

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE FAIRE ET PERCEVOIR : LE PROCESSUS CRÉATIF COMME OUTIL
D'ATTENTION ET DE CONSCIENCE DANS UNE PRATIQUE DE L'INSTALLATION
CROISANT SCULPTURE ET PHOTOGRAPHIE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
CORINE LEMIEUX

FÉVRIER 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier Claire Savoie, ma directrice à la maîtrise qui m'a accompagnée pendant plusieurs années et soutenue avec patience dans l'écriture de ce mémoire. Elle a su trouver l'équilibre entre confiance et exigence, et ce, dans le respect de mon rythme. Je veux aussi offrir mes remerciements à tous les chercheurs et chercheuses dont la réflexion et la pratique ont contribué et nourri ma recherche en me donnant les mots pour expliquer et comprendre ce que j'ai rencontré dans mon expérience. Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance à Pema Chödrön et à la lignée Shambhala pour m'avoir transmis de nombreux enseignements qui m'ont aidée à comprendre mon esprit et à développer ma conscience. Je remercie également Oboro d'avoir exposé mon projet en leur lieu. Mes remerciements s'adressent également aux professeurs que j'ai côtoyés durant mon parcours universitaire. Je dois aussi beaucoup à mes fidèles amis que je porte en moi. Merci à Diane et Pierre de m'avoir transmis le désir de fabriquer et pour leur support à tous les niveaux. Merci à ma magnifique Lili qui a révélé ma force et ma détermination. Finalement, je remercie tout particulièrement Mat pour son amour, son enthousiasme et son inébranlable confiance. L'écho que j'ai trouvé en lui a contribué à donner un sens à mes recherches. Je suis infiniment reconnaissante pour tous les échanges profonds que nous avons eus et qui m'ont inspirée.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	IV
RÉSUMÉ	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	4
LES RELATIONS : L'ESPRIT, LE CORPS ET LE MONDE MATÉRIEL	4
1.1 EN COURS DE ROUTE	4
1.2 TRAVAILLER AVEC L'ESPRIT	7
1.3 DISPOSITIONS D'UN ENGAGEMENT	10
CHAPITRE II	14
LA PRATIQUE ARTISTIQUE COMME OUTIL D'ATTENTION	14
2.1 UNE EXPÉRIENCE	15
2.2 D'INTENTION À ATTENTION À ATTENTIONNÉ	22
2.3 L'ATELIER : LA RETRAITE	26
2.4 L'INTUITION	27
CHAPITRE III	31
DES MODÈLES, DES FILIATIONS	31
3.1 LUIS JACOB : L'OUVERTURE	31
3.2 SHARY BOYLE : UNE APPROCHE HOLISTIQUE	35
CHAPITRE IV	40
LE PROJET : « L'UN AVEC L'AUTRE, EN MÊME TEMPS »	40
4.1 L'INSTALLATION : TISSER DES LIENS	40
4.2 DISPOSITIONS PHOTOGRAPHIQUES : FAIRE SURGIR UNE VISION	49
4.3 DISPOSITIONS SCULPTURALES : TROUVER L'ÉQUILIBRE	52
CONCLUSION	57
BIBLIOGRAPHIE	60

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
2.1	Corine Lemieux. <i>Percevoir</i> . Impression jet d'encre sur papier mat. 25,9 x 36 pouces. 2019.	17
3.1	Luis Jacob, <i>Album X</i> . Montage d'images sous plastique laminé. 80 planches, 44,5 x 29 cm chacune. Planches 21 et 22. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. 2010. Image source : https://vcfa.edu/faculty-staff/luis-jacob/	33
3.2	Shary Boyle. <i>Venusblumen</i> . Porcelaine, china paint. 15 x 15 x 15 cm. 2009. Image source : https://www.sharyboyle.com/sculpture/#jp-carousel-334	39
4.1	Plan de la salle d'exposition montrant la disposition des éléments dans l'espace. Matériel d'appui produit par Oboro. 2019.	41
4.2	Vue de l'exposition « L'un avec l'autre, en même temps » à Oboro, Montréal, 2019. Photo crédit Paul Litherland.	43
4.3	Corine Lemieux. <i>Union</i> , Impression jet d'encre sur papier mat, 43,8 x 55 pouces, 2018. Photo crédit Paul Litherland.	43
4.4	Corine Lemieux. <i>Mains qui découpent la main qui découpe</i> , Impression jet d'encre montée sur acrylique, 43,8 x 55 pouces, 2019. Photo crédit Paul Litherland	44
4.5	Vue de l'exposition « L'un avec l'autre, en même temps » à Oboro. De gauche à droite : Corine Lemieux. <i>Peau</i> . Impression jet d'encre sur papier mat. 42 x 52 pouces. 2019 ; Corine Lemieux. <i>Réseau</i> . Terre cuite. 13 x 22,5 pouces. 2019. Photo crédit Paul Litherland.	44
4.6	Corine Lemieux. <i>Peau</i> . Détail. Impression jet d'encre sur papier mat. 42 x 52 pouces. 2019. Photo crédit Paul Litherland.	45

- 4.7 Corine Lemieux. *Réseau*. Céramique, 13 x 22,5 pouces, 2019. Photo crédit Paul Litherland. 45
- 4.8 Vue de l'exposition « L'un avec l'autre, en même temps » à Oboro. De gauche à droite : Corine Lemieux. *Relier*. Terre cuite. 4,25 x 22,5 pouces. 2019 ; Corine Lemieux. *Guide*. Impression jet d'encre sur papier mat. 44 x 58,4 pouces. 2019 ; Corine Lemieux. *Percevoir*. Impression jet d'encre sur papier mat. 25,9 x 36 pouces. 2019. Photo crédit Paul Litherland. 46
- 4.9 Vue de l'exposition « L'un avec l'autre, en même temps » à Oboro. Corine Lemieux. *Clitoris*. Céramique, 6 x 8 pouces, 2019. Photo crédit Paul Litherland. 47
- 4.10 Corine Lemieux. *Clitoris*. Céramique, 6 x 8 pouces, 2019. Photo crédit Paul Litherland. 47

RÉSUMÉ

Dans ce projet de mémoire création, j'étudie comment sont reliées les différentes dimensions qui composent le processus créatif. L'exposition intitulée *L'un avec l'autre, en même temps* a été présentée à l'automne 2019 à la galerie Oboro sous forme d'installation. Au croisement de la sculpture et de la photographie, de mes mains et de mon esprit se concentre mon attention qui éclaire ces rencontres. Les images et les sculptures qui en résultent reflètent l'acte d'observation qui est central à ma pratique. L'attention, ayant le pouvoir de créer des liens, est la disposition qui unit conscience, pensée, intention, choix et geste. Cet enchaînement d'actions constitue le pont entre ma vie intérieure et mon engagement avec le monde ; l'articulation entre la dimension personnelle et commune. Par la pratique du faire, je souhaite développer un état d'esprit ouvert me permettant d'accueillir et de travailler avec ce qui est présent à chaque moment. Mon travail est donc à propos de l'acte de voir lui-même, celui de se regarder faire et penser. L'intention est de révéler ce qui se trame au-delà des surfaces, afin de m'engager consciemment face aux choix qui composent les expériences de vie. De cette façon, je cherche à me servir de la création pour en faire un outil de connaissance, me permettant de nourrir une attitude attentionnée envers moi-même, les autres et l'environnement.

Mots clés : Lien, relation, attention, conscience, rupture, esprit, percevoir, processus, expérience, photographie, sculpture, installation, céramique, faire, corps

INTRODUCTION

*L'artisan, engagé dans un dialogue perpétuel avec les matériaux, ne souffre pas de cette rupture. Son éveil est plus complet.*¹

Placée au cœur de l'expérience de création, je me propose, dans ce mémoire, d'explorer la fonction de son activité à partir de mon point de vue d'artiste. Plusieurs questions m'ont animée tout au long de mes études, dont celles en lien avec ce qui guide mes choix et conditionne ma capacité à voir. Dès lors, plus qu'un simple processus de recherche, l'acte de s'étudier au travail se pose en tant que sujet de mes œuvres.

Si j'ai choisi la citation de Richard Sennett placée en exergue, c'est qu'elle résume une conviction centrale à ma recherche : une personne qui s'investit dans une pratique impliquant le travail manuel (j'ajoute ici : en y investissant toute son attention) peut accéder à une conscience globale plus grande. Cela s'explique par le fait qu'au moment où l'esprit et le corps s'allient, grâce au travail pratique, il peut naître de cette synchronisation, une communication des plus complète. La rupture à laquelle réfère Sennett est celle qui se situerait entre le faire et le savoir. Selon l'auteur, l'histoire occidentale a entraîné cette coupure en privilégiant le travail intellectuel et en dépréciant le travail pratique. Aujourd'hui encore, les effets négatifs de la séparation entre la théorie et la pratique se font ressentir. Enquêtant sur les traces de cette rupture, j'ai découvert qu'il y avait plusieurs autres facteurs pour

¹ R. Sennett. (2010). *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, traduit de l'américain par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Albin Michel, p. 173.

l'expliquer. Ceux-ci serviront de trame à l'élaboration de mon propos tout au long du présent texte.

Ainsi, mon intention est de comprendre et de révéler les raisons qui poussent le corps et l'esprit, soit à s'unir comme deux complices soit à se dissocier et conséquemment à perdre le contact. Les liens entre les gestes et les états d'esprit qui incombent à ma pratique de l'installation qui croise photographie et sculpture, et à leur mise en relation seront ici mis sous la loupe. La question de la fragmentation de l'attention occupe une place centrale dans ma recherche, puisqu'elle consiste en une expérience de rupture particulièrement importante. D'ailleurs, lors du processus de rédaction de ce qui suit, dans un va-et-vient entre absence et présence, mon esprit rebondit d'une chose à une autre. À de multiples reprises, je quitte mon texte pour aller répondre à un courriel avec cette fausse impression que je viendrai à bout de ces tâches et pourrai enfin me concentrer. Comme plusieurs l'ont dénoté, notre époque est marquée par une crise de l'attention due à une surabondance de sollicitations, de distractions et d'occupations de toutes sortes. De surcroit, tout s'accélère. Dans ces conditions, il est difficile d'être présent à ce que l'on fait et de voir ce qui se passe dans l'esprit. Face à ce constat, ma pratique artistique se pose comme moyen de développer une qualité d'attention me permettant de relier l'esprit à mon action, de m'ancrer dans le présent et ainsi de faire surgir une connaissance qui découle de mon expérience. Face à la rupture, l'acte de tisser des liens se présente comme un nécessaire contrepoids à l'équilibre que je cherche.

Faire avec ce qui est là ou avec ce qui est présent résume ma manière de procéder dans l'atelier. En effet, c'est à même l'activité de création que je puise ma matière première. Ainsi, pour mon projet, de la même manière que j'ai photographié mes outils et mes mains au travail, j'ai tenté de saisir mes pensées, résistances, réactions, habitudes et obsessions qui accompagnent mes actions lorsque je crée. Les œuvres qui en ont découlé reflètent l'objet d'observation qu'est ici la pratique. Au moyen de la photographie, je développe ma vision et cultive une disposition

intérieure, tandis qu'avec la sculpture, je rétablis les liens entre la tête et la main pour aller au-delà du langage.

La composition de ce mémoire, à l'image de mon processus de création plastique, est conduite par l'intuition. Sa direction et son contenu se sont clarifiés à même l'exercice de l'écriture, sans plan prédéterminé. Par la rédaction, et les rencontres incessantes avec mes limites, j'ai appris à identifier les problèmes et à les résoudre. Ainsi, cette pratique, que je menais déjà depuis de nombreuses années, s'est approfondie et précisée considérablement par l'examen de son processus et de son articulation.

CHAPITRE I

LES RELATIONS : L'ESPRIT, LE CORPS ET LE MONDE MATÉRIEL

En remontant dans le temps, je retrace les différentes étapes qui ont marqué mon travail artistique pour mieux cerner les fils conducteurs et comprendre ce qui m'a menée là où j'en suis aujourd'hui. À mes débuts, je cherchais à comprendre, par le biais du faire et des rencontres, comment se construit et se transforme qui je suis. Puis, questionnant le rôle de l'altérité, je me suis investie dans plusieurs projets de collaboration. Cette recherche avec les autres a été très enrichissante, j'ai appris à travailler avec ce qui se présente dans l'expérience et à transformer les difficultés en événements positifs. Toutefois, je vivais avec le sentiment que des choses m'échappaient, qu'il y avait une rupture dans mon expérience. Animée par un désir d'entrer en relation pleinement avec le présent, je me suis engagée dans des démarches spirituelles qui sont venues définir mon éthique et encadrer ma pratique de création. Ici et maintenant, le contact des mains avec la matière, la précision de mon attention et la clarté de mes intentions sont les dispositions de mon engagement.

1.1 En cours de route

Lorsque j'ai commencé ma pratique de création, j'ai choisi de faire des installations. Guidée par mon intuition, j'étudiais mon processus de création alors que je prenais conscience de mes inquiétudes, de mes obsessions et de leurs influences sur mes choix. Mes premières installations (*Le centre de la retouche*, 1998 ; *Y fait rouge*

dans mon foyer, 1999) étaient composées de nombreuses sculptures en céramique représentant des créatures hybrides faisant référence au caractère composite de l'identité en constante transformation : l'importance de l'apport de l'autre en soi (altérité). Bien que j'aie essayé divers médiums et techniques (moulage, céramique, dessin, performance, photographie), le moulage occupait une place centrale. Cette technique me permettait de reproduire et d'interpréter une matière sous une nouvelle forme et de jouer avec l'illusion. Ce phénomène de traduction, je l'exploite encore aujourd'hui dans ma manière d'utiliser la photo pour exposer la matérialité des choses, comme il en sera question au chapitre IV. Depuis, j'ai continué à employer plusieurs formes et stratégies qui opèrent selon les modalités du collage, soit l'association, la mise en relation et l'assemblage d'objets et d'images.

Après quelques années à explorer différents médiums, je me sentais éparpillée. Motivée par un désir d'approfondissement et de continuité, j'ai décidé de me concentrer sur la photographie. Étant donné que je ne maîtrisais pas du tout les techniques liées à ce médium, cela me permettait précisément de déplacer et de tromper ma volonté de contrôle. D'ailleurs, j'ai longtemps travaillé avec un appareil compact automatique qui ne m'offrait que très peu de commandes. C'était une façon de déjouer ma tendance habituelle à vouloir toujours maîtriser et tout faire de manière minutieuse. Bien sûr, la minutie en elle-même ne représente pas un problème, mais ne pas avoir le choix de faire autrement est l'expression d'une limite. Puisque je n'avais pas de choix, je n'avais pas de liberté. Rencontrant ainsi ma limite, j'expérimentais une coupure. J'avais le sentiment que je n'accédais pas à certaines dimensions de l'expérience. Dans ce contexte, la photographie s'est présentée comme un moyen pour retrouver la fluidité et la spontanéité.

Pendant plus de 10 ans, je me suis donc investie dans un projet intitulé *En cours de route* qui se déployait au fil du temps et des rencontres. L'image était prise spontanément, dans l'imprévu du moment, sans aucune mise en scène (une pratique qui exige moins de préparer la scène extérieure que de cultiver à l'intérieur

de soi une qualité d'attention). Les photos n'étaient jamais retouchées ou recadrées. J'accordais *a priori* beaucoup d'importance à la sélection et à la mise en séquence des photographies. Très variées, elles étaient reliées de manière à faire ressortir leurs liens et leurs contrastes. Photographier ainsi ce que je rencontrais, ce qui s'offrait à moi, a toujours été une manière de travailler significative en ce qu'elle faisait d'abord appel à ma présence et m'ancrait dans chaque instant de l'existence. Travaillant avec ce qui est là, mon souhait était que l'image soit le seul résultat de ma présence et de mon geste : un instant de justesse.

Dans mon parcours, je me suis longuement intéressée à la mécanique de la relation aux autres. J'ai donc invité des personnes à prendre part à mes projets de différentes façons. L'échange a une fonction de révélateur et de miroir, de sorte que travailler avec les autres est pour moi, travailler avec ce qu'ils font surgir en moi. En effet, ils activent ma manière d'être, me mettent en mouvement ou me confrontent, me permettant de me voir dans le reflet. À d'autres occasions, j'ai participé à des projets de collaboration avec d'autres artistes, souvent développés sur de longues périodes. Il s'agissait pour nous d'interroger l'idée de propriété, d'auteur et de singularité. Nous observions les effets de l'influence des uns sur les autres. L'aptitude de se différencier et de se démarquer des autres étant fortement valorisée par le milieu artistique et se trouvant au cœur de ce qui définit une signature d'artiste, l'idée d'accueillir l'influence occasionnait des conflits qui exprimaient la limite de notre capacité à partager. La collaboration révélait donc nos moments d'ouverture et de fermeture, ceux où nous échangeons et nous partageons ou, au contraire, ceux où nous nous dissociions et nous nous coupions des autres. Cela m'a permis de développer mon aptitude à dialoguer et à cultiver la force et le courage d'exposer ma vulnérabilité. Travailler ainsi ensemble avec les difficultés m'a fait constater que celles-ci peuvent devenir des forces positives qui nous transforment. En rencontrant de la résistance et des obstacles, il nous a fallu mettre à contribution notre imagination et notre discernement pour trouver comment y faire face. Nous avons donc développé des compétences, celles de réparer les liens

entre nous et d'accepter ce qui est présent même lorsque c'est désagréable ou difficile. Ainsi, la richesse de l'expérience en était grandement intensifiée alors que nous laissions la pratique nous enseigner. Aujourd'hui, bien que je sois revenue à un travail en solo, l'autre occupe toujours une place importante, mais c'est un élément parmi d'autres dans un ensemble, et c'est l'articulation entre ces différents éléments qui m'intéresse tout particulièrement. Depuis ce temps, c'est le processus lui-même qui continue à me guider.

1.2 Travailler avec l'esprit

En parallèle à ma pratique artistique, j'ai étudié pendant plusieurs années les enseignements bouddhistes (le Dharma) dans la lignée de Shambhala et pratiqué la méditation en tissant plusieurs ponts entre les deux. Le Dharma m'a aidée à constituer mon éthique de travail artistique et de vie. Central à la pensée bouddhiste, le principe de relation d'interdépendance qui relie tous les phénomènes me sert à comprendre comment les différents éléments de l'expérience sont en interaction. J'y ai aussi trouvé plusieurs outils fort utiles pour comprendre le fonctionnement de l'esprit et de son rôle. De la même manière que la méditation permet d'aiguiser l'attention, la fabrication me sert à développer ma qualité de présence. Combinés à une relation intime avec la matière, les enseignements du Dharma, qui comportent des méthodes précises, a entraîné des changements dans ma manière de faire et de penser.

La méditation, pratique la plus importante du bouddhisme, consiste à développer l'attention à toutes ses activités et pensées d'instant en instant (méditation assise, marchée et en action). Pema Chödrön², moniale bouddhiste de la lignée de

² Pema Chödrön est née en 1936 aux États-Unis et a consacré sa vie à la pratique et à l'enseignement du Dharma (bouddhisme tibétain) depuis 1972. Elle est aussi l'autrice de plusieurs ouvrages sur la manière d'appliquer les enseignements bouddhistes dans la vie de tous les jours. Depuis 1984 elle est la directrice de l'abbaye de Gampo, un monastère situé en Nouvelle-Écosse.

Shambhala qui a particulièrement marqué mon parcours, décrit la méditation comme suit :

Pour nous maintenir à égale distance de la complaisance et du refoulement, il faut prendre acte de tout ce qui surgit, sans porter de jugement, laisser simplement les pensées se dissoudre, puis revenir à la qualité d'ouverture de l'instant présent. C'est exactement ce qu'on fait quand on médite. Toutes ces pensées montent à la surface, mais au lieu de leur couper le sifflet ou d'en faire une obsession, nous les reconnaissons et cessons de nous y agripper³.

La méditation assise consiste à créer les conditions idéales pour simplement regarder ce qui se passe et arrêter de lutter contre les pensées, dans le but d'arriver à faire de même lors des autres activités de la vie courante. L'attention est une faculté qui se développe avec la méditation, non pas par le contrôle, mais en apprenant à prendre conscience de ses fluctuations⁴.

Dans la vision bouddhiste, il est primordial de prendre soin de ses pensées, car elles ont un énorme pouvoir : celui de créer notre réalité. Aussi, elles provoquent des émotions perturbatrices et des états d'esprit qui font perdre la clarté et peuvent conduire à agir de manière destructrice et causer de la souffrance. De plus, elles sont à la source d'une des formes de fragmentation la plus importante. Le dialogue intérieur, celui qui passe des commentaires sur tout, empêche d'avoir un accès

³ P. Chödrön. (2003). *Conseil d'une amie pour des temps difficiles. Quand tout s'effondre*. Paris : Pocket, p. 43.

⁴ Il est par ailleurs intéressant de voir que la neuroscience reconnaît dorénavant, avec la neuroplasticité, la capacité des neurones à se régénérer et à créer des nouveaux liens tout au long de la vie. En effet, la plasticité serait due à « l'amélioration de la communication » entre les neurones (qui transige par les synapses). En d'autres mots, des nouvelles connexions se forment ou se réparent entre des neurones déjà existants en fonction des activités mentales et des différentes expériences vécues (fait intéressant, celles-ci doivent être gratifiantes pour faire cet effet). De plus, des nouveaux neurones font leur apparition dans le cerveau adulte lorsqu'il est stimulé adéquatement. La plasticité neuronale et la cognition. (n.d.). Dans *CogniFit*. Récupéré le 27 février 2020 de <https://www.cognifit.com/fr/plasticite-du-cerveau>

direct à l'expérience ; il interfère à tout instant. Lorsque je médite, mes pensées apparaissent et disparaissent pour réapparaître éventuellement dans l'espace de l'esprit. Elles m'échappent et m'emportent. Rebondissantes, elles s'enchaînent en sautant d'un sujet à l'autre. Certaines pensées sont faciles à entendre, elles hurlent, alors que d'autres sont plus subtiles. D'autres encore, obsessives, forment des boucles sans que nous puissions rien n'y changer. Circulant très rapidement, elles se présentent selon différents niveaux de clarté et font appel au discernement et à l'attention alors que des conditions favorables sont nécessaires pour arriver à percevoir leur aspect trompeur. À force de pratiquer, je remarque qu'il apparaît, par moment, des petites brèches là où il y a de l'espace entre les pensées. Ces ouvertures sont l'occasion de voir la nature éphémère et illusoire des constructions mentales.

Avant de poursuivre, regardons ce qui est entendu par conscience et esprit par la tradition bouddhiste en notant tout d'abord que les deux mots sont considérés comme se rapportant à la même chose. Une définition largement partagée par les différentes traditions bouddhistes est « ce qui connaît un objet » ou « ce qui est clair et connaissant ».

Selon le bouddhisme, l'esprit est une entité différente du corps, toutefois ni l'un ni l'autre n'a une « existence indépendante et intrinsèque⁵ ». Dans cette perspective, l'idée qu'il existe la réalité matérielle d'un côté et la réalité de l'esprit immatérielle de l'autre, qui entraîne le vieux problème de la rupture corps/esprit, est incompatible avec la nature des deux phénomènes. Ainsi, la conscience et la matière sont interdépendantes, parce que « la vacuité est la forme et que la forme est la vacuité⁶ ». Matthieu Ricard⁷, moine bouddhiste, explique la subtilité de cette relation :

⁵ M. Ricard. (2017, 28 novembre). Sur la conscience. [Billet de blogue]. Récupéré de <https://www.matthieuricard.org/blog/posts/sur-la-conscience>

⁶ *Ibid.*

En d'autres termes, le bouddhisme affirme que la distinction entre le monde intérieur de la pensée et la réalité physique extérieure n'est qu'une simple illusion. Il n'y a qu'une seule réalité, ou plus exactement, il n'y a qu'une seule absence de réalité intrinsèque !⁸

L'interdépendance, qui est intimement liée à l'impermanence, est l'un des enseignements les plus importants du bouddhisme qui a influencé ma pratique. Elle s'appuie sur le principe que tout existe grâce à une relation de dépendance entre des causes et des conditions. L'interdépendance se définit donc comme l'enchaînement des causes et des effets dans un cycle sans commencement ou fin appelée « continuum ». Dans cette optique, tous les phénomènes sont par nature impermanents et n'ont pas d'existence en soi, ils apparaissent et disparaissent à chaque instant, mais sont toujours la conséquence d'une ou de plusieurs causes, et ainsi de suite, sans interruption. C'est précisément parce que chaque chose se produit en réaction à une autre chose qu'elles n'ont pas d'existence propre. Ainsi, l'illusion d'exister de manière autonome dans un univers indépendant représenterait notre plus grosse illusion. Cette vision a une incidence majeure sur la manière d'appréhender le monde et c'est son investigation par la création qui m'intéresse tout particulièrement.

1.3 Dispositions d'un engagement

Dans le contexte de la société actuelle où la pensée et le corps sont sur-sollicités et sujet à une distanciation de l'expérience, la clarté et l'acuité pour plusieurs, dont je suis, s'en trouvent affectées. L'intense interpellation du monde virtuel et l'accélération des rythmes de vie sont sources d'aliénation. Les activités

⁷ Matthieu Ricard est photographe et l'auteur de nombreux ouvrages consacrés à l'étude et à la pratique du bouddhisme tibétain. Il est également un membre actif de l'Institut Mind and Life, une association qui cherche à approfondir la compréhension scientifique du fonctionnement de l'esprit.

⁸ Ricard. *Op. cit.*

s'enchaînent et l'on se voit entraîné dans une course sans fin, toujours projeté dans l'avenir. L'agitation de nos corps est le reflet de l'agitation de notre pensée et vice versa. Plus on est stimulé et actif, plus le corps est énervé ou stressé, plus les pensées circulent rapidement, plus il est difficile d'y voir clair : l'esprit s'embrouille. Il semble que l'anxiété et le déficit d'attention soient devenus les maux de notre époque tellement ils affectent, à différents degrés, la plupart d'entre nous. Dans ces conditions, une rupture se crée : le contact avec une vue intime et globale est compromis et notre conscience devient étriquée. D'ailleurs, la crise écologique qui sévit aujourd'hui ne serait-elle pas la conséquence d'un manque d'attention aux détails de la vie de tous les jours et aussi d'une perte de contact avec la relation d'interdépendance de l'ensemble du vivant ?

Comme l'explique le philosophe et professeur Pierre Bertrand⁹ dans *Pourquoi créer ?*, le mental est fort utile lorsqu'il s'agit de raisonner, expliquer, juger, organiser ou calculer. Toutefois, il a tendance à être dualiste, il sépare tout en deux catégories binaires : bien/mal, agréable/désagréable, désirable/non désirable, etc. Bertrand ajoute que la pensée se croit supérieure, ce qui fait qu'elle a tendance à chercher à se séparer du corps pour mieux le dominer et le manipuler. Puisque les liens intimes entre corps et esprit sont essentiels, cette rupture entraîne forcément un déséquilibre intérieur qui brise leurs contacts. De plus, comme le dit Bertrand, « une dimension fondamentale échappe à la pensée », ¹⁰ pour la bonne raison que le corps donne accès à une différente qualité d'expérience. L'ouvrage *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat* de l'historien et sociologue Richard Sennett aborde cette question : la fabrication des choses avec les mains se pose comme antidote, car elle a le pouvoir de réunifier le corps-esprit. Je crois que de retourner à des

⁹ Pierre Bertrand, philosophe d'origine québécoise, a été longtemps professeur. Il se décrit comme un humaniste. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages où il traite des liens entre la vie et la création dont *Pourquoi créer ?* est un bon exemple.

¹⁰ P. Bertrand. (2009). *Pourquoi créer*. Montréal : Liber, p. 122.

activités manuelles, les faire lentement et avec application, pourrait rétablir les connexions à condition que le travail des mains soit combiné à une pratique de l'attention pour assurer son rôle de catalyseur. Dans son livre, Sennett prend le travail artisanal comme modèle de métier pour analyser ce qu'apporte le travail manuel dans le développement des compétences et de la conscience des individus quant à leur pouvoir de transformer les choses. Son point central est de chercher à démontrer que le métier (le travail technique en opposition au travail intellectuel) fait appel autant à la tête qu'à la main¹¹. Bien que je sois d'accord avec lui, dans ma recherche, je cherche plutôt à mettre l'emphase sur la synchronisation entre la tête et la main, en tant que manière ultime de faire émerger la connaissance et la conscience.

Sennett y démontre aussi comment, au sein de la société occidentale, s'est établie historiquement cette scission entre la pratique et la théorie ; cette hiérarchie de la tête sur les mains. Il confirme que notre époque ne valorise plus le travail manuel bien fait, alors que domine l'attrait du profit et de la concurrence. L'auteur explique que cette tendance est une conséquence de la révolution industrielle qui a remplacé le travail manuel par des machines, puis nous a poussés à suivre leur cadence. Il affirme, par ailleurs, que toutes les couches de la société souffrent de cette scission. L'auteur réhabilite ainsi le savoir-faire en ce qu'il entraîne la capacité à penser au moyen de l'exercice répété du travail manuel :

[...] les gens peuvent s'instruire d'eux-mêmes à travers les choses qu'ils font, que la culture matérielle compte. [...] une vie matérielle plus humaine est à notre portée, si seulement nous comprenons mieux la fabrique des choses¹².

¹¹ Sennett, *Op. cit.*, p.19

¹² *Ibid.*, p. 19.

De même avance-t-il, que grâce à sa capacité à réfléchir à ce qu'il fait, l'artisan développe un jugement éthique qui s'étend à l'ensemble de ses actions, une idée que je partage et défends.

La création offre des conditions parfaites pour pratiquer mon engagement avec ce que je fais et pense, sans jugement, de manière à pouvoir appliquer cette attitude créative et ouverte à l'ensemble de ma vie au quotidien. Même les tâches les plus routinières m'offrent l'opportunité de prendre conscience de l'entrelacement des réalités. Par exemple, lorsque je fais la vaisselle en portant la même curiosité à mon état d'esprit qu'à mes mains qui lavent, je peux remarquer, dans l'impatience de mes gestes, que j'ai hâte d'en finir. Laver la vaisselle n'est pourtant pas une activité moins intéressante si chaque situation sans exception est l'occasion de voir sa relation avec mon état d'esprit. La nature fondamentale de la réalité est intimement reliée à la dimension concrète de la vie de tous les jours. M'appliquer à rendre possible cette connexion, là réside mon engagement.

En tant qu'artiste, je me dois de réfléchir sur l'objet de ma possible contribution, au rôle que je désire jouer et ce qui guide mes choix. Si je suis intéressée à connaître les conditions qui voient naître une œuvre, c'est qu'il s'agit pour moi d'une volonté de réparer les connexions brisées entre le corps et l'esprit : entre la conscience et les gestes. En d'autres mots, je cherche à révéler l'enchaînement des différents éléments qui composent le processus (rythmes, coïncidences, rapports de cause à effet, contraintes, accidents, doutes, interactions éventuelles) et le cadre dans lequel il advient. Mon engagement se trouve donc au cœur du processus de création ; là où c'est vivant, actif, en mouvement ; il est dans chaque instant. Ainsi, l'attention que je cultive est un engagement à entrer en relation avec ce qui est présent. Elle est un des maillons centraux d'une chaîne d'actions, d'une séquence qui relie choix, intention, attention, soin, geste (pour ne nommer que ceux-ci). Cette chaîne constitue le chemin entre ma vie intérieure et mon engagement avec le monde extérieur : l'articulation entre la dimension personnelle et sociale.

CHAPITRE II

LA PRATIQUE ARTISTIQUE COMME OUTIL D'ATTENTION

*Can art be made out of attention itself. Can art be the attentive performance of simple actions? Can art be the manipulation of attention itself, the bringing of greater awareness to ordinary things, thereby transforming our life and our perceptions of experience of the present, past, and future?*¹³

Dans ce chapitre, je relate un moment marquant survenu dans l'atelier, où mon attention s'est parfaitement alignée avec mes mains et a donné lieu à une nouvelle compréhension. Le récit de cette expérience me permet de démontrer comment les enjeux importants de mon travail sont enracinés dans ma pratique du faire. Les propriétés de cette expérience sont ensuite étudiées au moyen des recherches du philosophe John Dewey¹⁴. Ce récit témoigne aussi du rôle déterminant que joue la capacité attentionnelle dans l'expérience de création. Cependant, comme les rythmes et les styles de vie contemporains sont source d'agitation, ils entraînent des problèmes d'attention. Sur la base de cette observation, je me suis tournée vers plusieurs spécialistes de la question de l'attention pour comprendre nos mécanismes cognitifs et découvrir ce qui en est. Dans ce processus, se sont confirmées les forces unificatrices de l'imagination et la manière dont celles-ci peuvent lutter contre

¹³ L. Mingwei. (2004). Dans *Buddha Mind in Contemporary Art*. J. Baas et M. J. Jacob (dir.). Berkeley : University of California Press, p. 229.

¹⁴ Philosophe et psychologue américain (1859-1952). Il a écrit *L'art comme expérience* en 1934 et développé une théorie de l'enquête.

le sentiment de fragmentation et la difficulté attentionnelle. Dans ces conditions, ma pratique se pose comme le moyen de cultiver des dispositions éthiques qui relient l'intention à l'attention, c'est-à-dire à une attitude attentionnée. Bref, la fabrication des œuvres d'art dans le retrait de l'atelier se trouve à être, pour moi, la manière idéale de cultiver l'attention et de faire émerger l'intuition.

2.1 Une expérience

C'est l'été à Escuminac. Pour un mois, nous y louons une maison. Nous avons apporté le nécessaire pour dessiner, photographier, modeler, découper : papier, fusain, appareils photo, ciseaux, images, argile. Il faut revenir en arrière pour comprendre comment un contenant rempli d'argile s'est retrouvé dans mes bagages. Quelques mois auparavant, j'avais aidé, de manière désintéressée, à récolter de l'argile dans un ruisseau à Saint-Hilaire. Pour des raisons pratiques, le surplus de cette collecte avait abouti chez moi. Ce contact avec la terre glaise avait eu le temps de réveiller en moi le désir d'explorer à nouveau cette matière avec laquelle j'avais travaillé à mes débuts. Déjà, des idées avaient commencé à germer, comme celle de modeler un serpent et aussi une chaîne.

La maison compte deux espaces d'atelier. Je déploie d'abord ma maquette dans l'un d'eux avec l'intention de m'y consacrer tout particulièrement. Dans l'autre espace, je sors négligemment le nécessaire pour modeler l'argile, sans trop savoir ce que j'en ferai. Puis dans un élan inattendu, peut-être attirés par la lumière vive et les idées intuitives qui demeurent dans mes pensées, nous aménageons un atelier dans la véranda. Un espace ni tout à fait à l'intérieur ni tout à fait à l'extérieur ; comme un passage qui relie les deux. De ma table, où j'ai déménagé avec l'argile, je vois la mer et le jardin aussi. Nous travaillons côte à côte, chacun à notre projet respectif.

Depuis quelques jours, je m'applique à façonner des petits anneaux avec l'argile qui s'accrochent les uns aux autres pour former une chaîne. La terre glaise est

capricieuse, elle demande un savoir-faire, impose son rythme lent et une attention soutenue. Le séchage doit être très contrôlé pour que l'eau s'évapore lentement et uniformément. Si une fissure apparaît, elle requiert aussitôt des soins qui ne peuvent attendre. Je suis de plus en plus emballée, car les retrouvailles avec l'argile sont plus qu'heureuses et le résultat, concluant. Il y a confirmation en moi – un sentiment d'avoir enfin retrouvé ce qui me manquait depuis longtemps : une expérience complète du faire. Complète, car la forme obtenue est directement le produit de la manipulation, elle en dépend pour apparaître dans la motte de terre. Puisque le contact entre la main et la matière est direct et concret, la trace que produit le geste est visible et immédiate. Alors qu'avec la photographie, ce n'est pas la main qui guide, c'est l'attention, la perception et le choix ; c'est-à-dire des mouvements intérieurs.

Cet après-midi, aucune brise ne traverse les moustiquaires de la véranda. Le soleil plombe intensément. Je manipule encore et encore les anneaux d'argile. Je les façonne, les répare, les lisse, les soigne. À tour de rôle, je les tourne et les retourne entre mes doigts. Soudainement me vient l'idée de photographier mes mains au travail. Qu'est-ce qui déclenche cette idée ? Peut-être l'expérience passée de cette même idée qui demande à être répétée. N'est-ce pas cela la pratique ? Répéter encore et encore les mêmes gestes jusqu'à ce qu'ils se précisent, qu'ils trouvent une justesse.

Dans un instant, tout s'organise, la caméra est en place et mes deux mains sont libres de leur mouvement. Je cherche à tâtons. J'explore différentes positions avec ce qui est présent sur le dessus de la table à chaque fois que l'obturateur est déclenché. C'est ainsi que ma main saisit un anneau et que l'autre vient la rejoindre de l'autre côté. Puis en regardant l'image produite et réfléchie par la caméra, je vois. Je vois apparaître dans la forme que produit la position de mes mains qui tient l'anneau en leur centre, la forme d'un œil. À ce moment précis, mon expérience

atteint un sommet. J'éprouve un sentiment de félicité. Une *réalisation*¹⁵ me traverse comme un éclair : en voyant l'œil, je me vois voir. Voir l'œil apparaître est en soi un évènement, car c'est précisément ce que j'attends de la pratique : qu'elle me fasse voir ce qui est présent dans mon expérience.



Figure 2.1. Corine Lemieux. *Percevoir*. Impression jet d'encre sur papier mat. 25,9 x 36 pouces. 2019.

La forme de l'œil naît de la manipulation de l'anneau de glaise avant d'apparaître dans ma conscience. Cet œil que je vois soudainement me regarde déjà depuis un instant. Il ne s'agit donc pas d'une idée imposée à la matière et à mes mains, mais bien d'une image créée par mes gestes en relation avec l'argile. Que la forme perçue soit un œil, reflète exactement ce qui se produit dans mon expérience : une vision. L'image me renvoie à mon expérience présente et vice versa. Dans cet instant, le fond et la forme s'unissent. Mes mains, l'argile, la photo, mes yeux et mon

¹⁵ Ici le terme « réalisation » est utilisé dans le sens de prendre conscience ou comprendre.

esprit sont parfaitement alignés. Ils sont synchronisés et chaque élément impliqué est indispensable et dépendant des autres dans la construction de la photo et de l'expérience.

Ce récit témoigne d'un moment que j'ai vécu dans l'atelier, où corps, conscience et matière se sont coordonnés. C'est dire comment la pratique concrète me donne un ancrage dans la réalité du moment présent, me permet d'accéder à une cohérence interne propre. Dans cette photo s'est matérialisé mon désir de rendre visible l'acte de regarder, de porter attention à ce que je fais.

La séance photo, en elle-même, a joué un rôle important dans la création de cette image et dans l'expérience de voir ce qui se manifestait dans ce moment précis. En effet, chaque prise de vue me poussait à explorer davantage les possibilités de la relation de l'anneau avec mes mains et, en cadrant la scène, s'est concentré mon attention qui a fait apparaître à ma conscience les liens entre mes mains, mon esprit et la matière. L'image retransmise par la caméra m'a donné une distance avec l'évènement qui m'a permis de réaliser ce qui se produisait sous mes yeux. C'est ainsi que la prise de vue est impliquée activement dans le processus de création de l'image.

Tout me porte à croire que mon expérience vécue à Escuminac correspond à ce que John Dewey appelle « une expérience esthétique » et vient par le fait même, la supporter et l'expliquer. Appartenant au courant pragmatiste¹⁶, Dewey a fondé ses raisonnements sur des faits tirés de l'expérience ; sur l'étude des évènements et des relations qui sont engendrés par les actions humaines. Dewey rejette la séparation, si fréquente, entre l'art et la vie. Dans son livre *L'art comme expérience* (1934), il

¹⁶ Le pragmatisme est une théorie philosophique qui a vu le jour à la fin du XIXe siècle aux États-Unis. Son fondateur, Charles Sanders Peirce, avance qu'un concept n'a pas de valeur tant qu'il ne fournit pas les moyens d'agir sur le réel. Au cœur de ce mode de pensée, l'action et l'expérience sont à l'origine de la connaissance.

aborde des questions d'ordre moral et éthique en privilégiant la voie de l'esthétique et de l'imagination. Pour Dewey, l'expérience esthétique désigne l'expérience dans sa forme la plus complète en regard de ses qualités relationnelles, de sa force transformatrice et du degré de plaisir qu'elle libère¹⁷. Il présente alors les différents types d'expérience et les facteurs qui permettent à celles-ci de se développer pleinement ou de s'interrompre. Dewey explique que la majeure partie du temps, les événements se succèdent sans que nous y portions vraiment attention. C'est que nous avons tendance à chercher à faire le plus de choses possible dans le moins de temps possible. Dans ces conditions, il y a peu de liens qui se forment entre ce que nous faisons et ce que nous pensons, ni même entre les événements qui se succèdent. Parce que trop décousu et fragmenté, ce type d'expériences ne permet pas de conduire à ce qu'il appelle une *expérience esthétique*. Mais dans ce flux continu des expériences ordinaires, il y en a certaines qui se développent d'une manière particulière et très contrastée. Celles-ci sont *esthétiques* parce qu'il y a organisation entre les composantes et qu'un commencement et un développement prennent forme dans le temps et culminent vers une conclusion, sans quoi les expériences restent intellectuelles et incomplètes¹⁸. Ceci implique non seulement un apprentissage, mais aussi ce que Dewey appelle une « intégration » ou « reconstruction »¹⁹. J'en comprends que ce type d'expériences entraîne une réelle transformation qui découle de la mobilisation de l'attention et de l'union des forces qui s'opposent en soi et se fragmentent en temps normal ; et qu'une conviction joyeuse vient sceller le tout. Dewey précise à ce sujet :

Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations

¹⁷ J. Dewey. (2010, 2014). *L'art comme expérience*. (2^e éd.). Traduction de *Art as an Experience* (1934) coordonnée par Jean-Pierre Cometti. France : Gallimard, p. 54-55.

¹⁸ Je résume ici les arguments que Dewey explique dans le troisième chapitre de son ouvrage, « Vivre une expérience », *Op. cit.*, p. 80-114.

¹⁹ *Ibid.*, p. 90

qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant²⁰.

L'expérience esthétique dont parle Dewey se compose de différentes séquences qui s'interpénètrent : *pratique, intellect et émotion*²¹. Elles sont toutes reliées les unes aux autres et c'est aussi grâce à leur interaction qu'une expérience peut prendre forme. La pratique correspond à ces moments où le sujet interagit avec des événements et des objets de son environnement. L'intellect signifie que « l'expérience a un sens²² », c'est-à-dire un objectif ou une intention qui s'acquiert par la pensée. L'émotion, pour sa part, est ce qui relie les différentes parties de l'expérience et contribue à créer une unité. Elle suit ici le déroulement de l'expérience, elle accompagne et appuie sa progression. Dewey dit à ce sujet :

C'est l'émotion qui est à la fois élément moteur et élément de cohésion. Elle sélectionne ce qui s'accorde et colore ce qu'elle a sélectionné de sa teinte propre, donnant ainsi une unité qualitative à des matériaux extérieurement disparates et dissemblables²³.

Dewey avance aussi que l'expérience esthétique cultive une forme de continuité qui aurait le pouvoir de réparer le sentiment de fragmentation puisqu'elle relie le passé et le présent. De plus, dit-il, pour qu'il y ait construction d'une signification et que l'expérience suive une ligne directrice, une relation doit s'établir entre *agir* et *éprouver*²⁴. Il s'agit d'un processus par lequel l'action et sa conséquence se répondent en alternance. Ainsi dans la pratique artistique, l'expérience esthétique implique qu'à chaque geste que l'artiste pose, se succède un moment pour constater l'effet de celui-ci et pour évaluer ce qu'il va faire ensuite, tout en considérant ce choix en fonction du projet dans son ensemble. Tout dépend ensuite de la capacité de

²⁰ *Ibid.*, p. 113.

²¹ *Ibid.* p. 111.

²² *Ibid.* p. 90-93.

²³ *Ibid.*, p. 92.

²⁴ *Ibid.*, p. 94-96

l'artiste à percevoir et à appréhender les relations entre ce qu'il a accompli et éprouvé tout au long du processus. Cette étape est déterminante pour l'intensité de l'expérience, sa profondeur et ce qui en est retiré.

L'expérience vécue à Escuminac est restée inscrite comme une référence tellement la sensation qu'elle a provoquée en moi a été marquante et signifiante. Elle m'a éveillée, me faisant voir ce que je ne voyais pas avant. Le circuit de liens qu'elle a dessiné a relié les différentes parties de mon être, entraînant un fort sentiment d'unité et de cohérence en ma personne et une joie profonde qui évacua tout doute.

Selon mes propres observations (qui concordent avec celles de Dewey), il est certain que l'expérience esthétique est transformatrice pour celui ou celle qui l'éprouve, mais peut-elle enrichir l'expérience commune ? Si oui, comment ? Dewey avance une idée qui m'est chère, selon laquelle les œuvres d'art et la pratique ne sont pas une fin, mais un moyen²⁵. Ils sont pour moi des moyens de transformation. Les formes que prend l'expérience dans le processus de création sont similaires à celles vécues quotidiennement ce qui permet d'y transposer les apprentissages. À cet effet, Dewey apporte une réflexion vraiment enrichissante, à savoir que l'expérience esthétique, faisant appel à l'imagination, serait un moyen pour créer de nouvelles formes de relations avec le monde qui nous entoure, et par conséquent, nous libérer des conventions et de la morale. Ce faisant, explique Dewey, l'imagination est un antidote au désir de correspondre à ce que nous ne serons jamais, à entrer dans un moule qui formate la vision et éloigne de la vérité de ce qui est.

Toujours selon Dewey, l'imagination donne accès à deux formes de pouvoir, le premier étant celui d'amener à inventer de nouvelles voies ; de nouvelles façons de

²⁵ Richard Shusterman. (2010, 2014). Introduction. Dans *L'art comme expérience*. (2^e éd.) *Op. cit.*, p. 14-15

faire et d'agir²⁶. Cette faculté peut disposer à trouver des alternatives à ce qui est déjà connu et proposé, ce qui lui octroie un pouvoir de transformation autant au niveau du soi qu'au niveau politique et social. Le deuxième pouvoir de l'imagination est celui d'unifier, de reconnecter l'individu avec lui-même et son environnement. Ce faisant, il devient plus sensible à la relation qu'il crée avec son milieu de vie. Fort de cette imagination porteuse, il peut réinventer son monde. À ce sujet, Dewey écrit :

[De] même qu'il revient à l'art d'être unificateur, de frayer un passage à travers les distinctions conventionnelles [...], de même il revient à l'art [comme *expérience (imaginative) esthétique*] de faire concorder les différences au sein de la personne individuelle, de supprimer l'atomisation et les conflits entre les éléments qui la composent, et de tirer parti de leurs oppositions pour construire une personnalité riche²⁷.

Pour finir, il m'apparaît important de dire que j'adhère à l'idée de Dewey selon laquelle cette expérience est à la portée de tous ; qu'elle n'est pas réservée à quelques élus. À la base, il s'agit d'une expérience normale qui est amplifiée par les pouvoirs de l'imagination. C'est le désir de retrouver cet état qui anime et stimule l'individu. La plupart du temps, on le cherche, on se prépare à le retrouver. Comme le dit Dewey, « le souvenir d'une harmonie sous-jacente demeure profondément ancré en nous »²⁸.

2.2 D'intention à attention à attentionné

Comme plusieurs, je constate que nous vivons dans un monde fragmenté et marqué par une crise de l'attention, alors que l'aptitude à faire plusieurs tâches simultanément s'accroît. Les sources de distraction qu'offre l'internet sont multiples et si facilement accessibles que résister à la dérive attentionnelle représente un réel

²⁶ Je résume ici les arguments que Dewey explique dans le troisième chapitre de son ouvrage, « Vivre une expérience », *Op. cit.*, p. 80-114.

²⁷ J. Dewey. (2005). *L'art comme expérience. Œuvres philosophique III*. Tours : Éditions Farrago, p. 292.

²⁸ Dewey (2010, 2014), *Op. cit.*, p. 52.

défi pour moi, par exemple à chaque fois que je quitte l'écriture en cours pour aller vérifier une information, je me retrouve devant le risque de me détourner de mon but, c'est l'occasion de nombreuses déviations. De plus, les échanges électroniques se multiplient à une vitesse démesurée. Selon moi, l'incapacité à gérer toute cette information crée une pression qui irrite le système nerveux et crée des problèmes d'attention. Mais comment traiter cette surabondance et ne pas se sentir submergé ? Serait-ce dire que notre société n'est plus capable de valoriser et d'offrir un environnement propice à l'attention ?

Il m'apparaît important de fouiller cette question de l'attention pour mieux comprendre son rapport au sentiment de fragmentation que je ressens. La professeure et critique américaine N. Katherine Hayles, spécialiste de la question de l'attention, la divise en deux types. Elle définit ainsi la première, *l'hyper attention* : « [it] is characterized by switching focus rapidly among different tasks, preferring multiple information streams, seeking a high level of stimulation, and having a low tolerance for boredom. »²⁹. C'est une forme d'attention qui est dispersée, car elle capte plusieurs choses en même temps. La deuxième, qui s'oppose à la première, se nomme *deep attention* ou attention profonde et se caractérise par la capacité de se concentrer sur une seule chose ou une activité pendant une longue période³⁰.

Hayles affirme que nous sommes au milieu d'une mutation générationnelle en matière de comportement cognitif. Cette mutation se traduit par le développement marqué de *l'hyper attention*. Elle dit qu'il est possible de tirer profit de cette mutation, car il est souhaitable de combiner les deux différentes formes d'attention. Yves Citton, professeur et théoricien, qui a également beaucoup réfléchi sur la question de l'attention, abonde dans le même sens en reconnaissant la nécessité d'exercer la

²⁹ N. K. Hayles. (2007). « Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes », *Profession*, p. 187.

³⁰ *Ibid.*

concentration tout en soulignant que ce n'est pas la seule forme d'attention à privilégier, le multitâche étant aussi une compétence et non une distraction³¹.

L'attention se définit aussi comme une capacité à sélectionner. Chaque fois qu'elle se pose quelque part, c'est que nous avons fait un choix (consciemment ou inconsciemment). On est toujours attentif à quelque chose, mais encore faut-il savoir choisir ce à quoi prêter attention, ce qui nous place devant des considérations éthiques : qu'est-ce qui mérite notre attention au juste ? Que doit-on privilégier ? Car ce sur quoi porte notre attention, elle lui accorde de la valeur. Ici entre en jeu l'intention, car son rôle sera « d'encadrer l'attention³² » comme le dit N.Katherine Hayles. Une intention est une pensée spécifique que l'on maintient, que l'on répète, qui va orienter l'attention vers un objet de recherche, c'est-à-dire que l'intention va donner une direction à l'attention.

Pour sa part, Bernard Stiegler, philosophe français qui réfléchit aussi sur les enjeux des mutations actuelles en lien avec la révolution numérique, apporte une nuance intéressante concernant la définition de « *deep attention* », en affirmant que l'attention devient profonde lorsqu'elle active une multitude de canaux en même temps³³. Ces nombreuses connexions forment un réseau qu'il compare à un tissu ou aux mailles d'un tricot dont le motif est créé par des points de contact. C'est ainsi qu'un réseau de sens se trame. Il ajoute que dans un échange réciproque, l'attention produit ce réseau de liens qui lui, produit et maintient l'attention simultanément. L'attention n'implique donc pas seulement la relation entre un sujet

³¹ *Ibid.*, p. 189

³² *Ibid.*, p. 194.

³³ B. Stiegler. (2008). *Prendre soin de la jeunesse et des générations*. Paris : Flammarion, p. 144.

et un objet (ou une pensée), mais bien la relation de l'objet à l'ensemble. C'est la multitude de liens visibles et invisibles qu'un détail entretient avec son environnement qui se révèle à nous.

Dès lors, les gestes que nous posons et les choix que nous faisons sont dépendants de notre qualité d'attention puisqu'ils s'inscrivent dans son prolongement. Comme les gestes ont des répercussions sur les autres et sur notre environnement, il en revient à chacun de créer des dispositions favorables au vivre-ensemble pour agir de manière constructive. Ainsi, le fait d'observer les implications des actions m'amène à vouloir cultiver une attitude attentionnée. L'éthique du *Care* (éthique de la sollicitude) va en ce sens. Selon cette théorie issue d'une lignée féministe qui a vu le jour dans les années 1980 aux États-Unis, prendre soin est à la base du lien social, car en se souciant de l'autre, il devient possible de reconnaître que la vulnérabilité et l'interdépendance sont des conditions fondamentales et communes à toute l'humanité, ce qui pourrait s'avérer un antidote à l'individualisme qui tend à régner. Joan Tronto, philosophe américaine, a défini le *Care* comme une :

Activité caractéristique de l'espèce humaine, qui recouvre tout ce que nous faisons dans le but de maintenir, de perpétuer et de réparer notre monde, afin que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nos personnes et notre environnement, tout ce que nous cherchons à relier en un réseau complexe en soutien à la vie³⁴.

Le *Care* propose un changement de paradigme, une manière de cultiver la sollicitude dans nos sociétés autant dans la sphère publique que privée. Cette disposition éthique place l'attention au cœur du processus de soin réciproque : « Faire attention » est intimement lié à « être attentionné ». L'attention a le pouvoir de rendre plus sensible aux besoins des autres et plus apte à y répondre avec justesse.

³⁴ J. Tronto. (2009). *Un Monde vulnérable. Pour une politique du care*. Paris : La Découverte, p. 13.

Citton, de son côté, parle en termes d'une « écologie de l'attention³⁵ », écologie au sens de prendre soin de la relation avec le milieu. Il croit qu'il faut se distancier du modèle économique de la croissance pour penser les échanges en termes de soutenabilité pour nous permettre de survivre à la sur-occupation et aux défis environnementaux. Il faudrait donc passer d'une « l'économie de l'attention » à une « écologie de l'attention ». La solution qu'il propose est de prendre soin de ce qui nous est commun, pour renforcer nos liens avec les autres et avec l'environnement qui nous soutient. Selon Citton, il appartient à chacun de lutter contre l'aliénation et pour cela, nous avons la responsabilité d'apprendre à gérer nos « ressources attentionnelles » et à nous rendre disponibles³⁶. Pour moi, l'exercice consiste à ramener son attention à son intention, car cette opération mentale pourrait favoriser l'équilibre entre prendre et donner et entre produire et consommer.

2.3 L'atelier : La retraite

Après avoir passé plusieurs années à photographier des lieux et des personnes, ou encore à travailler en collaboration, motivée par un désir de reprendre contact avec la matière, j'ai ressenti la nécessité de revenir à une activité solitaire dans un atelier : « Un lieu à soi » comme le disait Virginia Woolf. Ainsi, avec ce terme, celle-ci évoquait l'importance de se donner un espace réservé et protégé pour cultiver sa liberté et sa créativité, à l'écart des responsabilités et des tumultes pour se retrouver seul devant son engagement envers soi-même.

L'atelier, lieu de retraite offrant les conditions propices à la pratique de l'attention lors de l'acte de création, permet de s'isoler pour calmer l'agitation induite par les

³⁵ Culture Mobile (2015) Yves Citton : L'écologie de l'attention [vidéo en ligne]. Récupéré de <https://vimeo.com/129223397>

³⁶ Y. Citton. (2014). Introduction. Dans *L'économie de l'attention*, Y. Citton (dir.). Paris : La découverte, p. 15.

activités quotidiennes en réduisant les stimulations extérieures. C'est aussi un refuge où il est possible de ralentir et de trouver ou d'écouter son propre rythme de travail, non imposé par les autres. Une vie qui se compose alternativement de périodes de socialisation et de périodes d'introspection permet de cultiver une forme d'équilibre, une hygiène essentielle. L'atelier est un lieu d'incorporation. Étudier et s'observer en action nécessite du silence, puisque chaque expérience tire sa densité de ce qui la relie à de multiples ramifications. John Dewey écrira à ce sujet :

La vie elle-même se compose alternativement de périodes où l'organisme n'est pas dans le ton par rapport au cours des choses qui l'entourent puis de périodes où il se remet à l'unisson, en faisant un effort ou bien par un heureux hasard [...] La vie n'évolue que lorsqu'un déphasage temporaire fonctionne comme une transition vers un équilibre plus vaste entre les énergies de l'organisme et celles des conditions qui gouvernent son existence³⁷.

Il s'agira ultimement de créer les conditions pour faire retraite en soi. Pour moi, ces périodes de retraite sont indispensables pour entretenir un contact clair avec soi-même, les autres, l'environnement et avec sa pratique. Le ralentissement lui-même et la réduction des stimulations sont nécessaires pour que l'attention se pose et que la vision pénètre les pensées et les gestes en profondeur. Une analogie illustre bien cette idée, où l'esprit est comparé à de l'eau qui, lorsque mouvementée, perd la capacité de refléter qu'elle possède à l'état calme. Se couper ainsi du monde prédispose à enligner le corps avec l'esprit lors du travail.

2.4 L'intuition

Dans l'atelier, je crée en me laissant guider par l'intuition, celle-ci étant pour moi un outil indispensable dans le processus d'émergence des pensées et de toute compréhension. Je me libère ainsi de la pensée originale, de l'application d'une idée préconçue et puise dans une autre forme d'intelligence. Dans les enseignements du

³⁷ Dewey. *Op. cit.*, p. 46.

Dharma, cette disposition s'appelle « l'esprit du débutant », car le débutant est curieux, humble et ouvert à tout. L'intuition me permet d'accéder à quelque chose que je ne connais pas déjà et de me surprendre moi-même. Elle se manifeste souvent chez moi sous forme de révélation. Claire Petitmengin, enseignante et chercheuse, est une des rares personnes à avoir mené des recherches empiriques sur l'émergence de l'intuition. Elle a d'ailleurs réalisé une thèse sur le sujet et écrit un ouvrage intitulé *L'expérience intuitive*. Elle définit l'intuition par « une idée ou une connaissance apparue spontanément, sans l'intermédiaire d'un mécanisme déductif³⁸ ». Le dictionnaire CNRTL, quant à lui, la définit comme une « connaissance directe et immédiate d'une vérité qui se présente à la pensée avec la clarté d'une évidence, qui servira de principe et de fondement au raisonnement discursif³⁹ ». Petitmengin note que l'expérience subjective du moment présent, qui nous est des plus intimes, nous est pourtant mystérieuse, comme il en est pour plusieurs processus cognitifs que nous croyons pourtant connaître. C'est que l'émergence de l'intuition ne se laisse pas facilement saisir, car, dira-t-elle, l'intuition ne peut être provoquée⁴⁰. On ne peut que créer les conditions favorables à son apparition et se mettre dans un état de disponibilité et d'ouverture supposant un abandon des certitudes. Ce contexte favorise selon moi la qualité d'attention dont j'ai parlée plus tôt.

Pour mener son enquête, Petitmengin adopte une méthodologie qui se nomme l'entretien d'explicitation⁴¹. Lors de ces entretiens, les sujets sont guidés par un tiers et amenés, en revenant sur le déroulement d'une action, à faire surgir à leur conscience la succession d'opérations mentales appartenant au vécu de l'action en

³⁸C. Petitmengin. (2003). *Rencontrer l'expérience subjective*, communication présentée au Colloque en hommage à Francisco Varela. Crea/Lena, Paris, p. 1. Récupéré de <http://clairepetitmengin.fr/AArticles%20versions%20finales/francisco24juin.pdf>

³⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 1.

question. De cette manière l'attention est attirée vers le processus intérieur de prise de conscience, et peut ainsi remonter à sa source. Cette méthode, que j'ai expérimentée, a recours à l'intuition elle-même pour étudier l'intuition, ce qui est fort pertinent. Après avoir réalisé, comparé et analysé plusieurs entrevues d'explicitation, Petitmengin découvre des récurrences évidentes : l'intuition est un processus composé de différentes phases. Elle ajoute :

[...] l'apparition d'une intuition, traditionnellement décrite comme un surgissement imprévisible et instantané, est en fait préparée et accompagnée par une succession déterminée de gestes intérieurs d'une grande précision, qui de plus, présentent une régularité frappante d'une expérience à l'autre et d'un sujet à l'autre⁴².

En définitive, on commence à adopter une stratégie avant même de le savoir. Aussi, l'intuition serait de l'ordre du ressenti, donc liée à une attention particulièrement ouverte qui se situe au niveau du corps. Lors d'une entrevue à France culture, elle dira :

[...] c'est une sensation de présence qui est plus subtile et pour la sentir il faut descendre dans son corps, ce n'est pas avec les yeux qu'on la voit, et en même temps c'est une attention très globale [...] panoramique [...] c'est exactement le contraire à la concentration⁴³.

Voici comment elle se manifeste dans l'atelier, lorsque je cherche une direction à l'acte de création, je me place dans un état de réception : plutôt que de chercher à la tirer vers moi je la laisse venir. J'entre alors dans un processus exigeant une confiance, voire une conviction que ce qui se manifestera est de nature authentique puisque provenant d'un endroit encore inaltéré par la pensée. Lorsqu'une idée ou une image m'interpelle, je la maintiens un moment pour voir si le désir persistera

⁴² C. Petitmengin (2003). *Rencontrer l'expérience subjective*, communication présentée au Colloque en hommage à Francisco Varela. Crea/Lena, Paris. Récupéré de <http://clairepetitmengin.fr/Articles%20versions%20finales/francisco24juin.pdf>

⁴³ C. Petitmengin en entrevue avec M. Alberganti (réal.) (2012). Que peut le corps ? épisode 4 : Exploiter son intuition. Dans France Culture (Prod.), *Science publique*. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/science-publique/club-science-publique-que-peut-le-corps-exploiter-son-intuition>

dans le temps. À ce stade, j'entre dans l'idée, la questionne et cherche à découvrir à quoi elle résonne en moi tout en laissant de la place pour ne pas savoir. Comme il en est d'une énigme, son sens est encore à élucider, à comprendre et se révèle au fur et à mesure du processus. Simultanément, mes mains se mettent à l'œuvre dans la matière : autre manière de rencontrer l'intuition. J'ai aussi recours à l'écriture automatique pour éclaircir mes choix ; devant mes images, je note tout ce qui me vient à l'esprit. Pour amener les idées intuitives à la conscience, l'écriture plus structurée est un autre outil efficace. Ainsi, dans des allers-retours entre intuition, réflexion, écriture et fabrication, je laisse ma logique propre se révéler, se découvrir au cours du processus. Celle-ci se perfectionne et se précise au fur et à mesure que l'idée ou l'œuvre prend forme. Il en va de même de mon processus pour ce projet de maîtrise qui, mis à l'étude, m'a permis de trouver un équilibre entre l'intuition et la réflexion.

CHAPITRE III

DES MODÈLES, DES FILIATIONS

Pour approfondir ma réflexion sur certains aspects de ma recherche, j'ai choisi deux artistes, dont les œuvres, ou façons de faire, ont des similarités avec les miennes. Je me suis d'abord intéressée au travail de l'artiste multidisciplinaire Luis Jacob pour tenter d'approfondir la question de l'ouverture, celle qui est le produit de la vision qui se pose, recadre et pénètre. En deuxième lieu, le travail de l'artiste Shary Boyle, qui privilégie une approche globale, me permet de mettre en évidence la dimension holistique de mon travail. Je vais montrer comment d'une manière semblable à la sienne, je fais appel à l'intuition et à l'imagination, alliant l'intime à l'ensemble pour cultiver un contrepois au monde des concepts qui dominent. Il semble que nous trouvions, dans l'expression de notre subjectivité et de notre intimité, une forme de réconciliation avec le collectif. Le choix de ces deux artistes, Jacob et Boyle, me permet aussi d'aborder la question complexe de la réception des œuvres par le public.

3.1 Luis Jacob : L'ouverture

Entre mes recherches et celle de Luis Jacob, je vois des similarités, plus spécifiquement avec son projet nommé *Album*. Ici, l'artiste s'intéresse à la subjectivité de l'expérience esthétique qu'il inscrit dans une approche sémiologique de l'image. Bien que ma pratique soit davantage liée à la sienne par certaines questions qui l'animent que par l'aspect formel, la mise en relation d'images

généralisant de nouveaux liens (modalité du collage) est, pour Jacob tout comme pour moi, une modalité centrale. Nous abordons tous deux la question de la fonction de l'art, de sa capacité à créer des ouvertures donnant accès à ce qui est encore inconnu en nous-mêmes. Aussi, il considère, tout comme moi, l'acte de regarder (ce que je nomme « attention »), comme une manière de s'engager avec soi-même et sa culture.

Le projet *Album*, qu'il développe depuis l'an 2000, se divise en 14 séries de collages d'images trouvées. Chaque album regroupe des centaines d'images assemblées en petits groupes sur des feuilles plastifiées (de 45 x 30 cm chacune) qui sont présentées au mur l'une à la suite de l'autre, formant une ou deux lignes horizontales. Les images qui composent sa collection proviennent de diverses sources imprimées : livres, magazines et autres documents publiés puisant dans la culture générale et l'histoire de l'art. Le projet repose sur l'association d'images où s'activent des liens narratifs et formels qui se croisent dans plusieurs directions et relient tous les découpages. Si la présentation des collages est très simple, le choix des images témoigne d'une grande méticulosité et leur assemblage, d'une richesse de correspondances. Chaque album met l'accent sur un récit différent. La thématique d'*Album X* se présente telle une séquence qui relie, par l'acte de porter attention, le travail de l'artiste à celui de la réception des œuvres par le public. Pour Jacob, c'est l'idée même de la construction d'une image et de son sens qui sont définis par le cadrage, que ce soit le cadre de la vision, du concept ou de la matière. Jacob explique que le rôle de l'artiste et celui du spectateur s'interchangent, se renvoyant l'un l'autre comme des miroirs qui se réfléchissent. Ainsi on retrouve des images d'artistes devant leur toile blanche côtoyant des photos de gens qui contemplent le blanc d'un écran de cinéma, ou des spectateurs tentant de démystifier des tableaux présentés dans différents lieux d'exposition. Tous sont devant le même vide : celui de l'espace, encore indéterminé, circonscrit par un cadre. Tous posent la même action, celle de regarder.



Figure 3.1. Luis Jacob, *Album X*. Montage d'images sous plastique laminé. 80 planches, 44,5 x 29 cm chacune. Planches 21 et 22. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. 2010. Image source : <https://vcfa.edu/faculty-staff/luis-jacob/>

Jacob présente une œuvre-miroir qui place celui qui regarde face à lui-même, tout comme l'est l'artiste devant sa toile. Ainsi, comme il dit, l'esprit du visiteur cherche à créer des liens entre les formes et les signes dans les photos et il puise dans ses références personnelles et collectives pour opérer une interprétation⁴⁴. Plusieurs images que Jacob choisit renvoient précisément à l'acte de regarder et invitent à prendre conscience du processus d'observation lui-même, à retourner l'attention vers l'expérience de se regarder en train de regarder. En cela réside un lien important avec mon travail et en particulier avec ma pièce intitulée *Les mains qui découpent la main qui découpe* ou encore *Percevoir*, où j'ai photographié ce moment de rencontre entre ma vision et mon action et, ce faisant, je dirige l'attention

⁴⁴ L. Jacob cité dans T. Chaillou. (2011). Interview with Luis Jacob, *Etc.*, 94, p. 40. Récupéré de <http://www.timotheechaillou.com/wp-content/uploads/2015/05/65177ac.pdf>

vers l'action de m'étudier au travail. Mais, ce qui m'intéresse particulièrement chez lui, c'est sa façon de faire apparaître ce qui conditionne nos façons de voir et notre ouverture. En effet, Jacob est porté, tout comme moi, par un désir de faire « des trous » comme il dit, pour ouvrir en soi un accès à une autre dimension qui nous est commune. Il écrira d'ailleurs à ce sujet :

The world is made of holes. Our bodies are covered in them. Our eyes are holes, that enable us to see. Our mouths are holes, that form a passage between inside and outside. Our genitals are holes, that give us pleasure. I believe that works of art have an important relation to holes. Artworks point us to disturbing parts of our consciousness, those dark recesses within us that are rich like mines. Artworks create holes where there are none, disturbing our sense of reality and opening a can of worms. Artworks enable us to see; they allow passage between outside and inside; and they give us pleasure⁴⁵.

Dans ma propre expérience, l'ouverture se produit lorsque ma perception se voit transformée soudainement et donne lieu à une sorte d'éveil à une nouvelle réalité. Certaines de mes œuvres prennent un aspect trompeur alors que la matière de l'objet représenté n'est pas celle avec laquelle l'œuvre est réalisée. Lorsque vient le moment où l'illusion est découverte, l'esprit, dans un déclic, est surpris par une vision nouvelle. Par exemple, ce qui semble être un tissu (*Peau*) ou un tapis de coupe (*Guide*) sont en fait des photos qui représentent un tissu et un tapis de coupe. Grâce au pouvoir d'imitation dont la photographie est capable, l'illusion est possible. Même si le changement d'échelle met à l'épreuve cette illusion, la précision des poils et saletés pris dans le tissu ainsi que le réalisme des marques à la surface du tapis de coupe donnent l'impression d'être l'objet lui-même. Si je n'ai jamais eu le désir de tromper, je cherche assurément à provoquer cette ouverture où la perception change, bascule, s'ouvre tout à coup.

⁴⁵ L. Jacob. (2015). The Luis Jacob' Album : Texts and Interview. Dans *Villa du parc*. Récupéré le 13 avril 2020 de <https://www.villaduparc.org/fr/node/348>

L'ouverture, Jacob l'explique comme la conséquence d'une dislocation ou d'un décalage en ce qui concerne la compréhension :

[...] what is essential for our experience of art—what is foundational—is the experience of non-intelligibility, a kind of dislocation. Aesthetic experience for us today is first of all an encounter with otherness, with strangeness: but an otherness that, crucially, is there demanding appropriation, intelligibility. What is so constructive about aesthetic experience is that it requires a creative act on the part of the viewer, an act of synthesis that is original through and through⁴⁶.

Lorsqu'il parle de dislocation, ne serait-il pas question d'une forme de rupture ? Une rupture constructive toutefois, celle-là même qui entrainerait un désir de trouver une réponse et donner du sens à ce qui est perçu.

3.2 Shary Boyle : une approche holistique

Artiste multidisciplinaire, Shary Boyle pratique le dessin, la peinture, la performance, mais c'est avant tout son approche de la sculpture en céramique qui fait écho à mon travail. Lorsque Shary Boyle parle de sa pratique, elle démontre qu'elle a recours à cette forme de perception directe que sont l'intuition et l'imagination :

There are artists who work from their intuition, who channel their personal experience and cultural memory for narrative. These artists choose their subjects because they know them intimately, personally, physically. It is a way of working that is innate, and encourages a human conversation larger than art⁴⁷.

C'est précisément la valeur et la confiance qu'elle accorde à ces modes de connaissance qui résonnent en moi.

⁴⁶ L. Jacob cité dans Art in General. (2010). *Luis Jacob : Without persons* [communiqué]. Récupéré de <http://www.artingeneral.org/exhibitions/501>

⁴⁷ S. Boyle citée dans N. Potter, S. Boyle, S. Thompson et H. Iglorte. (2017). *Earthlings. Terriens* [catalogue d'exposition]. Calgary : Esker Foundation, p. 27.

Elle est connue pour utiliser des codes associés à la décoration tels que les bibelots de porcelaine victoriens qu'elle détourne en développant un vocabulaire singulier et transgressif où se rencontrent des mondes apparemment éloignés en un univers tout à fait baroque. Son langage est celui d'une imagination surréaliste qui regorge de créatures hybrides, de sensualité et de sexualité, de lien à l'enfance, de fantasme, de croisements entre animaux et humains, de rencontres entre rêve et réalité. Ses œuvres témoignent d'une vive sensibilité à la matérialité et d'une virtuosité assurée. Si nous ne sommes pas liées par la même esthétique, la mienne étant beaucoup plus sobre et plus proche du monde réel, nous nous entendons toutefois sur la fonction et le pouvoir de l'imagination pour réconcilier les divisions intérieures. Dans une entrevue, Boyle affirme :

Making images allowed me to visually articulate troubling contradictions: the alienation I felt from the world, the silent injustices under many surfaces, the sense of my inner observations not matching the accepted outer story. I have hoped my art could engage a wide range of people on a deeper register of connection⁴⁸.

Cette force créative qu'est l'imagination permettrait-elle au conscient et à l'inconscient d'être libérés et de prendre forme, de s'incarner dans la matière et ainsi d'exprimer des inadéquations et des tensions intérieures, tout comme une force et une autorité ? Pour survivre à cette rupture entre ce qui advient en moi et hors de moi, je crée, car cela me permet de refaire les liens et de me réconcilier avec des tiraillements liés à cet écart. Malheureusement, il semble que j'aie souvent senti l'obligation de cacher mes sentiments ou idées pour correspondre aux normes sociales et que cela m'a empêchée d'écouter ce que je sentais, percevais et pensais. À cet effet, Boyle dira :

When you approach artwork, you always want to know what it means— you want it interpreted through language, with words. And I'm very much telling them: you can't understand this through your language. [...] You have to use the tools most of us have let grow so rusty—so rusty!—which

⁴⁸ S. Boyle citée dans Shary Boyle – Why I create. (2017). Dans *Phaidon*. Récupéré le 9 décembre 2019 de <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/december/07/shary-boyle-why-i-create/>

are emotional interpretation, intuition, allowing yourself to be open to revelation. The feelings are supposed to lead the ideas. The problem is we talk about emotionality as being divorced from intelligence. There's such a thing as an emotional intelligence, which, to me, at least, is a holistic experience of the world⁴⁹.

Ainsi nous partageons un désir de relier l'intimité de l'expérience personnelle à une dimension plus vaste et globale, qui dépasse le monde de l'art. Considérant les dimensions physique, mentale, émotionnelle, environnementale, sociale, culturelle, spirituelle, et la manière dont elles travaillent ensemble, notre approche se veut holistique, c'est-à-dire qui relève d'un soin apporté à l'organisation entre les différentes parties qui composent le tout dans un principe d'unité.

L'imagination est pour elle un moyen, ou même un don, pour développer son propre pouvoir et sa voix. En découle chez elle un sentiment de responsabilité qui la pousse à vouloir la mettre au service des autres (des personnes marginalisées) afin de lutter contre les injustices et les hiérarchies qui séparent les humains et les animaux. Boyle cherche ainsi à donner une voix à celles ou à ceux qui n'en ont pas : aux femmes avant tout. Son approche est féministe. Son rapport à la matière recèle des qualités considérées traditionnellement comme féminines, comme celle de la minutie avec laquelle sont exécutées ses sculptures ; le travail de la patience et de l'attention aux détails. La représentation du corps de la femme et de sa sexualité occupe une place centrale dans sa pratique. Selon Shary Boyle, l'argile est le matériau le plus proche de la « chair » et elle ajoute d'ailleurs « Mud embodies humility »⁵⁰ ; l'humilité une autre caractéristique communément associée à la femme, qui peut être reflétée par la petite dimension des sculptures, en relation avec l'intimité du corps. Il y a également dans le dévoilement de la vulnérabilité et des imperfections de l'humain, dans sa manière de les explorer, de les exposer et de les

⁴⁹ S. Boyle citée dans M. Whyte. (2013). The Mermaid's Cave Shary Boyle's Path to the Venice Biennale, *Canadian Art*. Récupéré le 15 janvier 2019 de <https://canadianart.ca/features/shary-boyle-mermaids-cave/>

⁵⁰ Shary Boyle – Why I create, *Op. cit.*

célébrer, une attitude dite féminine. Murray Whyte, qui a écrit un article au sujet de Boyle dans la revue *Canadian Art*, relate un fait intéressant qui montre comment Boyle incarne cet accueil de l'imperfection : «

[...] they'd inevitably emerge from the kiln cracked. Instead of junking them and starting over, Boyle would gild the tiny fissures both to seal them and to demonstrate the imperfection of the process—and maybe, simply, the fact of being human⁵¹.

Dans sa manière de réagir à la fissure, je vois une attitude semblable à celle qui m'a fait décider de ne pas réparer les craques apparues dans la cuisson de ma sculpture *Réseau*.

Aussi, la céramique est-elle une technique qui vient de l'artisanat, un métier d'art qui découle principalement d'une lignée féminine. Dans le passé, celle-ci a fait l'objet de revendications pour qu'elle soit considérée comme valable dans la sphère de l'art alors que des considérations sexistes excluaient les créatrices utilisant l'argile, le tissage, la broderie et autres. Néanmoins, la dimension féministe de son travail, tout comme le mien, n'est pas simplement liée à l'expression de caractères socialement associés à la féminité, ni à des thèmes spécifiques ou à un médium particulier, celle-ci étant implicite dans notre position et notre approche face aux sujets que nous traitons. La force de cette approche, ne serait-elle pas de savoir manifester sa vision et sa confiance dans le respect de sa différence tout en exposant son ouverture et dévoilant sa vulnérabilité? La sculpture *Venusblumen* de Shary Boyle et la mienne intitulées *Clitoris* en sont de bons exemples. Comme elle le dit :

In the same way that *Venusblumen* looks the way it feels when a woman has an orgasm in oral sex. It embodies complete ecstasy and sensuality and, at the same time, a delicate vulnerability. Yes. It's a totally shame-free thing and it takes away any sense that something should be hidden, or is evil. We think we're sexually liberated and politically equal but negative attitudes still exist; they're just working in other places. So I'm putting images out in the world to counteract those things. I'm a woman so

⁵¹ Whyte. *Op. cit.*

I can make that image in a way no one else can, other than another woman. It's me⁵².

Pour moi, ces deux sculptures incarnent la puissance de la sensualité et de la vulnérabilité en même temps. Elles découlent d'un désir d'assumer pleinement sa condition de femme et d'être humain et de les célébrer.



Figure 3.2. Shary Boyle. Venusblumen. Porcelaine, china paint. 15 x 15 x 15 cm. 2009. Image source : <https://www.sharyboyle.com/sculpture/#jp-carousel-334>

⁵² S. Boyle citée dans R. Enright et M. Walsh. (2013). More Real than Reality: An Interview with Shary Boyle, *Border Crossing*, 126. Récupéré de <https://bordercrossingsmag.com/article/more-real-than-reality-an-interview-with-shary-boyle>

CHAPITRE IV

LE PROJET : « L'UN AVEC L'AUTRE, EN MÊME TEMPS »

Ce chapitre est consacré à mon exposition intitulée « L'un avec l'autre, en même temps », une installation où se tissent des liens entre photographie et sculpture de céramique. Au moyen de la photographie, j'ai cherché à comprendre ce qu'il advient dans l'intervalle entre le réel et sa représentation. Ainsi, faisant usage de différentes stratégies pour explorer les multiples dimensions de la réalité, s'est révélée à moi la limite de ma perception, sa relation de dépendance avec l'esprit et sa dimension illusoire. De par sa spécificité à saisir ce qui est présent, la photographie m'a permis de capter des moments de convergence entre mon attention et mon action, révélant l'émergence d'une œuvre à même l'œuvre. Le modelage de l'argile, quant à lui, remplit une fonction bien précise : il me permet d'entrer en contact avec le monde de manière différente, de l'explorer avec mes mains et non avec ma pensée. L'acte de faire reconnecte mon esprit et mon corps, et ce faisant, apporte un équilibre qui a le pouvoir d'activer de nouvelles relations.

4.1 L'installation : Tisser des liens

« L'un avec l'autre, en même temps » est le titre de l'exposition de mon projet de maîtrise exposé à Oboro du 14 septembre au 19 octobre 2019 qui consiste en une installation composée de cinq photographies et de trois sculptures en terre cuite. L'installation se déploie en quatre stations présentées dans deux espaces communicant séparés par un mur. Les différentes œuvres tirent profit de leur

capacité à dialoguer. L'articulation entre les composantes de l'installation est d'ailleurs le sujet central et le titre de l'exposition évoque cette rencontre entre deux choses.

- 1- **Mains qui découpent les mains qui découpent**, 2019
impression numérique montée sur acrylique, 32,6 x 42 po
édition : 1/3
- 2- **Union**, 2018
impression numérique, 43,8 x 55 po
édition : 1/5
- 3- **Réseau**, 2019
céramique, 13 x 22,5 po
- 4- **Peau**, 2019
impression numérique montée sur cadre de bois, 42 x 52 po
édition : 1/5
- 5- **Percevoir**, 2019
impression numérique montée sur cadre de bois,
bloc de terre glaise, 36 x 25,9 po
édition : 1/5
- 6- **Guide**, 2019
impression numérique montée sur cadre de bois,
bloc de terre glaise, 44 x 58,4 po
édition : 1/5
- 7- **Relier**, 2019
céramique, 4,25 x 22,5 po
- 8- **Clitoris**, 2019
céramique, 6 x 8 po

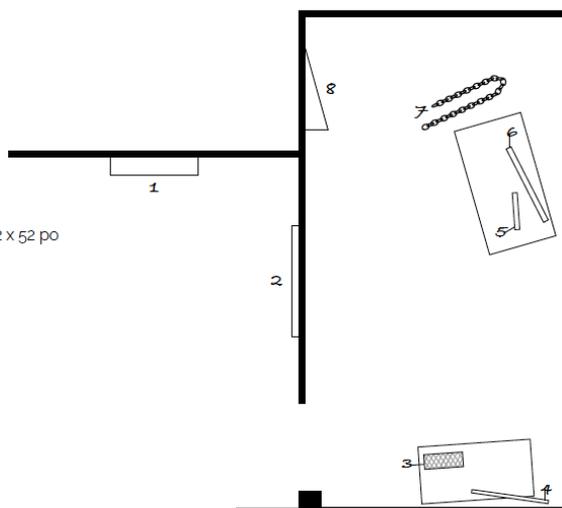


Figure 4.1. Plan de la salle d'exposition montrant la disposition des éléments dans l'espace. Matériel d'appui produit par Oboro. 2019.

Dans le premier espace, se trouve la première station (Figure 4.2) où deux images mises en dialogue nous accueillent, l'une est nommée *Union* (Figure 4.3) et l'autre *Mains qui découpent la main qui découpe* (Figure 4.4). *Union* représente une mue de serpent placé en rond sur un plan noir. Obtenue par numérisation à plat, l'image agrandie donne à voir la trame d'un textile duquel se détache la peau de serpent dont les écailles iridescentes sont apparentes. En relation avec cette image, se trouve une photo de mes mains qui découpent une image de ma main prête à découper. Celle-ci est aussi découpée et collée sur une feuille d'acrylique

également coupée suivant le contour de l'image. Rendue rigide grâce à l'épaisseur de l'acrylique, elle est déposée sur un socle puis appuyée en angle contre le mur.

En entrant dans l'espace adjacent se trouve la deuxième station (Figure 4.5) où sont déposées sur un même socle une photo nommée *Peau* (Figure 4.6) et une sculpture intitulée *Réseau* (Figure 4.7). Placée légèrement en angle avec un coin dépassant hors du socle, *Peau* est une image d'un tissu rosé montée sur un cadre en bois. Le tissu, magnifié par la numérisation et la grandeur de l'impression, expose la structure entrelacée des fils de coton ainsi que des poils et poussières à sa surface. À ses pieds est déposé *Réseau*, une sculpture en terre cuite grise sans glaçure. Celle-ci est faite d'un tissage de fins colombins et forme un motif ajouré.

La troisième station (Figure 4.8) est occupée par deux photographies montées sur cadres de bois posées sur un large socle bas et d'une sculpture. *Guide*, une photo de grand format, représente un tapis de coupe marqué par les traces de son usage. Une autre image, de plus petite taille, est placée partiellement devant la première et son coin droit dépasse du socle. Cette photo intitulée *Percevoir* représente mes mains qui tiennent un anneau d'argile formant un œil. Leur ballant est assuré par des blocs d'argiles tels qu'achetés (encore dans leur sac de plastique d'origine) et déposés sur la bordure arrière du cadre. *Relier* est une chaîne faite d'anneaux en terre cuite façonnés un à un à la main (avec la même argile) et suspendue dans l'espace tout près.

Sur le mur opposé, la dernière station (Figure 4.9) montre une petite sculpture de terre cuite, inspirée de la forme d'un clitoris qui est présentée sur un socle particulier. C'est un plan vertical, légèrement incliné et de hauteur égale à la mesure de mon propre corps ayant un angle qui oriente légèrement le plan vers le mur du fond de sorte que la sculpture n'est pas visible au premier coup d'œil. Cette œuvre, nommée *Clitoris* (Figure 4.10), est placée à la hauteur des yeux.



Figure 4.2. Vue de l'exposition « L'un avec l'autre, en même temps » à Oboro, Montréal, 2019. Photo crédit Paul Litherland.



Figure 4.3. Corine Lemieux. *Union*, Impression jet d'encre sur papier mat, 43,8 x 55 pouces, 2018. Photo crédit Paul Litherland.



Figure 4.4. Corine Lemieux. *Mains qui découpent la main qui découpe*, Impression jet d'encre montée sur acrylique, 43,8 x 55 pouces, 2019. Photo crédit Paul Litherland.



Figure 4.5. Vue de l'exposition « L'un avec l'autre, en même temps » à Oboro. De gauche à droite : Corine Lemieux. *Peau*. Impression jet d'encre sur papier mat. 42 x 52 pouces. 2019 ; Corine Lemieux. *Réseau*. Terre cuite. 13 x 22,5 pouces. 2019. Photo crédit Paul Litherland.



Figure 4.6. Corine Lemieux. *Peau*. Détail. Impression jet d'encre sur papier mat. 42 x 52 pouces. 2019. Photo crédit Paul Litherland.



Figure 4.7. Corine Lemieux. *Réseau*. Céramique, 13 x 22,5 pouces, 2019. Photo crédit Paul Litherland.



Figure 4.8. Vue de l'exposition « L'un avec l'autre, en même temps » à Oboro. De gauche à droite : Corine Lemieux. *Relier*. Terre cuite. 4,25 x 225 pouces. 2019 ; Corine Lemieux. *Guide*. Impression jet d'encre sur papier mat. 44 x 58,4 pouces. 2019 ; Corine Lemieux. *Percevoir*. Impression jet d'encre sur papier mat. 25,9 x 36 pouces. 2019. Photo crédit Paul Litherland.



Figure 4.9. Vue de l'exposition « L'un avec l'autre, en même temps » à Oboro. Corine Lemieux. *Clitoris*. Céramique, 6 x 8 pouces, 2019. Photo crédit Paul Litherland.



Figure 4.10. Corine Lemieux. *Clitoris*. Céramique, 6 x 8 pouces, 2019. Photo crédit Paul Litherland.

Des liens visibles et invisibles entrelacent les différents éléments et c'est ainsi que l'exposition forme quelque chose de plus que les unités qui la composent et incarne le phénomène d'interrelation que je cherche à révéler. Ainsi, le motif de tissage, de chaînage et d'anneau agit comme jonction entre plusieurs des œuvres de l'installation, fournissant des points d'ancrage pour l'attention et entraînant l'esprit et le corps dans un circuit. Cette correspondance formelle entre les œuvres, qui les rattachent les unes aux autres, fait écho à mon désir de faire du réseau de relation l'objet d'intérêt en lui-même. Par exemple, un anneau se révèle dans la position de la mue de serpent placée en rond et fait écho à une bague d'argile qui forme l'iris d'un œil entre mes doigts. Cet anneau renvoie à son tour au clitoris dont l'orifice pourrait évoquer un œil vu à la verticale. De la surface photographique rose apparaissent les mailles entrecroisées d'un tissu tandis qu'une sculpture faite de colombin de céramique tissé forme un motif de grillage semblable au quadrillage que dessinent les lignes de guide du tapis de coupe.

Il en va de même pour *Les mains qui découpent la main qui découpe*, où se crée une boucle, cette fois conceptuelle, par le retour de l'image dans l'image, comme la mue qui fait un tour sur elle-même. Avec cette mise en abyme, l'œuvre pointe vers son intérieur, rend visible ce qui se passe normalement en privé dans l'espace de création et ce faisant, sa propre réalisation devient son sujet. Pour moi, la mise en abyme ajoute « une dimension de conscience⁵³ », pour reprendre l'expression d'Odile Allimann et d'Élilie Revaz dans *La mise en abyme dans les arts*. Elle révèle la présence du créateur, l'action qui met en forme et l'élaboration de l'œuvre. S'ajoute à cela une notion de processus implicite dans le temps qui sépare et relie les trois prises de vue nécessaires à la création de cette image. Dans l'acte de photographier mes mains qui travaillent, il y a une volonté de faire se rencontrer mon

⁵³ O. Allimann et E. Revaz. (2015). *La mise en abyme dans les arts* (Énoncé théorique de master). École Polytechnique Fédérale de Lausanne, p. 5. Récupéré de <http://docplayer.fr/42339531-La-mise-en-abyme-dans-les-arts-odile-allimann-et-emilie-revaz.html>

action et mon attention. Ainsi, avec cette œuvre, je souhaite interroger le rôle de ce point de contact dans le processus de prise de conscience, la mise en abyme étant la juste représentation de cette prise de conscience à même ma propre pratique. N'est-ce pas dans des communications en allers-retours (en boucles) entre faire et percevoir que l'on apprend de manière la plus complète ? L'expérience esthétique dont parle Dewey repose d'ailleurs sur cette idée :

Dans une expérience artistique-esthétique forte, la relation est si étroite qu'elle contrôle simultanément à la fois l'action et la perception. Un rapprochement aussi vital ne peut exister si seuls la main et l'œil sont impliqués. Ceux-ci doivent fonctionner comme deux organes reliés à l'être dans tout son entier, sans quoi il ne peut y avoir qu'une séquence mécanique de sensation et de mouvement comme dans la marche qui est automatique⁵⁴.

4.2 Dispositions photographiques : Faire surgir une vision

Dans les cinq dernières années, j'ai construit une banque de photographies numériques dans laquelle j'ai puisé pour composer mon installation. On y retrouve, entre autres, des photos de mes propres mains en position de travail, de même que de mes outils et d'autres composantes d'atelier tels que règles, trépieds, appareils photo, ciseaux, tapis de coupe, guenille, socles, horloge, mobilier, etc. Une série de mains de différentes personnes et d'objets inclassables font aussi partie de la liste. Puis, il y a des numérisations d'objets tels que papiers, cartons, grillages, fleurs, serpents, vêtements, etc. Pour ce projet, j'ai exploré différents types d'approches photographiques : photos trouvées, photo composée sur la vitre d'un numériseur, photo prise spontanément. Mes photos rendent compte des qualités de la matière en amplifiant et en mettant en valeur leur sensualité : rainures dans le tapis de coupe, poils sur le tissu rose, texture de la mue. Montées sur des supports en bois, les images, parfois entières, parfois découpées, opèrent comme des images-objets occupant l'espace physique, puisqu'elles sont disposées sur des socles. L'objet

⁵⁴ Dewey. *Op. cit.*, p. 103.

photographié devient image, puis redevient objet, une fois découpé et collé aux boîtiers. Cette façon de fabriquer les photographies témoigne ainsi de mon approche de sculpteur.

Lorsque j'ai commencé à développer ce projet, j'ai numérisé des images puisées à différentes sources : des livres, des revues ou encore des photos trouvées, dans le but de les imprimer en différents formats, de les découper et d'en faire des assemblages, des collages installatifs. Bien que ces images n'aient pas servi directement à mon projet final, dans cette phase exploratoire, j'ai pu identifier certaines pistes de recherche et par la suite, mon langage iconographique s'est développé organiquement, des images en entraînant d'autres. Toutefois, à cette étape, s'est confirmé le besoin de produire mes propres images, préférant de loin créer mon langage, pour qu'il soit libre de références convenues, et ce, dans le but de favoriser le surgissement de ma propre vision, la prise de vue étant pour moi à la base du désir de voir autrement et de porter attention.

En reproduisant ainsi les images glanées, j'ai développé l'idée d'utiliser le numériseur pour construire des images en complément de l'appareil photo. En effet, les deux types de dispositifs optiques me permettent des modes de captation distincts. L'appareil photo, doté d'un objectif, m'offre la possibilité de contrôler davantage les paramètres et d'obtenir une grande profondeur de champ, tandis qu'avec le numériseur, la zone de netteté est plus réduite, mais beaucoup plus détaillée, ce qui transpose les textures de la matière dans mes images. Par définition, plus la profondeur de champ est grande, plus la zone de clarté est grande et capable de situer un sujet dans son environnement, plus elle est petite et plus le sujet est isolé et précis. En ce sens, on pourrait faire un parallèle entre profondeur de champ et vision du monde, puisqu'à différentes distances, la perception change en étendue ou en clarté. J'ose croire que dans ces allers-retours entre les diverses dimensions de la réalité, il est possible de comprendre ce qu'elles ont en commun. J'aime penser que le changement de perspectives, celle de s'approcher jusqu'à voir

apparaître la structure interne des choses et celle de prendre une distance pour avoir une vue d'ensemble, se complètent pour offrir une vision plus juste de la réalité.

Grâce à la numérisation, je peux agrandir les images, les imprimer en grand format, tout en gardant une netteté et une richesse d'informations (comme on peut le constater avec *Union*, *Guide* et *Peau* réalisées avec un numériseur). Dans cet agrandissement, on voit apparaître des choses invisibles à l'œil nu, interrogeant la conviction que le monde est tel qu'il se manifeste à nos yeux. La vision rapprochée qui en découle va de pair avec mon désir de voir plus en profondeur, de révéler l'invisible et de remettre en question l'apparence des choses et la notion de réel. Ainsi, je peux scruter au-delà de mes propres facultés visuelles et accéder à d'autres couches de la réalité. Une occasion de réaliser, tel que le Dharma le démontre, que mes perceptions sont le produit de l'interrelation entre mon esprit et un objet extérieur par l'entremise de mon corps et que, par conséquent, l'illusion est celle de croire que les choses existent séparément de l'esprit. Ainsi, l'apparence trompeuse des phénomènes ferait oublier le rapport de dépendance entre soi et le monde. Suivant cette logique, l'emprise de cette illusion contribue au sentiment de division que j'éprouve avec ce qui m'entoure.

À d'autres moments, j'ai recours à la prise de vue spontanée lorsque surgit une situation qui capte mon attention. Dans un même mouvement de synchronicité entre corps et esprit, je réponds intuitivement à ce qui s'offre à moi. Parfois, je chasse l'image donnant lieu à une intention et une volonté de voir différemment. Alors que mes yeux sont comme des caméras qui recadrent, je porte attention aux détails. Ainsi mon rapport au monde change. Je suis poussée à regarder ce que je ne prends pas le temps de remarquer au milieu du tumulte de la vie, car l'habitude et l'agitation tuent tranquillement la qualité d'attention. Cette disposition intérieure me permet de cultiver la vigilance, d'aiguiser ma vision et de changer ma perception.

4.3 Dispositions sculpturales : Trouver l'équilibre

Le retour de la céramique dans ma pratique est venu combler un manque important, celui d'entrer en contact direct avec la matérialité des choses avec mes mains. Cette rencontre avec le monde tangible par le biais de la création est un mode de connaissance qui m'est essentiel, car elle me donne accès à l'intelligence du corps. La peau touche l'argile et ainsi connaît son degré d'humidité. Il s'agit d'un contact singulier, d'une manière de percevoir unique. Comme le fait remarquer Pierre Bertrand, les mains « ne sont pas l'instrument docile d'une intelligence se trouvant ailleurs, mais l'intelligence s'incarne dans les mains même »⁵⁵, et il ajoute « L'intelligence dont elles sont [les mains] dotées est silencieuse et émane de l'ignorance »⁵⁶. Les mains apprennent en faisant et communiquent directement avec l'intuition. Elles ont leur propre langage, qui n'est pas celui de la pensée et leur propre manière de connaître ou d'explorer. La connaissance est intrinsèquement liée au faire en relation avec l'esprit, ils sont inséparables et s'informent mutuellement. Je crois que l'expérience atteint son paroxysme lorsqu'un équilibre est trouvé entre ces deux dimensions et qu'alors, nous laissons les mains nous guider tout autant que les idées, et ce, en alternance.

L'argile ne ment pas et se souvient de tout, chaque micro geste s'inscrit dans cette matière malléable. Mais, si elle répond facilement à l'énergie qu'elle reçoit, elle ne se laisse pas pour autant contrôler aisément ; elle impose sa loi. L'argile est capricieuse et sensible, elle exige une grande qualité d'attention et de savoir-faire. Les irrégularités dans les formes de mes sculptures sont des traces visibles produites par le travail manuel qui rendent manifeste son processus de fabrication et sont l'indice d'un lien direct entre le corps et la matière. Elles sont aussi la preuve que l'objet est unique et fait par un humain. Défiant mon savoir-faire, avec mes

⁵⁵ Bertrand. *Op. cit.*, p. 189.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 196.

sculptures *Relier* et *Réseau*, j'ai entrepris de faire à la main ce qui est normalement fait par une machine. De plus, la céramique étant un matériau inattendu pour une chaîne ou un tissage, j'ai repoussé les limites de l'argile en créant des éléments sculpturaux d'une grande fragilité. La résistance de la matière, l'utilisation de techniques défailtantes ou « d'outils imparfaits⁵⁷ », comme le dit Sennett, requiert de l'inventivité et, par le fait même, accroît les compétences du producteur à trouver des solutions et à inventer.

Ma manière de travailler implique de faire des gestes répétitifs ce qui me prédispose à la contemplation, car l'attention peut alors s'absorber dans les gestes. Dans le renouvellement des mêmes actions, c'est l'occasion de voir ce qui se répète. La répétition rend possible une conscience des interactions entre mon corps, la matière et mon esprit. Lorsque je façonne de grands et minces colombins, que je souhaite le plus régulier possible pour tisser la forme de *Réseau*, chaque minuscule détail a une incidence : le niveau d'humidité de la terre, la partie de mes mains qui fait rouler la matière, la rapidité et la régularité de mes gestes, le niveau de pression et l'angle de mes mains par rapport au colombin, le type de surface de travail, les courants d'air. Rien ne doit être laissé au hasard. À tout moment, la terre peut résister et fissurer ; elle est imprévisible. Si une fissure apparaît, celle-ci requiert aussitôt des soins pour la réparer. S'engager à façonner ces sculptures complexes implique de faire l'expérience du temps de fabrication des choses et ainsi de redonner de la valeur à mon rapport à la matière et à la manière dont j'en fais usage. Le temps nécessaire pour les produire témoigne l'importance accordée au travail manuel. Allant à contre-courant du règne de l'efficacité, ce type de travail interroge le rapport à la vitesse et à la rentabilité du monde contemporain. Cultiver la lenteur me semble être un bon moyen de résister au rythme de vie en accéléré. Cette lenteur, qui permet de mieux voir les conséquences de chaque action, pourrait être déterminante dans l'urgente

⁵⁷ Sennett. *Op. cit.*, p. 21

nécessité de prendre conscience des habitudes de production et de consommation de la vie de tous les jours.

Dans le retrait de l'atelier, j'exécute avec minutie chaque opération lorsque je suis à l'œuvre. Le travail « bien fait » me procure un plaisir, un sentiment de satisfaction et de contrôle. Si cette volonté de bien faire fait appel à la précision et au soin, aptitudes que je valorise particulièrement, ceux-ci peuvent aussi devenir des obsessions. En effet, la minutie portée à son extrême peut se transformer en une obsession de la perfection si elle n'est pas motivée par une intention juste. S'absorber excessivement dans le détail peut faire perdre contact avec la vue d'ensemble. Cette conduite limite la prise de risque puisqu'elle maintient celui ou celle qui fait dans sa zone de confort. Chez moi, ce type d'absorption peut amener à éviter de faire un choix plus important, de faire face à une question plus engageante ou de rencontrer un inconfort ou un doute.

D'un point de vue psychologique, le perfectionnisme relève d'un besoin de contrôle, mais pour moi, c'est davantage une perte de contrôle dont il s'agit, puisque mon comportement est alors soumis à une compulsion. Par la pratique, j'ai découvert que ma capacité à changer une telle habitude dépend de ma conscience de ce qui me pousse à agir, sans quoi je répons à des pulsions sans en avoir d'autre choix. Aussi c'est à l'intention qu'il me faut revenir pour découvrir la motivation qui est à l'origine de mes choix ; elle est mon guide. La justesse se trouve dans l'équilibre entre le souci du détail et le souci de l'ensemble, entre le souci de moi-même et le souci des autres et de ce qui m'entoure. Mais, il ne suffit pas de prendre soin, encore faut-il que je sache à quel besoin je répons. Je dois savoir déterminer quand la situation nécessite minutie et précision et quand elle nécessite relâchement. En définitive, appliquer la même précision ou minutie qui s'exprime dans le savoir-faire vers la discipline intérieure représente ma manière de travailler avec cette tendance obsessive. Donc, au même titre qu'il m'est possible de prendre des décisions qui s'inscrivent dans la matière, je peux couper avec certaines formes

de pensée, ou attitudes de l'esprit qui limitent. Cependant, changer d'habitude et me transformer ne devrait pas être l'objectif, mais une conséquence, voire un effet secondaire, car le désir de changer les choses sous-entend que je n'accueille pas ce qui est présent puisque je souhaite qu'il en soit autrement. Lorsque je suis prête à recevoir les événements et les émotions, que je suis disposée à les laisser être, malgré l'inconfort, c'est l'acceptation elle-même qui me transforme.

Lors de la cuisson, les propriétés chimiques et physiques de l'argile changent et en cela, cette phase est très critique. Dans la relation de Shary Boyle avec la céramique, je retrouve des nuances qui m'éclairent quant à l'approche juste à adopter face à ce matériau alors qu'elle dit :

I push porcelain in ways it often resists – there is a lot of massaging and convincing on my part to gain the trust of the material. There is a ritualistic acceptance of chaos within ceramics, an almost spiritual letting-go to some higher power. You can try to control it but it will always have the last laugh. It replicates the experience of mortality, and in that I find the process more about humility than mastery or dominance⁵⁸.

Lorsque ma sculpture *Réseau* est sortie du four, plusieurs fissures étaient apparues à sa surface, ce qui m'a amenée à devoir réfléchir à savoir si je devais les réparer pour satisfaire mon désir de perfection et d'uniformité ou les laisser telles quelles. Cet écart entre l'intention de départ et le résultat final m'était inconfortable. Plus on investit du temps dans la réalisation d'un tel type de sculpture, plus il est difficile de ne pas s'attacher au résultat imaginé et d'accepter qu'elle fendille sans y associer un sentiment d'imperfection ou d'échec. Après réflexion, l'option de ne pas réparer les fissures dans la terre cuite s'est imposée à moi parce qu'elle me demandait de ne pas céder à ma volonté de contrôle. En laissant visibles les traces du processus, j'adopte une attitude qui reflète un engagement à dévoiler tous les aspects de l'expérience, sans exception. En pratiquant cette flexibilité d'adaptation à ce qui survient, l'idée même de perfection et d'échec se dissout. Comme le dit Sennett : « [...] il s'agit d'examiner comment la résistance et l'ambiguïté peuvent être des

⁵⁸ Shary Boyle – Why I create, *Op. cit.*

expériences instructives : pour bien travailler, chaque artisan doit tirer les leçons de ses expériences, plutôt que les combattre »⁵⁹. Les fentes m'ont donné l'occasion de réagir de manière nouvelle face à l'imprévu, perçu auparavant comme indésirable. Pour ce faire, il m'a fallu abandonner ce jugement négatif pour laisser devenir intéressant ce qui est. Ce changement s'inscrit dans la prolongation du geste créateur, il en fait partie, car il relie le mouvement de ma main qui crée à celui de mon esprit en transformation. Entre la fissure dans la céramique et la rupture avec mes projections, dans le fait de se réconcilier avec ce qui survient, se trouve la réparation qui en est une intérieure. Aussi, dans l'identification de cette rupture et la capacité à trouver la manière d'y remédier, s'exprime la bienveillance sur laquelle se fonde l'éthique du Care (telle qu'il est question au chapitre II). De cette façon, je peux créer des œuvres qui ne sont pas la trace d'une limite, mais celle d'une liberté que je me suis donnée.

En définitive, je constate que le processus de fabrication et les accidents de parcours font apparaître des ouvertures vers des possibilités de transformation de mes réactions habituelles. Ainsi, je développe ma confiance en mon propre pouvoir de modifier ma réalité. En m'engageant dans ce type de travail manuel, je retrouve une balance entre les différentes formes d'activités qui composent la vie de tous les jours et renforce une manière d'être au monde qui me semble être négligée aujourd'hui : faire des choses à la main. La fabrication des choses procure une qualité d'expérience spécifique qui permet de rééquilibrer la recherche par la voie du corps versus celle de la tête.

⁵⁹ Sennett, *Op. cit.*, p. 21.

CONCLUSION

Pour conclure, je souhaite aborder la question qui, à cette étape finale de mon projet de maîtrise, me semble incontournable, soit la beauté. Loin de l'idée de pureté, elle relève tout à la fois de jugements subjectifs et de critères culturels. Dans ma pratique, comme dans ma vie, l'importance que j'attache aux qualités plastiques des œuvres et du monde dit mon intérêt pour la forme, la matière et la qualité du travail. Mes investigations m'ont permis de mieux comprendre le rôle de l'esthétique et ce qui m'attire vers elle. D'abord, j'ai réalisé que son expérience dispose à recevoir et crée des ouvertures, car elle a le pouvoir de provoquer des brèches qui ramène au présent en me rendant attentive à mes perceptions et à mes sens. Au contact de la beauté se produit soudainement une interruption dans le dialogue intérieur qui fait place à une communication : l'esprit s'unit à la matière. Cet accord soudain et inattendu du corps, de l'esprit et du monde devient l'occasion d'une relation. Surgit ensuite une sensation agréable, qui pousse à chercher une manière d'entretenir ce contact. Puis, il y a aussi des formes de beauté invisibles comme celles qui surviennent lorsque je ne cherche plus à éviter l'adversité et la résistance, dans ce moment de basculement où l'obstacle soumis à mon attention m'apporte une compréhension. Cette beauté est le fruit de l'ouverture. Un autre genre de beauté qui m'intéresse particulièrement est celle qui se manifeste là où je ne l'avais pas vue auparavant par manque d'attention. Laurie Anderson, artiste multidisciplinaire et musicienne américaine, demande: « Do you find that as soon as you pay attention to something it becomes beautiful? Is it the *act* of paying attention that is the beautiful

thing? »⁶⁰. Comme quoi la beauté, qui se manifeste dans les détails, est partout où l'attention se pose assez longtemps.

Elaine Scarry⁶¹ s'est portée à la défense de la notion de beauté alors qu'elle était dévalorisée dans le monde de l'art depuis le début du modernisme, au profit du concept, de l'idée, ou de l'intention. Scarry avance que la beauté peut éveiller en nous un « désir de vérité »⁶² et de justesse. Pour l'autrice, la perception d'un objet magnifique nous inspire à produire de la beauté en retour, entraînant un cycle de réactions en chaîne qui aurait le pouvoir de diriger notre conscience vers la vertu. Les intellectuels et les artistes l'auraient évacuée puisque jugée trop superficielle ; renvoyant soi-disant seulement à l'aspect formel des œuvres d'art. Pour s'élever au-dessus de la culture de masse et pour se distancier du monde de la décoration et du cosmétique qui lui était rattaché, ils ont créé une coupure, réduisant ainsi la beauté à une séduction primaire. Depuis les années 1990, cette notion a retrouvé peu à peu de l'intérêt. En effet, plusieurs intellectuels et artistes, dont je fais partie, la revendiquent maintenant en tentant de lui redonner sa profondeur et sa noblesse.

Le projet de création que j'ai réalisé dans le cadre de ma maîtrise, combiné à l'écriture du présent mémoire, ont confirmé que, pour moi, l'art n'est pas une fin en soi, mais participe d'un projet plus vaste : celui de mener une vie plus signifiante, plus saine et plus consciente. À mon sens, l'expérience est plus significative lorsqu'elle contribue à l'épanouissement personnel de l'individu, qu'elle enrichit celles des autres et que ses effets respectent l'environnement dans lequel elle se produit. En ce sens, la création serait un outil pour remplir ces fonctions et trouver un

⁶⁰ L. Anderson. (2004). Time and Beauty. Dans *Buddha Mind in Contemporary Art*. Op. cit., p. 119

⁶¹ Elaine Scarry est essayiste américaine et professeure de littérature et de langue anglaise et américaine à l'Université de Harvard. Elle est l'autrice de *Beauty and Being Just*, 1999.

⁶² Librement traduit de « Longing for truth ». E. Scarry. (1999). *On Beauty and Being Just*. Princeton : Princeton University Press, p. 22.

équilibre entre ces trois aspects et celle-ci dépend de la qualité de la relation entre la main qui fait et l'esprit qui perçoit. Ainsi, l'investigation de mon activité de création a révélé les liens étroits entre des enjeux éthiques et esthétiques dans ma pratique.

En me penchant sur la notion de rupture, j'ai remarqué qu'elle pouvait prendre des formes diamétralement opposées selon le contexte : parfois elle se manifeste telle une limite qui empêche les connexions de s'établir, alors qu'à d'autres moments elle s'exprime de manière constructive. Par exemple, la rupture est limitative lorsqu'elle prend la forme de pensées qui interfèrent entre les gestes et la conscience, ou que l'agitation du corps trouble l'attention et aveugle. À l'opposé, la rupture est positive tandis qu'elle produit une ouverture ou une coupure qui permet à une nouvelle relation d'avoir lieu. Dans ce cas, elle se manifeste dans ces moments où la perception se transforme soudainement suite à une révélation, tandis qu'une illusion se dissipe, ou encore, lorsque, résistant à l'obsession de la perfection, se produit une coupure avec les réactions habituelles. En définitive, face à la subtilité du réseau de liens impliqués dans une expérience de création ou de vie, c'est le niveau de conscience de ce qui est en jeu qui permet de déterminer quand il est temps de trouver des manières de réparer la rupture et quand il est temps de laisser une ouverture.

BIBLIOGRAPHIE

- Alberganti, M. (réal.) (2012). Que peut le corps ? épisode 4 : Exploiter son intuition. Dans France Culture (Prod.), *Science publique*. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/science-publique/club-science-publique-que-peut-le-corps-exploiter-son-intuition>
- Alberganti, M. (réal.) (2016). Sexe, hypnose, méditation : peut-on percevoir les mystères de la conscience ?. Dans France Culture (prod.), *Science Publique*. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/science-publique/sexe-hypnose-meditation-peut-percevoir-les-mysteres-de-la-conscience-0>
- Allimann, O. et E. Revaz. (2015). *La mise en abyme dans les arts* [Énoncé théorique de master]. École Polytechnique Fédérale de Lausanne. Récupéré de <http://docplayer.fr/42339531-La-mise-en-abyme-dans-les-arts-odile-allimann-et-emilie-revaz.html>
- Art in General. (2010). *Luis Jacob : Without persons* [communiqué]. Récupéré de <http://www.artingeneral.org/exhibitions/501>
- Baas, J. et M. J. Jacob (dir.) (2004). *Nowhere from Here. Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley : University of California Press.
- Bertrand, P. (2009). *Pourquoi créer ?* Montréal : Liber.
- Bertrand, P. (2011). Une étincelle dans la nuit. Dans *Lucidité. Vues de l'intérieur* [catalogue d'exposition], A.-M. Ninacs (dir.). Montréal : Le mois de la photo à Montréal.
- Bourmeau, S. (réal.) (2014). L'attention, travaux. Dans France Culture (prod.), *La suite dans les idées*. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/la-suite-dans-les-idees/lattention-travaux>
- Broué, C. (réal.) (2014). L'attention, une denrée rare. Dans France Culture (prod.), *La Grande table (2ⁱe partie)*. Récupéré de www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/lattention-une-denree-rare

- Broué, C. (réal.) (2016). Notre attention est-elle une ressource limitée ? Dans France Culture (prod), *La Grande table (2ⁱe partie)*. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/notre-attention-est-elle-une-ressource-limitee>
- Campbell, J. D. (2008). Luis Jacob, Album IV – James D. Campbell, I.O.U. (Intersubjectivité, optimisme, utopie) : réflexion sur les archives photographiques de Luis Jacob. *Ciel variable*, 80. Récupéré de <http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-80-banques-dimages/luis-jacob-album-iv-james-d-campbell-i-o-u-intersubjectivite-optimisme-utopie-reflexion-sur-les-archives-photographiques-de-luis-jacob/>
- Citton, Y. (dir.) (2014). *L'économie de l'attention*. Paris : La découverte
- Chaillou, T. (2011). Interview with Luis Jacob, *Etc.*, 94, 33-40. Récupéré de <http://www.timotheechaillou.com/wp-content/uploads/2015/05/65177ac.pdf>
- Chödrön, P. (2003). *Conseil d'une amie pour des temps difficiles. Quand tout s'effondre*. Paris : Pocket.
- Chollet, M. (2001). « Je suis, donc je pense » : la révolution copernicienne de Nancy Huston, *Périphéries*. Récupéré de <https://www.peripheries.net/article254.html>
- Culture Mobile (2015) Yves Citton : L'écologie de l'attention [vidéo en ligne]. Récupéré de <https://vimeo.com/129223397>
- Déry, L., M. Jacques et J. Bewley. (2009). *Shary Boyle. La chair et le sang – Flesh and Blood* [catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie de l'UQAM.
- Dewey. J. (2005). *L'art comme expérience. Œuvres philosophique III*. Tours : Éditions Farrago.
- Dewey, J. (2010, 2014). *L'art comme expérience*. (2^e éd.). Traduction de *Art as an Experience* (1934) coordonnée par Jean-Pierre Cometti. France : Gallimard.
- Durand, J.-M. (2014). « Le capitalisme produit une crise de l'attention », *Les Inrockuptibles*. Récupéré de <https://www.lesinrocks.com/2014/09/25/livres/actualite/yves-citton-il-ny-pas-dattention-en-dun-environnement-relationnel/-11526240/>

- Enright, R. et M. Walsh. (2013). More Real than Reality: An Interview with Shary Boyle, *Border Crossing*, 126. Récupéré de <https://bordercrossingsmag.com/article/more-real-than-reality-an-interview-with-shary-boyle>
- Fraser, M., L. Jacob, D. Liss, A.-M. Ninacs. (2013). *Luis Jacob. Seeing and Believing / Tromper l'oeil*. Londres : Black Dog Publishing.
- Foucault, M. (2001). *L'Herméneutique du sujet*. Paris : Seuil. Récupéré de www.arianesud.com
- Galligo, I. (dir). (2013). *Écologie de l'attention*. Séminaire donné à l'École des Arts Décoratifs, Paris. Récupéré de <https://iri-ressources.org/collections/collection-12.html>
- Hayles, N. K. (2007). Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes, *Profession*, 187-199.
- Jacob, L. (2015). The Luis Jacob' Album : Texts and Interview. Dans *Villa du parc*. Récupéré le 13 avril 2020 de <https://www.villaduparc.org/fr/node/348>
- Jourdain, A. (2011). Ce que sait la main, *Sociologie* [En ligne]. Récupéré de <https://journals.openedition.org/sociologie/685>
- Kaai Theater. (2018). Darian Leader | Hands. What we do with them and why [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://vimeo.com/244005689>
- Kornman, R., J. Levinson, L. Mermelstein, J. Rockwell, S. Wellenbach et Vidyadhara. (1979). A Discussion with the Vidyadhara Chögyam Trungpa Rinpoche and the Translation Committee. Dans *Nalanda Translation*. Récupéré de <https://www.nalandatranslation.org/offerings/translations-and-commentaries/glimpses-of-alaya/>
- La plasticité neuronale et la cognition. (n.d.). Dans *CogniFit*. Récupéré le 27 février 2020 de <https://www.cognifit.com/fr/plasticite-du-cerveau>
- Lechner, M. et A. Vécrin. (2014). « Le capitalisme entraine une crise de l'attention », *Libération*. Récupéré de https://www.liberation.fr/societe/2014/09/26/le-capitalisme-entraine-une-crise-de-l-attention_1109327
- Mouvement bouddhiste Soka. (s.d.). Les neuf consciences. Récupéré le 27 décembre 2019 de <https://www.soka-bouddhisme.fr/bouddhisme/philosophie/138-les-neuf-consciences>

- Payutto, P. A. (1994). La loi de l'interdépendance. De l'origine conditionnée des phénomènes. Dans *Le Dhamma de la forêt*. Récupéré de http://www.dhammadelaforet.org/sommaire/payutto/interdep_payutto.pdf
- Petitmengin, C. (2001). *L'expérience intuitive*. Paris : L'Harmattan.
- Petitmengin, C. (2003). *Rencontrer l'expérience subjective*, communication présentée au Colloque en hommage à Francisco Varela. Crea/Lena, Paris. Récupéré de <http://clairepetitmengin.fr/AArticles%20versions%20finales/francisco24juin.pdf>
- Petitmengin, C. (2007). Towards the Source of Thoughts : The Gestural and Transmodal Dimension of Lived Experience, *Journal of consciousness studies*, 14(3), 54-82.
- Potter, N., S. Boyle, S. Thompson et H. Iglorte. (2017). *Earthlings. Terriens* [catalogue d'exposition]. Calgary : Esker Foundation.
- Ricard, M. (2017, 28 novembre). Sur la conscience. [Billet de blogue]. Récupéré de <https://www.matthieuricard.org/blog/posts/sur-la-conscience>
- Salignon, B. (2006). Les déclinaisons du réel. Les Éditions du cerf : Paris.
- Scarry, E. (1999). *On Beauty and Being Just*. Princeton : Princeton University Press.
- Sennett, R. (2010). *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, traduit de l'américain par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Albin Michel.
- Shary Boyle – Why I create. (2017). Dans *Phaidon*. Récupéré le 9 décembre 2019 de <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/december/07/shary-boyle-why-i-create/>
- Stiegler, B. (2008). *Prendre soin de la jeunesse et des générations*. Paris : Flammarion.
- Tronto, J. (2009). *Un Monde vulnérable. Pour une politique du care*. Paris : La Découverte.
- Van Reeth, A. et P. Petit (réal.). (2011). La main 1/4 : La main-outil, d'Aristote à Leroi-Gourhan. Dans France Culture (prod.), *Les chemins de la philosophie*. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/la-main-14-la-main-outil-daristote-leroi-gourhan>

Whyte, M. (2013). The Mermaid's Cave Shary Boyle's Path to the Venice Biennale, *Canadian Art*. Récupéré le 15 janvier 2019 de <https://canadianart.ca/features/shary-boyle-mermaids-cave/>

Zielinski, A. (2010). « L'éthique du care. Une nouvelle façon de prendre soin », *Études*, 413(12), p. 631-641. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-12-page-631.htm>