (2008).

selon les thématiques dynamiques articulées sur les dyades peur/espoir et passé/futur ? Les cinq *skandhas*, ou agrégats, sont la forme, la sensation, la perception, la formation mentale et la conscience. Je veux aborder cette théorie en regard d'une définition de l'identité. On pourrait résumer en affirmant que tout est une construction de l'esprit, mais voyons tout de même comment mécaniquement, et selon l'*abhidharma*, le principe fonctionne.

Toute expérience commencerait par l'apparition d'une forme. Cette première étape est considérée comme la naissance de l'ignorance en ce sens qu'elle engendre une dualité fondatrice. Un élément apparaît au moi comme étant extérieur à soi. La confusion s'installe. Déjà, en effet, notre perception divise la réalité en un système sujet/objet (par exemple, je vois une personne dans l'autobus, cette personne a un corps et son corps n'est pas le mien). Apparaît ensuite la sensation, le facteur physique et mental qui permettrait de faire une expérience sensible mais, aussi, de la solidifier immédiatement. « Lorsque quelque chose survient, nous nous efforçons de sentir si la situation est séduisante, menaçante ou neutre » (Trungpa, 1976, p. 133). En suivant l'exemple exposé plus tôt, la personne perçue dans le bus me fait un premier effet qui s'avère agréable, désagréable ou neutre. C'est le début de la solidification qui, elle, s'inscrirait dans un mécanisme de contrôle ou de défense. Dans tous les cas, c'est la peur (à des niveaux variant de subtils à terrifiants) qui est le dénominateur commun de ces mécanismes. Suit la perception. Elle est impulsive et directement liée au jugement attribué à l'étape précédente. En fait, on veut savoir à qui on a affaire, car on cherche à se positionner. On est déjà dans une dualité moi/toi, sujet/objet, bon pour moi/mauvais pour moi, même si on reste dans l'inconnu par rapport à l'autre. On trouvera, par exemple, que la personne devant soi a vraiment un style différent du nôtre... Et la remarque intérieure invite le jugement. Cette étape engendre une discrimination. Le quatrième mouvement se nomme formation mentale, bien que d'autres le nomment parfois aussi *conceptualisation*. Il entraîne des constructions imaginaires et des scénarios. L'esprit les développe sur la base de la

discrimination établie précédemment et s'associe aux affects qui accompagnent le positionnement (désir, envie, irritation, colère, indifférence). On peut ainsi débattre intérieurement des raisons pour lesquelles la personne de l'autobus ne pourrait surtout pas devenir son amie. « Pour nous protéger et nous illusionner intégralement, correctement, nous avons besoin de l'intellect, de la capacité de nommer et de catégoriser les objets. » (Trungpa, 1976, p. 134). En général, les textes parlent de cinquante et une formations mentales possibles engendrées par nos conceptualisations. Elles sont désignées comme des perturbations de l'esprit, c'est-à-dire des phénomènes en rupture avec la simple réalité et le sentiment d'unité qui devrait/pourrait nous y garder. Ainsi on peut se mettre spontanément à ressentir une répulsion envers une personne croisée dans l'autobus simplement parce qu'on n'aime pas les vêtements qu'elle porte. Le cinquième *skandha* est la conscience. Il combine le pressentiment du deuxième, l'énergie du troisième, et l'intellectualisation du quatrième, avant de couronner l'ensemble de l'expérience en faisant naître une pensée ou une émotion — une émotion étant, selon Trungpa, une pensée simplement injectée d'énergie. Cette nouvelle pensée (ou émotion) ainsi solidifiée barde l'identité et la protège. C'est ce que le bouddhisme appelle la naissance du « moi » ou « ego », un concept qui serait à la source de tous les obstacles, de la confusion et de la souffrance en général. Le moi ou ego n'est pas négatif : il est nécessaire pour comprendre et évoluer dans le monde relatif, conceptuel et matériel. Mais si on ne reconnaissait pas son fonctionnement, on ne pourrait être en mesure de discerner lucidement la source de nos affects. L'auteur en parle comme d'une « bureaucratie » de la perception et de la sensation. Serait-ce donc là l'office de l'identité, pour répondre à la question posée plus tôt ?

L'explication n'est ni nouvelle ni spectaculaire (je rappelle qu'elle date de 2600 ans !). Je la retiens parce que, comme méditante, j'ai pu constater qu'elle est en phase avec l'expérience que je fais de mon esprit en train de méditer : je vois en direct comment le moi travaille pour rester solide et tout ce qu'il s'invente pour rester « Sylvie ».

« *The relationship of meditation in this sense to the skandhas is quite interesting. The more we get into the gross, undisguised basic elements of what we really are, the more we relate to the skandhas.* » (Trungpa, 1976, p. 67) Je la retiens aussi pour l'explication qu'elle donne de la cause du concept d'identité, soit l'ignorance, et de sa conséquence, soit la souffrance. Car c'est bien de cela dont dissertent, au final, tous les textes philosophiques que nous étudions : ils observent et problématisent la complexe relation des êtres à la souffrance, qu'elle soit individuelle ou sociale, intense ou subtile (luttres des classes, sexisme, racisme, discrimination, ségrégation, ghettoïsation, migration des populations, destruction de l'environnement, etc.). Savoir comment l'esprit construit ses projections et en investiguer les conséquences pourrait même être considéré comme un acte potentiellement pacifiste, car cela supposerait que l'on puisse, grâce à une attention vigilante, voir la pensée discriminatoire en actes, la voir se former. Et nous rigidifier. La philosophie bouddhiste parle de ce type d'investigation en termes de méditation et de contemplation. La théorie ne vaut pas seule : elle trouve sa valeur lorsqu'elle est doublée d'une pratique expérientielle, ouverte et vivante. Ceci distingue radicalement la psychologie bouddhiste et la psychologie occidentale. Cette dernière, jusqu'à Rogers, n'incluait pas, semble-t-il, de pratique expérientielle comme approche personnelle de compréhension de ses habitudes et croyances, alors que la première a toujours considéré qu'un équilibre entre la théorie et la pratique allait engendrer une perspicacité lucide, capable de distinguer un soi d'un non-soi. Trungpa a formé des thérapeutes à Naropa, l'université bouddhiste du Colorado, qui s'engageaient à méditer avant de rencontrer des patient·e·s, donc à rencontrer leurs propres mécanismes névrotiques avant de rencontrer ceux des personnes qu'ils prétendaient vouloir comprendre et aider.

Egolessness does not mean that nothing exists, as some have thought, a kind of nihilism. Instead, it means that you can let go of your habitual patterns and then when you let go, you genuinely let go. You do not re-create or rebuild another shell immediately afterward. Once you let go, you do not start all over again. Egolessness is having the trust to not

rebuild again at all and experiencing the psychological healthiness and freshness that goes with not rebuilding. The truth of egolessness can only be experienced fully through meditation practice. (Trungpa, 2005, p. 10)

4.4.1.2 MOI (Mon Office Identitaire)

Quel est (ou qui est) ce moi que nous cherchons par tous les moyens à protéger ? Quelle est cette expérience ? Si on cherche à la circonscrire, on conviendra qu'elle est bien floue : un ensemble de perceptions et de réactions auxquelles on se réfère, auxquelles on s'accroche et, surtout, auxquelles on s'attache pour pouvoir maintenir une image, une solidification. Pourquoi s'attacher à un concept dont on réalise que seul, il ne représente rien. Car c'est bien là le postulat bouddhiste : rien n'existe de manière inhérente. Tous et toutes nous formons plutôt un ensemble mouvant et fluide, interdépendant et impermanent. Sachant qu'en réalité les expériences humaines invitent plutôt à vivre d'inévitables frottements d'identités, pourquoi continuer à s'étourdir en évitant de s'y abandonner ? Les pratiques méditatives et artistiques m'ont donné l'occasion de faire l'expérience du vertige du non-soi, tout autant que celle de la passion de l'identité. Elles m'ont appris à rester là, à rester *avec*. Elles me rappellent cette déclaration de l'artiste américain d'origine cubaine Ernesto Pujol (2004) :

The monk and the artist alike must be mindful and constantly ask deeper questions that both transcend and ground them in the present moment, or little questions that amount to a bigger one that may be at the root of all things. This practice demands a letting go of the belief that the monk or the artist has all the answers, learning to publicly say "I don't know." (p. 200)

Comme dans le cadre d'études *queer* et décoloniales — que je n'ai pas eu le temps d'aborder ici mais que mes études m'ont fait effleurer —, ce moi illusoire, préfabriqué, « Mon Office Identitaire », aurait aussi pour nouvelle mission de se décoloniser soi-même (de me « désylviliser »), de se redéfinir comme non-moi, en

tant qu'entité multiple, ouverte, fluide. Dans le cadre de l'art action que je pratique, le point de vue du non-ego me donne l'occasion de faire des rencontres moins figées. Pour incarner cette vue, il est nécessaire de s'engager « politiquement » dans une pratique. Ma pratique artistique permet de faire l'expérience de l'autre. Elle permet en effet de projeter et de combiner des éléments de manière inusitée pour les faire « bouger » autrement. En se référant à sa racine étymologique grecque, on peut d'ailleurs constater que le mot « art » réfère à « articulation ». C'est par la répétition (il n'y a aucune pratique sans répétition, même artistique) que se dé-forge la croyance identitaire cristallisée : au lieu d'y croire parce que je le dis ou que je le lis, j'y crois parce que je le ressens et le reconnais dans l'expérience de mon continuum mental.

4.4.1.3 Projets artistiques en lien direct avec l'identité

Le consoloir, DARE-DARE, Montréal, 1993-1995

Ce projet pose la maison comme lieu muséal intime de collectionnement et d'attachement. J'ai dressé l'inventaire de tous les objets que je possédais et j'ai entrepris de les archiver sur des fiches individuelles. L'archivage contient trois sections : la description visuelle par le dessin, la description formelle ou matérielle, puis la description de mon lien à l'objet. Le projet rassemble 250 fiches et autant de dessins et d'histoires qui me relient à d'autres personnes, à d'autres histoires. Il révèle en fait une collection de relations et d'attachements, une collection d'autres identités interreliées.

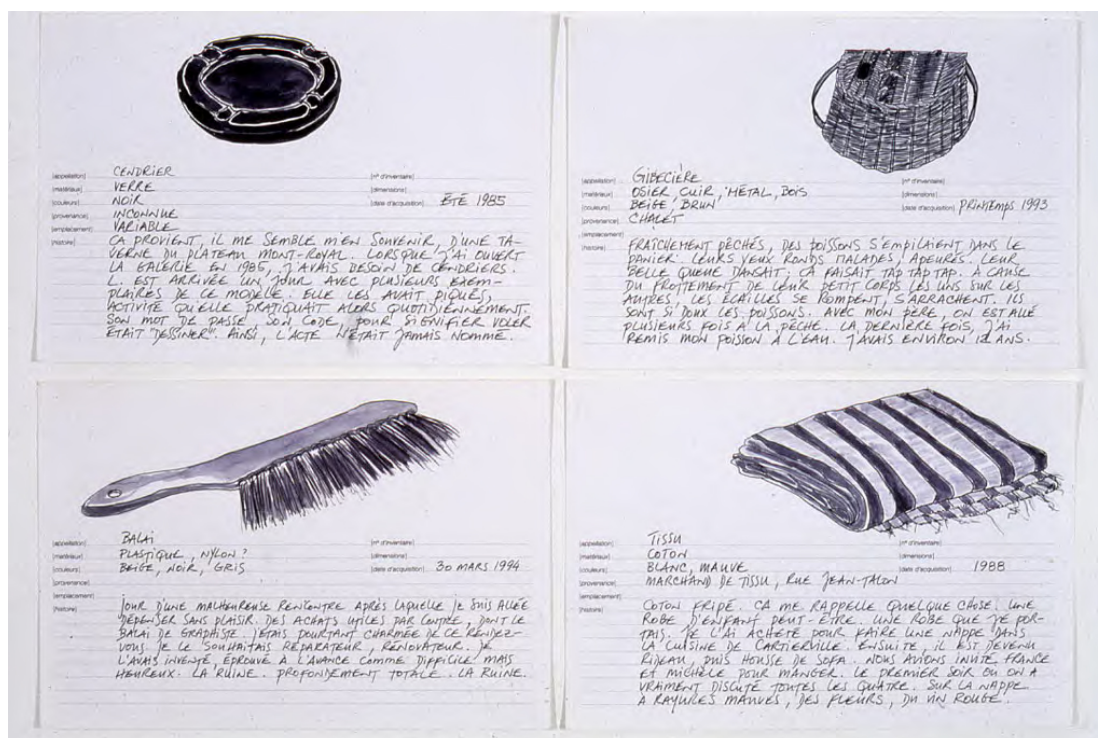


Figure 4.1 *Le consoloir* (quatre des 250 fiches composant le projet), DARE-DARE, Montréal, 1993-1995 (photo : Guy L'Heureux)

Le théorème des Sylvie, SKOL, 2000

Pendant cinq semaines, j'occupe la petite salle d'exposition de Skol que j'ai transformée en espace qui rappelle à la fois un bureau et un salon. J'ai fermé la salle par une porte vitrée, peint les murs en noir pour créer une surface d'écriture à la craie, installé une table, des fauteuils et une ligne téléphonique. L'action consiste à utiliser le téléphone chaque jour, de 12 h à 17 h, pour tenter de joindre d'autres femmes qui se prénomment Sylvie. Je mène ma recherche à l'aide du bottin de Montréal. Chaque fois que je trouve une Sylvie au bout du fil, je lui propose de converser avec moi. J'en trouve soixante-douze, âgées de 19 à 78 ans. Nous nous entretenons sur notre identité onomastique. Avons-nous des traits caractéristiques ? À la fin du projet, j'organise un

dîner auquel viennent une douzaine de Sylvie. Nous mangeons et discutons. Nous formons une famille provisoire, la famille Sylvie.



Figure 4.2 *Le théorème des Sylvie*, SKOL, Montréal, 2000 (photo : Guy L'Heureux)

Mon corps mon atelier : homéopathie, Tallinn, Estonie, 2002

Je vide le contenu d'une bouteille d'eau dans une bassine pour me laver. Je lave d'abord mon visage et mon cou. Puis j'enlève mes vêtements et nettoie mon corps en entier. Je me sèche et me rhabille. Je transvide l'eau sale dans la bouteille à l'aide d'un entonnoir puis je bois l'eau de mon bain jusqu'à la dernière goutte.



Figure 4.3 *Mon corps mon atelier : homéopathie*, Tallinn, Estonie, 2002 (photo : Gooseflesh Festival)

Je préfère tout, Montréal, 2004

Je dresse la liste de toutes les choses dites opposées et que j'aime également. Voir le livre *Je préfère tout* (2006).

Je saigne du signe, je saigne tu signes, Montréal, 2005

Je dresse la liste de toutes mes influences depuis l'enfance. Voir le livre *On est tous des autres* (2008).

M'étendre sur le sujet, Galerie Joyce Yahouda, Montréal 2006

Je compose une installation étalée par foisonnement thématique et regroupant le fruit d'une pratique du dessin, de la sculpture, de la photographie et de l'écriture s'échelonnant de 1990 à 2006. L'installation inclut aussi des dessins d'enfance. Au travers du corpus se déroule un fil thématique axé sur les notions d'identité, de comparaison, d'influence, d'affiliation et de signature, lequel trouve son apogée dans une phrase murmurée qu'on peut entendre dans l'espace sonore de l'exposition : « On est tous la même personne. » (D'autres projets de la même catégorie auraient pu aussi être mentionnés ici, dont *Tout est une fleur*, Chicoutimi, 2011, et *Autoportrait*, Brooklyn, New York, 2013.)

4.5 Altérité

Comme je l'ai mentionné plus haut, je n'ai jamais cherché à illustrer par mon travail des problématiques liées à l'identité; elles s'y sont infiltrées naturellement et s'y sont développées conformément à mes valeurs et à mes peurs. Dans ma recherche, la notion d'identité n'est pas l'exposition d'une singularité (qualité de ce qui se distingue), mais la mise à la vue d'une pluralité (qualité de ce qui unit), d'un ordinaire vivant et vibrant, servant de miroir à un·e autre en un temps donné. Cela dit, la position est ouverte à la réciprocité puisque l'autre agit aussi comme miroir *sur* moi et *pour* moi. L'influence réciproque entraîne automatiquement, que ce soit voulu ou non, reconnu ou non, accepté ou non, une animation d'un soi par un autre. C'est pourquoi je propose d'envisager l'altérité comme une présence qui ponctuellement imprègne, comme une substance qui justement *désaltère* et colore et, conséquemment, unit deux parties comme par effet de fluidité ontologique.

4.5.1 L'expérience de l'altérité : une rencontre esthétique

Il semble qu'on nourrisse une tendance névrotique consistant à croire que « l'autre », le « pas-soi », « l'étranger·ère » soit menaçant·e pour sa propre identité ou, du moins, la remette en question. Cette attitude continue de générer conflits individuels et collectifs. On le constate chaque jour dans l'actualité. Pourtant, quand l'altérité ou la présence à l'autre et à sa différence offre l'expérience d'une « désaltération », ce peut être le moyen de reconnaître la naissance de la dualité, de la percevoir à la racine et d'y voir l'occasion d'un dialogue, voire d'une rencontre esthétique. C'est ce que croyait aussi le philosophe américain pragmatiste John Dewey (2005), qui affirme que, pour créer, il faille justement faire l'expérience de l'adversité ou de l'altérité.

Puisque l'artiste se soucie tout particulièrement de cette phase de l'expérience où l'union est atteinte, il ne cherche pas à éviter les moments de résistance et de tension. Il tend plutôt à les cultiver, non pour eux-mêmes mais pour leurs potentialités, apportant à la conscience vivante une expérience unifiée et totale. (p. 48)

Dewey reconnaît chez les créateurs et créatrices la capacité de composer avec les difficultés et les obstacles pour en tirer profit, non pas d'une manière duelle, mais d'une manière inclusive. L'obstacle, selon lui, apporte une déstabilisation que l'artiste transforme en réflexion puis en action unificatrice. Son travail repose sur un retour à l'équilibre qui sera créatif ou ne sera pas. Et ce retour vers l'équilibre apporte avec lui une qualité esthétique. Tous les artistes ne sont pas également au fait de l'apport des obstacles à leur créativité et je trouve l'explication de l'auteur plutôt lucide.

On pourrait croire, en regard de cette théorie, que les artistes auraient davantage l'opportunité d'une vision étendue de leur identité, car plus souvent mis en situation de rencontres, d'interactions et de tensions. Mais Dewey ne restreint pas l'activité créatrice aux seuls artistes. Comme autrefois Joseph Beuys ou aujourd'hui Mihály Csíkszentmihályi, et même Trungpa qui en a débattu dans ses conférences sur la

méditation et la créativité, Dewey estime que le potentiel créatif est universel, car humain. Il va donc jusqu'à nommer expérience esthétique toute expérience à laquelle un sujet engage une présence attentive intègre, c'est-à-dire une expérience qu'il mène à sa complétude, en s'y abandonnant avec une curiosité énergique.

L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle est véritablement expérience, est une forme de vitalité plus intense. Au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sentiments et sensations, elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde. [...] Parce que l'expérience est l'accomplissement d'un organisme dans ses luttes et ses réalisations dans un monde d'objets, elle est la forme embryonnaire de l'art. Même dans ses formes rudimentaires, elle contient la promesse de cette perception exquise qu'est l'expérience esthétique. (p. 54-55)

Pour en arriver à ce qu'imaginait Dewey, c'est-à-dire un rétablissement de « la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence » (p. 41), il est nécessaire selon lui que nous changions les conditions de l'expérience artistique qui influencent directement sa réception. Dewey dénonce en particulier le sort que l'institution réserve à l'œuvre d'art en la « coupant du monde », ce qui aurait pour effet de rendre l'expérience esthétique occasionnelle, rare et spéciale alors qu'elle représente une typologie d'expérience que peut faire un sujet en restant intimement lié à son environnement. Notre époque culturelle diverge de celle à laquelle Dewey écrivit originalement ces réflexions (en 1931), en ce sens que de nombreuses « nouvelles » pratiques artistiques ont vu le jour depuis (et continuent encore aujourd'hui), en commençant par les happenings de Allan Kaprow et les projets en art sonore de John Cage³⁵, deux artistes et méditants, étudiants de Dewey et influencés par sa pensée dès les années 1950. Je rappelle ici que les artistes des

³⁵ J'en profite ici pour glisser un mot sur l'influence tout aussi importante sur John Cage du maître zen T. Suzuki, qui offrit des séminaires sur le bouddhisme à l'université Columbia dans les années 1950 à de nombreux acteurs du monde de l'art de la seconde moitié du 20^e siècle, dont Arthur C. Danto qui en fait lui-même le récit dans son essai *Upper West Side Buddhism* (Baas et Jacob, 2004, p. 49-59).

années 1970 ont répondu de manière critique à l'étouffement de l'œuvre par l'institution en la sortant de son enceinte et en la diffusant dans des non-lieux de l'art ou encore en s'organisant entre eux par la voie de l'autogestion. Malgré ces pratiques alternatives, qui ont de toute façon été récupérées par le pouvoir institutionnel, les pratiques muséales actuelles semblent continuer d'afficher une hyper-valorisation de l'œuvre d'art au détriment d'autres types d'artefacts. Elle est encore présentée et protégée de manière à créer une distance marquée entre l'artiste et les regardeur·euse·s, et tous les dispositifs muséologiques en font foi (discours sur l'œuvre, sécurité, heures d'ouverture, environnement, architecture, etc.). L'éducation étant l'une des cinq fonctions fondamentales du musée (Alexander, 1979), j'apporte toutefois une nuance relativement aux efforts d'un certain nombre de musées ayant choisi, depuis plusieurs décennies, de travailler à démocratiser les rapports aux œuvres d'art, et cela, même si plusieurs approches de médiation pourraient faire l'objet de critiques justifiées.

Pour revenir à la philosophie de Dewey (2005), et en conclusion de ce que je souhaitais faire rebondir ici de sa démarche, retenons que les expériences sont omniprésentes. « Il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence. » (p. 80) Or, selon moi, toute expérience représente une rencontre. Mon art en est pétri. Donc, ce qui rend la proposition de Dewey si intéressante c'est qu'elle nous invite à demeurer attentifs à cette rencontre, à cette interaction. Grâce à une présence attentive, une expérience advient, et pas n'importe laquelle, *celle-ci* exactement, *cette* unique occasion rassemblant *ces* conditions, *celles* de *ce* moment-là. C'est la définition que donne Dewey d'une expérience : « Nous vivons une expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres expériences. » (p. 81-82) Si on contemplait davantage les éléments en cause dans l'interaction offerte à l'expérience, on pourrait en venir à réfléchir (à) et à refléter ce

qui nous arrive de cette expérience, et (à) ce qui la dote de singularité. Comme le dit encore Dewey : « Si on ne réfléchit pas par soi-même, on ne réfléchit pas³⁶. » Or, pour réfléchir à une expérience ou pour la refléter, pour que l'expérience devienne cette expérience-là, il faut avoir été là. Le principe des cinq agrégats nous explique que nos perceptions sont pour la plupart machinalement discriminées, et donc démontre que nous ne sommes pas là au moment de l'expérience. Où sommes-nous ?

Comme Dewey, Braidotti ramène le débat à des vues qui s'apparentent à la philosophie bouddhiste. Particulièrement, elle mentionne l'importance de synchroniser le corps et l'esprit en cultivant une conscience nomade : « *It aims to rethink the unity of the subject, without reference to humanistic beliefs, without dualistic oppositions, linking instead body and mind in a new set of intensive and often intransitive transitions.* » (1994, p. 31). Ce faisant, elle établit l'importance d'un facteur essentiel : le corps et son implication dans le vécu d'une expérience, dans la perception des phénomènes. L'esprit est souvent considéré seul acteur investi dans le développement des idées alors que le corps s'y frotte constamment en recevant des sensations et des perceptions souvent rejetées ou ignorées. Elles trouvent tout de même leur chemin pour participer au discours que l'on façonne. Sur ce thème, je retiens une forte affirmation de l'artiste Marina Abramović (2004) sur le pouvoir du corps en état de méditation : « Le corps commence à voir. » (p. 188) Le texte de Jocelyne Lupien (2012), paru dans la publication *Loin des yeux, près du corps*, en a bien défini les insondables tentacules perceptuels.

Il ne faut pas croire que les plans picturaux ou les surfaces des sculptures qu'on appréhende visuellement sans (avoir le droit de) les toucher ne comportent pas de qualités tactiles. [...] C'est par relation intermodale

³⁶ Paroles de Dewey lues en 2016 sur un des murs de la Grande Bibliothèque de Montréal dans la section réservée aux enfants.

que l'œil transmet ce qu'il perçoit aux diverses mémoires sensorielles où sont stockées toutes nos expériences sensorimotrices et affectives du monde. (p. 107)

Avant de mener plus loin la réflexion, je propose de présenter une deuxième série de projets artistiques en phase avec ce deuxième concept. Qu'est-ce qui les caractérise ? Ils m'ont tous fait goûter à des états « d'altération » plus risquée. Notons qu'ils n'ont pas nécessairement été réalisés après ceux présentés précédemment. Je remarque aussi que plus les projets sont fondés sur l'altérité, plus ils sont immatériels. Intéressant. La présence de l'autre semble remplacer la nécessité de l'objet, et la signature s'en trouve enfin libérée. À ce propos, l'identité de ces projets se trouve souvent suspecte car, justement, le non-objet en art visuel ne laisse que peu de poigne au discours rétinien. Je revendique ce droit, cette posture, de produire des projets immatériels et éphémères, de ne produire rien ou presque qui soit matériel, visible, tangible, préhensible. Que de la présence en première instance.

4.5.1.1 Projets artistiques en lien direct avec l'altérité

Conversation sur sa vie avec ma mère, La Centrale, Montréal, 2002

Pendant le projet de longue durée *Suppléance* présenté à la galerie La Centrale, j'invite ma mère Louise Gilbert à faire le récit de sa vie. Nous sommes chacune étendue sur une pile de matelas se faisant face. Un mince espace les sépare. Pendant trois heures, elle raconte le déroulement de son existence depuis l'enfance jusqu'à ses 19 ans. J'apprends sur elle des choses que j'ignorais. Le récit de ses confidences et l'audace de son dévoilement me touche. Des personnes, visiteurs ou employées de la galerie, captent aussi son histoire.



Figure 4.4 *Conversation sur sa vie avec ma mère*, La Centrale, Montréal, 2002
(photo : Sandra-Lynn Bélanger)

Mon corps mon atelier : altérité, Centre culturel de Barcelone, 2002

Cette performance fait suite à celle que j'avais créée quelques mois auparavant en Estonie et en Sardaigne et qui consistait à boire l'eau de mon bain. Cette fois, j'ouvre une bouteille d'eau et verse le liquide dans un bol. Je m'y lave les mains. Je demande à tout le monde dans la salle de s'y laver aussi les mains. Après avoir transvidé l'eau sale dans sa bouteille d'origine, j'en bois le contenu.



Figure 4.5 *Mon corps mon atelier : altérité*, Centre culturel de Barcelone, 2002
(photo : Joan Casellas)

Conversation sur la mort avec mon père, Galerie B-312, Montréal, 2003

J'invite Roger Cotton, mon père, à faire une performance en duo. Je creuse une fosse dans le carré de sable d'un parc pour enfants. Nous y sommes enterrés jusqu'au cou, vraiment à l'étroit, et installés face à face. Pendant une heure, nous avons une conversation spontanée sur la mort et sur le sens de la vie. Notre dialogue débute au déclin du jour et se termine à la nuit tombée.



Figure 4.6 *Conversation sur la mort avec mon père*, Galerie B-312, Montréal, 2003
(photo : Galerie B-312)

Ton corps mon atelier : taches de naissance, La Centrale, Montréal, 2004

J'invite les gens à me montrer leur tache de naissance. Je la dessine dans un cahier, puis mon invité·e la dessine sur mon corps. Ensuite, je lui montre la mienne. Elle est plutôt petite, en forme d'amande, et se trouve sur mon genou droit. Je la dessine sur son genou. On se quitte avec un peu de l'autre en soi. À la fin de chaque jour, je porte une collection de signes épidermiques uniques, étranges, beaux.



Figure 4.7 *Ton corps mon atelier : taches de naissance*, La Centrale, Montréal, 2004
(photo : La Centrale)

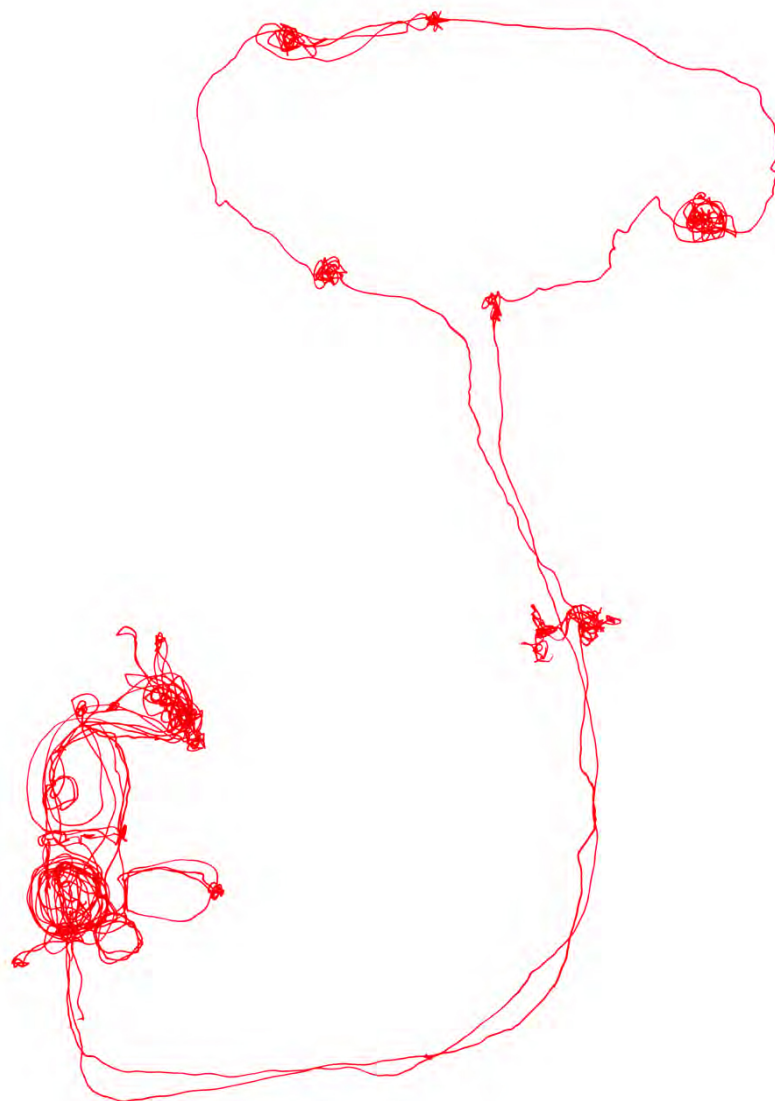


Figure 4.8 *Être est dans l'autre*, Trafic, L'Écart, Rouyn-Noranda, 2005 (photo : Corine Lemieux)

Avec ensemble, L'Écart Art Actuel, Rouyn-Noranda, 2004

Pour TRAFIC, inter/nationale d'art actuel, je reste trois jours et trois nuits avec des gens qui me sont inconnus. Les conditions sont simples : les personnes s'engagent à me garder auprès d'elles pendant un minimum de trois heures pour me mener ensuite vers quelqu'un d'autre. Je deviens ainsi l'objet d'un trafic et d'une circulation non naturelle entre des gens qui se connaissent bien, peu ou pas. Apparaît alors un réseau relationnel se révélant au fil des heures qui nous tiennent tous liés. Certaines personnes ont du mal à me transférer, à se débarrasser de moi. Les gens qu'elles sollicitent n'ont pas de temps à consacrer au projet ou se sentent mal à l'aise à l'idée d'accueillir une étrangère dans leur intimité. Car pour faire quoi ? D'autres préfèrent me garder plus longtemps : nous sommes bien ensemble. Pour ma part, le projet consiste à m'abandonner et à m'adapter à cet autre qui accepte de me recevoir. Puis de négocier avec la chimie qui nous anime, agréable ou non. Au total, sept femmes et deux hommes âgés de 20 à 52 ans se sont prêtés à l'expérience.

On naît tous des autres, Biennale de Montréal, 2011

Une transformation en confettis de tous les textes que j'ai étudiés et de toutes mes notes de cours ou de lecture prises pendant mes études en muséologie (1990-1992). Autrement dit, une transformation de la théorie en pratique, de la pensée en sculpture. L'installation expose les idées et les tendances d'un groupe, d'une école, d'une époque et donc une vue; mais aussi, elle énonce sa propre interdépendance (tout est lié et on naît tous des autres). Enfin, l'œuvre annonce aussi sa propre dissolution puisque les confettis se disperseront fatalement, comme se dissout chaque forme, chaque pensée et chaque action que nous manifestons.



Figure 4.9 *On naît tous des autres*, Biennale de Montréal, 2011 (photo : Guy L'Heureux)

Conversation en silence avec mon frère, Triennale québécoise, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011

Je complète le cycle performatif familial à l'occasion de la Triennale québécoise en créant une action sur mesure avec mon frère. Les liens fraternels unissent des êtres que le « destin », les gènes, les premières expériences et les émotions fondent ensemble. Cette mise en œuvre existentielle les garde proches sans pour autant qu'ils développent une relation choisie, qu'ils inventeraient au fur et à mesure. Alors qu'avec mes parents, j'avais créé des œuvres de conversation, pour cette nouvelle situation, nous avons décidé mon frère et moi que nous resterions en silence en s'adonnant à une activité toute simple, échanger nos vêtements et se tenir la main. L'expérience nous déplace.



Figure 4.10 *Conversation en silence avec mon frère*, Triennale québécoise, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011 (photo : Guy l'Heureux)

C'est maintenant !, Triennale québécoise, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011 (photo : Guy L'Heureux)

Pendant trois heures consécutives, je circule dans les salles du musée portant les habits d'un agent de sécurité. Le projet est furtif. Je ne surveille ni les visiteurs ni les œuvres mais ouvre ma présence à ce que les œuvres proposent, dégagent, invitent. Les œuvres me parlent et je communique avec elles en prenant de longues pauses inspirées par leur aspect formel ou conceptuel.



Figure 4.11 *C'est maintenant !*, Triennale québécoise, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011 (photo : Guy L'Heureux)

4.6 Présence

Cette dernière partie du chapitre consacré au cadre théorique et conceptuel vise à mettre sous la loupe différentes acceptions du concept de présence en étudiant comment il a été approché par quelques praticien·ne·s, chercheur·e·s et auteur·rice·s issu·e·s de diverses sphères de recherche. Alors que j'ai effleuré seulement les deux premiers concepts d'identité et d'altérité, je plonge dans celui de la présence car il me semble les contenir tous, du moins dans le cadre de cette recherche-crédation. L'examen n'est pas exhaustif mais représente un survol sélectif éclairant ma recherche. Et, note importante, c'est aussi par le biais du corps, et non seulement du mental, que ces champs de connaissance sont convoqués afin d'étayer la compréhension du phénomène de la présence, entendu tant sur le plan expérientiel qu'intellectuel.

Je m'intéresse donc, au sein de ma pratique en art action, à une forme de présence vécue comme l'expérience d'une absence de soi fixé. Elle se manifeste par une absorption créative proche de l'absorption méditative (en sanskrit, *samadhi*). Une présence commandée par une forme d'équanimité et d'ouverture, proche d'un détachement. En fait, ce qui est absent de cette forme de présence, serait sans doute l'ego. Je précise encore que le moi n'est pas « mauvais », seulement il est, dans la psychologie bouddhiste, réputé nuisible lorsqu'il cherche à se fixer en refusant le mouvement organique de la vie. Je distingue cette forme de présence de celle qui vient avec une désynchronisation du corps et de l'esprit, gérée par la loi des habitudes.

When we are confronted with work that is not an object with fixed edges and form but a work which is the experience of our body as it inhabits space, it is very difficult for us from a Western philosophical tradition to see reality as made up of something that is not, in some way, an object... for us to recognize presence, absence, or emptiness as something. Though museums are places that cultivate attention, it is hard for them to

recognize an act of attention as the “something” of the work. (Hamilton, 2004, p. 179)

4.6.1 La présence à l'œuvre

Une recherche intéressée par l'art action ne peut se poursuivre autrement qu'en investiguant la notion de présence : en étant présent·e, on peut en effet passer à l'action; sinon comment ? C'est-à-dire que le corps est convoqué pour passer à l'action, bien sûr, mais on y souhaite un surplus de présence, ce qui permet toute rencontre nous a rappelé Dewey. Pour l'heure, mentionnons l'existence de différentes explorations esthétiques du concept qui sont offertes à ma recherche, dont celles d'artistes comme Marina Abramović ou Kimsooja, qui en ont fait le matériau même de nombreuses œuvres performatives, et plus près de nous au Québec avec des artistes comme Victoria Stanton, Karen Elaine Spencer ou Rachel Echenberg. Ce qui rassemble ces artistes ici sont des projets de moyenne ou de longue durée où l'inaction ou l'immobilité a souvent consisté à produire le contenu de l'œuvre. Le collectif TouVA (2017) est aussi digne de mention avec sa publication *Le 7^e sens*, qui porte sur la notion de performatif dans l'art performance et l'art action et s'étend dans le champ global de la présence qu'il nomme à sa façon le 7^e sens. Pour le trio, « [a]u bout du compte, le performatif est vaste comme un 7^e sens » (p. 159).

Les artistes de performance asiatiques dont j'ai vu le travail au fil des ans m'ont en général interpellée par la densité de leur présence et ont créé sur moi une forte émulation. Je les ai souvent cités en exemple. Ce qui me frappe d'abord est leur lenteur. Alors que les Occidentaux·ales se précipitent, les Asiatiques sont au mode ralenti. Je les ai vu à l'œuvre dans de nombreux festivals à l'étranger : il·elle·s sont immensément concentrés et leur travail, souvent minimaliste, est impeccablement attentif. Je pense au Japonais Sheiji Shimoda, ou au Singapourien Jason Lim. J'apprends beaucoup à les regarder agir pendant leur performance. Le Japon, ancien et contemporain, a notamment beaucoup à offrir à une artiste occidentale qui pratique

la performance, la méditation et qui s'intéresse aux sources des pratiques impliquant le corps comme matériau de présence vivante³⁷. Bill Viola (2004) raconte aussi comment son immersion japonaise et sa rencontre avec un maître zen ont transformé sa vision de la pratique artistique, une pratique qu'il qualifie de « *whole-life meaning* » (p. 250). Mais bien avant, au 20^e siècle, un mouvement artistique allait naître de cette recherche de qualité de présence dans l'agir :

J'ai été vivement surpris et aussitôt conquis par ces calligraphies grandioses, cernées des éclaboussures noires, jaillies du pinceau ! Ce qui m'a saisi alors, c'était moins l'intérêt de ces œuvres en tant que calligraphie, que le fait d'y découvrir quelque chose, disons, de l'ordre de la création, de la forme de peinture que nous cherchons, de l'ordre de ce que les artistes tentent de trouver, et ce qui les fait souffrir [...] C'est ce que j'ai réalisé d'un seul coup, quand j'ai eu ces œuvres sous les yeux³⁸.

Quand il a eu cette prise de conscience, l'artiste japonais Jiro Yoshihara, déjà dans la cinquantaine, se trouvait devant des calligraphies du moine zen Nantenbō. Yoshihara est aujourd'hui considéré comme le fondateur et théoricien du mouvement Gutaï qui a vu le jour peu après ce moment, en 1955, à Kansai au Japon. *Gu*, signifie « instrument », et *tai*, « corps », tandis que l'adverbe *gutaiteki* signifie « incarnation concrète ». Qu'un moment aussi visionnaire et libérateur soit finalement inspiré par un méditant, c'est-à-dire par une personne qui étudie le fonctionnement et la nature de son esprit, est instructif sur ce que plusieurs artistes de performance nomment la présence. La plupart des artistes de performance recherchent cette qualité, l'éprouvent et l'aiguisent, mais elle disparaît aussi rapidement si on ne s'entraîne pas à la développer. Et même quand on s'y entraîne ! C'est ce que la pratique de la

³⁷ J'ai eu la chance de faire quatre séjours artistiques au Japon depuis 2001.

³⁸ Citation de Jiro Yoshihara trouvée sur Wikipédia sans référence bibliographique ni note de traduction, https://fr.wikipedia.org/wiki/Gutai#Le_fondateur

performance et celle de la méditation m'apprennent depuis quelques années. Comme Gutaï, elles me gardent inspirée par le goût de connaître dans l'instant.

4.6.2 Éléments de définition

Qu'est-ce que la présence ? Est-ce une action ? Est-ce une relation ? Une écoute ? Un état ? La présence de l'altérité est-elle un appel à la présence ? Sur quoi s'appuie la présence pour être effective ? La reconnaissance est-elle le chemin de la présence ? Comment fonctionne-t-elle ? Quelles sont les conditions de sa manifestation ? Y aurait-il plusieurs catégories de présence ? Pourrait-on en faire une taxinomie ? Ou, au contraire, est-ce que présence et absence restent les deux pôles uniques, tels les concepts binaires de plus et de moins ? A-t-elle un lien avec l'identité ? Comment la méditation crée-t-elle un espace/temps pour rencontrer son esprit ? La présence est toujours là quelles que soient les conditions intérieures ou extérieures mises en place ou trouvées. Elle est quelque part. Mais où ?

Impossible de répondre à toutes ces questions ici, mais leur seule énonciation nourrit la recherche et me pousse à répondre par une omni-réponse, fruit du chapitre sur la méthodologie : la présence est toujours disponible. Même s'il y a décalage entre les périodes de méditation et les rencontres participatives, entre les périodes de contemplation et les périodes de rédaction. C'est pourquoi les données issues des entretiens d'explicitation et des écarts tracés sont si précieuses. Il m'a fallu ce temps de recherche et de réflexion, et la traversée la plus intègre possible d'une nouvelle expérience artistique, pour en arriver à ce résultat qui, somme toute, est crucial pour cette recherche : la présence est toujours disponible. Comment la cultiver ? Je propose d'interroger d'abord l'étymologie du mot présence et de parcourir ensuite un ensemble précis de discours et de pratiques s'y rapportant.

4.6.2.1 Étymologie

[Le terme *présence*] est emprunté (début. XII^e s.) au latin *praesentia*, dérivé de *praesens*, désignant le fait d'être présent, d'être là et, avec une valeur caractérisante, d'être efficace, puissant, spécialement dans *praesentia animi* « présence d'esprit, sang froid »; il est également employé dans l'expression *in praesentia* « pour le moment, dans le moment présent », opposé à *in absentia*. [...] C'est au XVII^e s. que *présence* entre dans l'expression « présence d'esprit » (1656) qui calque l'expression latine *praesentia animi*. En relation avec certains emplois de l'adjectif *présent*, il désigne le fait d'être présent par l'esprit, la disponibilité, l'attention (1690, Furetière, qui précise *présence de cœur*, par opposition à *présence corporelle*). Au XVIII^e s., *présence* s'emploie en science à propos de l'existence d'un corps, d'une substance dans un ensemble (1758), par exemple en minéralogie (1783, Buffon). Au XIX^e s., apparaît le sens abstrait et sensible de « fait de sentir comme présente une personne en fait absente » (1865, Hugo). Ce n'est qu'au XX^e s. que *présence* désigne, au figuré, le caractère actuel, proche, vivant d'une personnalité ou d'un courant de pensée (1936) et qu'il prend au théâtre (*avoir de la présence*), la valeur d'« intensité du jeu d'un acteur » (1945, Sartre), dont procède le sens de « rayonnement » (1948), et en politique celle de « fait, pour un pays ou une collectivité, de jouer un rôle important dans une partie du monde » (1948). Son seul dérivé est le composé OMNIPRÉSENCE [...] OMNIPRÉSENT, ENTE. Adj. (1838), d'abord au sens de « présent en tous lieux », s'emploie par extension pour une chose qui semble accompagner partout l'observateur. (*Dictionnaire historique de la langue française*, 2006, p. 2920)

Trois de ces définitions retiennent l'attention de l'actuelle recherche : « le fait d'être présent, d'être là » (j'entends ici le corps), « le fait d'être présent par l'esprit, la disponibilité, l'attention » (j'entends ici la faculté de l'attention) et celle sur l'omniprésence qui « s'emploie par extension pour une chose qui semble accompagner partout l'observateur » (j'entends ici la conscience d'un sujet en état constant de connaissance dans l'instant, donc qui sait où se trouve son attention).

4.6.3 Quelques contextes de compréhension du concept de présence

Divers·es auteur·rice·s à différentes époques se sont évidemment intéressé·e·s à la question de la présence. Selon le domaine de recherche auquel elle se trouve associée, des objets et des fonctions différentes sont imputés à la notion de présence : mémoire, concentration, stratégie cognitive, métacognition, méditation, contemplation, mouvement, leadership, système organisationnel ou comportements sociaux. Il est impossible de faire la recension de tous les champs de recherche abordant la présence, car trop abondants. Parmi les articles et ouvrages découverts, lus ou consultés, certains retiennent mon attention pour des affinités avec la présence telle que ma pratique de la méditation et ma pratique de l'art action me la font ressentir et définir. C'est l'angle que j'ai donné à ma sélection. La présence y est nommée variablement selon l'approche et la discipline concernées : présence attentive, *mindfulness*, pleine conscience, attention, *sati*³⁹, présence totale, présence authentique, présence éveillée, présence spontanée, *rigpa*, comptent parmi les appellations recensées et qui semblent dignes de mention dans le cadre de cette thèse. La section qui suit me servira à en distinguer quelques-unes et à les associer à quelques champs disciplinaires, pour ensuite positionner la compréhension que j'en ai en relation avec la méditation d'orientation bouddhiste et la pratique de l'art action.

4.6.3.1 Présence attentive

Actuellement, un nombre important de livres et d'études voient le jour en regard d'une pratique nommée *présence attentive*, *mindfulness* ou encore *pleine conscience*. Très près de nous, l'ouvrage du groupe de recherche uquamien GRIPA *La présence attentive : état des connaissances théoriques, empiriques et pratiques* (Grégoire et al., 2016) est tout indiqué pour aider à cerner ce premier concept de présence. Les

³⁹ *Sati* est un mot de la langue pali qui signifie « se rappeler » et est souvent traduit par « attention ».

auteur·rice·s utilisent peu le terme seul de présence, mais bien plutôt l'expression *présence attentive*. Selon eux, son origine moderne proviendrait d'une traduction du mot pali *sati*, proposé par T. W. Rhys Davids en 1881, un spécialiste britannique de la langue pali. Même s'il n'est pas aisé de le faire, je distingue ici l'expression « présence attentive » de la pratique de la méditation. Pourquoi ? La première approche, d'orientation psychologique, et dans le cadre de l'essor actuel qu'on lui connaît, a surtout pour but de recourir à une technique attentionnelle en tant qu'outil d'intervention afin d'aider et de soutenir des d'individus en situation de souffrance reliée à des problèmes personnels, professionnels, comportementaux, etc. Dans ce contexte, la pratique de la présence attentive a pour objectifs des résultats combattant des problèmes, par exemple réduire le stress et l'anxiété. C'est une approche de type cognitivo-comportementale. Cette vision relativement nouvelle propose une vision pragmatique de la méditation. Les auteur·rice·s diront « séculière ». Elle est nommée : « intervention basée sur la présence attentive », un moyen d'apprentissage de la relaxation, ou un moyen d'atteinte mesurable d'un état de présence. Cette vue se distingue d'une vision plus indéfinie et spirituelle, laquelle aborde la présence attentive davantage comme un phénomène que comme un résultat, davantage comme un état déjà naturellement là, venu avec les facultés humaines d'attention et de vigilance, que comme une technique qu'il faille ajouter et appliquer pour le faire naître. Les auteur·rice·s du GRIPA reconnaissent cette actuelle double identité de la présence attentive :

La présence attentive a un long passé spirituel et une courte histoire séculière (Monteiro *et al.*, 2014). En Orient, elle renvoie à une pratique phénoménologique et contemplative complexe de plus de 2500 ans destinée à réduire la souffrance et l'insatisfaction. En Occident, elle fait surtout référence à un trait, ou à un état, accessible à tous et pouvant être mesuré de manière objective et scientifique. Elle est aussi décrite à l'occasion comme une pratique séculière et thérapeutique destinée à promouvoir la santé psychologique. Pour plusieurs, ces deux visions semblent irréconciliables (Grossman, 2011). Pour d'autres (Sauer *et al.*, 2012), ces visions sont complémentaires et il est essentiel que le dialogue

entre les tenants de la psychologie bouddhiste et contemporaine se poursuive afin d'en arriver à une définition qui fasse davantage consensus. (Grégoire *et al.*, 2016, p. 23)

Pour ma part, je ne crois pas qu'il faille rechercher le consensus. D'abord il est impossible à réaliser. Et puis, il me semble utile que la méditation, une pratique vieille de 2500 à 2600 ans (selon le groupe de recherche uqamien), passée d'individu à individu par l'oralité et le partage d'expériences, se propage et se multiplie encore en diverses méthodes et cultures. Le plus important est que des personnes soucieuses de cultiver une relation intime avec leur vécu subjectif et, quelles que soient leurs raisons, leurs motivations ou leurs attentes, puissent trouver dans la méditation un outil simple, souple et ajustable à leur situation, car c'est la force de cette pratique de base. Elle est, comme le mentionne les chercheur·e·s du GRIPA dans la citation ci-haut, « accessible à tous ».

C'est dans le cadre clinique d'un hôpital que le médecin américain Jon Kabat-Zin, à partir des années 1980, initie une proposition structurée de pratique attentive par le biais de programmes adaptés :

Kabat-Zin [...] a voulu faire profiter la société occidentale de quelques-uns des principes bouddhistes et traduire ceux-ci d'une façon accessible à la science, à la médecine et aux soins de santé. Pour ce faire, il a créé le MBSR [Mindful-Based Stress Reduction] afin de mettre en lumière la richesse retrouvée dans le moment présent et l'autorité authentique de l'expérience personnelle de chacun. Dans son programme, la présence attentive n'est pas présentée comme une simple technique, mais bien comme une façon d'être qui doit être cultivée de façon continue. En outre, la présence attentive est pratiquée sans égard à l'atteinte d'un état particulier, mais comme une fin en soi. (Grégoire *et al.*, 2016, p. 72)

Son approche pratique peut être transmise pour n'importe quel type d'individu œuvrant en n'importe quel environnement de travail. Elle peut avoir pour but de soulager, d'éduquer ou de simplement relaxer.

Encore peu connue en Occident vers la fin des années 1970, cette pratique méditative a, dès cette époque, été adaptée et intégrée à des interventions structurées permettant aux individus de mieux gérer leur stress ou de faire face à des douleurs chroniques. Dès lors, elle est enseignée non pas dans un contexte religieux ou spirituel, mais bien dans un contexte thérapeutique, séculier et pragmatique. Elle est transmise non par des moines mais plutôt par des professionnels de la santé, notamment des médecins et des psychologues, afin de réduire, et même éliminer, certains symptômes. Aujourd'hui, plusieurs interventions destinées à promouvoir la santé psychologique s'appuient sur ce type de pratique (Grégoire *et al.*, 2016, p. 2).

Il est important de distinguer les critères qui font de la pratique de la méditation une démarche religieuse, spirituelle ou séculière⁴⁰. L'artiste Ernesto Pujol (2004) en traite aussi dans l'entretien déjà mentionné plus haut. Mais la recherche menée ici offre-t-elle un espace pour ce faire ? Je laisse mijoter la question tout en me permettant d'affirmer au moins pour l'instant que toute pratique artistique me paraît être ou en passe de devenir un jour ou l'autre une pratique spirituelle, car c'est une pratique accompagnée de la vie attentionnée de l'esprit. Toute absorption créative le prouve. Et c'est bien ce que représente pour moi la spiritualité : la vie de l'esprit tourné vers lui-même en tant qu'il peut discerner ce qu'il *lui arrive*, ce qui lui apparaît phénoménologiquement. Ce qui n'en fait pas nécessairement une pratique dite religieuse, selon la définition que les uns et les autres soutiennent en regard du mot « religion ». Notons le fait que deux origines étymologiques lui sont attribuées menant à des pistes différentes: le mot proviendrait soit du verbe latin *religare* ou « relier »; soit de *religere* qui signifie « recueillir ». Ce qui a fait dire au linguiste Benveniste que le mot correspondait à « revenir sur ce qu'on a fait, ressaisir par la pensée ou la réflexion, redoubler d'attention et d'application » (*Dictionnaire*

⁴⁰ J'en profite pour préciser que je considère ma pratique de la méditation spirituelle et non-théiste.

historique de la langue française, 2006, p. 3161). On se retrouve au final tout près de la définition de la méditation. Et qu'est-ce qui caractériserait une démarche spirituelle⁴¹ ? Justement, une telle pratique garde le sujet en phase avec son vécu intérieur de manière ressentie, somatique, critique. Et spécialement, ce sujet s'entraîne à rencontrer les choses telles qu'elles sont offertes par les phénomènes au lieu de tenter de les éviter ou de les manipuler à son avantage. La voie spirituelle est un entraînement au courage et à l'authenticité (autre terme galvaudé). C'est pourquoi l'affirmation du GRIPA voulant que la méditation soit « destinée à réduire la souffrance et l'insatisfaction » (Grégoire *et al.*, 2016, p. 23) me paraît louable mais un peu naïve et positiviste. Je nuancerais en disant que la méditation est destinée à rencontrer la souffrance et l'insatisfaction afin de voir de quelles illusions elles découlent.

4.6.3.2 Entretien d'explicitation : « une formation à la présence »

Un autre champ d'étude lié à la psychologie a interpellé ma recherche : l'entretien d'explicitation, outil proposé par Vermersch (2011). L'orientation caractéristique de cette technique a pour but de « faire obstacle au fonctionnement désimpliqué de la relation au vécu » (p. 69). Dans son livre *Explicitation et phénoménologie*, ce dernier affirme que « l'attention est la dynamique de la conscience » (Vermersch, 2012, p. 199) et que la technique de l'entretien d'explicitation permet d'avoir accès à « la structure feuilletée du champ attentionnel » par rapport à une action passée et de s'en approcher de « moment spécifié » en « moment du moment spécifié ». Dans ce contexte, pour l'auteur, la présence est une « prise de parole incarnée » d'ailleurs perceptible dans le corps de la personne interviewée, au moment de l'entretien, c'est-à-dire que le sujet devient « en relation vivante avec ce dont il parle, au moment où il

⁴¹ Sur ce sujet, voir mon article *Le feu sacré : la pratique in spiritu. Éclairages en fondus sur l'art et la spiritualité* (2012).

en parle », référant ainsi à son collègue Varela, pour qui « incarné » correspondait à une « cognition reliée au corps », congruente, somatique (2011, p. 199).

Nadine Faingold (2013) explique comment elle a mis au point une technique croisant l'entretien d'explicitation et la théorie de l'*Internal Family System* du psychologue américain Richard C. Schwartz, et qu'elle nomme « décryptage du sens ». Ce type d'entretien, mené en écoute des émotions émergentes chez A, permet, si et seulement si il ou elle est d'accord, d'identifier ses « co-identités » intérieures, porteuses de « parties ressources » et de « parties exilées », lui permettant « de se réapproprier les enjeux identitaires sous-jacents » (Faingold, 2013, p. 31). L'accompagnement en décryptage de sens permet stratégiquement de se retrouver dans « un état interne de présence et d'ouverture qui relève de l'expérience, et qui survient en nous quand nous sommes désidentifiés des parties qui constituent notre problématique individuelle (et qui se sont créées en réaction aux événements de notre histoire singulière) » (p. 34). Ma jeune pratique de l'entretien et de l'auto-entretien d'explicitation m'a déjà permis de découvrir et d'identifier des forces actives de co-identités dans mon travail en art action. Des croyances aussi. Une « partie exilée » spécialement, et qui concerne la place faite à l'autre dans mon travail.

Vermersch et Faingold n'utilisent que peu ou pas le terme de présence; pourtant, toutes leurs recherches s'y consacrent en ce sens que la pratique de l'entretien d'explicitation, de la même famille que celle du *focussing*, est en soi déjà une pratique de la présence et une pratique à la recherche de la présence.

4.6.3.3 Méditation sociale : un champ de présence

La méditation sociale fait partie des formations que je me suis offertes pendant la durée de cette recherche dans le but d'approfondir autrement la présence par l'expérimentation. La technique présente une nouvelle approche méditative mise au point par Nick Kranz (2016), un enseignant de méditation de la lignée de Trungpa,

habitant et pratiquant à Boston. C'est donc auprès de lui que j'ai suivi, dès 2019, deux formations d'introduction : d'abord à la pratique de la méditation sociale, puis à sa facilitation⁴². Cet apprentissage s'est fait après la création du projet *Incursions* et de la publication du livre *Avec du l'autre*, mais comme j'y vois des liens évidents depuis que j'y ai été initiée, je me permets de la présenter brièvement car elle procure des références phénoménologiques servant des parties de l'analyse. En résumé, la méditation sociale est une pratique attentionnelle de groupe dont la séance de pratique est organisée en trois phases : une pratique de méditation individuelle, une pratique de cercle de présence incarnée et une pratique de socialisation plus conventionnelle. Bien qu'elle fonctionne en lien avec les deux autres, c'est la seconde partie qui m'intéresse ici. La pratique du cercle de présence incarnée, basée sur la tradition millénaire du cercle de parole et de partage commune à plusieurs peuples et nations historiques, se mélange ici à l'attitude méditative, ce qui a pour effet que les deux approches se fortifient l'une l'autre. Le cercle a pour fonction de créer un espace dédié à l'échange authentique se transformant en l'expérience d'un champ vibratoire au sein duquel la présence de chacun est ressentie. Kranz en parle en termes de « pression bienveillante », c'est-à-dire que le cercle, et l'attitude incarnée qui l'habite, crée une réelle densité de présence, voire une chaleur physique. Les instructions associées à cette pratique se déclinent en plusieurs principes : maintien de la posture de méditation dans le cercle pour alimenter la présence à soi et aux autres, soutien d'une écoute profonde, parler à partir de l'expérience dans l'instant incluant celle du corps, ne pas converser ni répondre aux questions, accueillir ce qui émerge dans l'instant sans juger ni manipuler la prise de parole, offrir un partage empreint de « *vulnerability-bravery* », une contraction langagière suggérée par Kranz qui considère que les deux qualités s'allient dans le cadre de tout échange authentique. Je

⁴² J'en profite pour signaler que j'ai aussi été formée comme instructrice en méditation, un rôle que je pratique activement depuis 2010.

retiens une affirmation forte de son livre, car elle parle à ma démarche d'art action et à mon attrait pour la présence et ses effets corollaires. En fait, ce qui endort notre présence consisterait à : « *Erroneously assuming one can be off duty in interdependence.* » (Kranz, 2016, p. 59)

En terminant, je n'ai pas ouvert de nouvelle section sur la présence en lien avec les pratiques méditatives de *shamatha*, *vipashyana* et *mahamudra* que je pratique et que j'ai introduites plus haut. Il est évident qu'elles sont la source même de cette recherche. Mais, à ce chapitre-ci, je me permets d'ajouter que la méditation est une pratique convoquant et cultivant plusieurs niveaux expérientiels de présence. Trungpa parle en fait en termes de quatre états de présence : présence attentive (liée au ressenti), présence authentique (liée au non-soi), présence enrichissante (liée au non-soi des phénomènes) et présence spontanée (liée à l'immédiateté ou quatrième temps).

4.6.3.4 La présence comme relation

Parmi les autres définitions de la présence qui ont retenu mon attention, on en trouve quelques-unes brillamment proposées par les auteur·rice·s rassemblé·e·s dans l'ouvrage *Archaeologies of Presence* (Giannachi, Kaye et Shanks, 2012). La présence est-elle « un acte de persistance » tel que le propose cette monographie en référant à Heidegger comme piste d'introduction à la réflexion ? La présence est-elle une conscience arrêtée ou une conscience en mouvement ? Ou encore, la présence est-elle une alternance de présence et d'absence ? C'est ce que suggère Josette Féral (2012). L'autrice rapporte en fait trois définitions de la présence que je retiens ici afin de les comparer aux autres, car elles ouvrent quelques nouveautés aux premières. Féral, qui situe sa recherche dans le domaine des arts de la scène, les regroupe en trois perceptions différentes de la présence. La première concerne une présence physique concomitante à une absence intellectuelle (*intellectually absent*) et elle lui sert de point de départ oppositionnel pour définir la présence. Cette première acception est connue de tou·te·s, car nous en faisons souvent l'expérience : elle la nomme « *present*

within the subject's space and time » (p. 31). Autrement dit, le corps d'un sujet présent dans son environnement, mais qui n'est plus présent à l'environnement. La deuxième définition implique l'intermittence de la présence avec l'absence : « *It is these alternating moments of presence and absence that create the state of presence.* » (p. 32) Et enfin, « *A third view states, on the contrary, that presence is more strongly felt when there is a rupture, a straying away or a failing of presence, an absence of presence, a "défaut de présence".* » (p. 33)

La présence n'est pas le seul fait d'apparaître devant un autre être humain (cette idée réfère au « *weak concept of presence* », établi par Ericka Fischer-Lichte [2012, p. 106] dans la même publication), c'est une persistance au sens où l'entendait le philosophe Heidegger :

[T]he word "being" now no longer means what something is. We hear "being" as a verb, as in "being present" and "being absent". "To be" means to perdure and persist. But this says more than just "last and abide". "It is in being" means "it persists in its presence" and in its persistence concerns and moves us. (Heidegger 1971: 95) (Giannachi et al., 2012, p. 10)

En ce sens, la présence apparaît pour Heidegger comme une relation :

This notion of "presence": that presence occurs as persistence between "self" and "other", and so in a transversal of difference. In this context, division, separation, and differentiation form one condition for the performance and reception of phenomena of presence, which are provoked and sharpened in acts of relations, in the performance of the network, in ecologies of differences. (p. 11)

Plus loin, leur définition de la présence rejoint la pensée tantrique, qui est caractérisée par la non-dualité et l'équanimité, et est ici expliquée par le sanskritiste David Dubois (2014) : « Le corps ordinaire est une conscience contractée. La conscience bienheureuse est un corps dilaté. » (p. 49) Fischer-Lichte (2012), en affirmant que

« the mind is embodied and the body is en-minded » (p. 113) annonce son concept de « radical presence » (p. 112) traversant l'idée d'une écologie de la présence *in fieri* : « *an ecological process that marks a moment of awareness of the exchanges between the subject and the living environment in which they are part* » nous rappellent les éditrices en introduction du livre (p. 13). Elle abolit la dualité corps/esprit et propose une conclusion assurément tantrique sans pourtant jamais mentionner le mot : « *PRESENCE does not make anything extraordinary appears. Instead, it marks it into an event: the nature of human beings as embodied minds.* » (p. 116) La notion de persistance chez ces auteurs et autrices rejoint-elle celle de la temporalité ininterrompue intrinsèque à l'expérience esthétique selon Schaeffer ?

Si l'expérience esthétique est une épiphanie au sens où elle est une expérience de présence, cette présence est essentiellement celle de l'attention qui est présente à elle-même : elle n'a rien à voir avec une apparition, une venue à la présence, qui nous sortirait du temps. (2015, p. 50)

En complément à cette section sur la présence en art en tant que relation entre un sujet et son objet attentionnel, je souhaiterais évoquer l'œuvre-phare de Marina Abramović, *The Artist Is Present*, car elle représente à elle seule un exemple manifeste de persistance préentielle performative. Voici la description qu'en fait Raphaëlle Jeune (2016) :

Durant la longue performance *The Artist is Present* (716h30) réalisée au MOMA en 2010, Marina Abramović a accueilli un par un des milliers de visiteurs, assise sur une simple chaise, plongée dans une concentration méditative acquise par des années de pratique bouddhiste. Chacun venait s'asseoir en face d'elle, pour un échange de regard d'une rare densité. « Il n'y a rien, annonce-t-elle. Juste la pure présence où on puise son énergie et rien d'autre. » [Extrait de *The Artist is Present*, film de Mathew Akers sur l'exposition et la performance de Marina Abramović, 2012.] Sans affect, arborant un visage neutre mais intense, elle s'engage pleinement dans l'instant du lien tissé, et ressent, selon ses dires, sa dissolution dans l'espace rempli des multiples corps attentifs des spectateurs attendant leur

tour. De son côté, le spectateur assis face à l'artiste éprouve dans la coprésence une expérience allant d'une confrontation avec soi-même à une désintégration de sa présence dans l'anomie de l'instant. (p. 176)

Amelia Jones (2012), dans *Archaeologies of Presence*, reconnaît quant à elle que cette œuvre a littéralement marqué le monde muséal en le forçant à faire les choses autrement, mais elle dit n'en pas percevoir de qualité authentique.

As I have argued elsewhere, "The Artist is Present" exemplified the politically dangerous trend towards reifying precisely that which is still being claimed as "authentic" in its supposed transfer of unmediated emotions and energy. In short, "The Artist is Present" exemplifies what is lost when performance is institutionalized, objectified, and, by extension, commodified under the guise of somehow capturing the ephemeral. You can't "curate", plan in advance, or otherwise present "presence"; it is something that happens of its own accord through interpersonal encounters. (p. 198)

Cette perspective amenée par Jones et sa réflexion ont tout pour soutenir et justifier le fait que mon expérience de projets d'art action souffre lorsque les diffuseurs tentent de s'en emparer, pour des raisons promotionnelles ou diffusionnelles, c'est-à-dire qu'ils méprisent, ignorent ou sous-estiment les fondements de l'œuvre et ses besoins, de n'importe laquelle des conditions ou étapes de sa réalisation, sa production, sa diffusion. J'apprécie tout de même les œuvres et la pensée de Marina Abramović et en respecte le cheminement. Sa pratique parallèle de la méditation en fait pour moi une référence de choix.

En terminant, je reviens sur Jones qui mentionne le mot *authentique*, lequel résonne pour moi en art comme en méditation dans l'expression « présence authentique ». Dans la culture tibétaine, source de la pratique méditative que j'étudie, ces mots pointent l'idée d'un « champ de pouvoir » (*wanthing* en tibétain). Quand, dans les pratiques de méditation sociale auxquelles je participe, dans lesquelles on s'engage à

pratiquer une présence authentique de corps, de parole et d'esprit, une pratique de « *vulnerability-bravery* », les participant·e·s et les cocréateur·rice·s actualisent cet engagement, un réel champ de pouvoir est ressenti. L'expérience est phénoménologique et se traduit pour moi en le ressenti (ou pas, si les conditions ne sont pas rassemblées) d'une puissante et pénétrante chaleur.

4.7 La présence en art action

Dans le chapitre V de son ouvrage *Condition de l'homme moderne*, intitulé « L'action », Arendt (1983) explique comment la parole et l'action sont des manifestations spontanées et impulsives, des initiatives vitales. En tant que « faiseurs d'actes » ou « agents », les humains créent donc leur existence au fur et à mesure que leurs paroles et actions surgissent. L'angle que propose Arendt inclut aussi une dimension éthique qui s'exprime par le fait que la parole et l'action, en s'insérant dans la sphère commune, deviennent de la « co-action », ce qui est tout à fait en lien avec ma pratique d'art action de type relationnel et participatif. Selon l'autrice, cette qualité de co-action est une puissance infinie, une potentialité imprévisible et inépuisable. (Un autre lien ici avec la philosophie bouddhiste qui en parle en termes de *karma*, mot sanskrit signifiant justement « action ». Le *karma* pointe l'inextricable interconnexion des causes et effets, dont l'attention et la vigilance pourraient participer à orienter les conséquences.) Cette vue d'Arendt rejoint non seulement l'esprit à l'œuvre dans ma pratique artistique lorsqu'elle qualifie l'action humaine en termes de processus, d'infinitude et d'imprévisibilité, qu'elle la distingue du seul faire, mais également de mes valeurs, ceci spécialement lorsqu'elle présente le pouvoir et la liberté associés au « pardon » comme action, non pas comme référent religieux, mais comme éthique altruiste et spirituelle, telle une attitude de déprise permettant une fluidité par laquelle action et parole peuvent « agir » et interagir. Cette attitude est très proche de la fluidité possiblement agissante au sein d'une

performance en train de se faire, en train de s'inventer devant/avec/par l'autre. Créer dans ces conditions reviendrait à accepter que l'altérité unifie, d'où ma proposition du concept « d'esthétique de l'union », une force agissante en art action, elle-même issue d'une éthique de cordialité (et auto-éthique de cordialité), dont j'ai parlé plus haut, un accueil de ce que l'autre suscite, provoque, éveille et apporte en soi, une présence de l'autre en soi. De plus, je remarque qu'en état de rencontre, on reste absorbé par l'autre. Il·elle devient vite l'objet de la présence. Par conséquent, si on veut étudier sa propre expérience de la présence en situation de présence à une autre personne, on doit être déterminé à le faire par avance. Sinon, la présence à la présence est déplacée de soi à l'autre, ou plutôt partagée entre soi et l'autre. Les collectes phénoménologiques en seraient alors différentes, et pourraient même passer inaperçues.

4.7.1 La présence du corps en art action

Le corps est un des véhicules des concepts que je viens d'essayer de décrire. Pas de présence sans le corps. Tou·te·s les artistes connaissent l'importance du corps dans leur travail, quelle que soit leur pratique. Bien qu'extrême, cette amusante citation d'Annie Dillard (2008) : « Voilà donc comment j'ai écrit pendant toutes ces nuits, comment j'ai écrit un livre sur l'art si noble et vénérable : en déplaçant une pince à linge le long de mon petit doigt de plus en plus rouge. » (p. 62) Les ateliers et les bureaux renferment sans doute une collection de schémas somatiques semblables et qui resteront à jamais tus.

Que sais-je du corps en art ? J'en sais surtout pas mal du mien. Ou plutôt, le mien en sait plus que moi. Je n'ai jamais écrit sur le corps. En fait, je ne lui ai écrit que quelques poèmes dont je porte une ligne tatouée dans le dos : « Mon corps mon atelier. » Et je me souviens que j'ai déjà aimé me perdre dans le récit sensuel de l'artiste Richard Purdy (1997), qui signa un jour un livret inusité dont un des récits exposait l'invagination du corps désiré et touché par l'être aimé, autrement dit, avalé

par lui. J'en ai retenu qu'il nous plaît de nous fondre en l'autre. Et ce n'est pas tombé dans l'oreille d'une sourde.

J'ai entamé la série performative *Mon corps mon atelier* en 2001 sans faire toute une histoire de ce corps. Il était matériau, matière, et n'était pas perçu ni utilisé comme ce véhicule si sophistiqué sur le plan de la présence incarnée que les études doctorales m'ont fait (re)découvrir. Comme tout un chacun, je connais pourtant bien ce corps, que ce soit par intuition, par expérience, par habitude et même par la voie intime de mes cellules qui me connaissent et me ressentent avant que mon mental ne puisse même le reconnaître (Andrieu, 2014). Chaque jour, j'arrive à me tenir debout, sur ce corps, entre deux trous, sans toujours avoir à penser à sa mécanique, à sa morphologie, à sa pratique de corps en mouvement, de corps-mouvement. On pourrait croire en visitant le corpus d'œuvres que j'ai mis en place que je savais bien ce corps. C'est faux. À la fois grand et petit, mon corps me connaît mieux que moi : il sait ce que je tends à affectionner et à refuser, bien que, sur ce point, il ne soit pas rare qu'il surprenne mon esprit d'habitude en reclassant mes préférences. Comme me le dit Merleau-Ponty, je n'ai pas « d'autre choix que de vivre mon corps ». Autrement dit, je *suis* mon corps. Michel Foucault en a si bien fait le tour dans son texte radiophonique *Le corps utopique* (1966) qu'il serait inutile de tenter encore l'aventure de l'énumération des possibles du corps. Alors que tenterais-je à mon tour qui vaille d'être vu, retourné, déplié, lu ? Mon corps, ici en mode tapuscrit, soutient un mal de coude, ressent un nez enrhumé, est agité d'une toux ponctuant le rythme des doigts sur les touches et s'allie au craquement de la chaise à roulettes; tout cet attirail du corps travaille déjà à me garder *ici*, corps et esprit synchrones. C'est bien avec ce corps que je vais marcher dans ce texte. Ce texte est mon corps. Et sans lui il ne saurait advenir. Comme Marina Abramović (2004) le décrit dans une interview, elle ne pense, à ses débuts, au corps, à son corps, qu'en regard de ses limites. Elle ne pense qu'à le faire performer et en oublie la vie de son esprit.

In the 1970s, when I explored many possibilities of performance in a physical way, confronting the limits of my body, I was interested in pain and cutting the body. And, you know, it was almost pushed to the point that next would be killing myself in front of audience. I was thinking: How I can use my body, how I can use the real material, how I can use fire, water, whatever: the body, skin, blood and so on. But then, where is the soul? Somehow the mental part was not playing any role at this time.
(p. 187)

Sans vouloir comparer mon travail au sien, que j'ai dit plus tôt apprécier, je reconnais que nos performances présentent des points de rapprochement. Entre autres, je crois avoir emprunté un trajet semblable par rapport à la mise au défi. C'est la voie de nombreux artistes de la performance, et c'est peut-être inévitable : quand on travaille avec son corps, il est devant. On peut le pousser aux extrêmes, et jusqu'à la souffrance. On fait tout pour le ressentir. Mais le corps dit son fin mot. Il emmagasine ses expériences et instruit directement l'esprit sur le vécu des phénomènes, du vécu de l'action, dirait Vermersch. Dans le cas d'Abramović comme dans le mien, la rencontre de l'esprit et du corps s'est faite par la pratique de la performance, puis par celle de la méditation. Cette dernière enseigne que la vacuité de l'esprit, sa vastitude, où logeraient les pensées et leurs projections, est essentiel à toute présence, qu'il possède une qualité d'accueil inconditionnel et qu'une confiance sans limite peut s'en dégager. C'est bien cet enseignement somatique qui m'a amenée à vouloir me pencher sur les conditions et les dispositions intérieures à la création et de l'attention consciente requise pour y retoucher autrement. J'ai souhaité regarder l'angle mort de l'art action en train de s'inventer : un tout petit angle qu'on ne voit qu'en sortant le miroir de la conscience. L'angle mort d'un art vivant, un art vivant de son corps. C'est pourquoi la méthodologie de l'*écart tracé*, découverte à même l'écriture du présent texte, me donne l'occasion de pratiquer et d'incarner une auto-éthique de la cordialité dont je tente de tracer la définition ici même dans cette recherche : cherchant à décortiquer le concept, je le chevauche physiquement. Parmi toutes les

récoltes de cette méthode, la plus surprenante est apparue après avoir médité une journée durant : « Mon corps me dit que la pensée est une sensation. »

4.7.1.1 Projets artistiques avec le corps comme matériau

Dessin respiré

La pratique du dessin respiré consiste en une méditation en action puisqu'il s'agit de tracer spontanément le ressenti du respir. À l'aide de la pointe d'un crayon déposée sur une feuille, et les yeux fermés, je trace la perception du cycle respiratoire ressenti en suivant la sensation du mouvement de l'inspiration à l'expiration pendant deux minutes. J'ai mis au point cette pratique qui me permet une possible synchronisation du corps et de l'esprit chevauchant intérieur et extérieur.

Mon corps mon atelier : passion, Dazibao, Montréal, 2004

Je retire mes vêtements et garde un jupon. Je place des petites bougies de gâteau d'anniversaire sur mon corps et les laisse se consumer jusqu'à ce qu'elles s'éteignent ou jusqu'à ce que je ne puisse plus supporter la chaleur. La performance a lieu chez Dazibao, un centre d'artistes qui diffuse la recherche en photographie contemporaine. *La lumière comme surmoi*, titre de l'événement de performance, a réuni des artistes cherchant à explorer et à souligner l'autorité absolue de la lumière dans le travail du photographié au moment où un corps performatif décide de ne se fier qu'à elle, décide de ne penser qu'à elle. Les artistes étaient invités à considérer la contrainte



Figure 4.12 *Dessin respiré* (pratique en continu depuis 2006) (photo : Sylvie Cotton)

matérielle d'intégration du processus photographique en se laissant envahir ou diriger par lui, qu'il s'agisse de détails purement techniques (cadrage et capture, temps d'exposition, vitesse d'obturation, type de lentille, etc.) ou de sa fonction symbolique (apparition de l'image, fixation et indélébilité, empreinte du réel, témoin historique, subjectivation de traces, etc.).



Figure 4.13 *Mon corps mon atelier : passion*, Dazibao, Montréal, 2004 (photo : Corine Lemieux)

Mon corps mon atelier : anatomie, Galerie Joyce-Yahouda, Montréal, 2003-2004

Je dessine l'ensemble de mon corps, mais par fragments — un par semaine —, en prenant chaque fois la posture la plus appropriée pour une réalisation la plus adéquate possible. Cette œuvre renverse les conditions et conventions habituelles : je suis à la fois l'artiste et le modèle, je travaille dans le lieu de monstration, la galerie, au lieu de le faire dans le lieu de création, l'atelier, et je le fais en public au lieu de le faire en privé. Chaque samedi après-midi (sauf exception), de septembre 2003 à septembre 2004, je me rends à la galerie et dessine une partie dénudée de mon corps. Les dessins sont rassemblés dans un grand livre qui forme un recueil anatomique de ce que je vois de mon corps. Le projet demeure à ce jour inachevé.



Figure 4.14 *Mon corps mon atelier : anatomie*, Galerie Joyce-Yahouda, Montréal, 2003-2004 (photo : Corine Lemieux)

4.7.1.2 Pratiques somatiques invitant la présence

Pour le bénéfice de cette thèse, j'ai aussi mis à profit deux pratiques somatiques et les ai explorées entre 2015 et 2017 : le Mouvement authentique⁴³, avec Tedi Tafel, et le mouvement Continuum⁴⁴, avec Linda Rabin, deux Montréalaises de renom dans ces domaines. Leurs connaissances et les pratiques qu'elles transmettent m'ont révélé le chemin du corps vers la présence, y ont imprimé de nouveaux sillons. La première enseigne l'écoute nuancée entre un mouvement demandé au corps et le corps qui demande un mouvement. Quant à Linda Rabin, selon qui la sensation est le plus petit mouvement possible, ondulatoire, vibratoire, elle m'a transmis la joie du corps éveillé en mouvement qui, comme elle le déclare, « cède le soi à la sensation ». Outre une inscription dans les fibres de mon corps/conscience, je retiens cette note dans mon journal : « Je me sens beaucoup. »

4.7.2 La présence comme action

Le point central de la première partie du chapitre d'Arendt consacré à l'action consistait à annoncer que la parole et l'action détiennent toutes les deux une qualité de révélation de l'agent parlant et actant. Par là, je le rappelle, apparaît l'identité de chacun·e, dans la lumière du dévoilement, même si, dit-elle, on ne sait pas ce qu'on va révéler « car nul ne se connaît exactement ». On se révèle quand on se manifeste et « [c]ette qualité de révélation de la parole et de l'action est en évidence lorsqu'on est avec autrui, ni pour ni contre — c'est-à-dire dans l'unité humaine pure et simple » (Arendt, 1983, p. 236). Donc, cette unité serait perdue si on devenait pour ou contre, si on se tenait sur la ligne dure de la dualité.

⁴³ Le Mouvement authentique a été créé par l'Américaine Mary Stock Whitehouse, qui fut l'étudiante de Martha Graham et qui s'intéressait à la psychanalyse et au mouvement de la *collective consciousness*.

⁴⁴ L'Américaine Emilie Conrad a fondé le *Continuum Movement* en Californie dans les années 1970. Elle était aussi une artiste de la performance.

À partir de ce postulat, comment être présente, comment rester ? Suivant l'ontologie tantrique (Dubois, 2014), je crois que la présence immédiate se révèle par l'action, serait la qualité de base pour faire une expérience de présence. Il ne s'agit pas vraiment de se contraindre à rester dans le moment présent. C'est une fausse piste, le temps étant en fuite constante et nous aussi. La formule me semble donc trop orientée, essoufflante, décourageante. Il s'agirait plutôt d'être soi-même directement présence. Esprit et corps solidaires. D'où le jeu de mot du titre de cette thèse : *esprit de corps*. C'est maintenant ! *Now!* Il s'agirait d'incarner un « être-ici », un « être-avec-ici ». Dans le corps. (Quand j'ai commencé à méditer et voyais mon esprit dériver, je me répétais intérieurement « À la maison ! », autrement dit « Reviens dans le corps ». Dans les poésies adolescentes, je projetais mon corps en maison : « C'est grand un corps, c'est petit une maison. » Cette déclaration ressentie me rappelle aujourd'hui toutes les séries dessinées de femmes-maisons de Louise Bourgeois, qui m'ont ouvertes au dessin jadis et qui me rejoignent toujours aussi vivement.) C'est ce que je veux faire ressortir à la lueur du chapitre qui s'achève ici. Au sein d'une recherche et d'une pratique en art action, la présence m'apparaît fondamentale puisque le passage à l'action se fait avec l'énergie du fait d'être là, en train d'agir dans l'instant, devant *du l'autre* de toute sorte, et que, comme l'énergie vitale, la présence est un matériau qui participe directement à la formation de l'action et à sa qualité. Cela paraît évident théoriquement, mais en pratique...

En terminant, si la présence a besoin d'un corps pour être et rester, le corps a besoin d'embrasser une action pour créer. Pas d'une action qui fait, qui produit, mais d'une action qui agit. Je conçois aujourd'hui la présence comme le degré zéro de l'action. Le micro-mouvement de son écologie interne.

CHAPITRE V

L'ALTÉRITÉ DÉSALTÈRE : INTERPRÉTATION DES DONNÉES ET CONSTATS PHÉNOMÉNOLOGIQUES SUR LA PRÉSENCE

5.1 Onze constats phénoménologiques

Au final, il est difficile de trouver l'œuvre. Est-elle dans la résidence ? Dans le livre ? Qui la signe ? Tenter de répondre à cette question est un des leimotiv de la thèse. De quelle présence s'agit-il ? Laquelle commet cet agir ? Est-ce plutôt un mélange de toutes les présences croisées, intérieurement et extérieurement, qui forment le projet ? *Inursions* : une longue promenade sans autre but que d'entrer dans la vie de personnes accueillantes pour s'y laisser mutuellement altérer *Avec du l'autre*. Une des devises les plus fondamentales que ma pratique m'ait données va comme suit : « Si je savais ce que je fais je n'aurais pas besoin de le faire ». Là se love l'œuvre. L'inconnu est le signe-racine de cette démarche. Sa donnée inconditionnelle. Il ne se passera rien si je prévois tout, et spécialement si je prévois tout ce qui me garderait en contrôle. Cette posture, je l'assume en tant que comportement artistique « attitudinal », pour reprendre le qualificatif proposé par Michaël La Chance pour les arts d'attitudes (2002). Comme beaucoup d'artistes de l'art action, je choisis de ne pas être en situation de maîtrise. Je prévois les conditions de départ et les propose, puis je laisse les choses s'organiser *entre* et *avec*. Comment de la présence altérante pourrait-elle s'infiltrer si je ne lui réservais ni espace, ni temps. Je laisse, il est vrai,

beaucoup de place à *du l'autre* dans mon travail. Ce supplément d'espace participe à l'apparition d'expériences phénoménologiques de présence, de non-soi, de vacuité.

Pour ce dernier chapitre, j'ai revisité les données issues de la collecte globale, obtenues, je le rappelle, grâce au journal de pratique, à l'ouvrage *Avec du l'autre* (Annexe A, p. 197-289, à lire de préférence avant de se plonger dans ce chapitre), aux écarts tracés, aux entretiens d'explicitation (EdE) et aux auto-entretiens d'explicitation (AEEdE); ces derniers étant des fichiers audio auxquels je réfère, par exemple, de cette façon : EdE_Avec Lucie_2016⁴⁵. Mon objectif a consisté à y sonder des indices de présence à l'œuvre dans mon vécu expérientiel à la fois du projet et des méthodologies, puis à y discerner des éléments caractéristiques saillants. En disant « je » et « mon », je continue à m'en remettre au concept des cinq *skandhas* sur l'identité et la formation du soi, et de la présence comme champ de ressenti, c'est-à-dire que je sais que je suis toujours dans *du l'autre*. Ces indices et facteurs émanent d'états de présence conscientisés. Je les ai réunis en une collection de onze constats phénoménologiques sur la présence.

5.2 Des pages liminaires, des pages lumineuses

5.2.1 Un récit de soi et de non-soi

Dès avant le début du projet de résidence longue au 3^e impérial, l'idée de créer un livre était là. En fait, mes projets se terminent souvent en livre, folio ou fascicule. Je me souviens en avoir parlé en début de parcours doctoral en termes de roman, de roman de résidence, de roman de processus. Il en est plutôt sorti un récit. De soi et de non-soi. Mais qu'est-ce qu'une histoire vraie ? En toile de fond au début de la

⁴⁵ La documentation audio cumule 2 h 46 min 67 s d'entretiens d'explicitation (EdE) et 5 h 33 min 2 s d'auto-entretiens d'explicitation (AEEdE).

résidence, une visite au centre zen de Granby un lundi soir, question de joindre une communauté de pratique de méditation voisine du centre qui m'accueille et que fréquente une des employées. Le zen demande à qui le pratique : « Qui suis-je ? », et répond : « Inconnaissable ». Maintenant, en relisant le feuillet signé Albert Low⁴⁶ qu'on m'a remis ce soir-là, je conçois possible d'y avoir trouvé le terrain idéal de la résidence. Je et soi, non-je et non-soi, inconnaissables comme insaisissables. Pas de références/certitudes.

5.2.2 Entrer dans la matière-présence : il n'y a d'autre *je* que *du l'autre*

Bien qu'il soit le produit d'une intuition de l'oralité en actes, spontanément mise en bouche, le titre *Avec du l'autre* comporte une particularité qu'il me paraît important de soumettre à un minimum d'analyse. Même s'il a été choisi avec soin, et qu'il est pleinement assumé, il apparaît d'emblée comme comportant une faute de syntaxe. Opter pour « avec *du l'autre* » au lieu de choisir « avec *de l'autre* », ou encore « avec *l'autre* », n'a pas été une fantaisie mais bien une exigence. Le titre s'est imposé. L'expression est apparue pendant la préparation de l'examen de projet doctoral, en pleine résidence de création à Granby, alors que je m'appliquais à définir mon travail en art action relationnel. La formule avait été insérée ainsi et on y remarque le « minimal » participatif évoqué au chapitre I :

Mais en fait, en art action, n'ai-je jamais emprunté un sentier de création autre que celui d'offrir à *de l'autre* (à *du l'autre*) de l'espace/temps à co-crée ? Mon travail n'est-il pas basé sur cette offre de présence ? Se partage-t-elle réellement ? Ou, au contraire, cet art de « l'être-ensemble » (Nancy) ne permet-t-il que d'être séparément ensemble, chacun habitant sa présence ? Et puis, qu'est-ce qui est en présence ? Les identités ? Se rencontrent-elles ? Et enfin, qu'est-ce que la présence ? Et qu'est-ce que la rencontre ? (Extrait de l'examen de projet, 2016, p. 6)

⁴⁶ Albert Low (1928-2016), maître zen de réputation internationale, fut le fondateur du Centre zen de Montréal où il a enseigné pendant plusieurs décennies.

Une autre phrase écrite il y a longtemps me met sur la piste : *Mes projets ont besoin de l'autre pour exister, pour advenir*. C'est un art qui a besoin de l'autre. Sont sous-entendus ici, une ou des personnes, un.e ou des participant.e.s, un.e ou des cocréateur.rice.s. donc d'autres êtres humains. En utilisant *avec du l'autre*, je complexifie et agrandis la donne : *du l'autre* dépasse les seules personnes (non pas que ce soit plus simple !). Cet art a besoin *du l'autre*, donc besoin de relations, d'altérité, de différence, de contraste. L'expression *du l'autre* signifie que l'altérité même est une substance, une matière, une énergie qui agit tout le temps, avec ou sans moi. Une autre personne peut rester, partir; *du l'autre* jamais. Ingrédient inépuisable. Comme la présence, *du l'autre* est toujours disponible. Il loge dans les phénomènes. Autant dire qu'il *est* phénomène. Ma pratique de l'art action m'a instruite de cette connaissance d'une autre façon jadis, plus expérientielle que théorique, en cet aphorisme : *l'altérité désaltère*. J'opte non seulement pour *du l'autre* qui me désaltère, mais je tends vers *du l'autre* qui me désaltère d'autant plus que je ne le connais pas, que je ne le choisis pas, ni même ce que nous allons devenir ensemble. Je me laisse déplacer. Et l'autre aussi, pour qui, forcément, je deviens *du l'autre* également. Dans cette perspective, même la construction n'existe plus car elle se dissout à mesure qu'elle se transforme. Reste nos expériences alchimiques, sensorielles, tantriques (dans le sens original du terme, soit celui de *continuum*). Tout *je* est du l'autre *je*. Il n'y a d'autre *je* que du l'autre.

5.2.3 Des prétextes au soi-texte

Prétexte, un mot utilisé en introduction du livre pour servir ses deux significations : justifier une motivation et inscrire une prospective. Le dictionnaire dit du mot *prétexte* : « Raison alléguée pour justifier un dessein, un acte, un comportement (synon. Allégation, argument, motif), pour dissimuler la vraie cause d'une action ou pour refuser quelque chose (synon. Couverture, excuse, échappatoire, faux-fuyant). » (Centre national de ressources textuelles et lexicales, ©2012) Je trouve plus loin, dans

les définitions attribuées au mot, celle-ci associée au domaine des beaux-arts et qualifiée de « rare » : « Sujet, modèle dont s'inspire un artiste. *La brodeuse a choisi ses prétextes dans quelques poèmes.* » J'apprécie cette piste particulièrement. Mais toutes ces pistes me ramènent à un principe actif — bien que souterrain aussi — surgi dans mon journal de pratique en 2007 pendant une autre résidence : « L'art consiste à montrer ce que l'on cache. » Je cherche prétexte à dépasser la complexité de la suspension, du vide, de la brèche. Je cherche à comprendre ce que l'art me fait faire. Pour paraphraser Spinoza explicité par Deleuze (1981), je cherche dans ces pages à ne pas me « réduire » à la seule anecdote. Et cette posture me fait reculer jusqu'à l'enfance et au ressenti d'inquiétantes étrangetés vécues à Granby, justement. Dans la cuisine de l'appartement de la résidence, sans autre charme que sa lumière franche et abondante, je me sens vide de sens, mais pleine de ressentis sensoriels. Je connais ce type de vertige au rendez-vous en début de projet ou de séjour en résidence. Je connais aussi la médecine à appliquer : accueillir le déplacement interne causé par une transplantation du contexte où créer. Mais il semble que cette fois, l'expérience a un mordant inhabituel. Le journal de pratique le confirme. Mais je reste, j'attends. J'offre cet inconfort et en extrait ma présence vive, à l'os, à la brèche, à la fente. Quelle motivation derrière cette présence-prétexte intensifiée ? Derrière cet effort ? Comment l'argumenter ? L'ouverture de la figure féminine, poitrine-cœur-sexe (nouvelle triade corporelle), indique et insiste : je reste et j'ouvre. Je reste mais à la condition de rester ouverte. D'offrir cette ouverture comme action fondatrice de l'œuvre à venir. Je choisis soigneusement ici le mot *action* dans le sens qu'y donne Arendt, c'est-à-dire un agir porteur d'une infinitude de possibles, un agir indéfini et indéfinissable. Et non un faire, qui mènerait à un résultat, à une finitude. Je reste dans l'agir, je reste pour l'agir. Ma discipline : rester ouverte.

5.2.3.1 Premier constat : toute présence est une rencontre

Je remarque que je commence par ne rien faire quand j’amorce un projet. J’écoute pour mieux toucher la présence. Cette « rencontre » me rend visible ce qu’il est possible de voir fondre par l’alchimie de la présence. Le toucher dépasse les mains. Je veux dire que la tactilité excède les doigts. D’où le terme de *tact* : avoir du tact consiste à ressentir ce qui est là, devant, autour. Ça fait toute la différence dans l’atelier intérieur, là où se joue d’abord l’œuvre à faire. J’observe donc ce qui apparaît et m’y relie. Je vis la rencontre. Ce qui n’est pas rien en fait, car la vue sur le concept d’art action prend une perspective plus profonde que le seul fait de s’opposer à celui d’un *art objet*. Je tranche radicalement : et si c’était un *art présence* ? Laisser être présent. Absorber, laisser agir, examiner. Comme après l’absorption d’une potion. Décantation. D’où l’idée d’une alchimie de la rencontre à soi, à *du l’autre* en soi. La présence me transforme car elle implique une rencontre active avec ce qui est là. La présence active le relationnel. Pour l’activer, paradoxalement, on a besoin de ne rien faire.

5.3 Des corps de figures féminines en forme de non-soi

5.3.1 La sorcière du 21^e siècle

La première image du livre *Avec du l’autre* reproduit une icône puissante : une portion de la fresque de Giotto, *Les vices*, représentant sept défauts humains, dont *La colère* (fig. 5.1. p. 170) fait partie.

Je n’ai pas cherché cette image particulièrement, non plus qu’à représenter la colère. Ça s’est passé autrement. Je l’ai aperçue sur la couverture de la monographie de Silvia Federici (2009) portant sur l’histoire des femmes et la transition du Moyen Âge



Figure 5.1 Giotto, *Les sept vices*, « La Colère » (1303-1306), détail d'une section de la fresque de l'église de l'Arena à Padoue, en Italie. L'image tronquée est reprise du livre *Caliban and the Witch* de Silvia Federici (2009).

au capitalisme. J'ai immédiatement été magnétisée par ce corps de femme historico-critique. Alors que dans l'image-source, le visage est intègre, les yeux défient le regardeur avec un air de provocation, j'ai volontairement étêté la figure afin de ramener notre attention au centre, au cœur, au corps. Peut-être aussi pour ne pas que, dans ce premier temps du dévoilement, le mental n'exerce sa censure, son rabattement jugeant. Pour rester avec le corps et pour encourager le mental à ne pas croire tout ce qu'il pense et à plutôt s'appuyer sur le ressenti. « Le corps pense⁴⁷ » affirme le slogan du Département de danse de l'UQAM où j'ai suivi deux des séminaires de la scolarité doctorale.

La posture de cette figure féminine datant du 14^e siècle ne dévoile pas tant une « poitrine-seins » qu'une « poitrine-cœur ». Autrement dit, une vulnérabilité. Aussi, contrairement à son titre, je n'y ai jamais discerné rage ou colère, mais plutôt dévoilement, ouverture, révélation, indiscretion, déclamation. Le mot qui me vient à l'instant est *exposition*, un mot clé dans notre milieu des arts visuels. Le livre s'ouvre donc sur l'annonce d'une exposition de soi, d'une exposition de la « réalité » d'un sujet sur elle-même alors qu'offerte au monde phénoménal. Une ouverture sur « la réalité vue de l'intérieur », pour reprendre une expression de Benoît Côté, conférencier sur la science et la spiritualité⁴⁸. Mais davantage, cette vue indique le lien entre l'intérieur et l'extérieur, entre le corps qui pense et l'esprit qui pense. Des mots qui me parlent et qui se sont approprié dans cette thèse l'expression *esprit de corps*.

⁴⁷ C'est bien ce que j'ai tenté de vivre en créant, en pleine recherche doctorale, le spectacle *Le jour se lève(r)* à l'Agora de la danse en octobre 2017 (voir fig. 5.2, p. 172). La performance a été imaginée comme la traversée d'un rêve où le sexe féminin symbolisait un nouveau soleil, le lever d'un temps nouveau, d'un temps tout *avec*. Je ne vois que maintenant le lien avec l'introduction du livre *Avec du l'autre*.

⁴⁸ Conférence donnée au Centre de méditation Shambhala de Montréal, le 14 mai 2019.



Figure 5.2 *Le jour se lève(r)e*, Agora de la danse, Montréal, 2017 (photo : Svetlana Atanasova)

Avec le recul, je sais maintenant reconnaître que la colère, en effet, était sous-jacente. Le projet *Incursions* a été au carrefour de plusieurs colères qu'il serait superflu d'explicitier ici mais que je me permets de catégoriser : intime, interpersonnelle, professionnelle, et même sociohistorique avec l'élection de Trump en novembre 2016 et l'éclosion du mouvement #Me Too en 2017, des événements qui nous ont tous scié, ami·e·s, collègues et concitoyen·ne·s. L'image indique un inconscient de la présence. Finalement, si le texte s'en tient à des faits, les images rattrapent, même inconsciemment, le besoin de l'esprit pour la métonymie. Comme le travail de condensation du rêve tel qu'identifié jadis par Freud.

Je vois dans le placement de cette figuration féminine criante d'affects, une qualité d'humanité offerte dès la deuxième de couverture. Dans mon registre personnel, elle réfère comme je l'ai dit plus tôt à la figure de la sorcière, un être en accord avec la nature, avec les astres et les phénomènes. Mais aussi critique, revendicatrice, provocatrice, féministe. Une être sachant écouter, rencontrer, affronter et que — je m'en souviens maintenant — je devais aborder lors de mon premier séjour en résidence au 3^e impérial en 1998. Pas la sorcière de Michelet, déchue, décadente, terrifiante, rejetée. Mais plutôt, celle d'ici et maintenant, réhabilitée, admirée et crainte, car fine connaisseuse des esprits et des comportements humains. Une autorité. Une référence. Finalement, la sorcière des *Incursions* est une partie de moi aspirant à devenir cette figure féminine puissante, savante et sage, et dont je reconnais l'attraction depuis toujours. C'est elle/moi qui fait le rêve en fin de récit, qui traverse la voie des airs et voyage plus loin qu'à l'habitude pour survoler le vide océanique en chevauchant un trident de bois.

5.3.2 La brèche

La deuxième image rencontrée dans le livre *Avec du l'autre* est une photographie prise dans la cuisine de l'appartement réservé aux artistes en résidence à Granby (voir fig. 5.3, p. 176). Elle montre elle aussi une ouverture, mais cette fois plus profonde. En s'approchant, on approfondit. On entre toujours par le corps, mais par une autre partie. Une fente. Celle de la chaise au coussin fendu, une cuvette lacérée, éventrée. Autre symbolique du corps féminin et qui s'ouvre au fur et à mesure de ce texte tel un chemin vers soi, un chemin vers non-soi également. La brèche, une trouvaille psychanalytique qui continue de produire de la révélation, du déplacement, de la métonymie : le sexe féminin réapparaît. Celui de mon genre. De mon histoire. *Herstory*, pour reprendre un néologisme attribué à l'écrivaine américaine Robin Morgan. Est-ce mon genre qui parle ? Est-ce mon sexe qui fait de l'art ? Est-ce ma figure féminine qui s'ouvre à l'histoire documentaire ? Si je ne sais pas toujours où je vais dans l'art en train de se faire, il semble que je n'oublie jamais que je suis une femme. Le sexe féminin : la brèche du corps par où naît le monde. L'art : la brèche du monde par où naît le sens du monde⁴⁹. Le corps féministe : la brèche par où naissent les métamorphoses identitaires, linguistiques, culturelles et sociales. Celles qui me parlent, me portent et m'importent. L'art action : la brèche par où décoloniser l'œuvre et l'identité. Une brèche vers une « déSylvilisation⁵⁰ ».

⁴⁹ Cela me rappelle spontanément à mon texte *L'art est une mère*, une conférence présentée à la maison de la culture Maisonneuve à l'occasion du lancement de mon livre *L'instinct dans l'instant*, publié par Turbine en 2015.

⁵⁰ Je fais référence à une trouvaille partagée avec l'artiste de performance Sylvie Tourangeau il y a trente ans : j'avançais que de faire de la performance consistait à nous « sylviliser ».

L'écriture sait faire

L'écriture sait faire parler les choses

L'écriture sait me faire parler

L'écriture me parle

L'écriture toujours me dit oui

L'écriture me fait ressentir

L'écriture est performative

L'écriture m'écrit

L'écrit me ture

L'écriture.



Figure 5.3 *La brèche*, 2016 (photo : Sylvie Cotton)

5.3.2.1 Deuxième constat : l'inconscient est une présence

Une itération linguistique ne trompe pas, le mot *résister* apparaît trois fois en quelques pages seulement. Résistance ou protection ? Je résiste au programme de résidence mais je ne semble pas résister à l'observation de ce qui se joue intérieurement et que je connais : je parle en termes « d'aveu ». Je perçois toute cette affaire de désir d'absence et d'absence de désir non pas comme une dérobée (je veux éprouver cette pratique si exigeante d'agir *avec du l'autre*, en cocréation, de trouver

la façon de l'actionner) mais j'observe et crois comprendre que quelque chose doit être rejeté pour que cela se produise pleinement. Et que ce rejet est douloureux. J'en parle sans retenue ni complexe. Pour que je puisse être présente, mes certitudes doivent être suspendues. Mon désir aussi. Je finis par affirmer : « La vie me désire plus que moi. » J'aurais pu écrire : l'inconscient me désire plus que moi. La présence a le pouvoir de déceler ce qui cherche à se faire oublier. Tautologie ? La présence ainsi définie serait le substrat fondamental, car elle détient ainsi le grand pouvoir de tout savoir. Omniprésence sous-jacente ?

5.3.3 Le corps suspendu

L'image montre un vêtement accroché au dos de la chaise. Mon corps est suggéré. Je suis suspendue là. *Époché* de moi-même. Corps et Esprit. Je me suis donné l'espace d'un accrochage (encore un mot associé au vocabulaire de l'exposition). Je me suis offerte cette suspension. Installation cohérente : la veste vêt des épaules-chaise, suggérant squelette, ossature. Brèche et charpente cohabitent. Une artiste prend la parole. Son identité est suspendue, ouverte. D'ailleurs on ne voit pas de visage. Elle s'expose et se propose de rapporter des expériences. Elle s'offre à cet élan d'abord seule, sans interlocuteur. Le gros fauteuil qui jouxte la chaise est vide. Dehors analyste de l'art ! Que de l'espace. Tout est suspendu.

5.3.3.1 Troisième constat : rester c'est choisir d'être présente

Toujours aussi franche : « Je veux que mon travail parle aux autres directement, de lui-même. » Je mentionne la pratique de la calligraphie que je fais dans l'atelier quand le doute se pointe. Quand le doute me pointe. La pratique en est simple : je respire et accuse réception de ma situation corporelle (debout devant une table sur laquelle se trouve une pile de papier, un pinceau et de l'encre). Je prends le pinceau délicatement, j'en trempe les soies dans l'encre, et très lentement je trace le mouvement de l'instant, cet instant même. Le trait terminé, je laisse ma main en

suspension dans l'espace et pendant quelques fractions de seconde, je regarde une ligne d'horizon imaginaire. Je dépose ensuite le pinceau et regarde le trait apparu. Je regarde mon esprit. L'un est dans l'autre. Il est comme il est à cet instant. Je constate et accueille. Avant d'en jeter le résultat. Cette pratique de la présence, inspirée par Trungpa qui l'enseignait en conjonction avec la méditation, lui-même inspiré des maîtres calligraphes japonais, me permet d'agir sans chercher à faire. Elle me garde là. Rester comme respirer, un entraînement qui me donne accès à la présence et à son dépliement dans l'instant, toujours disponible, toujours accessible, toujours offerte. Aucun retournement possible. Ça va par dedans/devant. Il n'y a pas d'autre chemin pour la praticienne d'un art contextuel interne.

5.3.4 Les pieds liés

La quatrième image du livre : des jambes croisées qui indiquent deux directions opposées, une impossibilité de choisir, de démarrer (voir fig. 5.4, p. 179). Une présence enchevêtrée et consciente de sa posture plantée. Une immobilité forcée, ancrée, un stationnement obligatoire; en effet, comment avancer dans cette posture ? J'ai moi-même pris cette photographie d'une jeune fille lors d'un lancement de livres de poésie à Granby. Inconsciemment, je m'y suis projetée d'où la capture photographique. Elle me rappelle comment Deleuze (1981) explique le parallélisme que trace Spinoza entre le corps et l'esprit, et qui « refuse toute supériorité de l'âme sur le corps » et vice versa. Il explique leur pouvoir interrelié : « D'après *L'éthique*, [...] ce qui est action dans l'âme est aussi nécessairement action dans le corps, ce qui est passion dans le corps, est aussi nécessairement passion dans l'âme ». (p. 29) Le philosophe, messenger des Lumières, porte et annonce à la fois l'inconscient de Freud et l'épistémologie du corps selon Andrieu. Cette transmission organique réciproque semble apparaître clairement ici, même si ce n'est pas mon corps qui tient la posture, c'est mon corps qui l'a vue. Tant que l'élan ne trouve pas son désir, un projet ne peut



Figure 5.4 *Les pieds liés*, 2016 (photo : Sylvie Cotton)

voir le jour, et la démarche (pour reprendre un troisième terme du milieu de l'art) ne peut s'articuler.

Alors, le texte d'*Avec du l'autre* demande au projet *Incursions* : pourquoi accepter de rester avec tant d'inconfort ? Pourquoi rester ? Qu'est-ce que cette auto-éthique de la cordialité que je défends, une auto-éthique de l'accueillir et du rester ? Une éthique qui à force d'être devant devient esthétique. C'est ma démarche. Cultiver la confiance dans le processus, dans les circonstances, dans les rencontres. Une confiance plus grande que la confiance en soi. Une confiance en non-soi. Une confiance en un mélange composé d'intention, de contexte, de décision, d'action et de hasard. Épicée par *du l'autre*. Ce qui explique cette large place qui lui est faite. Une confiance dans l'attention générant de la présence à l'œuvre. De la même manière, je suis restée à Toronto pendant la performance participative où je vivais une perte de références et de contrôle. Rester. De la même manière, je suis restée dans des familles à Rouyn-Noranda où je circulais malgré la peur pendant trois jours et trois nuits. Rester. De même je suis restée main dans la main avec des personnes inconnues dans des pays étrangers dont je ne connaissais pas la langue ni le territoire alors qu'on me menait à la campagne sans que je sache si ma sécurité serait assurée. Rester. De la même manière, je reste à Granby ne sachant ce qui adviendra car encore une fois je veux que ce soit *du l'autre* qui décide avec moi/non-moi. Rester. En plus de l'inconfort de la situation, j'y discerne aussi une forme de tristesse, associée au cœur vide par Trungpa (1990) : « le cœur authentique de tristesse » (p. 44). En restant, je ressens ce vide et une tristesse concomitante. Une tristesse naissant de l'écart entre engagement et désillusion. Une bonne tristesse. Elle me ramène à l'expression fondatrice « Je meurs⁵¹ ». Je ne suis rien. Non pas dans le sens d'une ontologie nihiliste. L'ontologie

⁵¹ Voir la section du livre intitulée « Avec ma mère » qui commente cette expression provenant de l'enfance. Le mot me rappelle aussi que j'ai découvert en 2019 la revue féministe montréalaise *Tristesse*.

tantrique dirait, et je ne le constate qu'en écrivant ces lignes, que je suis en terres du non-soi, ainsi défini par Trungpa (1999) dans *Dharma et créativité* : « La vérité absolue du non-soi n'a que faire de ces petits réconforts. [...] Quand on perd son point de repère, on a l'impression d'un vide au cœur. » (p. 75) Et que dire de cette autre affirmation du même auteur dans *Voyage sans fin*. Elle semble s'adresser directement à ma démarche :

La notion tantrique d'indestructibilité ne comporte pas d'assise, de prémisse fondamentale ni de principe particulier, sauf celui de l'expérience du pratiquant qui est extrêmement puissante et dynamique. Il s'agit d'être, et non d'essayer de déterminer ce qu'on doit être ou comment être. La plupart du temps, on s'appuie sur des points de référence, des idées conceptuelles et sur les réactions des autres pour savoir si on se conduit comme il faut ou pas, mais il y a lieu de mettre en cause pareille dépendance. [...] On fait au contraire allusion à une attitude fondamentale de confiance en la non-existence de son être. (1992, p. 43)

5.3.4.1 Quatrième constat : le corps est la demeure de la présence

Le corps est un artiste. Les sensations vécues dans l'appartement supra-lumineux de Granby, seule pendant la canicule de juillet 2016, témoignent du corps qui sait. Un corps savant. Et je ne parle pas ici spécifiquement du mien propre, bien entendu, mais du corps en général. Un organisme désirant et savant de ce désir. Une voix qui parle plus fort que soi. Le corps est une demeure pour la présence. Ressentir ses états corporels est une des conditions premières d'un être-là, d'un être-avec. Même dans l'absence de désir, dans l'attente du « fameux rictus⁵² », la présence s'exerce dans le corps, elle le travaille. Attendre est le mot d'ordre en les circonstances⁵³. Il permet de

⁵² Expression empruntée à Doyon/Demers qui l'emploient pour désigner le sentiment de trouvaille satisfaisante.

⁵³ Trajet de famille : « Attends », le premier mot que j'aie jamais prononcé, m'a-t-on raconté, avant même « maman ». Aussi psychanalytique que cela puisse paraître, je vois là un détail constructiviste de ma pratique. Donc deux mots d'enfant ressortent du texte : « attends » et « je meurs ».

voir et d'écouter ce qui est là, ressenti. « D'abord je remarque que mon corps manque de souplesse. » La photographie de la jeune fille le dévoile. Je nomme un sentiment d'inquiétante étrangeté qui m'habite depuis toujours et qui se transfère en mots par l'expression « je meurs » adressée à ma mère dès l'enfance et qui se traduit par un épais enveloppement spleenéen subi physiquement. L'identité affleure et retente sa chance. Je la repère et la laisse flotter dans l'espace. Lire le corps devient outil de détection de la présence. Les écarts tracés me l'ont soufflé constamment : « mes épaules s'intéressent au texte », « mon dos sait ce qui se passe », « mes doigts connaissent la suite », « la cloche me sonne ». Justement. « On ne sait pas ce que peut le corps... » affirmait Spinoza. (Deleuze, 1981, p. 28) Mon corps me parle d'une pratique somatique superposée à la pratique en art action, du pouvoir du corps à penser, à commenter, à contribuer, à agir. À faire art. À faire avec. Plus que jamais, dans la présence, le corps est la demeure.

5.4 Les rencontres à *du l'autre* humain

Cette partie de l'analyse étudie surtout la présence vécue avec les personnes qui ont participé aux *Incursions*. Comme dans la partie précédente, et même si j'évoque les rencontres, la présence traquée ne concerne que le vécu propre de la mienne. Je ne peux en effet me prononcer sur le vécu intérieur d'autres personnes. L'obtention de données relatives à un tel objet de recherche aurait impliqué une autre problématique, une autre approche et une autre méthodologie. Je sais qu'il aurait été fructueux de s'y pencher mais les limites de la présente thèse ne me permettent pas d'envisager une telle étendue d'enquête et d'étude. Cependant, il m'a été possible de scruter l'effet de leur présence sur la mienne, l'effet de ces frottements magnétiques, vibratoires. Là se trouve le matériau relationnel de ma démarche artistique et l'objet de cette thèse.

5.4.1 Avec Lucie et Estela

La présence donne de l'espace, elle fait vibrer la rencontre. Une manière d'y parvenir est d'offrir du temps de silence, car il provoque une *spaciosité* au sein des processus mêmes de la rencontre. Il permet de s'apprécier mutuellement. Le silence crée de l'espace qui invite la présence. Elle imbibe ainsi la relation d'un certain raffinement. La présence est esthétique. Rappelons Dewey (2005) : « Est an-esthétique une expérience dont on ne devient pas attentif. » (p. 88). La présence fait fleurir une rencontre : elle en est l'emblème. Sans la présence, peut-il y avoir une authentique rencontre ?

Je crée des conditions pour faire apparaître de l'espace. Je propose qu'on s'offre mutuellement du silence, et même un espace physique dédié tout en restant dans le même lieu. C'est ainsi que j'ai abordé Lucie et Estela. Et cet espace convoqué a créé de la confiance. Et la confiance, de la présence. Ainsi ces rencontres font à leur tour naître de nouvelles pistes et questions qui m'occuperont encore longtemps. Les rencontres avec Lucie et Estela m'ont offert des données franchement significatives sur les relations, sur mon travail et son esthétique. La typologie de présence principalement vécue avec Lucie et Estela, mais aussi avec Yves et la classe de Christian, témoigne d'une sorte de présence générée par une injection d'espace par la voie de silences ponctuels partagés. La présence ainsi générée, allume et anime un esprit de corps. Elle est inclusive.

5.4.1.1 Cinquième constat : la présence façonne un esprit de corps

La présence a besoin de silence et le silence donne de l'espace. La présence devient alors si spacieuse qu'elle enveloppe tout. Dans ces conditions, elle devient unificatrice, fusionnelle, semblable au champ de présence identifié par la méditation sociale.

5.4.2 Avec Yves

La manière dont les rencontres avec Yves m'ont permis d'explorer la présence tient au fait que ces rencontres et les actions qui en émanaient ont presque toutes été réalisées en l'absence du participant pourtant très présent. J'ai été chez lui sans lui. Puis j'ai été en posture d'échange de soi avec l'autre, donc à faire à sa place ce qu'il n'avait pas le temps de faire mais dont il avait pourtant envie. La force de la présence révélée ici est celle d'une potentialité de rencontre *sans* la présence physique de l'autre pourtant tout là. Une présence à l'autre, sans lui, mais à travers ses objets, son monde, et même le calque de ses gestes puisqu'il m'a indiqué comment accomplir une tâche précise qu'il apprécie effectuer. Il s'agissait d'une présence pour ainsi dire si fortement évoquée qu'elle provoquait et invitait la mienne à toute allure. L'absence de l'autre ajoute une valeur d'intimité à la réceptivité de sa présence évoquée. L'art action *in socius* agit au-delà des identités : il les entremêle. La présence permet d'être seule et ensemble.

5.4.2.1 Sixième constat : l'absence évoque de la présence

La présence à un autre peut être pleine même s'il est absent. Cette présence *in absentia* produit de l'espace (puisque je suis seule) et du silence (puisque non conversationnelle) et, pour cela, additionne aussi les qualités de la typologie précédente. Ma présence dans l'espace de l'autre, pourtant vidée de sa présence physique mais pleine de sa présence évoquée, invite ma présence qui devient plus attentive que jamais. Les tâches que je fais pour lui implique plus de précaution que si je les faisais pour moi. Je *fais* attention.

5.4.3 Avec Christian

Je cherche un moment porteur de présence issu de la rencontre dans la classe de Christian et le trouve en regardant les photographies qu'il a faites dans l'atelier. L'une d'elle me frappe et me force à revoir plus attentivement toute la série

photographique. Elle sort franchement du lot. Elle me montre en plein exercice attentif « en train d'examiner ma voisine avec beaucoup d'acuité ». Dans le récit de l'auto-entretien, à l'étape dite de focalisation, j'aborde la manière dont l'expérience de ce moment spécifié s'est jouée dans mon corps. C'est une image qui parle d'un visage attentionné, d'un visage attentif, d'un visage tourné *vers*. « Je le trouve très beau ce regard. » (AEdE4_AVEC CHRISTIAN, 2:10), « [C]'est l'attention capturée. » (2:30) Je rapportais justement dans le texte comment Christian était un fameux photographe de performance en ce qu'il pouvait aller chercher le moment emblématique d'une action en cours. Les yeux sont très clairs, rivés à quelque chose qu'on ne voit pas sur l'image : la chevelure de la jeune femme. Mes mains sont en train de dessiner, mes doigts sont rivés sur le cahier, mes yeux sur elle. Et là, que se passe-t-il ? « Je trace ce que je vois. » (5:07) Puis, sur ma manière de faire et d'être absorbée, je me questionne : Comment je sais que je suis absorbée ? C'est délicat, petit, fin alors que l'étudiante dont je dessine les cheveux bouge constamment, alors il faut que je sois très attentive pour ne pas perdre... Ne pas perdre quoi ? Le rythme, la source, la connexion ? Mon corps montre cette assignation. « Je dois rester accrochée, sinon je vais perdre le fil... je vais perdre l'ensemble. » (06:12) Dans une autre image, j'arbore un visage complètement calme, et c'est pourquoi il apparaît « beau », toujours dans le sens que donne Laurie Anderson, autre artiste méditante, à la beauté : « *Beauty is now!* » (mots prononcés par l'artiste lors de son spectacle à l'Usine C, Montréal, février 2004). Plus loin, je dis : « Je suis scotchée. » (AEdE5_AVEC CHRISTIAN, 03:01). Puis en y observant de plus près, je découvre, avec stupéfaction, la manière dont je tiens ma main gauche qui est juchée, un trépied, soutien de ma présence. Ma main imite mon esprit. Elle est postée en vigie. Ce détail démontre à quel point mon attention est plus vive, plus stable, grâce à ce corps auto-adapté. Je vois que « la présence est action » (05:53). C'est vif, vivide. « La présence est visible dans le corps... alerte. » (06:10)

5.4.3.1 Septième constat : le corps expose la présence

Le quatrième constat affirmait que le corps était occupé par la présence. Ici, c'est le corps qui s'en empare. Il la montre et l'expose. La présence se laisse voir par le corps. Elle y est décelable, écrite, inscrite, exposée. Il la modélise à son besoin. Cette inscription corporelle convoque une absorption. Elle peut être intensifiée par une répétition attentionnelle. Le corps a le pouvoir de condenser intensément la présence. Le temps venu, le temps nécessaire, une seule de ses petites parties peut en devenir le représentant officiel.

5.4.4 Avec Francine, les Lili et Claudette

Dans les actions coproduites avec Francine, Lise-Anne et Lili-Rose, la présence a quitté l'espace protégé du duo ou du trio. Elle s'est déplacée vers l'espace social et communautaire. Bien entendu, nous avons eu des échanges en privé, nous avons passé du temps ensemble, mais le projet d'art infiltrant, dans ces trois cas-ci, s'est concrétisé dans un espace public ou ouvert au public. Dans le livre *À quoi sert la philosophie ?*⁵⁴, le fondateur des cafés philosophiques, le Français Marc Sautet (1997), exprime l'idée selon laquelle la philosophie ne chercherait pas des réponses, mais plutôt des questions. Il revisite l'origine de la philosophie attribuée de tout temps à Thalès de Milet ainsi que l'étymologie du terme : au lieu d'y discerner le traditionnel « amour de la sagesse », il y déterre pour *sophia*, le sens précis « d'habileté » (p. 9). Francine écoute son désir de créer un espace social de questionnement commun des conditions d'existence, basé sur le modèle du café philosophique. Elle le nomme DOJO PHILO. Lise-Anne, étudiante et serveuse dans un bar, propose que nous participions à *La Nuit des sans-abris* en distribuant des tuques propres et chaudes aux plus démunis. On y implique sa fille de douze ans.

⁵⁴ Le livre est la transcription intégrale d'une conférence donnée devant 550 personnes lors de l'ouverture d'un café philosophique le 4 novembre 1996, à Bouguenais, en France.

Claudette, qui dirige un centre de répit pour personnes en situation de précarité, m'invite à y animer un atelier de modelage. Dans les trois cas, leur grande habileté se manifeste, précise. J'acquiesce à leurs demandes, investie par mon propre désir de créer de l'art action à saveur sociale, et aussi pour sortir de ma zone de confort et apprendre. Les résultats ont généré de part et d'autre (chez moi, chez mes interlocutrices, chez les personnes qui ont participé à nos actions) des manifestations diverses de la présence. Comment les qualifier cette fois ? Présence sociétale ? Présence solidaire ? Suivant l'idée énoncée au chapitre I que je serais « plasticine » plutôt que « plasticienne » par la place que je laisse à *du l'autre* pour me façonner, je sens que c'est par ces trois projets que mon art et ma présence ont été le plus déstabilisés. Comment ? Par le concept *in socius* total qui me balayait d'un coup. Je n'étais plus une artiste de l'art action, j'étais une artiste en action, ou plutôt une citoyenne en action. J'étais devenue encore plus invisible que dans n'importe quel autre projet antérieur. J'avais disparu. J'ai certes ressenti un état de présence plein et agréable lié à l'accomplissement citoyen. Une bonne présence dans le même ordre d'idée qu'une bonne conscience ? Ce type de présence paraît plus difficile à observer, à mesurer et à qualifier. S'il est vrai que la présence se fraye entre autres un chemin en revenant au corps, à l'espace ou au silence, ici, dans l'*in socius*, son ressenti est plus diffus. Ici, le corps critique se transforme en un esprit de corps au service des autres. Je retiens le contentement joyeux manifesté lors de ces trois événements par une « confiance supérieure » (*Avec du l'autre*, p. 42) en l'assemblée citoyenne, en le bien commun.

5.4.4.1 Huitième constat : de solitaire, la présence peut passer à solidaire

La présence est solidaire de la présence. La présence à soi et à l'autre en terrain social attise la solidarité. Ses indices et ses facteurs d'apparition semblent s'inscrire sur un plus large spectre, donc moins facile à cerner. Pourtant, l'ultime mesure de la présence reste toujours l'expérience phénoménologique propre et singulière d'un

sujet de ce qui lui apparaît dans l'instant. Si toute présence oscille entre présence et absence, dans les situations sociales où se retrouvent plus de mouvement et de sollicitations perceptuelles, la présence à la présence vacille à un rythme accéléré : je suis occupée par un agir commun qui me dépasse. L'expérience d'être présence se superpose à celle d'être *en présence*.

5.4.5 Avec Estela

J'ai réalisé six fois l'exercice d'auto-entretien d'explicitation en rapport avec mon expérience de rencontre avec Estela. Les indices et vecteurs de présence y ont surgi en maintes occurrences. Pourtant, les expériences sont minimales, très simples. J'en ai mentionné une première plus haut, éprouvée en dessinant et associée à un moment en présence de Lucie. J'y reviens car un moment spécifié s'en dégage, unique et singulier : une présence vaporeuse, sémillante, libérée du faire.

Après une séance de méditation, j'avais décidé de dessiner l'arbre qui jouxte la fenêtre de l'atelier d'Estela où j'étais seule pour lire et travailler avant de la rejoindre au premier étage. Dans un des auto-entretiens, je raconte comment j'y renonce par le soutien d'un effet phénoménologique « musclé » : ma main veut le faire, prend le crayon pour commencer, mais s'arrête. Le moment comme le désir en viennent à un point mort. Je me vois renoncer à exécuter le dessin, car je réalise que de voir l'arbre, de le percevoir, de le ressentir suffit. « Je suis l'arbre. » (AEdE6_AVEC_ESTELA, 02:35). J'y suis unie de manière esthétique, synesthésique, et la fusion me comble parfaitement. Le besoin de ne pas dessiner s'interpose clairement, puissamment, corporellement. Il s'impose. J'obéis et décide de laisser agir cette contemplation qui me transporte dans le champ de la présence. Au lieu de vouloir faire, produire, pousser. Aucun vœu ni volonté ne subsistent. J'ai déjà tout. Jusqu'à ce que « je me vois en train de perdre la présence » (AEdE7_AVEC_ESTELA, 00:32). Je vois se dissoudre et disparaître l'union parfaite entre moi et l'environnement.

5.4.5.1 Neuvième constat : la présence se voit concrètement apparaître et disparaître

La présence est précise. Une forme d'acuité et d'écoute profonde. Une telle qualité est vécue comme union totale dans l'instant. On peut en être la spectatrice. Il n'y a plus de dualité qui tienne seule de son côté : apparition et disparition de la présence sont observables par une présence agrandie, holistique. On peut se voir fondre dans cette écoute en y étant présente, justement. Donc, continument, et même dans une expérience duelle, les micro-mouvements de la présence s'observent.

5.4.6 Avec Touba

Mes rencontres avec le professeur de philosophie et sa classe ont comme les autres été « descripturées » dans *Avec du l'autre*. Un étudiant désapprouve durement mon travail. Son intervention me déstabilise. Mon corps en entier ressent la flèche *into the flesh*, pincement de la critique. Comment agit mon corps présent dans l'instant ? Je m'approche des étudiants en me déplaçant devant le bureau, j'écoute, j'entame un dialogue qui ne résonne pas. Je reste ouverte en suivant la piste du doute curieux plutôt que celle du doute figé. J'écoute. Rien. Aucun écho. C'est le vide de tous les côtés, et mon corps ressent le vertige. Je m'appuie sur le bureau justement pour contrer ce vide ressenti. Je m'interroge. Je cherche avec eux, devant eux. Rien. Aucune résonnance. Je ne sens pas leur présence. Que la mienne, inconfortable, perçante. Rapidement, elle infuse et me parfume. Elle a été convoquée par le malaise qui me garde éveillée. La présence connaît bien les affects pointus. Joie ou inconfort, ils aiguisent la présence qui s'empare du corps instantanément. La piqûre de la présence.

5.4.6.1 Dixième constat : la présence voyage à la vitesse de la lumière

La présence dévoile, éclaire. La présence est solaire. Elle interdit l'imposture. Quand l'authenticité perce une imposture, un inconfort douloureux fait corps avec l'être. La peur appelle une présence totale. Tout à coup, on a un corps. La présence n'appartient

pas seulement à l'aisance, elle est tout autant dédiée au malaise et à l'inconfort. Le ressenti aigu de la présence paraît plus douloureux qu'agréable. Il fait parfois mal d'être présente.

5.4.7 Avec ma mère

Je crois pouvoir affirmer avec justesse que toutes les typologies de présence caractérisées par cette recherche et énumérées dans le présent chapitre ont sans doute déjà été vécues un jour ou l'autre avec ma mère. Comme avec de nombreuses autres personnes. Mais dans l'aventure particulière du projet *Incursions*, c'est plutôt le contraire qui règne. C'est-à-dire que ma mère n'y était jamais en direct (sauf lors d'une visite éclair planifiée de concert), donc sa présence fut là toujours en différé. Cette présence par la pensée offre-t-elle un crochet à l'analyse ? Se distingue-t-elle des autres ? Oui. Par une forme d'absence présente. Un peu à la manière de Yves qui stimulait la présence *in absentia*.

Mais pour ma mère, c'est forcément différent. C'est qu'elle est déjà en moi. Il me semble qu'il n'y a pas de nouvelle initiation possible à l'onde de sa présence. L'escalier de la maison de Granby où elle a vécu enfant et que j'ai grimpé pour visiter l'appartement, je le connaissais depuis toujours. Y a-t-il *du l'autre* possiblement nouveau entre ma mère moi ? Curieusement, l'entretien d'explicitation me révèle un souvenir porteur : avant d'aller cogner à la porte de cette maison, j'avais d'abord imaginé le récit fictif de cette visite, comme pour « ouvrir le chemin » (EdE, Avec_Ma Mère, 05:09). Pour vivre *du l'autre* avec ma mère mais encore là en différé/différé ? Peut-être que de ne pas découvrir ce lieu *de visu* me préservait de ressentir les grands déchirements affectifs qu'elle y avait vécus étant fillette. Quand mon interviewer me demande dans une lancée à la manière de Faingold : « Et à ce moment-là, qui es-tu ? » Je réponds : « Je suis une fille dans le sens de filiation, fille, filia, fruit, fleur. » (20:03) Alors seulement, j'y vois une présence différente des

autres, unique justement. Il n'y a pas d'autre présence comparable, je présume, au direct de l'*in vivo*. La première de toutes les présences : sa fleur.

5.4.7.1 Onzième constat : la présence se déploie d'abord par/dans la mère

La présence inaugurale à *du l'autre* serait-elle transmise par la mère ? Avant toute altérité. Avant toute altération. Avant même de se voir, de se ressentir mutuellement. Et si c'était dès son apparition, dans la présence utérine, dans cet espace unique, par où tout le monde passe, que le corps prenait le pli de la présence ? Et que la présence prenait le pli du corps ?

5.5 Conclusion à l'interprétation des données en manifestations de présence

En revisitant les données amassées pour analyse, qu'elles soient écrites, visuelles ou audio, j'ai en somme recherché des indices et des facteurs de présence qui soutenaient ses manifestations dans l'instant phénoménologique de la création, de la recherche et de la rédaction. En m'efforçant de ne pas présumer ni forcer le « réel », j'ai cherché à repérer ce qui m'apparaissait authentique, c'est-à-dire expérientiel plutôt que rationnel. « *Authenticity is a feeling* » titrait Jacob Wren (2018). M'y être intéressée d'aussi près, au plus vif, pourra peut-être me permettre de continuer à cultiver un maintien en prise de la présence grâce à une attention renouvelée au corps et à ses sensations. En consultant le dictionnaire pour trouver un synonyme au terme *ressentir*, je tombe sur « avoir conscience ». L'étymologie de conscience inclut « avec » et « savoir ». Savoir maintenant. Avoir conscience de la présence, c'est savoir ce qui se passe en soi et autour de soi dans l'instant. Et si on apprenait dès la petite école comment mettre en marche le radar des sensations conscientes, comment accorder l'instrument de la présence ? Comment seraient alors nos relations ? Quelles seraient les politiques des États ? De quoi seraient habitées nos pensées ?

L'analyse de la collecte a livré des secrets intrinsèques à la présence à l'œuvre dans la solitude du début de la résidence, puis dans l'univers *du l'autre*. Elle montre comment on peut installer la machine à présence : observer, rester et s'instruire à la source tantrique de l'expérience phénoménologique. Démarche parfois contre-intuitive. En effet, en examinant la section « Prétexte » du livre, j'ai remarqué que, paradoxalement, alors que mon être entier résiste à cette nouvelle résidence, alors que je n'y trouve ni jouissance ni idée porteuse — « aucun rictus » dirait Doyon/Demers — j'affiche une ouverture réitérée, une détermination à rester *avec*, à rencontrer la résistance jusqu'à la laisser intégrer le corps critique de l'artiste, à la laisser l'habiter jusqu'à perdre forme et identité. Elle se traduit par un esprit de création somatique qui trouve à s'exprimer en représentations du corps féminin ouvert, fendu, assis, pacifique mais bouillant, soumis à sa propre démarche et à sa propre éthique : rester. Pour ressentir la rugosité de la présence. Sa vivance.

Les onze trouvailles indiquent la pluralité des expériences potentiellement offertes par un art action intimement engagé, par un art action curieux de la présence en action, de sa nature nomadique et vibrante. Un art *in spiritu* à l'écoute de la relation tissée entre une artiste et les phénomènes qu'elle rencontre. Enfin, ces constats soulignent que tout vecteur de présence risque de se voir intensifié par des situations impliquant *du l'autre* inconnu — peut-il être jamais vraiment connu ? —, une matière phénoménologique, à la fois inquiétante et lumineuse, que la présence magnétise afin d'ouvrir la brèche du non-soi.

CONCLUSION

Un art pour l'esprit à la place d'un art pour l'œil.
Jan Świdziński

Comme l'enjeu de l'art ne réside plus dans la nouveauté, où se situe-t-il ? J'ai essayé de le cerner dans un laisser-agir de la présence. Bourriaud (2009) prétend que la modernité « désigne l'artiste comme celui qui produit de la subjectivité, de la singularité, voire de l'anormalité » (p. 92). Elle me convient assez bien cette anormalité. Je l'affirme après m'être détournée du faire pour rester dans la présence. En l'associant au « désir de réel » dans l'art actuel, identifié par Loubier (2001, p. 19), nous voilà dans un espace où je peux tenter ce qui tente, une posture qui fait naturellement art pour moi. Un art de l'agir — d'où son nomadisme intrinsèque — sans autre objectif que celui de traverser ses tentatives continues. Que ça plaise ou non, car là n'est pas la question.

J'ai souhaité me pencher sur ce qui ressort des rencontres que je mène en art action et qui pourrait contribuer à répondre, ou du moins à s'approcher, du phénomène de la présence. Cette étude s'est faite jusque dans le trajet de l'écriture, question d'en aérer les ramifications. Elle se résume aujourd'hui en une riche problématique : toute rencontre *avec du l'autre* (relation à soi, aux êtres, aux choses et à l'environnement) informe la présence et en module les manifestations. C'est ce que m'a enseigné cette recherche, un apprentissage profond, descendu jusqu'au ventre symbolique des femmes, et où une éthique de la cordialité m'a murmuré de rester. De rester *avec*.

Les projets associés à cette thèse m'ont poussée vers une rencontre inhabituelle avec soi, avec non-soi, avec l'autre, avec les phénomènes. Il me plaît d'observer à la suite des onze constats sur la présence, que si l'expérience artistique me permet de m'entraîner à la présence, elle me montre aussi que l'art est une manière d'apprendre et de connaître, soi-même — autant que non-soi-même —, et *du l'autre*. L'art est une auto-transmission. L'art est une épistémologie. Une épistémologie par la présence en actes. Et c'est bien l'expérience de cette écoute le plus possible consciemment recherchée, de cette *irrésistible résistance* que je me permets de nommer en tant qu'une « éthique de la cordialité », c'est-à-dire une conduite non pas morale, venue de la raison, en tant que discernement de ce qu'il serait bien ou pas de faire, agréable ou pas de faire, mais plutôt phénoménologique, venue d'un laisser-agir, d'un « savoir-rester-avec-maintenant », coûte que coûte au faire, au résultat, au temps, aux affects. Ce qui me pousse à élire un nouveau concept associé à ma pratique, celui d'esthétique tantrique (nommé « esthétique de l'union » en début de recherche), en union avec la présence à l'instant de l'instant, quelle qu'en soit la teneur et la saveur, et résultat direct de l'éthique en question, « *a taste of mere existence, I thought to myself, and also the flavor of art* » (Epstein, 2004, p. 35). On sait que le mot *cordialité* réfère à l'intimité du cœur; j'assume cet angle et le colore de son acception tibétaine, une culture pour laquelle l'esprit et le cœur sont un, enlassés dans la vacuité.

En ce qui concerne l'exercice méthodologique, les procédés de l'entretien d'explicitation et la pratique des écarts tracés ont été de puissants outils de révélation et de compréhension. Les interstices des écarts tracés ont représenté une pratique souveraine d'écriture, ont assuré à ma recherche un fondement et une suite expérientielle chevauchant la présence sur la présence. Ce faisant, je me suis pour ainsi dire une deuxième fois « incursionnée » sur moi-même. La méthode me laisse des pistes franches et l'élan de les suivre pour les développer dans un texte à venir, un ouvrage surgi du ventre de la thèse. De même les onze constats qui ne sont pas des définitions non plus que des finitions, mais des expériences qui pourraient servir à

plus d'approfondissements et d'élaboration. Leur étude m'a permis de dépasser l'analyse seule d'*Incursions* et d'*Avec du l'autre*, de continuer seule un projet après les rencontres qui le déterminaient. Un nouveau sentier de promenade a été ouvert. Quant aux entretiens d'explicitation, il aurait été informatif de les mener auprès des participant·e·s et des cocréateur·rice·s, mais mon but n'était pas de sonder leurs expériences de la présence. La phénoménologie est intrinsèque à l'expérience personnelle : on ne peut pas commenter la présence d'autrui. Mais on peut l'inviter. Mon objectif fut de comprendre la mienne en traversant ce que je fais quand je fais ce que je fais. Pourtant, il m'importe de dire qu'il·elle·s m'ont éveillé à ma présence. Ma pratique de la présence est pour toujours imbriquée avec la leur. J'espère que le projet leur a aussi donné des clés pour en comprendre les facteurs d'apparition dans leur vécu. Je les remercie encore une fois sincèrement d'avoir accepté de participer à un projet qui s'est ouvert d'instant en instant, sans que nous sachions où il menait.

Je crée comme artiste des situations qui me permettent d'établir des relations, des liens à *du l'autre*, des liens à *du soi*, à *du non-soi*, puis d'étudier comment, dans des conditions et des circonstances de rencontre, ma présence s'y manifeste, fluctue, oscille, va et vient, et comment certains facteurs peuvent en magnétiser et en amplifier la prégnance, agréable ou pas. *Incursions* et *Avec du l'autre* ont favorisé une observation *in spiritu* d'une qualité consciente de présence, une présence avertie d'elle-même. Celle que j'ai vécue, ressentie et observée, la seule que je pouvais prétendre interpréter. Cette étude m'a ouvert des chemins vers des rendez-vous selon moi intimes, puissants, révélateurs, porteurs. Ma présence, maintenant mieux (re)connue par moi, me permettra sans doute de discerner de plus près celle éprouvée par les autres, eux et elles-mêmes coloré·e·s par *le l'autre* que je porte et leur offre.

Cette thèse, soutenue par une pratique au long cours d'un art contextuel, relationnel, alchimique, représente ma première recherche *in spiritu* élaborée. Les *Incursions* auront été au final la source fertile d'une observation dont toutes les questions — des

trésors — n'auront pu être énoncées devant l'infinitude et la vastitude du non-soi en présence duquel son toucher lui-même me (dé)place. Ce qui m'a poussée à reconsidérer ce que je fais agir quand je crée, quand je médite. Et, pour dire vrai, aussi quand je m'édite, sachant que le format de la recherche universitaire, même dans un texte de recherche-crédation, impose ses réserves.

La recherche avait commencé par une interrogation : « Qu'est-ce que je fais quand je fais l'art action que je fais ? Elle se termine par une réponse dérivée de ce premier questionnement : Qu'est-ce que ça *me* fait de faire ce que je fais ? Ça me fait un corps critique, nomade (Braidotti, 1994). À l'artiste *nomadique* s'opposerait l'artiste *monadique* — autre anagramme — tourné sur soi. Au contraire, je découvre que la pratique *in spiritu* est un esprit de corps à *du l'autre*, et c'est bien cette rencontre vue et ressentie qui rend ce corps critique. Un corps critique : un corps écoutant, sentant, présent. Le corps de la voie tantrique, de la voie de l'art présence. Et alors, oui, la vacuité serait la plasticité de cet art en continuelle déformation. La pratique de la présence : une pratique subversive ?

ANNEXE A

AVEC DU L'AUTRE :
RÉCIT D'UNE RÉSIDENCE D'ARTISTE

Sylvie Cotton

avec du
l'autre



Sylvie Cotton

avec du l'autre

Récit d'une résidence d'artiste

en compagnie de

Francine Beaudoin

Christian Bujold
et ses étudiants en arts visuels

Lise-Anne Cotton et Lili-Rose Proulx

Yves Gendreau

Louise Gilbert

Estela López Solís

Lucie Mainville

Serigne Touba Mbacké Gueye
et ses étudiants en philosophie

Monique Pelletier et Claudette Nadeau



L'esprit ne peut survivre que grâce à l'autre.
Chögyam Trungpa

L'art ne s'adresse pas seulement aux yeux et aux oreilles,
il s'adresse à toutes les facultés humaines.
Jan Hoet

Toute action est infinitude.
Hannah Arendt

L'esthétique est une relation, une expérience attentionnelle à un objet ou à une situation.
Jean-Marie Schaeffer

Ce qui m'étonne, c'est que, dans notre société, l'art n'ait plus de rapport qu'avec les objets, et non pas avec les individus ou avec la vie; et aussi que l'art soit un domaine spécialisé, le domaine des experts que sont les artistes. Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ?
Pourquoi un tableau ou une maison sont-ils des objets d'art, mais non pas notre vie ?
Michel Foucault

Le mot écrit est faible. Beaucoup de gens lui préfèrent la vie.
Annie Dillard



PRÉTEXTE –

Je me rends à Granby en novembre 2014 pour une rencontre préliminaire avec l'équipe du 3^e impérial, un centre d'artistes situé dans l'ancienne usine Imperial Tobacco. Danyèle, Patrick et Yves m'accueillent et m'entretiennent de leur manière de travailler en coproduction. Depuis 20 ans, je porte une pratique artistique professionnelle. Je suis nouvellement étudiante au doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM. Ce trimestre-là, je suis nourrie par un texte de Hannah Arendt sur l'action – un des chapitres du livre *Condition de l'homme moderne*. Sa pensée rejoint ma posture artistique. Elle y parle des concepts de geste, d'acte, de présence et affirme : « L'œuvre n'est pas ce qui suit et éteint le processus ; elle y est incrustée, c'est l'acte qui est l'œuvre. »

Suit le séjour de prospection qui se déroule en avril 2015. Je débarque avec un petit sac de confettis noué d'un ruban jaune. Une transmutation d'un texte polémique du philosophe allemand Jürgen Habermas portant sur la modernité : *La modernité, un projet inachevé*. Je l'ai transformé en confettis en 2010 lors d'une résidence de création au centre d'artistes Action Art Actuel de St-Jean-Sur-Richelieu – et avec lui, tous les textes étudiés et les notes prises pendant mes études de maîtrise en muséologie. Il s'agissait de mes propres documents photocopiés et non des livres originaux. J'ai exposé l'amoncellement de toutes les particules de papier parmi d'autres objets et artefacts dans une installation présentée à la Biennale de Montréal de 2011. Je n'y ai toutefois jamais ajouté le texte d'Habermas. Je résistais à l'idée de l'amalgamer irréversiblement à l'ensemble des autres confettis puisque je n'avais pas complètement saisi l'argumentaire de l'auteur. Je l'ai ainsi toujours gardé à part.

L'invitation du 3^e impérial se traduit par un accueil en résidence de longue durée, un concept qui implique six séjours de dix jours chacun, sur une période de deux ans. Ce plan s'harmonise avec la durée de la scolarité liée à la thèse doctorale qui s'échelonne sur un temps au moins équivalent, ce qui me permettra de faire des allers-retours entre la théorie et la pratique. Aussi entre les idées sur la pratique et la pratique des idées. M'éclairaient aussi à cette époque et à leur façon, Baruch Spinoza, Jean-Marie Schaeffer, Richard Shusterman et Pierre Vermersch. Qu'est-ce que je fais quand je fais le travail que je fais ?

J'entame la résidence avec beaucoup d'autres questions que mon journal de pratique me permet maintenant de relever : *Est-ce que je me mets dans la situation potentielle de me retrouver prise*

au piège d'une articulation forcée entre la problématique doctorale et la création à faire ? Suis-je forcée par le biais théorique de faire des choix dès maintenant sur le contenant et le contenu bien avant de démarrer ? J'y trouve aussi un aveu : J'hésite à entamer ce cahier, ce nouveau journal de pratique, comme j'hésite à entamer la nouvelle résidence. D'abord, je remarque que mon corps manque de souplesse. Ma main résiste à l'écriture manuscrite. L'écriture réflexive commande en effet un engagement à la présence attentive, une écoute profonde.

J'apprécie toutefois rapidement ces périodes de temps volées à Granby, souvent seule, contrairement à ma vie montréalaise, à explorer les idées, à lire et à occuper, le soir, un espace sans Toile. Malgré mes interrogations et résistances, j'habite tous les jours l'atelier mis à la disposition de l'artiste en résidence. J'y fais de l'art plastique en de grandes calligraphies noires spontanées. Elles ponctuent mes jours et mes doutes. J'y expose en fin de premier parcours une constellation de pistes que je partage à l'équipe. Je repars avec une poignée de possibles et décide de faire confiance au processus de décantation. En vue du prochain séjour, je laisse à Granby une boîte contenant de l'encre, des photos, des fiches, des idées et le petit sac transparent rempli des trous de papier. Mais je ne sais pas encore si j'ai envie de poursuivre.

Je reviens en juillet alors que l'équipe est en vacances. Ils ont généreusement accepté de me laisser utiliser l'appartement fourni par le centre. Un nid haut perché, mon refuge. C'est un non-lieu, un lieu de passage. Chaque fois vidé du vivant précédent pour faire place à *du l'autre*. Lorsque j'y reviens, l'endroit transpire une réminiscence personnelle, la maison de tante Thérèse que nous visitons jadis à Granby : blanc, synthétique, lumineux, odeur de cigarette. J'avoue qu'en quittant Montréal, j'avais oublié que je connaissais déjà un peu la ville. C'est flou. Dans mon souvenir règne une ambiance qui ne m'apparaît qu'en noir et blanc. Je suis souvent passée à Granby de l'enfance à l'adolescence. Nous rendions visite à cette tante de ma mère. Un logis impeccable abritant une collection de poupées qui m'ennuyait. Sur des tables hautes ou basses, des cendriers et des bonbons. Le salon baignait dans une lumière surréaliste. Thérèse était accueillante et souriante.

Aujourd'hui, dans un autre appartement de Granby, je perçois le plus grand ciel de la ville. Large, profond, sans cesse reteint aux heures du soleil tombant. Apparaît dans l'espace irisé le clocher de l'église Saint-Benoît. Je rentre un soir à pied en compagnie, à gauche, d'un soleil rouge et, à droite, d'une lune nacrée. Des fins de soleil aussi spectaculaires, je n'en ai vues qu'à Saint-Jean-Port-Joli, à l'automne d'une autre résidence. J'étais alors une débutante. Et je le suis encore. C'est le vœu que l'on reprend constamment quand on choisit de composer avec ce qui est là.

Le premier séjour de la résidence est officiellement entamé en septembre 2015 alors que je me vois pourtant continuer à chercher des idées. La meilleure évidemment. Ça va d'une anagramme du texte d'Habermas à une participation au Festival de la chanson de Granby (j'aurais pu). Ça passe par une séance chez le notaire pour faire un testament d'artiste ou par une série de baignades *tout le monde tout nu* dans la piscine municipale. Rien ne me satisfait pourtant. Comme ma démarche consiste à embrasser l'inconnu, je suis servie. La vie me désire plus que moi.

Je remarque aussi que je n'ai pas envie de justifier ni d'expliquer mon travail. Je veux que mon travail parle aux autres directement, de lui-même. Que ça plaise ou pas. Cette attitude me rappelle Thomas Hirschhorn : « L'œuvre d'Art ne doit pas fonctionner. L'œuvre d'Art est sans contrôle, sans obligation, sans résultat. Mais l'œuvre d'Art, parce que c'est une œuvre d'Art, peut créer des moments magiques et merveilleux de vérité. » Ce n'est pas moi qui inscrais le mot avec un grand A. C'est lui. Dans le texte *Une volonté de faire*, tiré du livre qui rassemble ses *Écrits*.

Bonne communication entre l'équipe et moi. Ils acceptent mes hésitations et tâtonnements. M'attendent patiemment. Je suis toujours là. Résiliente ou entêtée. Du moins, accommodante à cette part de moi qui résiste. Je ressens souvent le vertige du tournage en rond dans l'atelier intérieur. Je choisis de rester transparente. Curieusement, jamais un projet ne m'a paru si confrontant, si inconfortable. Je me sens vulnérable. Ouverte. Je prends des notes. Est-ce le doctorat qui inconsciemment me presse ? Ou bien l'ennui qui a feuilleté mes dimanches d'enfant qui me visite ? Quand je m'ennuyais, je disais à maman : « Je meurs ». Une expérience phénoménologique vraie, intense.

Je reste. En reprenant chaque matin le chemin des corridors du vieil immeuble de l'Imperial Tobacco, que je perçois le plus souvent gris et triste, la tension résiste ou lâche. Danyèle suit les saisons de son jardin et rapporte chaque jour des tomates de couleurs et de formes diverses. La nature est artistiquement surprenante. Délicieuses et délicates, gorgées de lumière, leur peau, une surface d'un lissé parfait. Pour mon anniversaire, elle m'offre du kombucha maison et un bouquet de glaïeuls. Leurs trompettes victorieuses me chuchotent *aïeules gladiatrices*. Je les place dans l'atelier où elles me gardent éveillée et plus joyeuse, protectrices. Patrick m'invite un weekend à les visiter dans leur refuge insulaire. Estela, sa conjointe, et lui, avec leur magnifique chienne Rozzy, m'accueillent à bord d'un vieux ponton sympathique. Sur le lac Leclerc nous prenons l'apéro en nous laissant dériver. Nous suivons le soleil jusqu'à ce qu'il disparaisse derrière une montagne mauve. La parenthèse d'Orford fait du bien. La chienne est colleuse. Les amitiés tendres. Je fais

du feu dans l'poêle et rien ne me rend plus heureuse le soir dans une maison. Yves n'échappe pas à la vague. Il m'offre, comme à chaque artiste de passage, une séance d'écoute musicale dans son atelier. Nous discutons en prenant un verre d'hydromel et en grignotant. Il est si joyeux de me partager les « long jeu » de son jeune temps : John McLaughlin, Frank Zappa et Carlos Santana.

Une idée et son titre s'imposent enfin : *Inursions*. Je défends le droit de ne pas savoir la forme que prendra la chose. On s'entend. Le projet me mènera auprès de gens, dans leur quotidien, dans leur logis ou sur leur lieu de travail. J'aimerais qu'ils me laissent les remplacer au boulot, qu'ils me laissent dessiner ou cuisiner seule dans leur maison, qu'ils acceptent qu'une inconnue entre dans leur bulle. Je comprends vite qu'une telle incursion défie la méfiance. Exige la confiance. Après maintes tentatives, il semble que ce soit trop demander. Pour eux d'accepter, pour moi de convaincre. En insistant, je me sentirais dans une imposture. Je comprends et change d'angle. Le projet ne sera donc pas uniformisé selon cette idée plus intrusive qu'incursive. Les incursions consisteront au final à établir des relations avec des personnes rencontrées selon les exigences ou les hasards de mes déplacements. Ou à approfondir autrement des liens que j'ai déjà avec certaines personnes. J'apprendrai à me frotter à leur présence. Et eux à la mienne. Nous composerons le projet graduellement. Et sur mesure. À la leur ou à la mienne, selon le besoin du moment. Que ferons-nous ensemble ?

Je me rallie à la nécessité d'un positionnement initial permettant d'actionner une recherche, mais l'artiste en moi ne trouve pas au final la tâche si essentielle : c'est par le faire de l'art que mon désir de le comprendre se comble. L'aventure processuelle répond largement au besoin de définition. En fait, je remarque que je cherche moins à définir l'art qu'à me laisser définir par des projets artistiques chaque fois nouveaux : ils me tirent vers un récit que je ne peux écrire qu'après coup.

Depuis les débuts de ce projet, je tente d'investir plus profondément l'art que je fais. Par la démarche doctorale, de l'interroger. À quoi ressemble cet art si près du réel et pourtant sans forme précise ? J'y reviens pour gratter jusqu'à l'os cette pratique de *l'inframince* – un terme répandu par Marcel Duchamp et auquel Thierry Davila a consacré un livre en 2010. On questionne souvent : « Quelle différence entre l'art et la vie ? » Je demande plutôt : « Quel lien entre l'art et la vie ? » La question serait-elle une forme de *koan* ? Marcel Duchamp a répondu par le concept esthétique cité précédemment. Barbara Formis, analyste actuelle des nouvelles pratiques artistiques, s'intéresse à leur *indiscernabilité*. Nicolas Bourriaud, historien de l'art et fondateur du concept d'art relationnel, dirait *altérité*, tandis que Claire Bishop rétorquerait *dualité*, car justement elle croit davantage à

leur différence qu'à leur reliance. Jean-Luc Nancy proposerait *avec*. Et je me tiendrais tout près de lui. La vie c'est être avec. L'art c'est être avec. L'art continue à me montrer que toutes les rencontres sont importantes. Avec des humains ou avec des matières, des états, des phénomènes. Elles invitent à se dépasser, à changer de vue. À voir la peur. Ou le plaisir. À les approcher. Elles dévoilent aussi les états de présence possibles : absorbée, lointaine, spontanée, libre, authentique, attentive. Et même, vide. L'art nous procure un moyen de ressentir qui nous sommes, comment nous sommes.

X

on est toujours rendu
plus loin
que nos projets
nous le laissent
croire.

C'est pourquoi les
intuitions
qui guident nos
projets sont
dignes d'intérêt.

X





AVEC LUCIE –

Premier matin du projet *Incursions*. Je me promène dans le vieil édifice de l'Impérial Tobacco où ont travaillé jadis, pendant près d'un siècle, des enfants, des femmes et des hommes à la préparation du tabac et, par extension, au fleurissement économique de la ville. Ma mère, fillette, qui a habité Granby quelques années, se souvient des centaines de travailleurs qui s'y engouffraient chaque jour. Certains de ses cousins et cousines y travaillaient. J'y circule 45 ans après la fermeture de l'usine et le début de sa transformation en espaces pour artisans, artistes et entreprises. Je veux rencontrer quelqu'un. La plupart des portes sont fermées et verrouillées. J'aperçois Lucie au café du 2^e étage. Elle m'entend expliquer le projet à un de ses voisins qui n'est pas intéressé. Elle s'approche pour me dire oui. On se rend à son atelier. Lucie est artisane-rembourseuse et vient à peine de fonder son entreprise, MoMa Slow Design. Sociale, intelligente, vive, charismatique, elle se donne pour mission de créer et de recycler des meubles et des coussins. Elle accepte que je passe une journée avec elle pour l'aider à ranger, à rationaliser, à simplifier.

On commence par une liste de choses à faire. On travaille efficacement. On s'entend bien. Après une courte pause pour le lunch, on va se débarrasser de certains trucs à l'écocentre. En route, on échange sur nos familles, nos parents. Elle me parle de saut quantique, un concept voulant qu'on puisse passer subitement d'un état à un autre sans continuité logique apparente. Ainsi, se manifesteraient les interactions fondamentales sur lesquelles se penche la mécanique quantique, une branche de la physique qui semble défendre des principes selon lesquels toute relation est influencée par son contexte. Je balbutie et traduis grossièrement.

Je poursuis ensuite mes tâches : peindre un panneau, ramasser du fil, plier des sacs de jute, classer des matières. Je prends quelques photos dont une de Lucie qui fouille tête première dans un baril. Sculpture spontanée à la manière d'Erwin Wurm. Elle parle du projet à une voisine qui ne veut pas non plus participer. Je crois comprendre qu'elle a peur que je lui vole ses idées. Je connais et comprends ses craintes. On a appris à se méfier. Notre société connaît ce malheur quasi constant de la méfiance. Comment en sommes-nous venus là ?

Dans la journée me revient un slogan entendu dans les années 80 à Télé-Québec par un des fondateurs des initiatives québécoises d'emploi dans le secteur du recyclage : « L'avenir est dans

les décrocheurs et dans les rebuts. » Je retrouve aisément sa trace sur internet, Normand Maurice de Victoriaville. On rigole. Sa vision était juste. Et sa formule précise et amusante.

L'hiver suivant, je propose à Lucie de passer quelques heures dans son atelier, mais cette fois à consacrer du temps à mon propre ouvrage. Je pense écrire ou dessiner. J'aimerais faire l'expérience de cet autre moyen d'être ensemble. Elle accepte que je traîne là pendant tout un après-midi. Je m'installe au fond de son atelier. J'entends sans relâche des voix masculines mêlées à des bruits de machinerie industrielle et à des ritournelles radio. Elles proviennent de la menuiserie située juste en dessous. Je capte aussi des éléments de conversation entre Lucie et son assistante Suzanne. Le travail, les enfants, la famille. Je comprends que quelqu'un est mort. J'observe l'autour de moi. Des machines à coudre. Des piles de *foam*. Du fil. Des fenêtres débâtées. J'ai mon cahier et un *bic* noir. Je dessine ce qui vient. Des bobines dansantes. Elles dansent autant que mon projet, suspendu et oscillant. Bel exemple de ce que je nomme pratique *in spiritu* : l'action artistique s'unit de soi à l'état intérieur.

Je repasse quelques jours plus tard et dessine attablée tout près de Lucie alors qu'elle coud. Nous sommes seules et ensemble. Nous parlons peu. Curieusement, j'ai le sentiment de vivre avec elle ce que je souhaite trop souvent vivre avec mes proches : des instants partagés en silence, chacun à son ouvrage – une envie toute simple pourtant difficile à réaliser. Je reproduis au dessin une pièce de fourrure trouvée parmi les retailles sur la table devant moi. Je m'arrête pour prendre du thé et nous glissons bientôt dans une conversation rare et intègre sur la vie familiale, sur le rôle de parents. Nous échangeons de l'intime. Inquiétudes et espoirs. L'attachement. Les épreuves. Le soir à l'appartement, je poursuis ma lecture de l'artiste Hirschhorn. Il rejoint mon désir de montrer de l'art telle une question philosophique. De revendiquer le droit de faire un art dont l'unique matériau est la rencontre humaine, sans attente ni résultat. Gorgée d'écoute. De doutes. Pleine de sens. Au plaisir et à la souffrance que ça peut occasionner. Toute rencontre serait-elle l'art du miroir tendu ? Toute rencontre est la condition du vivant. Elle invite la présence. Le dépassement. Enfin, bien avant Lucie et Sylvie, se rencontrent en l'univers molécules, hormones, atomes, fluides, gamètes, cellules, soleils et planètes. En grand épanouissement d'influences.

Au printemps, j'aide Lucie à réaménager l'entrée de son atelier question de privilégier l'accueil des gens. Nous déplaçons l'espace cuisine au nord. En entrant, les visiteurs s'attendent à voir des matériaux de rembourrage, pas de la vaisselle. Mais c'est vrai qu'on entre souvent par la cuisine quand on entre dans une maison au Québec. C'est le cas chez moi. À mon départ, elle me dit :

« La prochaine fois, on soupe ensemble ! » Je souris de surprise, ravie que l'élan vienne d'elle cette fois. Les liens à distance, et surtout ceux formés pour un projet d'art éphémère, ne sont jamais acquis. Cette réalité fait incontestablement partie de l'ADN des incursions menées à Granby. Il est nécessaire de franchir le seuil *du l'autre* à chaque nouveau séjour.

Septembre. Je me sens loin de l'art, loin du projet. Les retours vers la résidence sont toujours éprouvants parce qu'ils me rapprochent de la vérité. Y a trop. La vie est tant. Plus de place pour vivre du rien. Mon corps me dit que ma pensée est une sensation. Je l'éprouve avec délice. L'art action me permet de voir ce que je ressens. Pas uniquement ce que je fais. Ressentir, en ce sens, devient action. C'est peut-être en lien avec le concept d'intra-action, un principe d'agentivité émis par la philosophe Karen Barad et dont m'entretiendra plus tard Anne-Marie Dubois, historienne de l'art québécoise. Elle est auteure en résidence au 3^e impérial afin de réfléchir et d'écrire sur quelques-uns des projets issus du cycle d'exploration *La constellation des métiers bizarres* (2012-2018), auquel je participe avec d'autres artistes.

Lucie et moi partageons un repas dans mon atelier où je dresse une table simplement. Elle apporte du vin et une salade. Je prépare des légumes. Le repas est savoureux. Je l'invite à prendre le temps de regarder la collection de traces issues de mes rencontres avec les autres participants au projet *Incursions*. Je lui demande si elle aurait envie que nous fabriquions ensemble une chose concrète. Calme comme toujours, elle me dit qu'elle est d'accord. Nous discutons et décidons : nous fabriquerons un hamac ou une balançoire. L'objet pourrait être installé dans l'espace public. Patrick nous rend visite et prend des photos. Nous rejoignons le reste de l'équipe dans le bureau question de faire les présentations.

La fin du projet approche. Nous prenons rendez-vous pour réaliser le hamac. Lucie a trouvé un endroit où se procurer des chambres à air de pneus de tracteurs. Ce sera le matériau de base. On veut recycler. On se promène dans les bric-à-brac où on fait quelques autres trouvailles. Après huit heures de travail, le hamac est presque terminé. Nous discutons et prenons la décision de conclure pendant l'été afin qu'il soit mieux achevé. J'aime ce dépassement d'échéancier. J'aime que la relation prenne au sérieux le projet. Et vice versa.

retaille de peau de loup





AVEC YVES –

Yves me donne rendez-vous à Roxton-Pond, chez lui, le jour de son 60^e anniversaire. Il a un plan. Me transformer en archéologue le temps d'une matinée pour mener des fouilles dans un coin du boisé où regorge une collection d'artefacts plus ou moins anciens et typiques des fermes québécoises d'antan : tessons de verre, éléments de mobiliers, bouts de céramique, mais aussi déchets de métal issus d'outils et de machinerie agricoles. Je fouille le passé. Je fouis.

Le temps est chaud en ce 23 septembre 2015. La nature enveloppante. Inspirante. Le travail me plaît. Après quelques heures, Yves vient me chercher pour luncher. Il a préparé un plat de pâtes à la sauce crémeuse et a ouvert une bouteille de vin rouge. Repas d'anniversaire exquis. Il m'aide ensuite à retirer tous les chardons accrochés à ma chevelure pendant les fouilles. Il démêle et peigne mes cheveux. Danyèle arrive et nous retournons sur le site archéologique pour lui faire voir le résultat de mes excavations. Elle en profite pour saisir un portrait d'Yves et moi assis sous l'arbre aux trésors. La lumière est parfaite. Le ton est juste.

Deuxième incursion. Quelques mois plus tard, Yves me laisse entrer dans son atelier. Je me retrouve seule au milieu de son espace. Une *incursionniste*? Il a accepté que je pénètre dans sa salle d'allumage, que je ressente les rayons de son faisceau créatif. Univers prégnant – c'est ainsi qu'il me vient de nommer l'atelier du sculpteur. Cases, casiers, sacs, tablettes, armoires, tiroirs. Planches, retailles, bouts, rondins. Fils, étaux, pinces. Tuyaux, règles, balais, angles. Ciseaux, crayons, boulons, feuilles. Pots, cannes, serres, poinçons. Agrafeuses, cartons. Boîtes pleines, boîtes vides. Poignées, vis, rubans, pochoirs, élastiques, guenilles. Plans, gommes à effacer, feutres, surligneurs, calculettes. Je n'ai tiré sur aucune poignée de compartiments pour apercevoir tout cet attirail. Il est directement offert à mon œil qui en profite pour s'empiffrer.

L'atelier semble en pause. Des tiroirs entrouverts, des croquis au repos, ourlés, des projets laissés en plan, des crayons roulants, repus. L'endroit me magnétise parce que j'y ressens labeur, effort, projection, planification, passion. J'observe. Je déguste le silence des objets, la puissance émanant de leur inaction (le mot me parle). Ça sent le garçon qui a eu chaud et qui fume en cachette. Je n'ose toucher à quoi que ce soit de peur de rompre le charme. Je savoure les détails et habite pleinement avec mes sens cet ici foisonnant. Une cible affichée au mur me regarde droit devant. Bleu, rouge, jaune, avec un petit x en son milieu. Je suis la cible de la cible en ce moment.

X

" le geste d'art action, ou de performance, est une interrogation. dans la mesure où il est une incursion dans les trajectoires et interprétations, c'est un questionnement au sens où il s'agit de livrer un propos qui engendre des problèmes de réception; justement à cause du niveau arbitraire du jugement qui lui aussi est soumis aux conditionnements de la triade dynamique (intimité, public, privé.)

Richard Martel

(2005, p. 35)

Un escalier de métal pointe discrètement une mezzanine. Je sais que c'est une chambre. Est-ce permis de dormir ici ? Je réponds oui, d'y faire des siestes.

Quoi d'autre ? Un grand sac me bâille en pleine face. Les néons font les *teasers*. Un coffre de métal noir trône sur une tablette haute. Il pose, de biais. Puis, la vitrine à droite, notoire, qui expose objets ou projets au corridor de l'édifice. Autour, des portfolios de bois. De petits plans jaunes. Des clous. Des clous. Des clous. Des classeurs à gogo. Des motels de gugusses. Des montagnes de *tout est possible*.

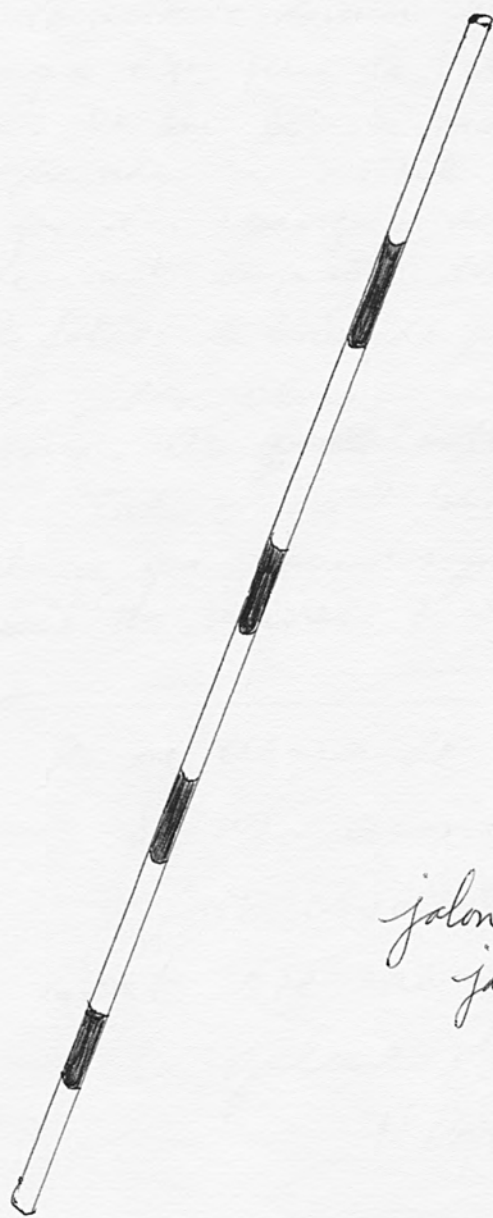
Je fais deux dessins dans mon cahier. Le *rapporteur de courbes* m'a séduite. Puis le *crayon-jalon*. Je les vois déjà réunis et former un ensemble sculptural. Un jalonneur, sa Jalonie. Des mots qui décrivent la mesure sculpturale du travail de Yves dans l'espace artistique québécois. Je n'ai pris aucune photographie malgré l'envie de cristalliser la beauté du bordel offert à mon avidité scopique. Je ne suis pas allée dans la seconde salle. C'était déjà trop. Trop plein, trop beau.

Au final, j'ai emprunté une baguette de bois que j'ai silencieusement tirée d'une mini-pile pour tracer mes lignes droites. J'ai attrapé un crayon de plomb à gauche et une gomme à droite. Puis tout remis à sa place après usage. J'ai voulu faire un troisième dessin. Reproduire le joli coffre mat. Le charme s'est rompu. Il ne faut pas insister.

Je remarque avant de quitter qu'il n'y a pas d'horloge et c'est plus que parfait.

Je retiens de mes conversations avec Yves l'idée que le travail à faire pour la résidence relève moins d'une infiltration que d'une infusion, le terme infiltrer connotant un sens de furtivité, de subrepticité. Tandis que celui d'infusion ouvre sur la notion de temporalité. De trempage. On disait autrefois immersion. Se baigner dans *du l'autre*. Les mots passent tandis que les expériences fondamentales se répètent pour rester.





jalon

jalonner

jalonneux /se

jalonneusement

jalonnement

jalerie



AVEC CHRISTIAN –

J'ai rencontré Christian en 2011 à Toronto où je participais à 7a11b, un festival international de performance. L'aventure artistique menée là-bas me laisse trouée de questionnements. Je cherche un type d'expérience que je ne trouve pas et j'en reviens avec le désir de soumettre mes interrogations à une recherche doctorale. Ce que j'entame dès 2013.

Christian s'avère aussi artiste et performeur. Puis enseignant au Cégep de Granby. Dès mon premier séjour, je lui propose un rendez-vous pour prendre un café et discuter. La rencontre est très agréable. La conversation est affinée, brillante. L'art nous parle clairement. J'apprends qu'il est aussi devenu, avec le temps, photographe de performance. L'autre en action devient une étendue agissante dont il faut extraire le plus emblématique. Il sait le faire. Nous nous entendons pour une incursion dans sa vie de professeur.

Lors d'un autre rendez-vous, il me montre son bureau. Une île lilliputienne qu'il fréquente peu au final et où il était peut-être question que je mène une incursion solitaire. L'espace est partagé avec un autre professeur. L'idée que je l'utilise ne les gêne ni l'un ni l'autre. Christian donne le cours *Explorations spatiale et picturale* au département Arts, lettres et communication. Il travaille avec les mêmes étudiants pour toute une année. Intéressant pour eux comme pour lui. Il pratique chaque semaine deux allers-retours, car il habite Montréal. Il a de jeunes enfants. Tout compte fait, nous convenons d'un passage dans sa classe pendant l'hiver 2016.

J'arrive au cégep avant le début de son cours. Aujourd'hui, je deviens une étudiante parmi ses étudiants. C'est ce que je lui propose. Les locaux sont larges et lumineux. J'ai toujours voulu faire arts plastiques, mais ne me le suis jamais offert. Par contradiction, lâcheté, peur? Jamais trop tard. Aujourd'hui je suis étudiante. Je suivrai les instructions du professeur. N'empêche, je serai toujours plutôt plasticine que plasticienne.

Christian est un bon communicateur. Devant la classe, il exprime clairement les consignes du travail à réaliser. Et ses attentes. Il sait s'y prendre. Les étudiants sont discrets. Simultanément adolescents et adultes. J'en découvre d'autres qui sont de jeunes parents, moins innocents. La plupart apparaissent appliqués et engagés. Je sens qu'ils aiment se mettre à l'ouvrage. Ils sont consciencieux. Je m'arrête un instant pour apprécier en silence la situation : on peut étudier sa

créativité dans une institution. On peut y suivre ses intuitions. L'occasion est grande. En sommes-nous conscients? Les étudiants y pensent-ils? Et Christian? J'aurais aimé en discuter avec lui. Une autre fois j'espère. Il prend le temps de me présenter et de justifier ma présence. La classe m'accepte. Tous me regardent d'abord timidement, de loin. Les filles avec qui je partage une grande table de travail répondent à mes questions sur les lieux et les habitudes de la classe avant que nous plongeons respectivement dans nos recherches.

La consigne consiste à commencer le projet de fin de session en travaillant sur un croquis, un projet à développer. Il souhaite qu'on lui remette ce croquis la semaine prochaine avec l'échéancier de sa réalisation. Je ne serai pas là la semaine prochaine. Je ne sais pas quand je reviendrai. Je dois donc lui montrer à la fin du cours ce que j'aurai entamé et terminé puisque mon travail requiert la présence des étudiants. Je me suis abandonnée à l'expérience de l'errance imaginative initiale puis à celle du faire. Simplement, sans hésitation. Agréable. Quand la temporalité l'exige, il arrive souvent que les idées se placent aisément.

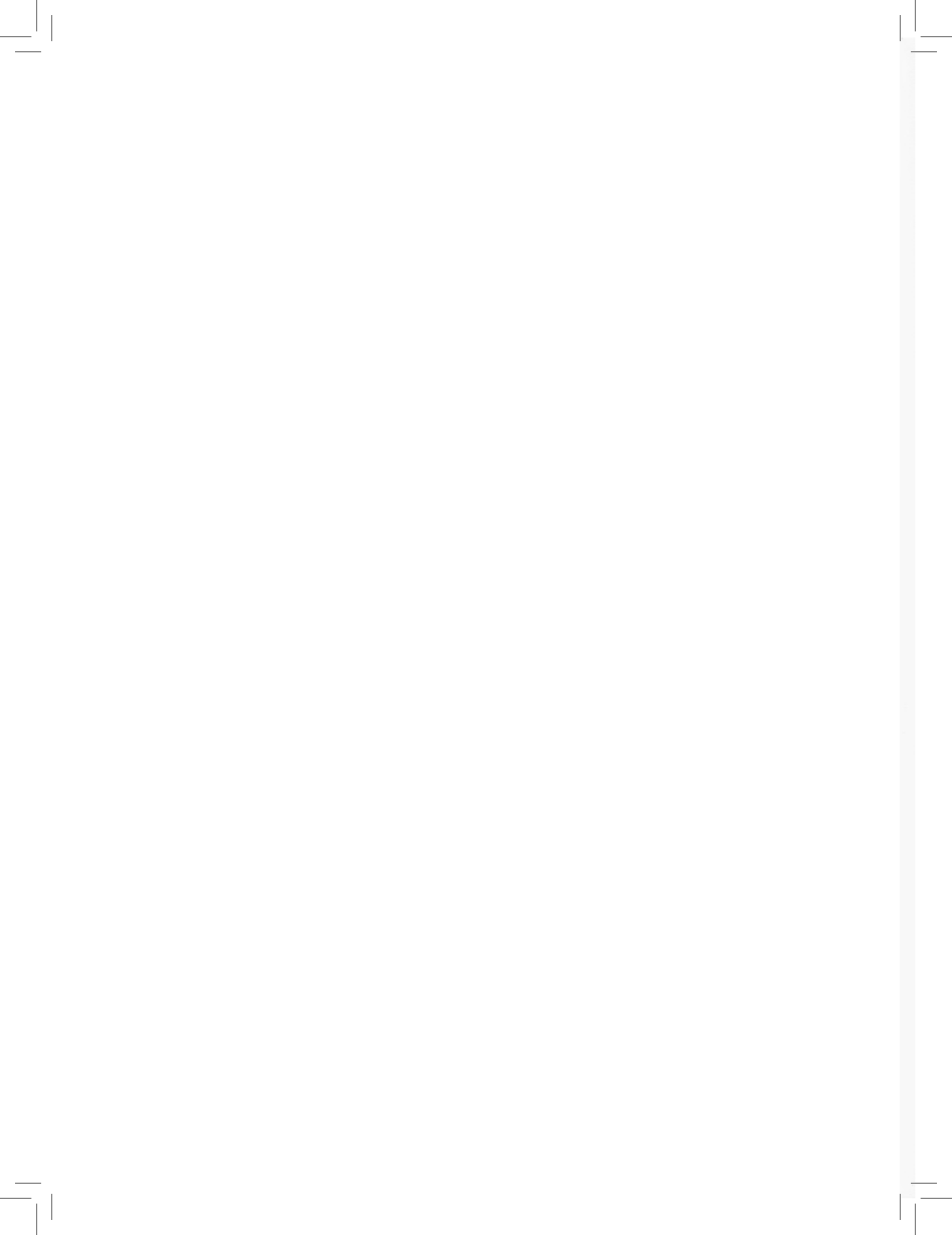
J'intitule mon projet *Les Perruques*. Je ne cherche pas l'idée. C'est elle qui me trouve. Après un temps d'observation des lieux et des personnes, je remarque que les étudiants s'expriment majoritairement par une coiffure singulière. Leur tête affiche un style franc, élaboré. Je décide de dessiner leur chevelure sans leur visage. Simple. Me plaît ce minimalisme appliqué en système. C'est l'incursion qui ressemble le plus à mes projets habituels. Elle s'insère naturellement dans la série *Ton corps mon atelier*. Une même action posée à partir d'une partie du corps de la personne rencontrée. Les grains de beauté, les taches de naissance, les tatouages, les lignes de la main. Ici, la chevelure.

J'apprécie ma séance de travail. Toute la matinée absorbée et entourée de personnes absorbées elles aussi. Pour le meilleur, croit-on, chaque fois qu'on ose entamer un travail artistique, une œuvre s'esquisse et prend forme. L'attitude qui la désire, l'auto-autorisation qui la soutend, est un acte de clémence envers soi. L'art action serait-il une pratique à inclure dans une culture où l'erreur reste impossible. L'expérience me ramène au fil conceptuel que je tiens depuis Toronto sur la nature de l'art. Et, curieusement, ce jour-là, la pratique me rappelle un entretien de Lee Mingwei avec Marie Jane Jacob publié dans un livre que j'affectionne, *Buddha Mind in Contemporary Art*. J'en fais ici une traduction libre.

MJJ : Comme artiste, vous vous dites paresseux. Tehching Hsieh, également de Taïwan, se décrit aussi comme un « artiste paresseux » parce que, dit-il, lorsqu'il faisait *One-life performance* il ne faisait rien d'autre que ce travail. Duchamp, dans une interview avec Pierre Cabanne en 1968, se dit lui aussi énormément paresseux en commentant : « J'aime vivre, respirer, davantage que travailler. Mon art est celui de vivre : chaque seconde, chaque respir, est un travail qui ne s'inscrit nulle part, qui n'est ni visuel ni cérébral. C'est une sorte d'euphorie constante. » Vous avez soulevé des questions essentielles pour vous-mêmes et pour l'art, par exemple : « Qu'est-ce que l'art et que peut-il être ? »

LM : J'ai toujours tenté de répondre à cette question. Cependant, alors que j'essaie d'expliquer ce qu'est l'art, je me perds. C'est aussi difficile que d'essayer d'expliquer à quelqu'un le goût de l'eau. Ce n'est que lorsque l'eau est dans sa bouche que la personne sait ce que goûte l'eau. Mais, le goût de l'eau varie selon la personne qui la boit, son état d'esprit, ses conditions physiques.

Presque un an plus tard, je retrouve Nicolas et Maui, deux des étudiants de Christian, dans le cours de Toubia, un autre prof du cégep que je rencontrerai plus tard dans l'année. C'est eux qui me reconnaissent les premiers. Je les redécouvre alors en sacrés et rigoureux philosophes.



Lucie



Monde

mine



Alexie

mine



Gabrielle



Sabrina



Nicolas



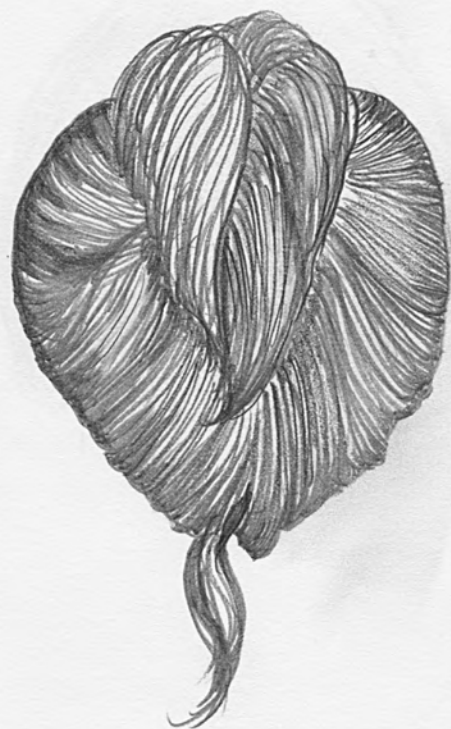
Loulan



Marie-Lou



Mauï



Marie - Ève



AVEC FRANCINE –

Francine et moi accueillons, outre l'équipe du 3^e impérial, une douzaine de personnes pour l'inauguration du DOJO PHILO, son projet de café philosophique mis sur pied avec mon aide. Elle nous reçoit dans une annexe fraîchement rénovée de sa maison. Le philosophe que nous avions recruté pour animer le débat a annulé à la dernière minute et Francine prend la situation en mains. Sa présence est pleine, habile. Sa posture digne. DOJO est un terme japonais qui signifie « lieu pour travailler sur soi ». Quant au mot *philosophie*, il vient du grec : philo/philein/aimer et sophie/sophia/sagesse. Donc, *aimer la sagesse*, ou *aimer connaître profondément*. Le DOJO PHILO propose un lieu de réflexion critique et d'échange, non pas pour venir convaincre les autres de son point de vue mais pour accepter de s'ouvrir, de se transformer.

Avant de lancer la discussion, et à la demande de Francine, j'expose trois principes à l'origine du concept de café philosophique selon son idéateur, le français Marc Sautet, que j'ai lu il y a 20 ans : égalité de parole (souhaitée plutôt qu'obligatoire), intervention concise (penser aux autres), idées débattues sans attaque. Puis les valeurs alliées : respect, ouverture, tolérance, gratuité de l'activité et renforcement à penser par soi-même.

Notre hôte fait un bref exposé. Son but est que nous discussions à partir de quelques postures intérieures qu'elle formule ainsi : Quand je pense, qui pense ? Suis-je maîtresse de mes pensées ? Quelle différence entre croire, savoir et sentir ? Comment ne pas avoir de réponses toutes faites ? Elle soumet l'idée qu'il semble difficile de débattre au Québec. Elle réfère à la revue *Philosophies* qu'elle apprécie. Elle rappelle que la philosophie est laïque et qu'elle cherche la parole juste. Enfin, elle fait un lien avec la spiritualité en citant Comte-Sponville qui affirme que la spiritualité est fondamentalement humaine et philosophique.

Les personnes rassemblées ont lu l'article de journal annonçant l'événement ou ont été personnellement invitées par l'une de nous deux. Je leur propose de se présenter spontanément et note leur motivation à participer. Jean-Guy (un intérêt pour discuter) ; Francine (peintre et auteure, elle se passionne pour la discussion de groupe) ; Michel (il aime les idées et la manière de les défendre) ; Marcelle (intéressée par la bioéthique, elle a un parcours philosophique, elle a appris à ne pas s'opposer à l'autre, aime argumenter, « en dialoguant, on évolue » dit-elle, « on recherche l'ouverture ») ; France (trouve intéressant d'échanger, se dit curieuse) ; Ginette (sa philosophie de

la vie : accueillir les coïncidences); Danielle (félicite l'initiative, c'est un besoin de base selon elle, contente du mouvement); Nicole (a une formation Rudolf Steiner, un philosophe de la liberté, analyse l'histoire de la philo, croît au lien organique, au « dire oui »); Nicole V. (aime les idées et la discussion, interroge les dogmes, pour elle la philo est un art de vivre, une capacité de se questionner); Estela (trouve très stimulant d'essayer de trouver des réponses aux interrogations qui nous habitent, par exemple celle-ci : « Les questions que je me pose sont-elles importantes pour les autres ? »); Mana (le projet lui fait chaud au cœur, elle cite Kierkegaard [mais je n'ai pas la citation]); Louis (il parle du sacré, du besoin de ralentir pour être humain « car tout semble matériel », dit-il).

On cherche ensemble un thème à débattre. C'est Marcelle qui suggère : « Y a des artistes ici ce soir. Si on parlait de l'art et du temps ? » Les artistes présents sont surpris de cette ouverture. On se lance. Je note tout et en rapporte ici quelques éclats.

Le temps c'est précieux. Mais on n'a pas le temps d'arrêter.

Ça ressemble à un paradoxe, non ?

L'investissement comme artiste est incessant. Le défi est de s'extraire.

Pourquoi la notion de temps est-elle difficile pour un artiste ? Sa vie est-elle parallèle ?

La discipline artistique est exigeante.

Le temps serait-il une croyance ?

La qualité c'est la perception du temps, l'instant présent. Sénèque a dit : « La vie est assez longue, mais nous la rendons courte. »

La création artistique offre un temps intensif, non extensif. Dans l'expérience artistique l'être entier est en activité.

Le temps est une ouverture, une présence de tout le corps.

Projeter devient long.

Les artistes ont l'air zen, paresseux.

Dans notre société, ce qui est lent est mauvais ; ce qui est vite est bon.

Prendre le temps est une discipline.

Le temps n'existe pas pour les enfants.

Pourquoi dit-on perdre son temps ?

Est-ce que le temps existe ? C'est le capitalisme...

Avant on s'en remettait à la lune et au soleil.

Et le temps de ne rien faire ?

L'artiste vit la même pression de productivité professionnelle aussi sauvage et exigeante. Est-ce que les artistes pensent à se reposer le dimanche ? Les artistes prennent le temps hors productivité pour produire comme artistes.

Le temps est-il gratuit ?

On est malheureux lorsqu'on est pris dans le temps.

Être toujours occupé relève d'une morale protestante.

Mon oncle était artiste et affirmait que son travail n'avait jamais été vécu comme un travail. En mourant, il a dit qu'il partait heureux.

« Toi, t'as une montre. Moi, j'ai le temps. »

J'ai fait le choix de ne pas mettre de montre ce soir.

Avant, on s'envoyait des lettres... ça prenait du temps.

Et Francine de conclure :

Comme fasciathérapeute, mon travail, c'est la lenteur. On valorise la vitesse, pourtant, pour moi, la qualité d'un traitement est reliée à la lenteur.

Après la pause, je suggère un exercice en lien avec un souhait de Francine : que les gens repartent en nommant ce qui les aura enrichis. Puis, à la fin de la soirée, elle sonde l'assemblée pour savoir s'il y aurait des propositions sur la façon de poursuivre le projet. Il en ressort quelques pistes : trouver un thème chaque fois, avoir un invité à l'occasion, aller plus loin que l'expérience personnelle, ne pas ajouter de conférence ou d'exposé, dépasser ce qu'on sait déjà.

Francine, qui a poursuivi le projet toute l'année suivante, me dira plus tard qu'elle et son amoureux ont gardé de l'expérience de cette soirée d'inauguration la « sensation agréable d'avoir passé du temps de qualité avec des inconnus, à accomplir une activité presque subversive : rencontrer l'autre pour l'écouter vraiment ». Je trouve là un écho certain à ma démarche.

Elle m'écrit ceci sur l'élan donné à son projet qui était une idée convoitée depuis longtemps :

Je dirais, en paraphrasant Cocteau, que l'inspiration ne suffit pas ; c'est l'expiration qui compte. Pour qu'une visée se manifeste, il faut agir.

De mon côté, je repars ce soir-là avec le plaisir du contentement. J'ai constaté l'écoute et l'amitié naturelles. Je reprends la route vers Montréal en ressentant une confiance supérieure. Je crois saisir de manière non conceptuelle le sens de l'art, sa fonction. Créer des occasions d'éveil. Simplement. Créer des occasions de ressentir ensemble l'état d'être humain.

*

peut-on être

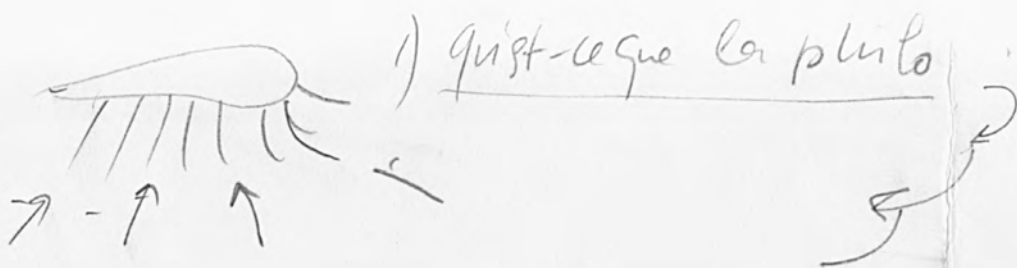
juges et partie ?

si oui,

Comment ?

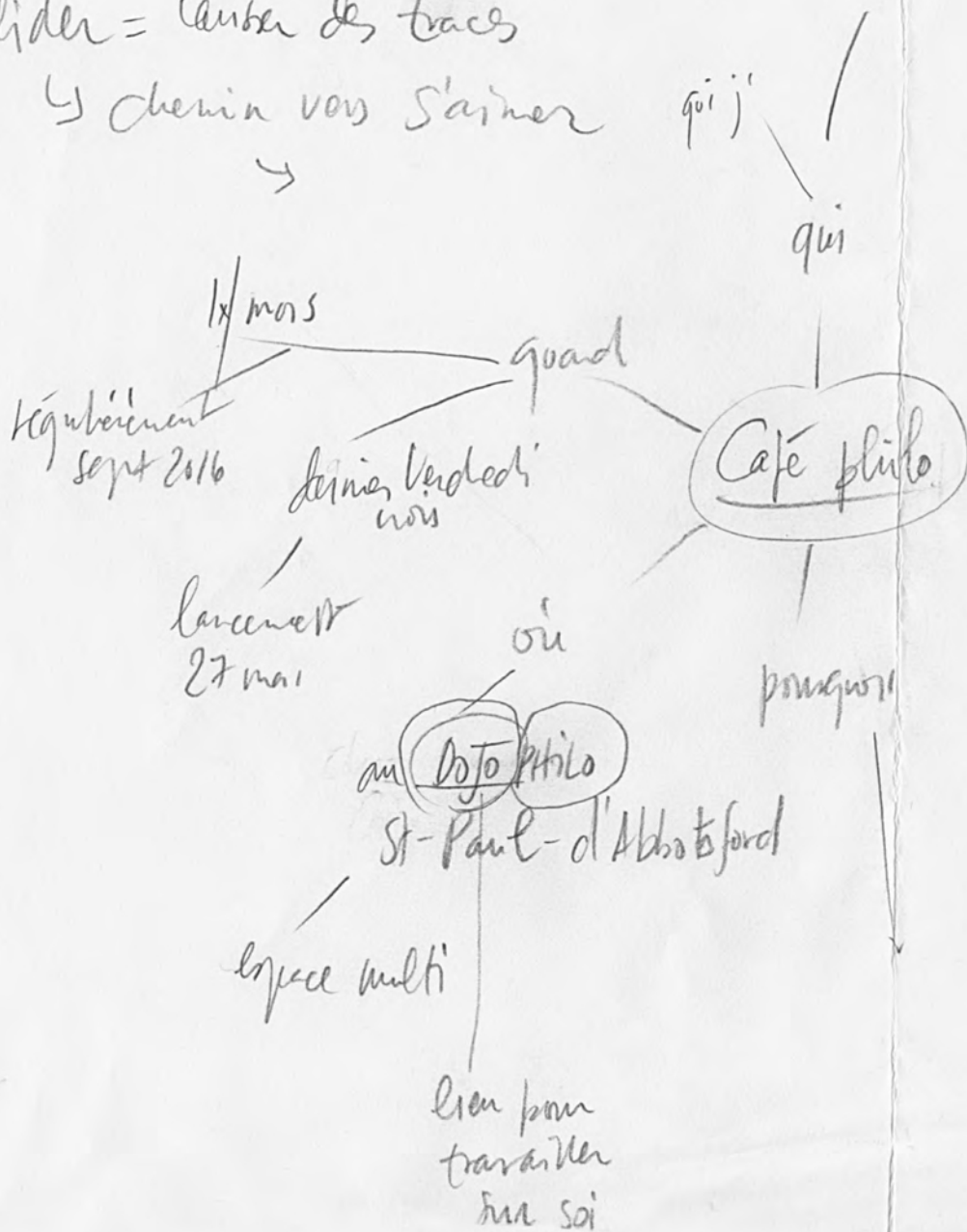
si non,

pourquoi ?



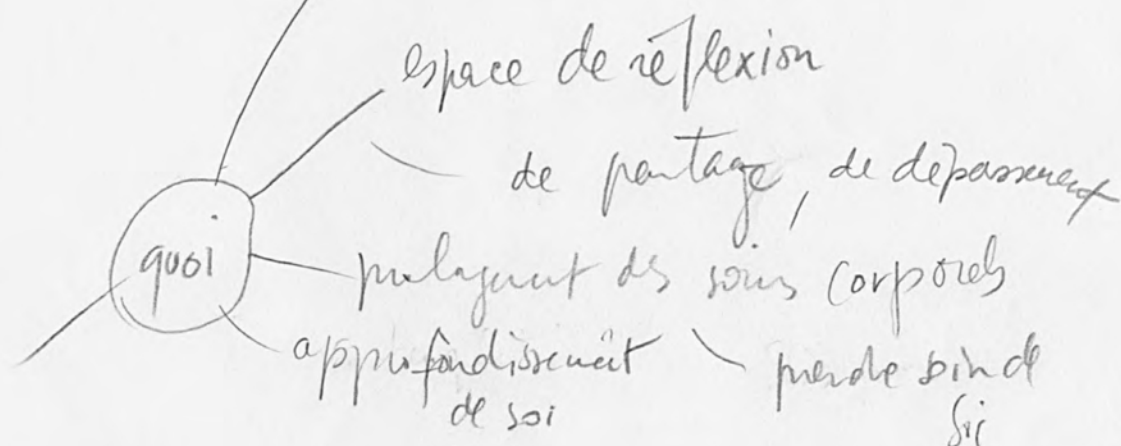
valider = laisser des traces

↳ chemin vers s'aimer



besoin francine:
" que ça avance! "

Philo = recherche de la ne bonne spiritualité laïque



Henriette l'humain

Tenter de répondre
aux questions fondamentales



AVEC LISE-ANNE ET LILI-ROSE –

Ma cousine Lise-Anne. Je n'avais pas plus de 14 ans quand sa mère m'a demandé de devenir sa marraine. J'ai pris la chose au sérieux. Comme elle habitait en Abitibi et que nous ne nous voyions qu'en de rares fêtes de famille, je me suis appliquée à lui écrire des lettres dès qu'elle a pu lire. Je lui envoyais des cartes postales, des images et des photos de voyage. Plus tard, elle est venue à quelques reprises passer de courtes vacances chez moi pendant l'été. Ado, elle est restée à la maison une semaine entière. J'habitais alors la rue Saint-Denis à Montréal avec Michèle, mon amoureuse de l'époque. Lise-Anne a 15 ou 16 ans cet été-là. Elle demande qu'on l'amène se faire tracer un tatouage sur le bras. Je suis plutôt contre. Elle dit que sa mère est d'accord. Je décide de la croire, mais sa décision me bouleverse. Je crois alors que je ne porterai jamais de message indélébile. À l'été 2001, je passe pourtant sous l'aiguille piqueuse d'un tatoueur japonais aux fins d'une performance. En endurant la séance, je pense à ma petite Lise-Anne qui avait sans doute aussi souffert, mais qui l'avait bien caché.

Avec le temps, nous nous sommes perdues de vue. J'avais des nouvelles de temps en temps par mon père. Sachant qu'elle habitait maintenant Granby, j'ai profité de mon premier séjour pour nous rencontrer simplement entre cousines. C'est en discutant qu'est venue l'idée de peut-être collaborer pour le projet de résidence. Ce n'est pas la première fois que j'inclurais ma famille dans un projet. J'ai été allongée auprès de ma mère pendant trois heures sur des piles de matelas le temps d'une conversation performative sur sa vie (La Centrale, 2002); je me suis enterrée dans un parc, un carré de sable, avec mon père pendant deux heures le temps d'une conversation performative sur la mort (Galerie B-312, 2003); j'ai tenu la main de mon frère pendant trois heures en silence (Musée d'art contemporain de Montréal, 2011); j'ai fait une résidence de création chez une autre de mes cousines, après sa mort, où j'ai dessiné, dessiné, dessiné dans sa maison pour appeler la vérité de son absence et pour mieux la ressentir (Praxis, 2009).

Lise-Anne a une fille. En début de résidence, Lili-Rose a 10 ans. À Granby, elles habitent à deux rues de chez moi. Elles me reconduisent un soir de canicule. Nous discutons d'une incursion possible. Lise-Anne introduit une première idée lorsqu'elle affirme avoir entendu dire qu'il y aurait 37 personnes vivant sans abri à Granby. Nous laissons l'idée mijoter. En attendant le bon moment, le bon concept, nous continuons de nous voir à chacun de mes séjours. Je me glisse dans leurs soirées de semaine à plusieurs reprises. Invitation à manger surtout. Sa mère, ma tante Marie,



nous reçoit pour souper. Elles me visitent à l'atelier du 3^e impérial. Elles rencontrent l'équipe. Nous voyons aussi l'exposition de Céleste Boursier-Mougenot en famille à Montréal.

Je garde Lili-Rose un après-midi au retour de l'école. Je l'emmène à l'atelier. Elle dessine et discute, infatigable. Volubile, intense, audacieuse. Elle veut tout faire, tout vivre. Me raconte les animaux exotiques qu'elle a tenus dans ses bras au Mexique l'hiver d'avant lorsqu'elle a visité ses grands-parents. Le petit singe surtout. Mais le bébé tigre... Elle se sent un instant forcée de choisir lequel serait son préféré, mais conclut : « Je les aimais tous. » Me rappelle que j'ai déjà dit : *je préfère tout*. Je sors l'encre et l'eau. Elle trace des lavis avec plaisir. Aussi un grand gâteau de noce. Lili-Rose possède beaucoup de détermination. De brillance. Elle repart avec une aquarelle en bleu et noir maintenant accrochée chez elle au salon.

Amie fidèle, Michèle me rend visite à Granby un weekend de décembre avec sa blonde Lucie. Nous faisons une virée chez Mylou, notre amie poète romantique de Sutton. Puis une surprise à Lise-Anne qui travaille dans un bar de la rue Principale la fin de semaine. Elle se reconnaissent immédiatement même si plus de 20 ans les séparent de la séance du tatouage. On prend un verre. Le bar est bondé d'étudiants finissants qui célèbrent la fin des cours. Le DJ est rock et fait danser tout le monde. Il insère parfois des intermèdes de karaoké. Je plonge avec Céline Dion. À un certain moment j'en arrache et la tablée de jeunes femmes placée devant moi se mettent ensemble pour me soutenir, le cœur joyeux d'alcool.

En septembre 2016, nous décidons de l'action que nous aimerions poser : nous distribuerons des tuques qui garderont symboliquement au chaud des personnes qui en ont besoin avant que l'hiver ne s'abatte sur le Québec. Après quelques recherches, Lise-Anne apprend qu'un événement, La Nuit des Sans-abris, nous donnerait la meilleure occasion de matérialiser le projet. J'écris au coordonnateur qui accepte notre intervention après consultation avec son conseil d'administration. Nous allons acheter une cinquantaine de tuques. Nous en ajoutons de nos propres tiroirs aussi. Patrick, espiègle, baptise l'action de *fantastuque*. Le 21 octobre, j'arrive tôt à Granby où je joins les filles à leur appart. Nous sommes installées sur le plancher de la cuisine où, réjouies et engagées, nous insérons chaque tuque dans un grand sac de plastique transparent. Nous partons rejoindre le campement au centre-ville. Des cuisiniers mijotent une omelette géante dans une immense casserole. Je nous sens incarnées dans un tableau de Breughel. Dans l'environnement cohabitent esprit festif et tristesse. L'esprit de corps est touchant. Je remarque l'extrême aisance de Lise-Anne. Son assurance me surprend. Elle s'adresse directement aux gens, les approche avec humour. Elle

les écoute aussi. Elle en connaît certains. Comme Michèle, elle serait une travailleuse sociale sensible et ouverte. Je suis ravie et m'en inspire. Sa fille la suit et l'imit, aussi directe et solidaire. Il s'agit avant tout d'établir une conversation, un lien. Les gens parlent d'emblée ou bien préfèrent se taire en se réchauffant près des feux de fortune. J'oublie parfois le cameraman documentariste qui nous suit et dont je ne désire pas vraiment l'assistance, la documentation des actions artistiques *in socius* ou en privé m'ayant toujours dérangée. J'ai le sentiment qu'on y perd un certain naturel. Une vérité de présence, justement. Mais j'accueille malgré tout son accompagnement qui fait partie de la démarche de documentation du 3^e impérial. À la fin, nous reste une dizaine de sacs que nous laissons à une travailleuse sociale qui s'engage à les distribuer dans un gîte. Mission accomplie. Ce type d'événement, semblable aux activités de l'ATSA à Montréal, ajoute une poésie à la vie citoyenne ordinaire. Ou est-ce tout simplement la beauté même de la vie citoyenne qui secrète sa poésie naturelle (une po-éthique) quand elle se dote d'une intention, d'un temps ralenti et d'un espace commun ? Voici le faire art dont je me languis. L'art qui me parle est celui qui regarde, qui écoute, qui ressent. Je m'en remets à Véronique Côté qui le dit autrement dans son touchant essai *La Vie habitable* : « Je dis que nous avons besoin de poésie comme nous avons besoin de beauté, de lumière et de nos voisins. Je dis que tout nous raconte le contraire parce que dans cette idée se cache une forme agissante de subversion : et si nous étions plus libres qu'on veut bien nous le faire croire ? En rendant la vie imprévisible, la poésie nous apprend la liberté. »

Ma cousine, sa fille et moi, nous nous sommes affranchies ce soir-là de notre simple lien de parenté, de notre lien de Cotton. Nous sommes devenues les cousines de tous.

Lise-Anne me tend un jour en souriant une lettre que je lui avais jadis envoyée avec une photographie. Un portrait de celle dont on dirait bien que c'est moi, à 29 ans, pris à Madrid avec des amies visitées pendant les vacances de Noël. Cheveux courts, décolorés, cigarette à la main, je regarde vers ma gauche, si jeune et si sérieuse (et peut-être même méfiante) *du l'autre* que l'image ne montre pas. Surgit un autre portrait, retrouvé sur les murs du salon de sa mère. Un tableau que j'avais peint adolescente et lui avais offert. Le visage d'un enfant ressemblant de près à son fils perdu, mon petit cousin, le frère de Lise-Anne, mort en bas âge d'une tumeur au cervelet. Nicolas. Mon premier mort.

J'ai apprécié revoir et fréquenter ma cousine. Découvrir sa fille. Aller chez ses parents. La famille enseigne. Elle m'apprend celle que je suis, celle que je ne suis pas.

"l'art
et
l'expérience
ne sauraient
être séparés"

JM Schaeffer

p.21





avec les
Lili

Quand on ne sent pas
si on s'en va mais
y a qch qui sent
q'on s'en
vient.

La maison de
ma mère

[illegible]





AVEC ESTELA –

J'attends Estela sur la rive du lac Leclerc où elle vient me cueillir en canoë. J'éprouve toujours une petite angoisse en posant le pied dans l'embarcation. Il faut viser le centre, mais avec un seul pied. Forcément l'équilibre disparaît, suspendu. On s'en remet à la sagesse du corps. La traversée est ensuite une douce glissée. Je suis fascinée par la beauté de l'eau. Son miroir propre. Et par son verso profond.

La soirée est large et douce. Entre femmes. Estela est une Grande-Artiste de la constellation mexicaine. Elle cuisine des *tostadas*. Je fais du feu. Comme toujours, dans toutes les conversations du monde, des confidences sur l'espoir, sur la peur. Une écoute attentive, mutuelle et libre ajuste le niveau de notre échange : il devient philosophique. Nous réfléchissons ensemble. Pragmatique et sensible, Estela sait doucement tendre vers l'insondable pour attraper une réflexion. Je vois l'instant où sa pensée fait le bond après s'être arrêtée un peu. Comme l'encre noire qui imbibe lentement la texture du papier. Est-ce parce que le français est sa deuxième langue ? Ou est-ce qu'elle est *comme ça* ? Patrick me répond qu'elle est *comme ça*. Pendant les deux années de nos rencontres, l'art nous parle. Nous l'écoutons. Que nous fait ressentir et penser cet art qui cherche aujourd'hui à se décroquer, à s'affranchir des habitudes et des conventions qu'il a lui-même jadis établies ? La relation entre la vie et l'art reste une question ouverte. Estela nous ramène à la pensée d'un de ses professeurs d'art qui proposait : « La fonction de l'art est de questionner la fonction de l'art ». Je suis d'accord. Je crois que les *Incursions* m'offrent la possibilité d'en tester les limites. Mais pourquoi y en aurait-il ? Que porte la problématique visant à nommer ce qui distingue l'art et la vie ? Pourquoi pas ce qui les rapproche ? D'où vient la question ? À une époque, les Grecs suggéraient que la fiction puisse devenir préjudiciable à la vie. Je peux imaginer comment. Elle peut également l'enrichir. Mais quand l'art action mène de « vraies expériences », pourquoi et comment deviennent-elles artistiques ? Les notions de « vrai » et « faux », de « limite » et « frontière » sont-elles appropriées ? L'art ne serait-il pas toujours vrai, en ce sens qu'il existe pour lui-même ? Le seul problème n'est-il pas celui de la représentation ? Pourquoi l'art se contenterait-il d'être le repoussoir d'autre chose ? Notre dialogue défriche et nourrit ce paradoxe. Estela le positionne un jour à l'heure où le soleil est bien haut en supposant : « On a deux pots de peinture, et on les mélange. Est-ce déjà de l'art ? L'était-ce moins avant ? Où commence l'art ? Après l'avoir appliquée sur le canevas ? » Son analogie rejoint les investigations philosophiques bouddhistes sur la réalité

de l'esprit : Où commence l'esprit ? Peut-on le localiser ? A-t-il une forme ? Où se trouve la frontière entre mon esprit et celui de mon interlocutrice ?

L'incursion consiste à travailler principalement chez Estela. Parfois, chacune sur son ouvrage et en silence. Parfois ensemble pour un dialogue sur le projet ou encore pour la préparation de sa performance prochaine. Nous formons une équipe. Un de ces matins, je me trouve dans son atelier à l'étage. Elle est au salon en bas. Je me suis installée devant la fenêtre, devant le lac. Il fait beau. Le soleil révèle mille détails. Deux geais bleus m'ont repérée. D'immenses pins s'élèvent de chaque côté de la fenêtre. Ils donnent un air japonais à la scène. Je me souviens que je voulais les dessiner. Je n'en ressens plus le besoin. Pourquoi retracer leur contour puisqu'ils sont là, parfaits ; que nous sommes ensemble.

Je suis appelée par la bibliothèque de l'artiste. Nous avons trois heures devant nous. Je médite un peu. Je donne de l'espace à l'instant. Une manière d'être présente. Je prends une photo de ses livres avant d'en sortir quelques-uns. Je plonge dans l'esprit Malevitch et dans l'esprit Bachelard. Malevitch, *La Paresse comme vérité effective de l'homme* : « L'argent n'est rien d'autre qu'un petit morceau de paresse. [...] Le capitalisme et le socialisme ont la même préoccupation : parvenir à la seule vérité de l'état humain, la paresse. » Entendrait-il plutôt la détente comme état naturel humain ? Enfin, je comprends que les capitalistes s'organisent pour pouvoir jouir de la paresse en faisant travailler les autres à leur place et en se réservant le maximum de revenus, tandis que les socialistes s'organisent pour diviser le travail de manière à ce que chacun ait du temps de paresse. Comment les capitalistes ont-ils gagné la partie ? Par la terreur. C'est ce que semble exprimer la thèse de Silvia Federici dans *The Caliban and the Witch*, une histoire féministe de la transition de l'économie féodale au capitalisme. Merci à Bernard Schütze de m'avoir procuré le livre.

Je passe à Bachelard que je connais un peu pour l'avoir lu jadis. Un voyage en Italie, seule, un mois d'août avec dans les mains *La Psychanalyse du feu*. Je tombe cette fois sur *La poésie de la flamme*. Je descends poursuivre la lecture près de l'âtre, justement. En me levant ce matin-là, j'avais reconquis le feu de la veille. Je dois m'en occuper. Je passe du lac au feu, de la terrasse à la grotte, du jour au soir. Estela, assise près de la fenêtre, brode une taie d'oreiller. Elle brode noir sur noir. Beau. Dépouillé. Elle travaille à une œuvre textile en devenir pour l'exposition *Livre imaginé : Six héroïnes littéraires. Hommage à Anne Hébert* qui regroupe artistes et auteurs et qui sera présentée dans la salle d'exposition L'Air libre à Montréal. Je lis : « Nous avons pour la flamme une admiration naturelle, on ose dire : une admiration innée. La flamme détermine une accentuation du

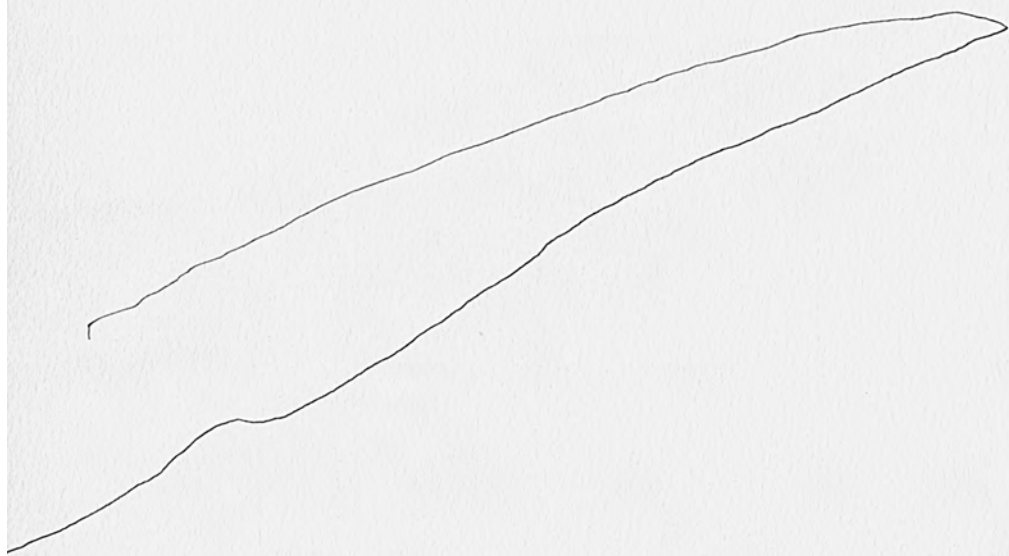
plaisir de voir un au-delà du toujours vu. Elle nous force à regarder. [...] la flamme est à elle seule d'une grande présence, mais près d'elle on va rêver loin... » Je tiens Bachelard pour ami.

Après ma première incursion au lac, Estela et moi échangeons par courriel nos appréciations. Le compagnonnage au travail fut bon. Les discussions aussi. Elle m'écrit : « Ton regard m'a dévoilé un trésor : ce qui semble un problème personnel peut devenir une problématique à aborder. » Ça me semble bien résumer le flux qui irrigue l'élan artistique. Une incursion en soi-même par le détour d'une forme partageable, saisissable.

Comme avec d'autres participants au projet, les échanges entre Estela et moi dépassent le seul territoire de Granby. Je l'héberge à quelques reprises à Montréal le temps du montage de son projet *Susurrantes*, une exposition en solo inaugurée au Centre culturel de Notre-Dame-de-Grâce en janvier 2017. Et nous continuons ainsi le fil de nos rencontres attentives. Estela devient une interlocutrice importante du projet. Une complice artistique. Une sœur. Dans le silence autant que dans la parole. Lors d'une de nos matinées de travail, elle partage avec moi un schéma de son cru lui servant à décortiquer la structure interne et invisible de la performance qu'elle souhaite incarner. Je suis ébloui par sa manière de ramasser en quelques formules l'aventure qui l'attend et la rigueur synthétisée de son analyse. J'assiste en partie à cette première performance. Son attention à la présence, sa vigilance sont tangibles. Je me sens devant une artiste puissante et ouverte.

À l'été 2016, pendant les vacances, nous faisons pour une semaine un échange de maisons. Patrick et Estela retrouvent, transformé, le quartier Hochelaga-Maisonneuve à Montréal qu'ils avaient autrefois habité, tandis que mon amoureux, sa fille et moi vivons au lac Leclerc avec la chienne Rozzy et de jolies princesses en corps de couleuvres colorées. Au final, j'aurai franchi le lac en été comme en hiver, de liquide comme de solide. Oser déambuler un soir sur son dos diamant m'a ensorcelée.

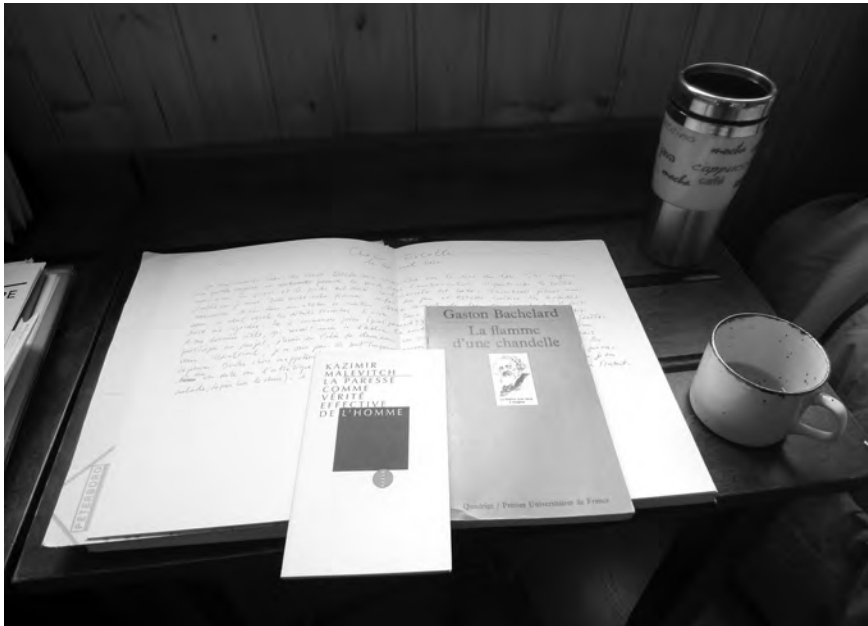
Estela qui m'entend un jour parler du texte d'Habermas me demande de le lui envoyer. Elle aimerait le lire. Elle m'en retourne un éclat. Découvrant Habermas citant Octavio Paz, il revient à l'esprit d'Estela cet extrait poétique. Elle me le redonne comme un cadeau, le présent du présent. Et dans sa langue maternelle : « Todo es presencia, todos los siglos son este presente. » Le vers est extrait du poème *Fuente* d'Octavio Paz. Nous cherchions, Estela et moi, la source bibliographique de ce poème, mais sans succès et c'est sa très bonne amie, une amoureuse de la littérature,





Rebeca Roldán Solano, citoyenne de Mexico, qui est partie à la recherche de l'extrait poétique dans toutes les librairies de son quartier. Et qui l'a retrouvé pour nous. Ce poème fait originellement partie du recueil *La Estación violenta* (Fondo de cultura económica, México, 1958).

Je propose un jour à Estela que nous fassions des dessins respirés ensemble sur une même feuille. Toutes les 30 minutes, une cloche automatisée de mon ordinateur résonne et nous indique le moment de respirer avec *du l'autre*. Nous abandonnons alors notre ouvrage, nous levons et nous rendons en silence à la table. Nous prenons chacune un crayon. Nous en déposons la pointe sur la feuille et fermons les yeux. Nous traçons le souffle tel que ressenti pendant deux minutes. Un mince filet gris apparaît sur la feuille. Nous le regardons, puis rejoignons livre ou broderie. Un matin, Estela propose que nous ne tracions qu'un seul respir. C'est tout. Parfaitement tout.





AVEC CLAUDETTE —

Cette incursion a commencé avec Monique Pelletier, la mère de mon amie artiste Evelynne Bouchard. « Tu fais un projet à participation à Granby ? Tu devrais appeler ma mère. Elle fait du bénévolat dans un centre de répit pour personnes en difficulté. » J'appelle Monique qui me donne rendez-vous à la Halte St-Joseph. L'endroit est ouvert trois après-midis par semaine. Y entre qui veut, qui a besoin. Sans publicité, sans recrutement, sans jugement. Les salles sont pleines. Les gens attendent à la porte avant l'heure d'ouvrir. Monique s'assoit avec moi et me parle de son engagement au service « des pauvres de bonheur ». Ils sont plusieurs à être devenus « missionnaires » dans leur propre ville. Parmi eux, certains sont encore dans le milieu professionnel, d'autres sont des retraités. « Accueillir et écouter » est le crédo de la Halte. Ce à quoi 7 à 10 bénévoles consacrent leur temps et leur énergie les jours d'ouverture. Ils ont été formés par Serge, curé de la paroisse Notre-Dame de Granby, et Claudette. À l'occasion, d'autres invités participent aussi à des soirées de formation. Monique m'avertit qu'ils ne prêchent pas. Ils écoutent.

Monique m'explique également que les bénévoles prennent le temps de se rencontrer avant d'ouvrir les portes le midi et aussi après les avoir refermées le soir. Un cercle qui leur permet de rafraîchir leur vœu, de ressentir les effets des rencontres et d'en partager les éclats, si nécessaire, car la charge affective est puissante, je le sens déjà. La désolation de ses semblables ne laisse personne indifférent. Monique est avec moi, mais ne lâchera jamais les autres pendant toute la durée de notre entretien. Elle les soutient, les salue. Sa présence est alerte et intègre. Certaines personnes viennent l'embrasser, lui prendre la main. Elle les oriente vers une aire d'atelier leur permettant de faire de menus travaux ou vers un autre bénévole. Elle me présente chaque fois, respectueuse. Je discute avec quelques personnes. Je me souviens d'un *vieux biker* venu recoudre sa veste de cuir.

Avant de quitter, je passe aux toilettes où je découvre une petite souris prise au piège de la poubelle. C'est l'automne, elle a cherché la chaleur. Je le mentionne à Monique qui met un homme là-dessus. Il est costaud. Je le supplie de ne pas la tuer, mais de la mettre simplement dehors. (Quand je disais « Je meurs. », maman répondait : « Souris ma souris. ») À ma sortie, je constate que j'ai une contravention. Je n'ai pas vu le temps passer.

Au séjour suivant, je rencontre Claudette Nadeau, la coordonnatrice de la Halte, et Serge Pelletier qui l'a fondée avec elle. Enseignante à la retraite, elle part un jour en voyage pour prendre le

pouls de son désir : comment poursuivre sa vie en dehors du travail. Un travail qui toute sa vie l'a gardée dans l'accompagnement, la transmission. Comment continuer à aider ? Elle réalise que malgré les 67 organismes d'aide dans la région, des gens peinent à manger, à se loger et même à se trouver un abri temporaire. Elle propose à Serge qu'elle connaît déjà depuis longtemps de réfléchir ensemble à une solution. Pour Serge, il s'agit de « se faire proche des gens » ; pour Claudette, « d'être quelqu'un pour quelqu'un ». Portés par leurs vues similaires, ils s'avancent et trouvent en peu de temps un local, des meubles, des amis. Le 7 janvier 2013, la Halte ouvre ses portes au centre-ville de Granby. Tout près du centre où je fais une résidence. La Halte ne reçoit aucune aide gouvernementale pour sa mission. Des haltes semblables, il en existe maintenant à Saint-Hyacinthe, à Trois-Rivières, à Valleyfield. Le concept a même été exporté en Afrique où trois Haltes St-Joseph ont été ouvertes selon le même principe d'accueil et d'écoute. Je ne suis pas une pratiquante catholique. Plutôt une méditante bouddhiste. Je suis touchée par la compassion qui éclaire ici des corps et des cœurs qui refusent que quelqu'un quelque part ne soit rien pour personne.

Comment faire une incursion à la Halte ? Nous en parlons un après-midi avec Claudette et Serge. Patrick m'accompagne. Il présente le 3^e impérial. Nous prenons un café tous ensemble. Je parle plus avant de mon projet. Claudette nous informe que tous les mercredis, des activités d'arts plastiques sont offertes dans la grande salle du fond. Je propose d'animer un de ces ateliers. Exploration en dessin ou en modelage ? Claudette conseille l'argile. Nous encerclons une date au calendrier : le 19 avril 2017.

Je demande à mon amie céramiste Dorothy Deschamps de me conseiller. Je veux utiliser une terre sans cuisson, qui résiste bien et qu'on peut peindre après séchage. « Paperclay, my dear. » On se rend ensemble chez Sial à Laval, un marchand de produits pour la céramique, et on en prend chacune une caisse. Sachant qu'elle n'a pas modelé depuis longtemps, je commente : « You're back baby ? » « I'm back ! »

Des réflexions s'imposent au moment de préparer cette incursion. Comment répondre au besoin de créativité des personnes à qui s'adresse l'atelier ? Comment l'orienter ? Comment en faire un moment significatif ? Je cherche un thème. Des mots se lèvent : amulette, porte-bonheur, gris-gris. Voilà. On le tient dans sa poche. Ou autour du cou. On lui accorde une qualité, celui d'un rappel. Que tout est œuvrable. Cette confiance est la vraie protection. Je prévois débiter par une brève méditation pour s'ancrer tous ensemble dans l'espace et le temps.

Au jour dit, tout se passe différemment que prévu. C'est souvent le cas quand on travaille avec du vivant, quand le matériau est la rencontre. La présence. La créativité. Quand on accueille et qu'on écoute. *Let's follow the flow*. La salle est pleine. Claudette me présente, douce de regard et de paroles. Les gens acceptent de méditer. La salle du fond devient extraordinairement calme et spacieuse. Pour quelques instants – environ 5 minutes –, le temps est suspendu. Puis, au moment de parler d'amulette, on ne m'écoute déjà plus. On ne m'entend pas. Les mains pétrissent déjà la terre. Les mains sont pleines de désirs et de projets. Les bouches parlent beaucoup, presque de tout sauf de ce que les doigts font. Les visages sont animés, souriants, emportés. Il n'y a plus de salle, plus de halte ni de café. Il n'y a que la terre fraîche qui tire les corps vers un mouvement de pétrissage qui paraît instinctuel. Les mains savent ce qu'elles ont à faire. Intelligentes et visionnaires. Quelques personnes, très peu, collées à moi, demanderont conseil. Sinon, je n'entends que ces « J'peux en avoir encore ? » J'apporte d'autres mottes. À la fin de la séance, je ramasse et nettoie, foudroyée par les éclairs de présence qui ont traversé l'après-midi. Une souriante religieuse bienveillante m'aide. Patrick vient faire des photos. On se réjouit de l'abondance. De la liberté créative. Voilà le rappel. L'imagination est le gris-gris. Et la conclusion : la présence adore modeler la terre humide, car sa plasticité promet tout. Je songe alors à une formule qui exprimerait cette idée, justement, d'une plastique de la présence. Quand je touche la matière sans but ni contrainte, c'est la matière aussi qui me touche.

En quittant la Halte, je remarque un petit panneau de bois accroché au mur et affichant : *La plus grande force est la douceur*, le slogan de la maison. C'est ce que ne cesse de répéter Pema Chödrön, une moniale que j'aime lire et étudier : s'accueillir avec intégrité et douceur. Je découvre à cette époque une psychanalyste jungienne française, Anne Dufourmantelle – décédée depuis, noyée en juillet 2017 en tentant de sauver des enfants –, qui le dit à sa façon dans le livre *La Puissance de la douceur* : « La douceur a fait pacte avec la vérité ; elle est une éthique redoutable. »

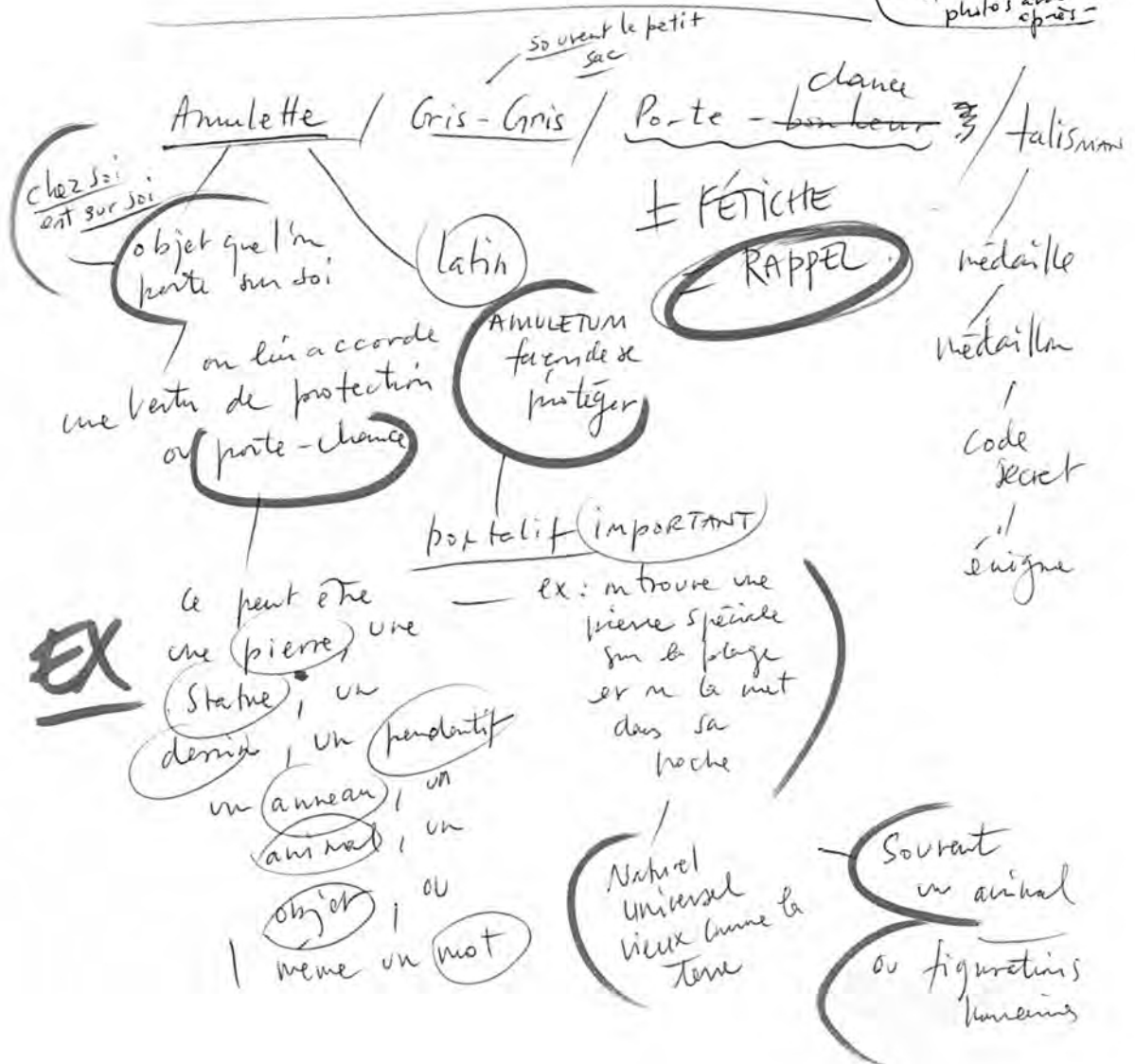


2. Atelier de créativité à la Halle St-Joseph

- recherche amulette
- essai avec plastique
- préparatif déroulement
Méditation
+ création
- Aclats
- Trouver Cartons + exacto

Conditions

- 7 tables et ± 20 pers
- besoin cartons + exacto
- Horaires
13h30 @ 15h30
j'arrive à 12h30
- Thème
Amulette
≠ documentation
photos avant
après -



DEPARTEMENT
PHILOSOPHIE

AVEC TOUBA –

Je cherche un herméneute du texte d'Habermas autrefois transformé en confettis. Je m'adresse à Dominic Marcil, président du conseil d'administration du 3^e impérial, aussi auteur, poète et enseignant en littérature au Cégep de Granby. Il accepte de m'aider en lançant un message à tous les profs du département de philosophie. Il mentionne dans sa missive le geste radical des confettis. En très peu de temps, Serigne Touba Mbacké Gueye réplique. Nous dialoguons par courriel. Il se manifeste avec une grande ouverture, mais ne connaît pas le texte. Il s'engage à le lire pendant le weekend et à me rencontrer la semaine suivante.

Serigne Touba Mbacké Gueye est sénégalais d'origine. Il s'est établi à Sherbrooke où il a achevé une partie de son doctorat après avoir fait des études supérieures en philosophie et en science au Sénégal et en France. Il enseigne désormais la philosophie au Cégep de Granby. C'est là que nous nous rencontrons. À mon arrivée, il vient me chercher à l'entrée principale qui donne sur la rue Saint-Jacques. Nous traversons les corridors du cégep. Il marche dignement. À l'évidence, il est admiré et apprécié. Les étudiants et lui se saluent en souriant. Je remarque que Touba les nomme tous par leur prénom.

Nous entrons bientôt au département de philosophie où il me présente à ceux et celles que nous croisons : « Les confettis d'Habermas, c'est elle. »

Touba me conduit à son bureau imbibé d'une odeur du café bien corsé. Je lui tends un présent sucré pour le remercier de me recevoir et de mettre du temps sur le projet. Il commente avec critique ce qu'il juge un biais québécois : Avons-nous une difficulté à recevoir ? Dès lors, je goûterai au style de commentateur pince-sans-rire de mon nouveau professeur de philo. Chaque situation, chaque conversation devient une occasion de leçon, de réflexion. Il n'en laisse passer aucune. J'apprécie son attitude.

Nous passons deux heures à décortiquer le texte d'Habermas. Nous voyageons des Grecs aux contemporains de l'auteur. Nous nous arrêtons chez Descartes et Kant. Il me parle de l'École de Franckfort et d'Adorno, le prof d'Habermas, un sage selon Touba. Nous remontons le cours de l'histoire jusqu'à Thalès, le soi-disant premier philosophe. Je note tout dans mon cahier. Je suis fascinée par toutes les connaissances qui déboulent en si peu de temps. Des dates, des

citations. À la ponctuation près. Il dit « virgule ». Il dit « fin de la citation ». Me parle du temps, de la raison depuis Descartes, père de la philosophie moderne. Chaque époque a son esprit : le nôtre, c'est celui de la liberté propose-t-il en référence à Denis Diderot qui qualifiait ainsi le Siècle des Lumières. « Penser, dit-il, que la modernité a une fin c'est refuser que l'humain soit libre de poursuivre le déploiement de son être au travers du temps et de l'espace. Habermas tient à cette liberté. » Ceci résume admirablement son texte. Je comprends que ce sont les idées françaises et allemandes qui s'y affrontent. Habermas qualifie de « jeunes conservateurs » les philosophes inspirés par Nietzsche qui estiment que la modernité est dépassée (Bataille, Derrida par exemple). Il s'en prend à la postmodernité qui, présume-t-il, fige la modernité et puise dans le passé pour en imposer au présent alors qu'il faille, selon lui, penser les contradictions actuelles en remontant l'histoire. Car la modernité ne serait au final que du nouveau dans l'ancien. On sera toujours l'ancien ou le moderne d'un autre. Il mettra au point le concept de « l'agir communicationnel » qui propose une manière de penser la raison comme un moyen de transcender les différences, culturelles ou autres, par l'intersubjectivité et l'argumentation selon quatre notions de temps : téléologique, normatif, dramaturgique et communicationnel. Mon nouveau prof de philo rappelle qu'Habermas est un génie d'actualité. Je ressors enrichie, joyeuse et presque étourdie de ma rencontre. On remet ça à mon prochain séjour. Je l'invite cette fois autour de Spinoza. « La joie décuple le pouvoir d'agir » a laissé à réfléchir le philosophe du 17^e. Et moi, je fais un lapsus en écrivant : « La joie déculpe le pouvoir d'agir. »

Touba organise des visites dans sa classe avec des personnes de sphères professionnelles différentes dont les activités deviennent ensuite objets de plateforme philosophique, donc matières à réflexion et à discussion entre étudiants. Il m'y invite. Par courriel, nous échangeons sur le thème à aborder. Art relationnel et Spinoza, deux sujets en apparence déconnectés. Je propose de faire une incursion dans son rôle et pas seulement dans sa classe. Je prépare un exposé qui ne porte finalement presque uniquement que sur la personne de Spinoza, sa vue et son cheminement.

Jeudi matin, 8 h. Philo 101. Il me présente avant de s'asseoir à un pupitre et de se transformer en étudiant alors que je me transforme en prof de philo. Je mentionne *Incursions* et sa nature conceptuelle, mais réalise rapidement que je suis en présence de jeunes sceptiques, très critiques, peu bavards, mais aussi un peu endormis. Je ne ressens pas le même accueil que celui auquel je suis habituée quand je me rends dans des classes pour parler d'art actuel. Il est vrai que je vais toujours dans des cours d'art et que je parle, surtout cette fois, d'un sujet que je ne connais que très peu : l'approche philosophique de Spinoza. À la période de questions, un étudiant assis

à côté de Touba, Sylvain, me juge sévèrement. Il considère que l'art que je fais est égoïste. Que je suis égoïste. Je vois Touba se préparer à prendre la parole et me crois sauvée. Non. Il est d'accord avec son étudiant et renchérit. Je témoigne en direct d'un malaise interne. Je me vois aussi rester stable et ouverte. Je suis curieuse. Je tente de discuter. Je trouve la situation porteuse car problématique. Nous nous tenons sur le seuil de la philosophie de l'art. Je montre les livres que j'ai apportés comme autant de preuves de reconnaissance d'un travail d'artiste acceptable pour que nous puissions dépasser l'étape de validation et discuter du projet. Rien n'y fait, l'art actuel est rejeté. Expérience intense. Et salutaire aussi puisqu'elle me fait chevaucher un malaise profond qui se transforme en une pratique de présence ouverte, éveillée. La présence totale surgit de peu de situations : la nature, l'ennui, la souffrance, l'orgasme, la joie. Cette fois c'est l'inconfort. Je me donne à ça. J'embrasse les principes que j'ai moi-même exprimés dans un autre livre sur la pratique en résidence : je me donne à ce qui advient.

À la sortie de classe, un grand étudiant s'enquiert : Est-ce que j'ai douté de moi alors que son collègue me mitraillait ? Je lui explique que je crois à deux sortes de doutes : celui qui fige et celui qui rend curieux. Que j'ai goûté aux deux. Que je me suis tenue dans les vagues du deuxième tout en travaillant fort pour garder la tête hors de l'eau. J'apprécie son intégrité. À la fin, Touba me dit qu'il a voulu me faire vivre ce qu'un prof de philo expérimente chaque jour : une critique assassine qui le fait se sentir « punching bag ».

Ce même après-midi, il m'invite à son cours sur l'éthique. Il s'adresse à des étudiants plus avancés. J'y retrouve Maui et Nicolas, rencontrés un an plus tôt dans le cours de Christian et dont les chevelures apparaissent en ces pages. Nous jasons à la pause.

Je revois Touba à Montréal quelques semaines plus tard. Il est de passage pour offrir une conférence à l'ACFAS à laquelle je ne peux malheureusement assister. Il arrive de bonne humeur. Sa conférence s'est bien déroulée. Il a parlé de méthodes pédagogiques, mais surtout d'attitude à adopter avec les jeunes. L'ayant vu à l'œuvre en classe, je comprends qu'il rende les cours captivants, car les étudiants ont avec lui l'occasion de vraiment pratiquer la philosophie. De débattre et d'investiguer en situation réelle. Je lui propose que nous débrefions mon passage dans sa classe. On rigole. On s'en fiche un peu au final. On parle d'autres choses. C'est toujours ce qui arrive avec Touba, on glisse d'un auteur à l'autre, d'un concept à l'autre, et cet agir communicationnel me comble. C'est le trajet de la pensée en actes. Une performance naturelle, organique. Je réalise que l'éthique entre nous a peut-être fait défaut. Je ne lui ai peut-être pas bien expliqué le projet au départ. Il

refuse les excuses. Il dit que tout était bien. Que les étudiants la semaine suivante ont affirmé avoir apprécié ma présence, ma démarche. Il aimerait me réinviter. J'accepte à condition de parler d'art seulement, de transmettre ce que je connais. Je souhaite que les étudiants en philo au cégep en apprennent sur l'art contemporain et les nouvelles pratiques artistiques. Ce sera ma mission. Nous convenons que je serai dans ses classes l'automne prochain. Il dit : « Pour toute la vie si tu veux. » Je dis : « Oui. »



LA MODERNITE : UN PROJET INACHEVE

Le texte qui suit est à l'origine du discours que j'ai prononcé
à Paulskirche, le 11 septembre 1980, lorsque me fut décerné le
Prix Adorno de la Ville de Francfort.

Journaux d'actualité

LA MODERNITE

d'esprit moderne
prétendent le
proclamer y
battus ? Le
d'assumer a
ité cultu
XIX siècle

LES ANCI

Ces
Adorno
détail
long
Ces
dix
re
le



*

la présence

voyage

à la vitesse

de la

lumière



AVEC MA MÈRE —

Ma mère est débarquée à Granby beaucoup plus tôt que moi. En 1945. Elle a 3 ans. Sa tante Thérèse qui vient de perdre un nouveau-né — l'événement la rendra stérile — demande à ma grand-mère si elle peut garder sa petite Louise — ma mère — pendant quelque temps. Pour se consoler. Ma grand-mère accepte. Sa famille habite Asbestos, près du grand trou qui s'évase de plus en plus chaque année et engouffre des rues entières ; la mine est puissante. Thérèse, la tante en question, et son mari Marius, quant à eux, habitent une maison rue Cowie. Le 3^e impérial loge aujourd'hui sur cette même rue. Je remarque que j'oublie souvent les détails liés à l'histoire de ma mère, *herstory* (concept féministe des années 70). Ses fondements. *Du l'autre* pourtant fondamental. Mon *autre*. *M-other*.

Chaque fois que je circule sur la rue Cowie, je remarque une maison dont la devanture est refaite en ciment et pierre des champs. Elle se démarque des autres avec ses arêtes rouges aux corniches et aux balcons. Et si c'était ce balcon où ma mère a jadis été photographiée ? Une des plus jolies photographies de l'album familial. Louise, coiffée d'impeccables boudins, tirée à quatre épingles. Une petite poupée. Sourire de satisfaction, de fierté.

Je fais une promenade en janvier pour aller voir de plus près la maison où elle habitait et dont elle m'a donné l'adresse. J'emprunte le trottoir le long de l'ancien cimetière. Les grands pins dominant, immenses, protecteurs. Je suis toujours ravie par la beauté des arbres. Ils sont complexes, rafraîchissants, des bras tendus vers le monde. L'endroit me rappelle mes morts. Je croise une manufacture d'armoires de cuisine, des rues, un pont, un terrain vague. J'arrive. La maison est bien celle que j'avais repérée. J'approche. Je veux aller sonner, demander, voir surtout. Mais je rebrousse chemin.

La Centrale, Montréal, 2002. Pendant le projet *Suppléance*, j'invite ma mère à faire le récit de sa vie. Nous sommes chacune étendue sur une pile de matelas se faisant face. Pendant trois heures, elle se raconte depuis l'enfance jusqu'à ses 19 ans. J'écoute. Le public, peu nombreux, écoute aussi. J'apprends sur elle des histoires que j'ignorais, notamment une partie de son enfance à Granby où elle fut pendant trois ans l'enfant unique d'un couple qui ne pouvait procréer. Vécu singulier. Expérience d'attachement et de détachement de toutes parts. Le récit de ses confidences me touche et je reste d'autant plus émue de son dévoilement. Louise se trouve déplacée physiquement

et affectivement. Rapidement, elle apprivoise son nouvel environnement, ses nouveaux parents. Plus particulièrement, elle apprécie devenir la seule enfant d'une famille. C'est elle qui le dit. Elle se sent comblée. Elle ne se sent pas déracinée et visite chaque jour sa grand-mère qui habite aussi Granby. Des séjours à Asbestos étaient organisés à l'occasion pour voir les siens. Trois ans plus tard, tante Thérèse et oncle Marius demandent à mes grands-parents d'adopter Louise, ce qu'ils refusent. Louise rentre donc à la maison, car le moment de l'inscrire à l'école est venu. Peu de temps après, offre est faite à Thérèse par le curé de la paroisse d'adopter une fillette, une jumelle esseulée. Elle et Marius l'accueillent et la baptisent du prénom de Louise. Je me demande ce qu'a ressenti Louise lorsqu'elle rencontra Louise pour la première fois.

Je suis en voiture avec ma cousine et sa fille. Nous roulons devant « la maison de ma mère » et je leur révèle mon désir d'y entrer. Lise-Anne stationne l'auto et proclame : « Tu y vas maintenant ! » Je trouve de jeunes adultes sur le balcon. Deux filles et un gars. Je me présente et leur explique. C'est le gars qui tranche après que les filles l'aient regardé pour attendre une réponse. L'une d'elles passe devant et me demande de patienter le temps qu'elle aille ranger quelque chose. Puis elle me laisse entrer. Je découvre une cuisine mansardée. Une petite chambre à droite et un mini-salon à gauche. Une salle de bain. J'enregistre tout visuellement, les remercie et repars. Je suis contente d'avoir touché un brin du passé de ma mère. J'en parle plus tard à Louise. Elle me donne plus de détails : « Je dormais dans le salon. Il n'y avait pas de baignoire. Tante Thérèse me lavait au lavabo de la cuisine. La vie était simple. Nous étions heureux. Je n'ai pas trouvé difficile de quitter ma famille. Je me suis vite sentie chez moi. Comme enfant unique, je recevais beaucoup d'amour et d'attention. Mais le retour dans ma famille à Asbestos a été difficile. Je m'ennuyais de Thérèse et de Marius. J'ai dû traverser une autre période d'adaptation. Puis tout s'est replacé. J'ai retrouvé mes parents, ma sœur et mes frères. J'ai découvert l'école. Mais la séparation avec Marius et Thérèse représente sans doute ma première peine d'amour. » Je reconnais l'attitude de résilience et d'accueil de ma mère.

Les fouilles auto-ethnographiques accompagnant la résidence de Granby se voient deux fois augmentées par ma mère qui me tend des cahiers d'écolière. Les pages brunies arborent sa fine calligraphie de jeune fille et le contenu révèle le contexte religieux de l'éducation québécoise de l'époque. Elle était une élève appliquée. Récoltait de bonnes notes. Je remarque que ses compositions traitent aisément de la nature et des éléments. Y règne aussi un Père tout-puissant à qui il faut plaire.

Puis, au moment de terminer ces pages, de quitter le projet de Granby et de préparer la présentation publique avec le 3^e impérial, événement qui viendra clore le projet des *Incursions*, Louise me montre une lettre que lui a écrite Thérèse le 30 janvier 1978. Elle a 55 ans. Son Marius est déjà mort à cette époque, noyé pendant les vacances. Son deuil la tient dans ses souvenirs. Elle lui écrit à propos de sa première Louise : « Je pleurais beaucoup quand Marius allait te reconduire à Asbestos. Tu te cachais sous la table pour ne pas aller chez toi. Je ne voulais pas que tu oublies tes parents. La maison était bien grande quand tu n'étais pas là. »





Penser à ce que
l'autre a vécu

DU L'AUTRE –

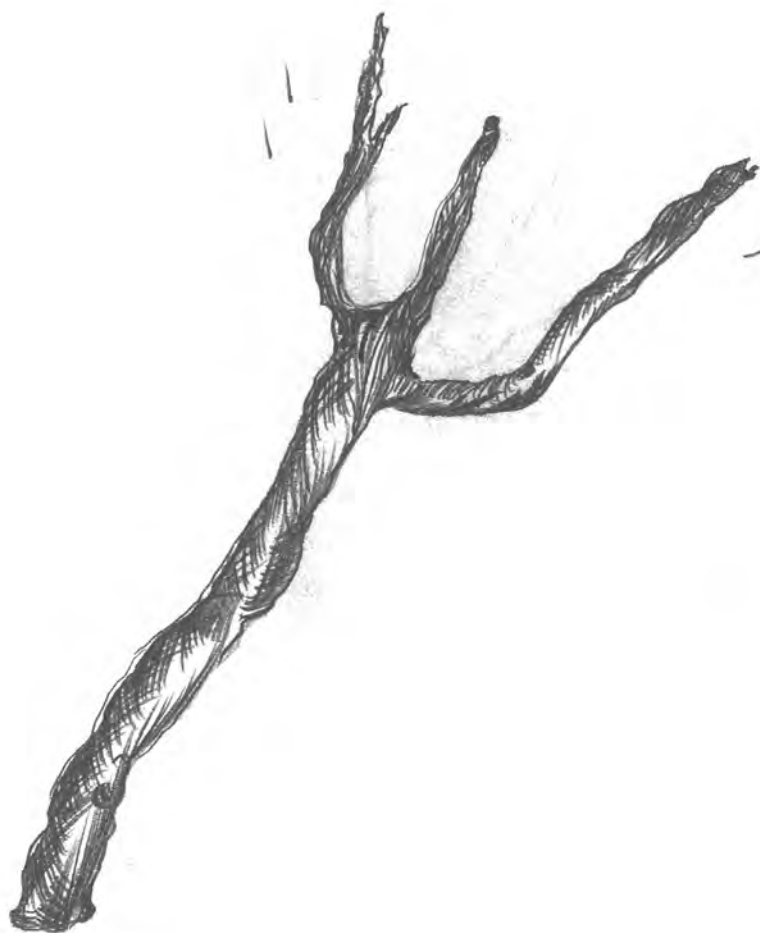
Je pensais conclure en faisant l'apologie des coïncidences, celles qui ont ponctué le trajet des *Incursions*. « Mais la vie est-elle autre chose qu'une suite de coïncidences ? » me rappelle sagement Anne-Marie Dubois, venue chez moi entendre le récit que je pouvais lui faire du projet. Même après la mise en histoire détaillée de cette nouvelle exploration en art action relationnelle, je ne trouve pas comment y appliquer quelque dénouement. Je me sens comme dans un roman. Pas un roman faux. Un roman vrai. Le roman de la vie ordinaire. « Ordinaire extra » dirait mon amoureux.

Penser à ce que l'autre a vécu. Une note retrouvée en fin de parcours. J'ai plusieurs fois choisi le parti de me mettre à la place de l'autre pour tenter de comprendre ses réactions, ses perceptions. Nous en avons parlé aussi entre nous, chaque duo à sa façon. Je ne peux témoigner seule de ce que l'autre a vécu dans ce projet, même si nous en avons parfois partagé des effets. Ses expériences lui appartiennent. Elles manquent sans doute à ce livre qui n'implique directement que mon regard. Mais un regard ne vient pas seul. Il en contient beaucoup d'autres. Il naît d'un contexte et de rencontres. Toujours. Nous avons exercé, manifesté, une culture d'agir ensemble. Et si agir c'est « risquer la révélation », comme le prétendait Hannah Arendt, je crois pouvoir dire que nous avons révélé une forme d'agir intersubjectif, et que la situation construit à elle seule une présence inusitée, une présence performative. Les relations poursuivies à Granby ne se prolongeront sans doute pas toutes. Mais la présence partagée qu'elles ont fait naître se perpétuera nécessairement dans nos récits intérieurs ou extérieurs, et continuera à s'accrocher à son tour dans *d'autre l'autre*. Comme la présence de ma mère au fond de mon histoire.

Le joli paquet de confettis n'a plus son pouvoir d'attraction initial en fin de résidence longue. Mais la place qu'aura prise la philosophie, à la fois dans les détours clairs et sombres des incursions, m'indique que les concepts issus de sa pratique nous appellent naturellement. Ainsi, je remarque que « l'agir communicationnel » d'Habermas ou le fameux « *quand dire c'est faire* » d'Austin requièrent encore *du l'autre*. De même chez Shusterman, pour qui la philosophie doit être « pragmatisme et art de vivre », et doublée de principes éthiques, la présence de l'autre reste essentielle. C'est l'autre qui nous permet de se voir. (Même que l'autre c'est parfois du *soi*, non reconnu. « L'art permet de se reconnaître soi-même » disait Louise Bourgeois.) Les autres, c'est tout ce qu'on a. Quand j'exprime le concept *du l'autre*, c'est ce matériau que je convoque. Le matériau du vivant vibrant. Sa substance altérante et altérable. Fondement et mouvement. Frottement de présences.

Une nuit, à Granby, endormie dans la chambre du logis de la rue Paré, je fais un rêve magnifique, glorieux, exaltant. Je survole l'océan simplement par le pouvoir d'un trident de bois. Une vieille branche que je tiens de mes deux mains et qui oriente mon envolée. Je reviens à terre pour partager mon trésor à des amis qui ne m'entendent pas. J'y retourne. La sensation est sublime. Mais le rêve s'achève alors que je doute subitement de la puissance de mon vaisseau. Je rebrousse chemin par peur de sombrer dans les flots ténébreux et menaçants. Je me souviens avoir le temps de me dire intérieurement : j'irai encore plus loin la prochaine fois.

J'aime d'emblée l'objet *arte povera* révélé par le rêve. Une branche de sorcière ? La ramification d'une lignée philosophique que je suis venue rejoindre à Granby sans même savoir que je la cherchais.



trident volant





REMERCIEMENTS –

Je tiens à remercier le 3^e impérial pour son invitation à créer un nouveau projet artistique à partir d'une présence étudiable dans l'intime ; en apparence, de presque rien. Une posture qui a bénéficié de la patience et du soutien de l'équipe de production : Danyèle Alain, Patrick Beaulieu et Yves Gendreau. La bienveillance de Josée Veillette, adjointe à l'administration et à la coordination fut également appréciée. Merci aussi à Guillaume Boudrias-Plouffe.

Les personnes qui ont accepté de devenir sujet et objet d'une incursion :

Francine Beaudoin, Christian Bujold et ses étudiants en arts visuels du Cégep de Granby, Lise-Anne Cotton et Lili-Rose Proulx, Yves Gendreau, Louise Gilbert, Estela López Solís, Lucie Mainville, Monique Pelletier et Claudette Nadeau de la Halte St-Joseph, Serigne Touba Mbacké Gueye et ses étudiants en philosophie du Cégep de Granby.

Les personnes qui ont facilité les incursions :

Francine Beaudoin et Louis Lapierre pour l'accueil du lancement de livre au DOJO PHILO, Nicolas Lupens de la Nuit des sans-abris, Dominic Marcil du Cégep de Granby, Serge Pelletier de la Halte St-Joseph.

Les personnes qui ont gravité en orbite du projet :

Michèle Burque, Léonard et Marie Cotton, Roger Cotton, Hélène Doyon, Adriana de Oliveira et Mylou Sauvage.

Les personnes qui ont offert leur temps pour une relecture du texte :

Danyèle Alain, Magali Babin, Anne Bérubé, Nathalie De Blois, Hélène Doyon, Martin Dufrasne et Marjolaine Robert.

Merci aux auteure-s d'hier et d'aujourd'hui qui me permettent de poursuivre ma réflexion sur la pratique artistique en osant remettre en cause l'art qui se voit, l'art qui se prouve, l'art qui se justifie et se vérifie, l'art qui se vend. J'ai aimé vous lire dans un petit salon de la rue Paré à Granby, libre d'internet. Merci enfin à toutes les personnes croisées à Granby entre 2015 et 2017 : sans le savoir nous avons ensemble créé quelque chose de pétillant. Merci au Projet Y pour une résidence d'écriture à la campagne en mai 2017 et au Centre SAGAMIE pour une résidence d'édition en janvier 2018 (et spécialement à Émili pour sa complicité). Enfin, j'exprime ma gratitude à Nicholas Pitre du Centre SAGAMIE pour son enthousiasme et son engagement envers le projet de publication.

Sylvie Cotton inspire les situations que l'existence lui offre pour les expirer dans le monde de l'art. Le matériau biographique est privilégié. Faire de l'art consiste à vivre une rencontre avec soi, avec l'autre ainsi qu'avec les phénomènes, matériels ou immatériels, subtils ou manifestes, puis à laisser voir la coloration de cette rencontre, à laisser apparaître le potentiel de frottements et d'influences réciproques. Les œuvres s'accomplissent dans une esthétique de cordialité, de fonte et d'union, tandis que les modes de présentation relèvent de l'offrande, du foisonnement ou de la collection. Cotton fait appel à divers médiums : performance et art action, livre d'artiste, dessin, photographie, installation et écriture. Elle a présenté ses projets de performance et d'exposition au Québec, aux États-Unis, au Mexique, en Europe et au Japon.

3^e impérial, centre d'essai en art actuel est voué à une exploration interdisciplinaire et contextuelle des arts visuels prenant pour assises la quotidienneté et la proximité avec les communautés. Ses activités – création, production, diffusion, pensée et écriture critiques, édition, résidence d'artistes, de chercheurs et de critiques – se fondent sur la collaboration et la rencontre de savoirs et d'expériences, pour soutenir et mettre en œuvre des projets d'art public qui s'infusent et se diffusent dans des particularités territoriales et humaines. Favorisant la prise de risque et la présence active à un contexte vivant, le 3^e impérial propose aux artistes une expérience de création dans la durée en offrant des modalités de coproduction et de diffusion éprouvées et adaptées aux pratiques ; il contribue à leur rayonnement national et international.

Le Centre SAGAMIE est dédié à la recherche sur les technologies numériques de l'image en art actuel. De son origine, un centre spécialisé en art d'impression, à aujourd'hui, le centre offre aux artistes de toutes disciplines de réfléchir aux enjeux de l'image dans leur pratique. Ses programmes de résidence, de publication et de diffusion s'inscrivent dans un partage de savoir collaboratif entre les moyens techniques et la réflexion critique. Il soutient l'ensemble de la chaîne artistique, de la création des œuvres à leur présentation publique, en passant par leur analyse et leur inscription dans la mémoire collective. La réalisation de projets spécifiques, le développement de partenariats nationaux et internationaux et les retombées positives sur le travail des artistes sont au cœur de ses préoccupations.

Avec du l'autre est une production du Centre SAGAMIE, du 3^e impérial, centre d'essai en art actuel, et de Sylvie Cotton, avec le soutien financier du programme de Doctorat en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal. Le livre a été réalisé dans le contexte du projet *Incursions*, une œuvre de Sylvie Cotton coproduite avec le 3^e impérial, centre d'essai en art actuel dans le cadre du cycle d'exploration *La constellation des métiers bizarres*, un programme de résidence en art infiltrant.

Coéditeurs | Centre SAGAMIE, directeur Nicholas Pitre
3^e impérial, centre d'essai en art actuel, directrice Danyèle Alain

Textes et dessins | Sylvie Cotton

Conception graphique | Émili Dufour

Révision | Christine Martel

Crédits images

Toutes les reproductions sont de Sylvie Cotton sauf les suivantes : 2^e de couverture, reproduction partielle d'une section de la fresque de Giotto à l'église de l'Arena à Padoue illustrant *Les sept vices* (1303-1306), ici *La colère* (la figure tronquée est reprise du livre *Caliban and the Witch* de Silvia Federici et retenue pour sa qualité d'ouverture radicale); page 4 : *On est tous des autres/ On naît tous des autres* (confettis d'Habermas), photo par Massimo Guerrera; page 24 : photo par Christian Bujold; page 76 : photo par tante Thérèse; pages 18, 38, 46, 48, 62, 66, 68, 74, 80 : photos par le 3^e impérial, centre d'essai en art actuel; pages 10, 16, 17, 20, 22, 23, 29 à 37, 43 à 45, 51, 58, 59, 67, 75 : notes manuscrites et dessins extraits du journal de pratique de Sylvie Cotton, numérisations par le 3^e impérial, centre d'essai en art actuel.

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2018

Bibliothèque et Archives Canada, 2018

© Sylvie Cotton, Centre SAGAMIE, 3^e impérial, centre d'essai en art actuel

Tous droits réservés

ISBN 978-2-923612-56-0



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

centre
SAGAMIE



Ce livre trace le récit de rencontres vécues dans la région de Granby entre 2015 et 2017. Habitée dans son travail d'art action, depuis 2001, à passer de courts segments de temps avec des inconnus, sous différentes conditions, Sylvie Cotton confectionne cette fois une trame plus intimiste. On pourrait y déceler un brin d'art engagé socialement. Elle y discerne plutôt un art engagé intimement. La caractéristique principale de ce projet mené en pratique d'artiste en résidence est la durée. Sa particularité tient au fait que, bien que les rencontres ne soient pas plus longues qu'auparavant dans d'autres projets (entre 3 heures et 12 heures chacune), elles sont pour la plupart répétées. Comme les participants et l'artiste se revoient, les relations trouvent leur élan et leur place dans la continuité. L'objet de leurs entretiens se développe différemment selon le contexte. Ils performent des actions, souvent ordinaires, qu'ils n'auraient pas menées hors du contexte du projet.

« De séjour en séjour, des liens se tissent dans une contexture proche de l'histoire inventée. À partir d'une situation relationnelle initiale, souvent fabriquée, s'établit un vécu en marge des codes convenus. De l'étoffe de nos coprésences, manifestes ou souterraines, surgissent et s'agencent des approches et des manières. Elles ne sont pas toujours nommées. Pour ne pas déranger la chimie ? Par pudeur ? Comment vivre un rapport initié par l'art ? Est-il artificiel ? C'est non sans question ni malaise que nous l'avons fait. Avec Yves, Lucie, Francine, Lise-Anne, Lili-Rose, Estela, Christian et ses étudiants en arts visuels, Monique, Claudette, Toubia et ses philosophes en devenir. Et aussi avec Louise, ma mère. Je veux témoigner de ce que j'y ai encore appris sur l'art, sur l'altérité, sur la présence, sur le saut dans le vide et sur les apparences. Les questions que la pratique de l'art relationnel impose me fascinent. Elles ponctuent les pages de ce livre.

L'écriture toujours me dit oui. Elle m'a lancée cette fois dans un sentier que je ne connaissais pas, défriché au fur et à mesure. Un récit fragmentaire auquel se mélangent des notes personnelles révélées par des conversations ou par des lectures. Je raconte qui j'ai vu et pour quoi faire. De manière factuelle ou poétique, en mots et en images. J'offre ma mémoire de ces autres. L'art me permet de faire ça : de rencontrer de l'autre impossible à traduire intégralement. *Du l'autre.* »



RÉFÉRENCES

- Abramović, M. (2004). Marina Abramović (M. J. Jacob, intervieweuse). Dans J. Baas et M. J. Jacob (dir.), *Buddha Mind in Contemporary Art* (p. 186-194). Berkeley, CA : University of California Press.
- Abramović, M. (2014, 17 octobre). Le corps, aucune identité. Entretien avec Marina Abramović (G. Costa, intervieweuse). *Sens public*. Consulté à l'adresse <http://sens-public.org/articles/1107/>
- Alexander, E. P. (1979). *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Nashville, TN : The American Association for State and Local History.
- Andrieu, B. (2014). *Donner le vertige : les arts immersifs*. Montréal : Liber.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.
- Arendt, H. (1983). *Condition de l'homme moderne* (G. Fradier, trad.). Paris : Calmann-Lévy. (Original publié en 1958)
- Baas, J. et Jacob, M. J. (dir.). (2004). *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley, CA : University of California Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells*. Brooklyn, NY : Verso.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon, France : Les Presses du réel.
- Bourriaud, N. (2009). *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denoël.
- Braidotti, R. (1994). *Embodiment and Sexual Difference in Feminist Theory: Nomadic Subjects*. New York : Columbia University Press.
- Buren, D. (1991). *Les écrits : 1965-1990*. Bordeaux, France : CaPC Musée d'Art Contemporain.

- Burton, T. (réalisateur), Alexander, S. et Karaszewski, L. (scénaristes). (2014). *Big Eyes* [film]. États-Unis : Electric City Entertainment, Silverwood Films et Tim Burton Productions.
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (©2012). Prétexte. Dans *Le trésor de la langue française informatisé*. Consulté à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/prétexte>
- Chödrön, P. (1997). *Quand tout s'effondre* (C. Riso-Lévi, trad.). Paris : Pocket.
- Chödrön, P. (2014). Comment méditer : un guide pratique pour faire la paix avec son mental (V. Gourdon, trad.). Paris, Le Courrier du livre. (Original publié en 2013)
- Collet, M. et Létourneau, A. É. (dir.). (2019). *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*. Dijon, France : Les Presses du réel.
- Coltart, N. (2005). *Bouddhisme et psychanalyse*. Paris : Payot.
- Cotton, S. (2003, printemps-été). Citoyen à l'œuvre, levain nouveau. *Esse arts + opinions*, (48), 42-47.
- Cotton, S. (2006). *Je préfère tout*. Montréal : Les Îles fortunées.
- Cotton, S. (2008). *On est tous des autres*. Montréal : Centre Clark.
- Cotton, S. (2011). *Désirer résider : pratique en résidence 1997-2011*. Alma, QC : Sagamie édition d'art.
- Cotton, S. (2012). Le feu sacré : la pratique in spiritu. Éclairages en fondus sur l'art et la spiritualité. *ETC Montréal*, (96), 40-43. Consulté à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2012-n96-etc0155/67036ac.pdf>
- Cotton, S. (2015). *L'instinct dans l'instant*, Montréal : Turbine.
- Craig, P. E. (1978). *The Heart of the Teacher: A Heuristic Study of the Inner World of Teaching* (thèse de doctorat, Boston University).
- Csikszentmihályi, M. (1996). *La créativité : psychologie de la découverte et de l'invention* (C.-C. Farny, trad.). Paris : Laffont.
- Danto, A. C. (2004). Upper West Side Buddhism. Dans J. Baas et M. J. Jacob (dir.), *Buddha Mind in Contemporary Art* (p. 49-59). Berkeley, CA : University of California Press.

- Deleuze, G. (1981). *Spinoza, philosophie pratique*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1987, mars). *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, Paris. Consulté à l'adresse <https://www.webdeleuze.com/textes/134>
- Delgado, J. (2015, 4 août). L'art invisible pour reprendre la ville. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <https://www.ledevoir.com/>
- Demetrakas, J. (réalisatrice). (2011). *Crazy Wisdom: The Life and Times of Chogyam Trungpa Rinpoche* [film documentaire]. États-Unis : Crazy Wisdom Films.
- Depraz, N., Varela, F. et Vermersch, P. (dir.). (2003). *On Becoming Aware: A Pragmatics of Experiencing*. Amsterdam : John Benjamins.
- Dewey, J. (2005). *L'art comme expérience* (J.-P. Cometti, C. Domino, F. Gaspari, C. Mari, N. Murzilli, C. Pichevin, J. Piwnica et G. A. Tiberghien, trad.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1934)
- Dictionnaire historique de la langue française* (vol. 1-3). (2006). Paris : Le Robert.
- Dillard, A. (2008). *En vivant, en écrivant*. Paris : Christian Bourgois.
- Doyon, H. (2007). Hétérotopie de l'*in situ* à l'*in socius* (thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal). Consulté à l'adresse <http://archipel.uqam.ca>
- Dubois, D. (2014). *Introduction au tantra*. Paris : Almora.
- Duras, M. (1993). *Écrire*. Paris : Gallimard.
- Epstein, M. (2004). Sip My Ocean: Emptiness as Inspiration. Dans J. Baas et M. J. Jacob (dir.), *Buddha Mind in Contemporary Art* (p. 29-35). Berkeley, CA : University of California Press.
- Faingold, N. (2013, novembre). Accompagner l'émotion : explicitation, décryptage du sens et parties de soi. *Expliciter, le journal de l'association GREX*, (100), 29-37. Consulté à l'adresse <https://www.grex2.com/assets/files/expliciter/expliciter%20100%0novembre%202013v9.pdf>
- Federici, S., (2009). *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Brooklyn, NY : Autonomadia.

- Féral, J. (2012). How to Define Presence Effects: The Work of Janet Cardiff. Dans G. Giannachi, N. Kaye et M. Shanks (dir.), *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being* (p. 29-47). Londres : Routledge.
- Ferret, C. (2011). L'identité, une question de définition. *Cahiers d'Asie centrale*, (19-20). Consulté à l'adresse <http://journals.openedition.org/asiecentrale/1516>
- Filliot, Ph. (2016). *Être vivant, méditer, créer*. Arles, France : Actes Sud.
- Fischer-Lichte, E. (2012). Appearing as Embodied Mind: Defining a Weak, a Strong and a Radical Concept of Presence. Dans G. Giannachi, N. Kaye et M. Shanks (dir.), *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being* (p. 103-118). Londres : Routledge.
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : PUF.
- Fortin, S. et Houssa, É. (2012). La posture méthodologique postmoderne pour penser le rapport théorie-crédation. Dans T. St-Gelais (dir.), *Loin des yeux, près du corps : entre théorie et création* (p. 64-69). Montréal : Galerie de l'UQAM et Éditions du remue-ménage.
- Foucault, M. (1966, décembre). *Le corps utopique*. Conférence radiophonique diffusée à France-Culture. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY>
- Giannachi, G., Kaye, N. et Shanks, M. (dir.). (2012). *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*. Londres : Routledge.
- Giroud, M. (2019). Art action ou l'art des actes vivants. Dans M. Collet et A. É. Létourneau (dir.), *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité* (p. 191-194). Dijon, France : Les Presses du réel.
- Gosselin, P. (2006). La recherche en pratique artistique. Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche-crédation : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 21-31). Montréal : Guérin.
- Grégoire, S., Lachance, L. et Richer, L. (2016). *La présence attentive : état des connaissances théoriques, empiriques et pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Habermas, J. (1981, octobre). La modernité : un projet inachevé. *Critique*, (413), 950-969.

- Hamilton, A. (2004). Ann Hamilton (M. J. Jacob, intervieweuse). Dans J. Baas et M. J. Jacob (dir.), *Buddha Mind in Contemporary Art* (p. 178-185). Berkeley, CA : University of California Press.
- Hirschhorn, T. (2015). *Une volonté de faire*. Paris : Macula.
- Jeune, R. (2016). Vers différents régimes de présence ? *Multitudes*, (63), 172-180. doi : 10.3917/mult.063.0172
- Jones, A. (2012). Temporal Anxiety/“Presence” in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. Dans G. Giannachi, N. Kaye et M. Shanks (dir.), *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being* (p. 197-221). Londres : Routledge.
- Kaprow, A. (1996). *L’art et la vie confondus* (J. Donguy, trad.). Paris : Centre Georges-Pompidou.
- Kranz, N. (2016). *Social Meditation: Culture of Nowness*. s. l. : Auteur.
- La Chance, M. (2002). Attitudes flottantes. *Inter art actuel*, (81), 24-27.
- La Chance, M. et Martel, R. (2013). Index du performatif. *Inter art actuel*, (115), 1-36.
- Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiéc (dir.), *La recherche-création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 9-20). Montréal : Guérin.
- Larson, K. (2004). Shaping the Unbounded: One Life, One Art. Dans J. Baas et M. J. Jacob (dir.), *Buddha Mind in Contemporary Art* (p. 61-73). Berkeley, CA : University of California Press.
- Leblanc, V. (2015). Des mots à la forme, quelques échafaudages de récits. Dans D. Alain (dir.), *L’envers de l’endroit* (p. 137-146). Granby, QC : 3   impérial.
- Lee, T. (2004). Fire Down Below and Watering, That’s Life: A Buddhist Reader’s Response to Marcel Duchamp. Dans J. Baas et M. J. Jacob (dir.), *Buddha Mind in Contemporary Art* (p. 123-139). Berkeley, CA : University of California Press.
- Lessard, D. (2015). Le temps passe : de l’art d’intervention à l’art infiltrant. Dans D. Alain (dir.), *L’envers de l’endroit* (p. 102-115). Granby, QC : 3   impérial.

- Loubier, P. (2001). Avoir lieu, disparaître : sur quelques passages entre art et réalité. Dans P. Loubier et A.-M. Ninacs (dir.), *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances* [catalogue d'exposition] (p. 19-29). Montréal : Centre des arts actuels SKOL.
- Loubier, P. et Ninacs, A.-M. (dir.). (2001). *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances* [catalogue d'exposition]. Montréal : Centre des arts actuels SKOL.
- Lupien, J. (2012). Le grand déverrouillage sensoriel par l'art. Dans T. St-Gelais (dir.), *Loin des yeux, près du corps : entre théorie et création* (p. 105-110). Montréal : Galerie de l'UQAM et Éditions du remue-ménage.
- Martel, R. (dir.). (2001a). *Art action : 1958-1998*. Québec : Éditions Intervention.
- Martel, R. (2001b). L'art de la rencontre. Dans R. Martel (dir.), *Art Action 1958-1998* (p. 13-15). Québec : Éditions Intervention.
- Martel, R. (2001c). Les tissus du performatif. Dans R. Martel (dir.), *Art Action 1958-1998* (p. 33-61). Québec : Éditions Intervention.
- Martel, R. (2005). *Art-action*. Dijon, France : Les Presses du réel.
- Martel, R. (2012). *L'art dans l'action*. Dijon, France : Les Presses du réel.
- Martel, R. (2019). Art action et performance : périphéries sans centre ! Dans M. Collet et A. É. Létourneau (dir.), *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité* (p. 173-182). Dijon, France : Les Presses du réel.
- Midal, F. (2002), *Trungpa*. Paris : Seuil.
- Montal, F. (1995). Doyon/Demers : à propos de *Propaganda* = Doyon/Demers: On the Subject of *Propaganda*. *Espace Sculpture*, (33), 17-20.
- Morais, S. (2013). Le chemin de la phénoménologie : une méthode vécue comme une expérience de chercheur. *Recherches qualitatives*, hors-série, (15), 497-511. Consulté à l'adresse http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hs-15/hs-15-Morais.pdf
- Morin, E. (2004). *La méthode* (t. 6 : *L'éthique*). Paris : Seuil.
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*. Thousand Oaks, CA : Sage.

- Moustakas, C. (1994). *Phenomenological Research Methods*. Thousand Oaks, CA : Sage.
- Nancy, J.-L. (1996). *Être singulier pluriel*. Paris : Galilée.
- Nancy, J.-L. et Pontbriand, C. (2000). Un entretien. *Parachute*, (100), 14-31.
- Nhat Hanh, T. (1998). *Le cœur des enseignements du Bouddha* (M. Coulin, trad.). Paris : La Table ronde.
- Nicolas-Le Strat, P. (2000). *Mutations des activités artistiques et intellectuelles*. Paris : L'Harmattan.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Perec, G. (1985). *Penser/Classer*. Paris : Seuil.
- Poulin, C., Preston, M. et Airaud, S. (dir.). (2019). *Co-créations*. Brétigny-sur-Orge, France : CAC Brétigny / Paris : Empire.
- Preston, M. (2019). Héritages et modalités des pratiques artistiques de co-création. Dans C. Poulin, M. Preston et S. Airaud (dir.), *Co-créations* (p. 23-36). Brétigny-sur-Orge, France : CAC Brétigny / Paris : Empire.
- Pujol, E. (2004). Ernesto Pujol (M. J. Jacob, intervieweuse). Dans J. Baas et M. J. Jacob (dir.), *Buddha Mind in Contemporary Art* (p. 196-202). Berkeley, CA : University of California Press.
- Purdy, R. (1997). *Richard Purdy : Patiner sur l'œil*. s. l. : Les Industries perdues / The Lost Industries.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Ruffel, L. (2012). Un réalisme contemporain : les narrations documentaires. *Littérature*, (166), 13-25. doi : 10.3917/litt.166.0013
- Sautet, M. (1997). *À quoi sert la philosophie ?* Saint-Sébastien-sur-Loire, France : Éditions Pleins feux.
- Schaeffer, J.-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris : NRF.
- Sibony, D. (2006). *Création : essai sur l'art contemporain*. Paris : Seuil.

- Sioui-Durand, G. (2015). Tsie8ei 8enho8en. Dans D. Alain (dir.), *L'envers de l'endroit* (p. 34-47). Granby, QC : 3^e Impérial.
- Smith, H. et Dean, R. T. (dir.) (2009). *Practice-Led Research and Research-Led Practice in the Creative Arts*. Édinburgh, Royaume-Uni : Edinburgh University Press.
- Stalder, P. (2010). *Pratiques imaginées et images des pratiques plurilingues : stratégies de communications en milieu professionnel international*. Berne, Suisse : Peter Lang.
- Świdziński, J. (1997). *Art contextuel / Jan Świdziński — Les choses vont comme elles vont*. Québec : Éditions Intervention.
- Świdziński, J. (2005). *L'art et son contexte : au fait, qu'est-ce que l'art ?* Québec : Éditions Intervention.
- Świdziński, J. (2006). La pratique contextuelle. *Inter art actuel*, (93), 9-13.
- Thompson, N. (dir.). (2012). *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Tomkins, C. (2013). *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Brooklyn, NY : Badlands Unlimited.
- TouVA (Tourangeau, S., Stanton, V. et Bérubé, A.). (2017). *Le 7^e sens*. [Alma, QC] : Sagamie édition d'art.
- Trungpa, C. (1976). *Pratique de la voie tibétaine : pour en finir avec le matérialisme spirituel* (V. Barbet, trad.). Paris : Seuil. (Original publié en 1973)
- Trungpa, C. (1987). *Glimpses of Abhidharma*. Boston : Shambhala.
- Trungpa, C. (1990). *Shambhala : la voie sacrée du guerrier* (R. Gravel, trad.). Paris : Seuil. (Original publié en 1984).
- Trungpa, C. (1992). *Voyage sans fin : la sagesse tantrique du bouddha* (S. Bédard, trad.). Paris : Seuil. (Original publié en 1981)
- Trungpa, C. (1999). *Dharma et créativité* (S. Bédard, trad.). Paris : Seuil.
- Trungpa, C. (2005). *The Sanity We Are Born With: A Buddhist Approach to Psychology*. Boulder, CO : Shambhala.

- Trungpa, C. (2007). *Le chemin est le but : manuel de base de méditation bouddhique* (V. Bardet, trad.). Paris : Seuil. (Original publié en 1995)
- Trungpa, C. (2008). *True Perception: The Path of Dharma Art*. Boston : Shambhala.
- Varela, F. (2007). « L'esprit n'est pas une machine ». Rencontre avec le neurobiologiste Francisco Varela, un des pères de la psychologie cognitive (F. Joignot, intervieweur). *Le Monde*. Consulté à l'adresse <https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2007/09/19/lesprit-nest-pas-une-machine-rencontre-avec-le-neurobiologiste-francisco-varela-un-des-peres-de-la-recherche-cognitive/>
- Vermersch, P. (2007, mars). Bases de l'auto-explicitation (1). *Expliciter, le journal de l'association GREX*, (69), 1-31. Consulté à l'adresse https://www.grex2.com/assets/files/expliciter/expliciter_69_mars_2007.pdf
- Vermersch, P. (2011). *L'entretien d'explicitation*. Issy-les-Moulineaux, France : ESF Éditeur.
- Vermersch, P. (2012). *Explicitation et phénoménologie*. Paris : PUF.
- Viola, B. (2004). Bill Viola (M. J. Jacob, intervieweuse). Dans J. Baas et M. J. Jacob (dir.), *Buddha Mind in Contemporary Art* (p. 248-XX). Berkeley, CA : University of California Press.
- Wren, J. (2018). *Authenticity Is a Feeling: My Life in PME-ART*. Montréal : Book*hug Press.
- Zumthor, P. (1990). *Performance, réception, lecture*. Longueuil, QC : Préambule.