

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VERS UNE PENSÉE-PAYSAGE: ÉMERGENCE DU RÉCIT DANS UNE APPROCHE
INTROSPECTIVE DU DESSIN

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

PAR
RAPHAËL BISCOTTI-CHABOT

JUIN 2022

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.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais premièrement remercier mon directeur de recherche, Michel Boulanger. Ce mémoire n'aurait pas été possible sans sa grande patience, son regard critique et sa générosité. Je lui serai à jamais reconnaissant de m'avoir accompagné aussi chaleureusement dans cette aventure qu'est cette recherche-crédation. Cette collaboration m'aura amené au-delà de tout ce que j'espérais lorsque j'ai entrepris cette maîtrise. C'est un privilège d'avoir pu partager mes insécurités, mes réflexions et ma pratique avec quelqu'un d'aussi passionné.

Je tiens aussi à remercier Mario Côté, Claire Savoie, Anne-Marie Ninacs, Hélène Doyon, Alain Paiement, Paul Landon et Gisèle Trudel pour les enseignements et les discussions enrichissantes. Elles m'habiteront à jamais. Je salue également les critiques bienveillantes et tous les conseils. Ces derniers m'auront permis d'évoluer autant sur le plan professionnel que personnel. Je suis très reconnaissant.

Je remercie de tout mon cœur ma copine Roxanne pour le soutien inconditionnel à travers mes vents et marées. Ce support m'est précieux. Je salue également mes amis et ma famille pour leur appui. Un mot spécial pour Simon qui est toujours prêt à tendre son oreille durant les périodes plus difficiles. Je ne pourrais oublier aussi tous mes collègues de l'UQAM. Merci pour tous ces partages, nous avons formé une superbe cohorte. Un petit mot spécial pour remercier Chloé, ton support et ton amitié sont un des nombreux cadeaux que cette maîtrise m'aura offerts.

Finalement, j'aimerais offrir toute ma reconnaissance envers l'UQAM et le département des arts visuels et médiatiques pour ces trois années qui ont passé trop vite. Cette école a su me donner tous les outils nécessaires à ma réussite et à mon développement académique.

DÉDICACE

à ma mère Dominique,
qui m'a arrosé de tendresse
et qui porte le mot *résilience*
comme chapeau.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LE DESSIN.....	6
1.1 Mise en contexte.....	6
1.2 Définitions.....	7
1.2.1 Les supports.....	8
1.2.2 Les outils.....	9
1.3 Une méthodologie personnelle.....	12
1.4 L'esquisse.....	15
CHAPITRE II LE PONT FRAGILE ENTRE L'IMAGE ET LES MOTS.....	18
2.1 Mise en contexte.....	18
2.2 Magritte: Les mots et les images.....	22
2.3 Le sens des mots.....	26
CHAPITRE III CHOIX ICONOGRAPHIQUES.....	30
3.1 Mise en contexte.....	30
3.2 Le vide.....	31
3.3 Le Nord et le monde froid.....	34
3.4 Le ciel et les nuages.....	36
3.5 Habiter la maison.....	38
3.5.1 Internet: cette autre relation entre le dehors et le dedans.....	45

CONCLUSION.....47

ANNEXE.....49

BIBLIOGRAPHIE.....58

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1.1 Boulanger, M. (2019), <i>Obsolète, Salle Mécanique</i> . Récupérée de https://www.galerieb312.ca/membres/michel-boulanger-0 . Photo de l'artiste.....	10
Figure 1.2 <i>Sans titre (Crash)</i> . (2020), graphite sur papier artisanal, 25,4 x 20,3 cm.....	11
Figure 1.3 <i>I FEEL FOR YOU (v.1)</i> . (2019), graphite sur papier. 30,5 x 25,4 cm.....	14
Figure 1.4 <i>I FEEL FOR YOU (v.2)</i> . (2020), graphite sur papier japonais. 183 x 100 cm.....	15
2.1: Magritte, R. (1929), <i>Les mots et les images</i> . Dans <i>La Révolution Surréaliste</i>	23
2.2: <i>Intranquille</i> . (2021), graphite sur papier St-Armand, 17,8 x 17,8 cm.....	25
2.3: Ruscha, E. (2004), <i>Untitled</i> , de la série Blank Sign. récupéré sur https://www.tate.org.uk/art/artworks/ruscha-blank-signs-1-al00325 . Photo de l'artiste.....	28
2.4: <i>HURT?</i> (2021), réalisé au graphite sur papier japonais, 145 x 43cm.....	28
3.1: <i>Sans titre (pieds)</i> . (2021), graphite sur papier japonais, 40,6 x 28 cm.....	33

3.2: <i>Oiseaux migrants</i> . (2020), graphite sur papier japonais, 30,5 x 25,4 cm.....	36
3.3: <i>but I care</i> . (2020), graphite sur papier St-Armand, 35,5 x 25,4 cm.....	38
3.4: <i>Sans titre</i> . (2021), graphite sur papier artisanal, 25,4 x 20,3 cm.....	41
3.5: <i>Point de fuite</i> . (2020), graphite sur papier St-Armand, 17,8 x 17,8 cm.....	42
3.6: Whiteroad, R. (1993) <i>House</i> . Photo by Sue Omerod. Récupéré de https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whiteroads-house-unlivable- controversial-unforgettable	44

Résumé

Ce projet de maîtrise cherche à analyser les différents paramètres de ma démarche artistique. Ma recherche s'est amorcée à la suite de la lecture de la *Pensée-paysage* du philosophe et poète Michel Collot. Cet ouvrage est devenu une sorte de méthodologie qui m'a permis de penser ma pratique et qui m'a aidé à construire des ponts sensibles entre mon intériorité et le monde extérieur.

Ce mémoire aborde la question du dessin dans un premier temps. Il s'affaire ensuite à comprendre différents liens possibles entre mon trouble de l'anxiété généralisée et la pratique du dessin. Les longs temps passés à dessiner chez moi m'ont préparé à faire de puissantes introspections et une profonde enquête du *chez-soi* s'en est suivie. Ainsi, j'ai tenté d'illustrer comment il m'est possible d'utiliser le dessin pour m'extirper de mes pensées envahissantes.

Face à la croissance incontrôlable de mon anxiété et de mon mal-être lors du confinement, j'ai cherché à taire mes tempêtes en combinant ma pratique d'écriture à celle du dessin. En tentant d'illustrer les différents rapports qui s'opèrent entre les mots et l'image, j'ai étudié plusieurs approches sous plusieurs angles historiques, théoriques et pratiques. De ce fait, je me suis questionné à savoir comment la représentation d'objets tirés de mon quotidien pouvait s'arrimer aux mots qui m'habitent dans le cadre de l'image fixe. En suggérant de nouvelles réalités issues cette cohabitation, j'ai créé un corpus d'œuvres qui évoquent, sans toutefois nommer, mes sentiments et mes états d'esprit par le langage du dessin.

Finalement, en expérimentant dans l'atelier, j'ai tenté de développer de nombreuses métaphores qui mettent en lumière mes fragilités et mes vides. Ces images qui sont vécues, imaginées puis transformées, explorent non seulement des espaces malléables et sécuritaires, mais aussi des paysages intérieurs tirés des souvenirs de mon enfance.

Mots clés : dessin, pensée, anxiété, introspection, poésie.

INTRODUCTION:

CRÉER EN TEMPS DE CRISE

Il faut écrire.

Comment devrais-je amorcer ce long projet d'écriture? Comment puis-je écrire sur un sujet qui n'a ni début ni fin? Qui me semble insaisissable. Qui m'apparaît encore si flou... Bien sûr, chaque début d'aventure contient son lot de vertiges. Je ne suis pas convaincu du développement de mes réflexions jusqu'ici, mais je vais tenter de mettre à l'épreuve les relations possibles entre le médium du dessin et le vaste monde de l'intériorité. Ce travail est le fruit des différentes explorations d'ateliers réalisées dans le cadre de ma maîtrise. Compte tenu de la présente crise de la COVID-19, j'ai érigé cette recherche-crédation de manière beaucoup plus introspective que ce qui était planifié initialement. Encabané et isolé dans mon petit appartement, ce long confinement a fortement influencé mon projet en le transportant dans le monde de la pensée et du songe dans des circonstances de santé mentale fragile.

J'aimerais tout d'abord aborder cette idée de *pensée-paysage*, un concept développé par le philosophe et poète français Michel Collot dans son livre du même titre. Je tiens à préciser que mon mémoire a été influencé par la lecture de cet ouvrage et ne cherche pas à définir ou redéfinir ce qu'est la pensée-paysage. J'emprunte ce terme comme une sorte de méthodologie qui m'a permis de penser ma pratique dans l'articulation du texte et de l'image. La pensée-paysage répond aussi aux différentes réflexions que je porte sur le transfert du « dehors » vers le « dedans » et qui sera étudié dans ce mémoire.

Mais qu'est-ce que la pensée-paysage? En premier lieu, c'est une expérience sensible de ce que l'on considère un « paysage ». Michel Collot écrit: « Si le paysage peut apparaître comme le lieu d'émergence d'une forme de pensée, c'est que l'expérience sensible est source de sens » (2011, p. 23). Comme il sera possible de le voir au cours de ce mémoire, la nature nourrit ma pratique, car elle reste une source riche et inépuisable d'images. Sa contemplation m'a amené à repenser l'idée du paysage et à étendre sa signification au-delà de ce qu'on lui attribue habituellement. Le paysage dont je parle se « retourne » sur lui-même. Il se dévoile de l'intérieur. Ces « intrapaysages » contiennent les sables mouvants de ma pensée et se déploient ensuite dans ma pratique. Tel un voyage où les différents panoramas s'enchaînent, la « pensée-paysage » enchaîne à son tour des réflexions, des souvenirs et des sentiments qui s'expriment par différentes métaphores que je projette dans l'image. Pour reprendre les mots de Michel Collot lorsqu'il fait référence à l'œuvre de Jean-Luc Nancy *L'espèce d'espace pensée*: « Si la pensée ne peut se dispenser du support des métaphores, c'est qu'elle-même naît du transport de la conscience dans le monde, qui crée cette "espèce d'espace pensée" » (2011, p. 39). Que ces images paysagères soient vécues, expérimentées ou bien imaginées, c'est une manière pour moi d'explorer et de décoder la place que j'occupe dans le monde et ensuite, de l'habiter.

Tous ces lieux que nous visitons influencent finalement notre perception du monde ou plutôt, de notre monde. Il faut dire que « le corps propre n'est qu'un pli dans la chair du monde, grâce auquel celle-ci accède à notre conscience » (Collot, 2011, p. 42). Si le paysage nous donne à penser, il traverse aussi notre corps. Ces sensations évoquent le rapport entre notre petitesse et la grandeur de l'univers. Et si le paysage est la « vision d'ensemble d'une étendue d'un pays » (Collot, 2011, p. 151), je tente alors de dessiner « mon propre pays » en tentant de dévoiler mon intériorité. Bien entendu, il est impossible de tout dévoiler. Il n'y a pas d'absolu. Cependant, cette approche me pousse à faire le travail difficile de remettre sur la table du présent les différents traumas qui me font toujours violence. En démantelant mon anxiété, mon angoisse et mes pensées,

je m'engage vers une pensée-paysage, vers un apaisement. Ce n'est pas une finalité, mais bien une direction, une tentative d'adéquation entre le dehors, l'intérieur et l'être. En d'autres mots, c'est un pont sensible entre mon esprit, mon corps et le vaste monde. Cela me permet également de chercher des réponses à un mal-être par une profonde introspection où je peux déplier le paysage de ma pensée par le geste artistique. Dans tous les cas, ce mémoire ne cherche peut-être pas directement à définir cette pensée-paysage, mais il donne à voir non seulement mon cheminement, mais aussi mon approche face à l'ensemble de ma recherche. La rédaction de ce mémoire réunit finalement des réflexions d'ateliers, des textes théoriques et propose une suite de poèmes (voir en annexe) ayant pour but de cerner le mieux possible mon sujet.

D'une part, ces réflexions d'ateliers exposent des récits sur mes expériences sensibles en création. Ces derniers me permettent d'établir un dialogue entre ma pratique et le travail d'autrui afin de mieux situer ma posture d'artiste/chercheur.

D'autre part, les poèmes en annexe se retrouveront dans un recueil en cours de production qui accompagnera mon exposition finale. À l'automne 2019, dans le cadre du cinquantième anniversaire de l'UQAM, un projet de jumelage entre les étudiants et étudiantes de maîtrise en arts visuels et en création littéraire fut initié pour célébrer l'interdisciplinarité de l'École des arts visuels et médiatiques. J'ai eu la chance de collaborer avec l'autrice-poète Laurence Gagné qui m'a entrouvert une porte sur un univers qui m'était alors inconnu. Depuis, l'écriture joue un rôle important dans ma pratique. À cet effet, l'intention derrière l'apparition de ces poèmes dans ce mémoire est de nous projeter dans une pensée sensible.

Finalement, les textes théoriques illuminent les grands axes de ma recherche de manière plus pragmatique. Cette valse entre la théorie et la pratique représente un peu les différentes respirations formelles de ma recherche. J'espère rendre visible le cheminement de ma pensée. Ce mémoire exprime les différentes voix qui m'habitent.

il faut dessiner. il faut écrire. avant-hier, hier, aujourd'hui, demain et après-demain.

Je ne vous apprendrai rien en vous disant que la crise de la COVID-19 aura mis en lumière nos différentes failles. Nos fragilités sont mises à nues. Nous sommes peut-être dans la même tempête, mais pas dans le même bateau. La crise sanitaire aura augmenté de manière significative ma détresse psychologique. Ce mémoire s'ancre dans l'observation de mes angoisses et porte une réflexion sur cet enjeu contemporain qui persiste dans l'ombre. La motivation est une denrée rare et nous sommes plus propices à enchaîner les mauvaises habitudes. Nous avons perdu nos repères. Nos masques sont de plus en plus difficiles à porter, mais nous y sommes attachés. La résistance face à tout changement qui confronte notre confort devient un mécanisme d'autodéfense. Marqués au fer, nous sommes incapables de combler nos vides. Ces vides sont maintenant dévoilés, sortis de l'ombre et dépourvus des analgésiques habituels. Les différents ralentissements nous ont donné le temps de nous arrêter et de nous infléchir. Cependant, une telle exploration de nos territoires intérieurs reste un voyage périlleux, voire douloureux.

Les grands traits de mon approche conceptuelle s'inscrivent dans la lignée de ces observations. L'étude de mes vulnérabilités me permet de re/construire les différents récits qui m'affectent par la relation quotidienne que j'entretiens entre l'écriture, le dessin et mon trouble de l'anxiété généralisée. Mes projets actuels sont empreints des différents espaces (spatial et mental) que j'aie habités et qui, subséquemment, m'habitent toujours. Dû au confinement infligé par la COVID-19, notre relation avec l'espace intérieur s'est resserrée. Je ne définis plus la maison seulement par le domestique; *le chez-soi* est devenu mon nouvel espace créatif et sécuritaire.

Je me questionne à savoir si l'art n'est pas revenu à la maison. N'est-il pas l'endroit où tout a commencé? L'idée de la « maison-atelier » m'a permis de mettre en relation l'intimité du quotidien avec ma production artistique. En compilant les archives d'une mémoire tantôt passagère, tantôt marquante, mes dessins voguent entre le réel et l'imaginaire. Mes différents états d'esprit s'entremêlent et deviennent des lieux de négociations entre mon anxiété et ma production artistique. De ce fait, des métaphores émergent et proposent de nombreuses images qui rappellent une forme de rêverie. Ces images explorent non seulement des espaces malléables qui me sont sécuritaires, mais aussi des paysages intérieurs tirés des souvenirs d'une jeunesse troublée. Ce transfert de la pensée vers le papier me permet de développer une « puissance d'agir » face à mes traumatismes et d'avoir un certain « contrôle » sur mon esprit volatile. Bref, la présence d'un tel dialogue m'amène à mieux comprendre les sources de mon anxiété envahissante ainsi que l'émergence des différents récits qui en découlent.

Ce mémoire s'ancre dans une pratique qui appréhende un futur déjà sacrifié.

CHAPITRE I

LE DESSIN

1.1 Mise en contexte

La découverte du dessin s'est faite très tôt. C'est à l'âge d'environ six ans qu'a eu lieu cette première rencontre. Je passais déjà des heures à dessiner. Bien entendu, trop jeune pour questionner les traces de mes sujets (triviaux) de l'époque, je dessinais ce qui me passait par la tête ou ce qui attirait mon attention. Gilles A. Tiberghien dit qu'à cet âge, « les apprentis dessinateurs [...] produisent des dessins qu'ils veulent « réalistes » mais qui sont dépourvus de toute puissance évocatrice » (A. Tiberghien, 2013, p. 6). C'est un cheminement normal et un passage obligé à mon avis. Je dessinais pour passer le temps, pour le plaisir. Un sentiment d'accomplissement m'habitait. Encore aujourd'hui, j'en retire une grande satisfaction. Je me demande, serait-ce la nostalgie de ces doux vestiges de l'enfance qui m'aurait poussé à orienter ma recherche-crédation vers une étude introspective par le dessin? Je tenterai dans ce chapitre d'expliquer davantage pourquoi le dessin est au centre de mon parcours à la maîtrise.

Premièrement, n'y aurait-il pas un retour du dessin, non pas seulement comme ce qui précède la peinture ou la sculpture, mais comme forme d'art autonome? Je me suis penché sur cette question a priori simple, mais complexe à la fois pour introduire ce chapitre. Que ce soit dans des expositions, des magazines, des biennales ou des foires, le dessin est bien représenté depuis quelques décennies dans le champ de l'art contemporain. À titre d'exemples: l'annuel Salon du dessin contemporain de Paris, le *Drawing Center* (1977) de New York qui promeut la pratique du dessin de façon

régulière, ou bien des expositions majeures comme *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing*, présentée au MoMA en 1992. Cette dernière faisait déjà écho à une autre exposition importante, voire pionnière: *Drawing Now* (MoMA, 1976). Les biennales de Montréal en 2002 et celle du Whitney Museum of American Art à New York en 2004 ont également donné une importante vitrine au dessin à l'international. À plus petite échelle, des expositions comme la rétrospective du dessin à Concordia: *Des lignes, du temps. Dessins de Concordia: 1948 – 2017* présenté à la Fondation Guido Molinari m'a particulièrement marqué lors de mon parcours en Studio Arts à l'Université Concordia. On peut penser aussi à la Foire Papier de Montréal qui célèbre annuellement le travail sur papier ou bien la Biennale du dessin au Musée des Beaux-Arts de Mont-Saint-Hilaire qui gagne de plus en plus en popularité. Il y a aussi le magazine *HB* qui se consacre à la représentation du dessin actuel. Bref, il est clair que le dessin occupe maintenant une place dans le monde des arts qui va au-delà des simples fonctions préparatoires qu'on lui a longtemps attribuées, à tort ou à raison.

1.2 Définitions

Mais comment définir le dessin exactement? Je me rappelle avoir eu ces premières réflexions durant mon baccalauréat à l'Université Concordia. Mes cours de dessin étaient bâtis sur une certaine fluidité multidisciplinaire qui pouvait parfois porter à confusion. Il faut dire que le dessin est maintenant un territoire « intermédiaire », c'est-à-dire que ce dernier s'ouvre vers les autres disciplines. Ce phénomène s'est cristallisé dans les années 1960 par l'éclatement des terminologies traditionnellement répressives de la peinture-sculpture-dessin-estampe¹. Malgré toute cette supposée

¹ Par exemple, un des moments clefs dans l'expérimentation du dessin « contemporain » s'est fait par le geste de l'effacement du dessin dans l'œuvre *Erased De Kooning Drawing* de Rauschenberg en 1953) (Peyramayou, 2016).

« hétérogénéité », durant mes cours de peinture, il était indéniable que nous allions « peindre » avec de la « peinture ». Il n'était pas réellement question de dessin ou bien d'installation alors qu'inversement, dans mes cours de dessin, on nous suggérait de « sortir de tous les terrains battus », d'aller « au-delà du crayon et du papier ». Je veux simplement témoigner de cette étrange relation de pouvoir qui semblait s'être installée entre le dessin et la tradition de la peinture institutionnelle. Si le dessin est réellement soumis à cette *intermédialité*, comment pouvons-nous reconnaître ce dernier? De quelle manière se déploie-t-il? Je crois que les réflexions que je porte sur le dessin sont aussi nombreuses que les différentes significations qu'il incarne. L'idée ici est de bien mettre en jeu ma vision du dessin ainsi que les paramètres de ma pratique pour ceux qui y sont moins familiers. C'est avec circonspection que je vous partage ces pensées.

1.2.1 Les supports

Tout d'abord, le dessin démontre une polysémie « extrême » (Lichtenstein, 2007, p. 16). Si nous commençons par la première couche sémantique:

« the supports for drawing vary from culture to culture and from age to age. Drawings have been done on the ground, on walls, on pottery, on stone tablets, and on woven grounds. Since the invention and wide distribution of cheap paper, they have been identified most strongly with the limited, intimate format defines by the four edges of a sheet of paper. » (Rose, 1976, p. 11)

En effet, la pratique du dessin a grandement été popularisée grâce à l'accessibilité universelle au papier bon marché. C'est d'ailleurs pourquoi aujourd'hui nous reconnaissons le dessin comme étant majoritairement effectué sur papier et non plus sur les murs, la pierre, le sol, etc. Il est défini ici par son support matériel et c'est en fonction de ce critère que l'on distingue le dessin des œuvres exécutées sur d'autres supports, comme un tableau ou une fresque. Comme mentionné plus haut, le dessin ne

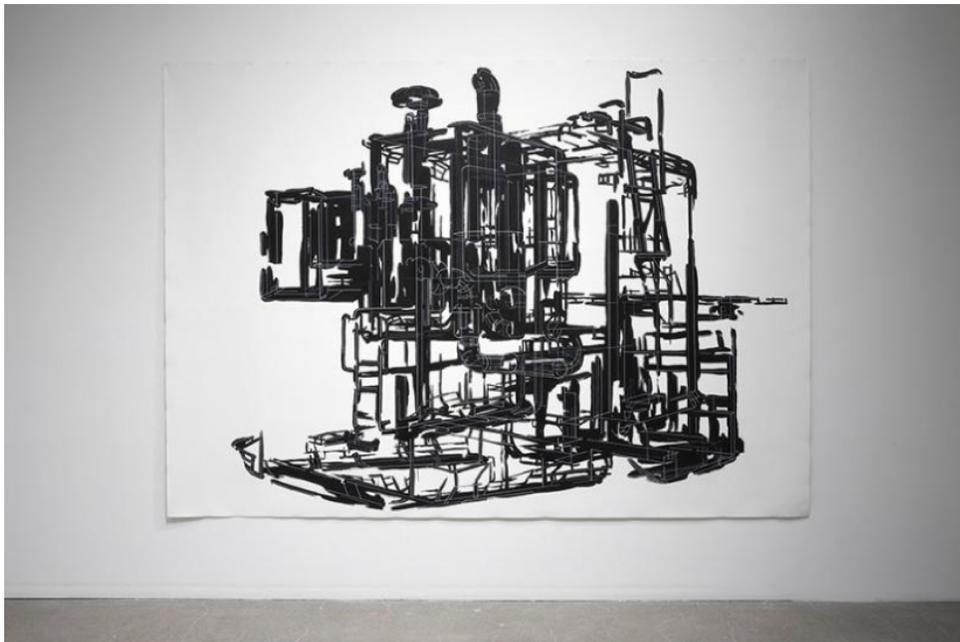
s'arrête pas là. De nombreux artistes de plusieurs époques ont déjoué les frontières symboliques du dessin traditionnel sur papier. On a qu'à penser aux fameux *Walls Drawings* de Sol Lewitt, aux grands dessins muraux d'Ethan Murrow, aux dessins/installations de Sandra Cinto qui se retrouvent dans le « domaine [de l']étendu » (Dexter, 2006, p. 62-65), au dessin « auto-effaceur » de Mona Hatoum où des lignes se tracent, puis s'effacent périodiquement dans le sable à l'aide d'un mécanisme de rotation, ou bien au *land art* éphémère des années 1960 de Robert Smithson qui critiquait à la fois la commercialisation de l'art (comme objet) et de la culture par une collaboration étroite avec la nature comme canevas. Les artistes travaillant avec des supports « non-conventionnels » et qui s'ancrent dans la pratique du dessin par la « ligne » sont abondants. Preuve comme quoi « le dessin ne s'applique pas seulement aux œuvres sur papiers » (Lichtenstein, 2007, p. 15). Dans ce schème de pensée, je suis aussi de l'avis de Catherine Dee lorsqu'elle écrit que « le dessin peut servir bien des buts, et il importe que nous restions ouverts à tous les processus [...] capables de véhiculer nos intentions, nos idées » (Dee, 2013, p. 15). Par sa fonction, le dessin est conceptuel en soi. Il est près de l'idée et est, par conséquent, lié à la pensée. En restant à l'écoute de ce qui nous touche et des moyens nécessaires pour les exprimer, les horizons s'ouvrent et permettent d'hybrider les disciplines, que le support soit tangible ou non. Le dessin devient donc satellite et se prête bien à cette idée d'hybridité. Qu'il soit « préparatoire » ou « œuvre » ne change en rien son potentiel.

1.2.2 Les outils

Le dessin se pratique principalement par des médiums dits « secs », c'est-à-dire le « crayon, la plume, le fusain, le pastel et non le pinceau, la brosse ou le couteau; au charbon ou à la craie; on peint à l'huile. Mais les peintures peuvent parfois être dessinées avec le pinceau comme l'illustrent les magnifiques dessins préparatoires à l'huile (bozetti) de Rubens » (Lichtenstein, 2007, p. 15-16). Patrick De Haas dit à ce

propos: « le dessin serait du côté de la ligne, de la délinéation, du geste, alors que la peinture serait du côté de la couleur, de la surface, de la tache. » (1980). Ce qui m'amène à la suite *Obsolète*, (figure 1.1) réalisée par mon directeur de recherche Michel Boulanger et présentée dans le cadre de l'exposition *Theses Rooms of Earth and Stones* à la Galerie de l'UQÀM. Les « dessins » de la série (*Obsolète*) ont été effectués à la peinture acrylique ainsi qu'au marqueur à la gouache sur toile. L'imagerie ici fait référence aux fragments d'une « machinerie » en ruine finement décrite par la variété

Figure 1.1 *Obsolète, Salle Mécanique*. Récupérer de <https://www.galerieb312.ca/membres/michel-boulanger-0>. Photo de l'artiste

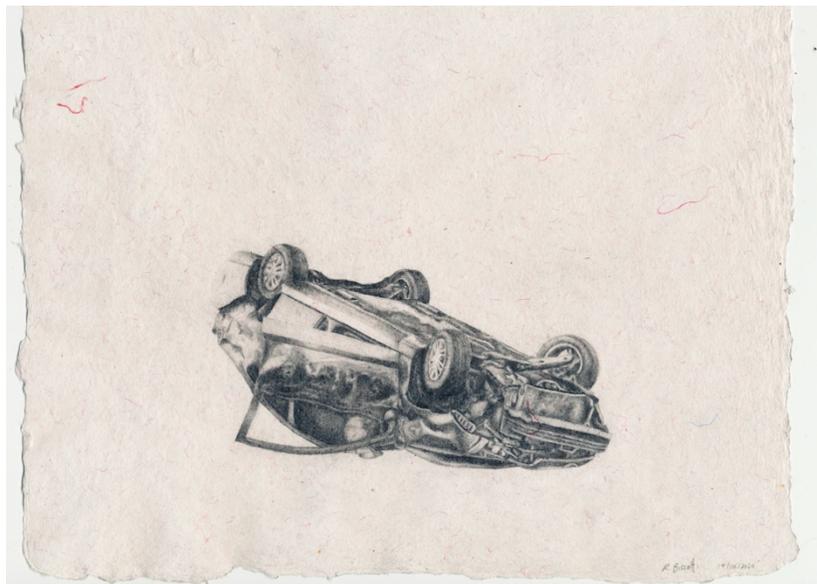


des lignes sensibles que l'artiste a tracées à l'aide d'un pinceau. L'usage du noir et du blanc est une des constantes de ces œuvres qui rappellent le « dessin ». Bien entendu, tous les dessins ne sont pas en noir et blanc, mais le monochrome reste un phénomène cohérent avec l'économie de moyens qu'il transpire. Cette « absence de couleur nous rappelle que le rôle essentiel du dessin, ce n'est pas la ressemblance, mais la

transmission de perceptions, d'informations et d'idées. » (Dee, 2013, p. 17). Cela dit, le noir et blanc anime une certaine forme d'introspection chez moi. L'absence de couleur dans la plupart de mes dessins est là pour en témoigner. Cette « dualité » provoque un sentiment souvent nostalgique qui provient peut-être de l'idée romantique du temps qui nous file entre les doigts, de ce qui est ancien, faisant référence par exemple à l'effet que peut avoir sur nous de vieilles photos argentiques. Le dessin peut ainsi évoquer cette sorte d'indétermination spatiale et temporelle.

Figure 1.2 *Sans titre (Crash)*. (2020), graphite sur papier artisanal, 25,4 x 20,3 cm

Je crois mettre en valeur ce phénomène dans le dessin *Untitled (Shine)* (figure 1.2, graphite sur papier artisanal 25,4 x 20,3cm, 2021). La voiture accidentée décrit non seulement un souvenir, mais représente aussi un



événement traumatique qui semble être figé dans le temps. La voiture flotte dans le « vide » de la page. La scène propose un nouveau lieu, voire un non-lieu, une décontextualisation qui focalise l'« objet poétique ». De ce fait, un récit incomplet nous apparaît. Nous ne voyons qu'un fragment de l'information. L'imaginaire du regardeur doit pallier ce manque. Une rencontre se crée et un dialogue opère entre l'artiste et le regardeur, lui permettant d'échafauder son propre récit et ainsi, de l'impliquer dans le travail.

1.3 Une méthodologie personnelle

Avant d'aller plus loin, j'aimerais mettre en lumière les liens tangibles entre mes recherches d'atelier et les choix de support que j'utilise principalement dans ma production artistique. Je dois dire que je chéris particulièrement les papiers artisanaux, et ce, autant pour des raisons esthétiques que conceptuelles. Qu'ils soient robustes ou fragiles, je trouve qu'une force s'opère lorsque le graphite et le papier fait main se rencontrent. Une longue liste d'expérimentations faites durant mon baccalauréat m'a amené à travailler avec ces supports capricieux. Bien entendu, chaque dessin comporte ses défis, peu importe la qualité de son support, mais le dessin sur papier fait main demande une constante adaptation. Que ce soit dans la trame particulière du papier fait main ou de la complexité du sujet à dessiner, ce lent processus qui implique fortement le « travail manuel » force l'artiste à s'ajuster constamment. Par cette méthode, je développe et peaufine continuellement ma sensibilité et ma capacité à rendre avec précision, révélant ainsi une lente progression technique dans mes dessins. Prenons la surface poreuse d'un papier japonais par exemple, la fibre du papier se défait si facilement qu'elle révèle au regardeur toute sa fragilité et rend visible les traces de mes gestes. De ce fait, je propose une étroite communion entre la cartographie de mes coups de crayon et la confection du dessin, les deux étant intrinsèquement liées. Il est donc possible d'apercevoir les subtilités des différentes étapes de production, tout comme les erreurs qui peuvent survenir et lors de mon processus. Ainsi, le temps à l'ouvrage se voit ralenti par les précautions que je dois prendre. Si l'on reprend l'exemple du papier japonais, mince et délicat, je dois utiliser des crayons de graphite plus gras, comme un grade « 4B » par exemple au lieu d'un « H » (que je préfère), pour ne pas abîmer la surface, voire la déchirer. Cette contrainte rend le développement d'une échelle tonale riche et variée plus difficile. La gomme à effacer « mie de pain » pallie à ce manque par la « soustraction » de la matière. C'est dans cette perspective que je

tente continuellement d'améliorer ma technique pour mieux affronter les défis rencontrés sur les différents supports artisanaux. Ce long processus me permet aussi d'aller à contre-courant de la production de masse des images « manufacturées », commandées par le monde mercantile qui n'épargne pas le milieu des arts.

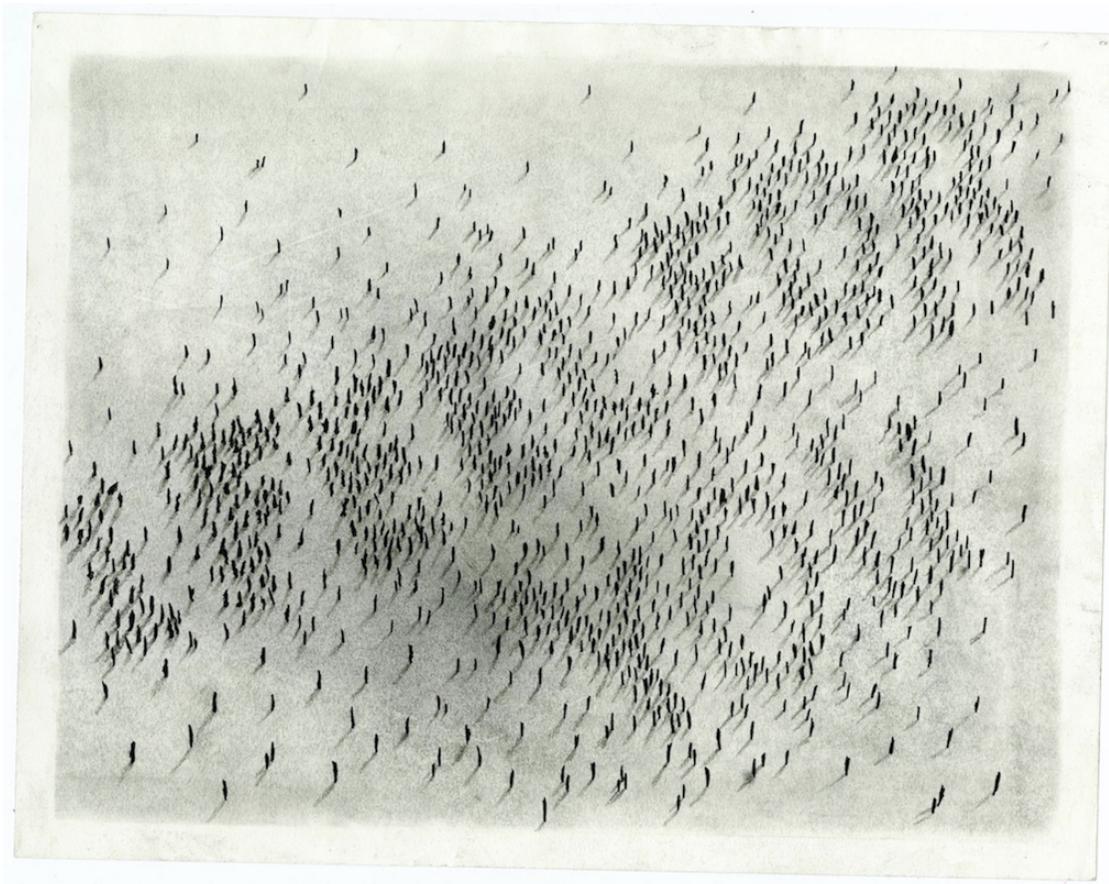
Je dois dire aussi que je m'inspire fortement du travail formel de Toba Khedoori. Elle travaille sur des papiers artisanaux grands formats et décrit finement ses sujets dans le vaste espace du papier. Les détails de ses œuvres nécessitent souvent chez le regardeur de faire des va-et-vient dans l'espace d'exposition; ce dernier se rapproche pour admirer les détails, puis s'éloigne pour apprécier la cohérence de ses grandes compositions. Mon travail fait écho aux silences qui émanent de ses œuvres. Les détails sont si nombreux qu'une certaine lenteur se dégage de ses œuvres. On s'imagine le labeur que de tels travaux demande. En contemplant la virtuosité de l'artiste, la sensibilité de ses sujets apparaît. Cette lenteur fait aussi partie du mécanisme de ma pratique. L'esprit en pesanteur, je prends le temps requis pour réfléchir aux batailles qui m'habitent et ainsi trouver les bonnes métaphores qui évoquent ce qui réside autant au noyau qu'au contour de mes réflexions. Bref, le temps nécessaire au traitement de mes dessins est un gage d'investissement dans ce processus de lenteur où la pensée se retrouve finalement au centre.

Ma pensée se colle à celle de Paul Valéry face au travail d'atelier: quand « l'invention domine le moment, que l'idée se fasse obéir, se précise, et s'enrichit de ce qu'elle devient sur le papier, sous le regard, tous les dons de l'esprit trouvent leur emploi dans ce travail [...] » (1960, p. 1204-1205). La quête d'une chimie idéale entre le papier, le crayon, ma main, mon avant-bras, mes yeux me transporte dans un état méditatif. Lors de ces longues heures passées à dessiner, je deviens donc témoin de mes actions répétitives. Les idées s'enchaînent et se bousculent dans mon esprit, mais font parfois place au silence. Je me retrouve souvent *intranquille* (Pessoa, 1982) en création. Cette posture me plonge dans un état d'hypersensibilité. Cet état d'inconfort affecte non

seulement ce qui se produit au niveau du papier lors de la production, mais engage le projet vers des territoires intérieurs encore inexplorés et me force à déconstruire ce que je ressens pour mieux le nommer. De ce fait, un dessin peut mener à un autre et ainsi de suite. L'idée est d'évoquer mes différents états dans une suite de dessins, produisant ainsi une imagerie riche et variée.

Finalement, il va m'arriver aussi de réaliser un dessin de plus petit format et de le refaire en plus grand. Ce jeu d'échelle me permet d'hybrider l'« esquisse » et l'« œuvre ». La possibilité de jouer sur cette frontière est une des particularités qui m'intéresse le plus dans l'exercice du dessin. Le dessin *I FEEL FOR YOU* (figure 3), par exemple, a d'abord été réalisé sur un papier de 30,5 cm par 25,4 cm.

Figure 1.3 *I FEEL FOR YOU* (v.1). (2019), graphite sur papier. 30,5 x 25,4 cm



La deuxième version du dessin s'est faite sur un papier japonais de 183 cm par 100 cm (figure 1.4). Ce jeu d'échelle permet de questionner le rôle du format dans l'incarnation du dessin en « œuvre ».

Figure 1.4 *I FEEL FOR YOU* (v.2). (2020), graphite sur papier japonais. 183 x 100 cm



1.4 L'esquisse

Pensons un peu à cette frontière entre le croquis et l'œuvre. N'y aurait-il pas une autre hiérarchie, voire une relation de pouvoir entre l'état « abouti » et le « brouillon »? Cette classification qui oppose le dessin au tableau n'est pas naturelle, elle est institutionnelle. Selon moi, Patrick de Haas résume bien cette situation lorsqu'il écrit: « [que] le dessin, jusqu'à une date récente, était considéré comme un travail préparatoire à la réalisation du tableau. Il n'était qu'une étape sur le cheminement conduisant à l'œuvre [...] » (198, p. 1). L'esquisse est, dans sa définition la plus succincte, un premier jet. Ainsi, « il peut s'agir d'une impression fugitive, ou d'une idée dont on laissera une trace marquée rapidement sur le papier. » (De Haas, 1980, p. 1).

Bref, est-ce que l'inachevé peut agir comme œuvre autonome? Toujours selon les mots de Patrick de Haas,

Un regard moderne sur le passé permet de renverser, ou au moins d'annuler cette hiérarchie et de s'intéresser davantage aux dessins de tel peintre classique qu'au tableau présenté comme son aboutissement. Cela, parce que la charge énergétique de l'étude, de l'esquisse, du croquis, n'est pas encore canalisée, achevée dans l'espace fermé et immobilisé que constitue le tableau de peinture. (1980)

Les réflexions partagées par l'auteur dans son éditorial illustrent comment l'intérêt renouvelé envers le mouvement constant des recherches « en cours » contient une puissance que l'œuvre « finale » ne peut transmettre. On peut par ailleurs penser à Delacroix qui souhaitait que l'on fasse « des tableaux esquisses qui auraient la liberté et la franchise du croquis » (De Haas, 1980, p. 1).

En expérimentant avec une grande variété de formats, de sortes de papiers, de traitements et d'idées parfois incomplètes, mon travail s'ancre dans ce large spectre qu'est l'esquisse. Ainsi, je souhaite proposer un récit sans jamais l'imposer. En considérant que ma pratique valse entre la zone grise du brouillon et de l'œuvre, j'exécute des exercices de mise en espace pour observer les possibles cohabitations de mes dessins. De ce fait, j'expose les contours de ma pratique et les explorations qui surviennent quotidiennement dans l'atelier et à la maison. L'idée ici est de rendre visibles les plis, les vides et les trous qui occupent mon processus créatif et qui s'inspirent principalement de mon quotidien et de mon anxiété. Ces explorations me permettent de chercher les meilleures mises en espace possible qui puissent mettre en lumière cette fragmentation conceptuelle et formelle qui composent mon processus artistique. C'est dans cette optique que mon exposition finale sera minutieusement élaborée. Je vais maintenant tenter de préciser la relation entre mon travail et cette notion de l'esquisse.

Tout d'abord, si l'esquisse est ce qui « précède », elle incarne aussi l'effervescence du projet à venir. Tel un cahier à croquis, le petit format est aussi, par son accessibilité et son caractère intime, lié au griffonnage. Lors de mes premiers jets, je vagabonde d'une idée à l'autre sans trop m'en mettre sur les épaules. Le résultat esthétique n'étant pas une finalité ici, je m'entraîne à chasser la pression de performance que je m'inflige constamment, faisant ainsi place à une liberté nécessaire et émancipatrice, c'est-à-dire le droit de commettre des erreurs et de recommencer. Pour reprendre les mots de François Morelli, « [l'esquisse] ne porte pas de jugement, et ne devrait pas être alourdie par la planification ou entravée par la censure. On peut se débarrasser de l'esquisse et recommencer. Sa valeur ultime réside dans sa capacité à soulever des questions et secouer les choses. » (Babin, 2018, p. 21). Fondamentalement, l'esquisse, l'ébauche et le croquis sont tous intrinsèquement liés à la pratique du dessin, ils ont en commun une fonction préparatoire. Cependant, ils ne seraient pas simplement l'origine de quelque chose. Selon Morelli encore, l'esquisse serait plus « un état, ni ici ni là. » (Babin, 2018, p. 21). Cette version du projet m'apparaît telle une « bulle qui flotte » en nous. N'empêche, elle est pour moi le commencement d'une articulation conceptuelle ou formelle. C'est le moment où je me permets d'étaler le paysage de ma pensée, sans filtre et de me rendre vulnérable face à la première idée. C'est une porte de sortie, une bouche d'aération, un ascenseur entre l'esprit, les tripes et la main. Ensuite, je peux commencer à colmater les brèches de cette première idée et la construire, l'amener vers quelque chose de plus complexe, de plus articulé, mais pas nécessairement d'abouti. Cette idée de l'inachèvement et de la fragmentation hante de plus en plus ma pratique. Non pas nécessairement dans le traitement du dessin, mais dans les idées. L'incomplétude me permet d'aller à l'essentiel. Il me donne à vivre une expérience indépendante du spectre préconçu du travail « achevé ». Cet affranchissement du défini m'est aussi une forme d'*agentivité* face au statu quo des standards qu'ont pu m'inculquer les institutions au niveau collégial et universitaire. Bref, le concept de l'esquisse se manifeste autant dans ma pratique d'atelier que dans mes réflexions théoriques et est intrinsèquement lié à mon processus artistique.

CHAPITRE II

LE PONT FRAGILE ENTRE L'IMAGE ET LES MOTS

2.1 Mise en contexte

Plus jeune, je mettais inconsciemment en relation la compréhension de mon environnement avec le dessin. En tentant d'imiter ce qui m'entourait, j'en apprenais davantage sur l'*Autre*, sur le monde *au-dehors* et sur moi-même. Comme Tony Orival l'écrit, on peut dire que « l'imitation joue [...] rapidement un rôle clé pour apprendre – par corps – des manières de penser, d'agir et de ressentir. » (Orival, 2020) Je me souviens des premiers plaisirs à m'exprimer par le dessin. Tim Ingold nous rappelle aussi qu'à cet âge, « les enfants [...] ne dessinent pas, ils indiquent [...] ». (Ingold, 2011-2013, p. 158). De ce fait, « l'enfant découvre que la marque qu'il a tracée sur le papier est une description de quelque chose, et que cette chose porte un nom. » (Ingold, 2011-2013, p. 158). Bien que le contexte de ces *descriptions* soit primordial pour leur compréhension, il est possible pour l'enfant de communiquer ses premières impressions sans la technologie de l'écriture. Prenons en exemple la lettre *A*, l'enfant qui ne sait ni lire ni écrire peut très bien imiter la lettre sans toutefois comprendre sa signification. Ce n'est que plus tard que l'enfant apprendra à faire une combinaison de lettres pour former des mots et finalement en saisir leur substance. Si l'on remonte dans l'histoire des lignes et de la langue, il y a une conjoncture entre la lettre *A* et ce qu'elle représentait à l'époque. En effet, elle serait la dérive d'un hiéroglyphe égyptien représentant une tête de bœuf (Ingold, 2011-2013, p. 159). L'origine de cette « notation », dans ce cas-ci, nous provient d'une illustration bien précise. Il faut croire que la frontière entre l'écriture et le dessin n'a pas toujours été aussi franche qu'aujourd'hui. Cependant, l'évolution de la représentation du « bœuf » n'a rien à voir

avec celle de la lettre *A*. En fait, la lettre *A* doit sa substance à la lente progression du contexte de la langue écrite et orale: elle subsiste entièrement dans cette structure, dans un assemblage de lettres qui produisent des mots et qui elles, produisent des phrases. Sans quoi, nous n'écririons pas, nous tracerions des lettres (Ingold, 2011-2013, p. 161). Dans son livre *Une brève histoire des lignes*: on dit bien qu'« une image vaut mille mots » et non pas « milles lettres. » (2011-2013, p. 161). Il faut comprendre la signification de chaque lettre pour pouvoir écrire, sinon l'ensemble ne serait qu'une forme de notation, sans réelle substance.

Quant au dessin, il n'est pas contraint à la linéarité que l'écriture nous force à adopter. Il a cette liberté que l'on reconnaît aux « beaux-arts ». N'oublions pas non plus que le dessin est probablement la première forme de communication « tracée ». Les parois des cavernes préhistoriques peuvent en témoigner. Certains de ces dessins, par miracle, ont pu être conservés de manière assez surprenante. Ceux-ci racontent des modes de vie, des représentations d'animaux, des récits d'aventures, des coutumes, des traditions, etc. Le dessin ici a le rôle du langage, mais reste toujours dans un mode de représentation graphique et expressif. Comme le soutient Jocelyne Lupien dans *Michel Boulanger : le dessin manifeste* : « dès les origines, le dessin avait non seulement une valeur religieuse et sociale, mais aussi artistique. » (2011-2013, p. 161). Cette valeur s'étend aussi avec le fameux terme du *disegno*, défini durant la Renaissance lors de la renaissance italienne. Dans cette perspective:

[Le] *disegno* rapporte le dessin à un tout autre champ de signification que celui auquel le rattachent ses caractères proprement physiques. Il signifie le dessin en tant qu'expression d'une représentation mentale, d'une forme présente à l'esprit ou à l'imagination de l'artiste. (Lichtenstein, 2003)

Il répond à l'idée par l'idéal. Chez les Français, c'est le mot *dessein* qui émergera plus tard. Michel Anguier prononce en 1677: « le grand dessein est un feu qu'illumine l'entendement, échauffe la volonté, fortifie la mémoire, épure les esprits, pour pénétrer dans l'imagination. Il faudrait être Prométhée pour dérober le feu du ciel afin de nous

illuminer de cette belle intelligence. » (Lichtenstein, 2003). Cette évolution sémantique rappelle le peu de distance entre le dessin et l'esprit.

C'est ici que je vois de nombreux parallèles entre la discipline du dessin et celle de l'écriture. L'écriture est aussi un mode d'expression qui se colle sur les parois de la pensée. Il donne à voir l'invisible. Je pense le dessin comme l'écriture dans ma pratique. C'est pour cela que je juxtapose les mots à l'image. Ils ont un potentiel complémentaire qui m'intrigue fortement. Il faut dire que ce sont deux formes de langage où l'utilisation de la ligne est fondamentale. Qu'elle soit structurée ou non, cette *ligne* que l'on trace est un geste similaire dans la pratique de l'écriture et du dessin. « Une main qui écrit est une main qui dessine » disait Tim Ingold, « elle peut [...] se mouvoir librement, et sans rupture, à l'intérieur et hors de l'écriture » (Ingold, 2011-2013, p. 163). Ces réflexions m'ont amené à m'investir dans l'expérimentation de la rencontre entre les deux médiums. J'en suis venu à me demander comment le texte et l'image peuvent cohabiter dans le même tableau sans qu'une relation de pouvoir n'obstrue ou ne dévalue l'autre.

D'ailleurs, je me demande:

— est-ce que le dessin peut perdre de sa puissance conceptuelle lorsque le texte impose son sens?

Bien que les deux langages semblent bien s'emboîter, des tensions surviennent et un travail de calibrage s'impose. Dans un entretien avec Jacques Rancière, le philosophe espagnol Javier Bassas questionne les différents rapports entre l'image et les mots. Il dit:

Qu'en est-il, par exemple, quand le langage impose son sens à l'image et la réduit à n'être qu'une simple illustration; quand il impose son mode de production de sens à celui de l'image; quand le langage doit se taire parce

que l'image a comblé le sens et nous a laissés béats; ou quand il invoque des images, en mettant en œuvre sa capacité magique de convoquer l'invisible. (Rancière, Bassas, 2021, p. 77)

Ces questionnements légitimes m'apparaissent aussi lors du travail en atelier. Je ne veux pas faire des images qui accompagnent le texte, mais bien des *images-textes* ou, comme dirait Jacques Rancière: des « phrases-images ». Les deux doivent partager plusieurs sens sans diminuer la puissance de l'autre. J'aimerais spécifier que toute image n'est pas nécessairement œuvre d'art, mais pour l'exercice, faisons comme si c'était le cas. Ma pensée rejoint celle de Rancière lorsqu'il affirme que:

[...] la parole a pour fonction de dire et la présentation visuelle a pour fonction de montrer. La parole doit éviter de trop montrer, mais aussi chacun des deux doit éviter de faire le travail de l'autre: l'image ne doit pas parler par elle-même, la parole ne doit pas montrer par elle-même. (2021, p. 78-79)

C'est dans cette approche que je tente de faire parler ce qui ne parle pas, comme la représentation d'« objets » que je considère « poétiques » et qui sont souvent « inanimés ». De ce fait, ces derniers sont alimentés par des discours moins précis et préservent ainsi leur potentiel sémiotique. Je m'attache aux écrits de Clément de Gaulejac : « une image est une idée en attente des mots pour la dire. » (De Gaulejac, 2017, p. 7) C'est pourquoi je privilégie les courts textes qui évoquent mon intériorité en les intégrant directement à l'objet dans l'image. Cet assemblage nourrit finalement les nombreuses combinaisons et expérimentations qui peuvent survenir lors du travail en atelier.

2.2 Magritte — Les mots et les images

Pour enrichir ces propos, j'aimerais discuter du travail réflexif de Magritte en me concentrant sur son ouvrage *Les mots et les images*. Bien entendu, on peut penser au célèbre tableau montrant l'image d'une pipe accompagnée de la phrase « ceci n'est pas une pipe » (*La trahison des images*, réalisé par l'artiste en 1928-1929). Une relation oxymorique s'opère entre les mots et ladite « pipe ». Ce rapport poétique oppose la représentation de l'objet à la description de celle-ci. Cette conjoncture dessine une « réalité » qui nous est étrangère, hors de nous. N'y aurait-il pas cependant une force dans le développement de nouveaux « langages » qui débordent la rationalité de notre entendement? Je dois avouer que ce type de dialogue m'interpelle fortement. Que ce soit dans ma pratique du dessin ou dans ma pratique d'écriture, la combinaison des mots et de l'image me permet d'utiliser des codes différents qui traitent du même phénomène. Le tableau ci-dessous met en lumière la vaste recherche de Magritte face aux différentes relations poétiques entre les mots et les images. Cet exemple nous sera utile pour la suite. (Figure 2.1, *Les mots et les images*, 1929)

pas besoin de ce déchiffrement, s'identifie directement selon son apparence. » (Yu, 2012, p. 189). Autrement dit, la lecture des mots peut faire penser les objets en les sortant de leur cadre référentiel, alors que leur représentation picturale force ceux-ci à se retrouver captifs de leur propre évocation. De ce fait, je vois une opportunité de développer des images qui vont non seulement communier avec les mots, mais qui vont travailler main dans la main avec les différents contextes et intentions des représentations visuelles. Ces « objets » que je dessine n'ont pas pour objectif d'illustrer le texte, mais bien de lui donner une autre réalité, de le « dépayser ». Si l'on prend l'exemple de l'illustration #15 (du visage lié à la boîte), Magritte écrit que « dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images » (Magritte, 2017. p. 34-35). C'est ce calibrage que je recherche. Je tiens à éviter le plus possible que l'image effectue le travail des mots et que les mots effectuent le travail de l'image. L'illustration reste un piège que j'essaie d'éviter. Je souhaite simplement ne pas tomber dans le « cliché » et la superficialité. Dans tous les cas, le résultat souhaité est de rendre *visible* ce qui se trouve à *l'intérieur*. Pour exemplifier cet ensemble d'idées, concentrons-nous sur l'exemple du mot « montagne » superposé à la fleur (18^e exemple du tableau). On peut s'apercevoir qu'en :

Écrivant le mot « montagne » sur l'image d'une « fleur », donc choisissant pour un objet un autre nom - qui lui convient mieux [...]. Magritte dépayse à la fois la « montagne » et la « fleur », et crée une réalité autre, qui n'existe pas dans le réel référentiel, mais dans le seul espace pictural. Ce genre de dépaysement dans la peinture de Magritte rappelle le fonctionnement de type oxymorique en poésie. (Yu, 2012, p. 190)

Voici donc un exemple de « phrase-image » dont Jacques Rancière faisait mention plus tôt. Un univers se cache parfois derrière la préconception de notre monde. Il nous apparaît flou et nous force à utiliser notre imaginaire pour compléter le récit. Ces liens que je tente d'exploiter entre le dessin et la poésie sont élaborés dans ce but précis. L'ensemble de ces mesures me permet d'explorer un langage riche et complexe. Pour exemplifier ce phénomène qui se retrouve dans ma pratique, voici le dessin *intranquille* (Figure 2.2, 17,8 x 17,8 cm, graphite sur papier St-Armand, 2021).

Dans ce travail, j'évite de « nommer » l'objet ou de lui donner une valeur que l'on reconnaît au nuage. Bien entendu, ils ne sont pas complètement détachés, mais ils n'accomplissent pas le travail de l'autre. Par ailleurs, le mot *intranquille* fait en effet référence au *Livre de l'intranquillité* (1982) de Fernando Pessoa. En me réappropriant ce terme, je tente d'incarner le lourd sujet que Pessoa abordait avec tant de légèreté.

Figure 2.2 *Intranquille*. (2021), graphite sur papier St-Armand, 17,8 x 17,8 cm

Bref, si l'on garde notre exemple initial, n'oublions pas que « chacun peut avoir son image mentale de la montagne; il y a autant d'images de la montagne que de lecteurs du mot « montagne » (Yu, 2012, p. 189). Il en est ainsi pour le mot *intranquille*, il évoque une image propre à la subjectivité du



regardeur, ce dernier ne nomme toutefois pas directement les effets de mon trouble de l'anxiété généralisée. C'est ainsi que je souhaite toucher le regardeur, en lui laissant la liberté de voir quel genre de relation sensible s'opère entre le symbole de l'objet et de la charge conceptuelle du texte.

2.3 Le sens des mots

J'aime croire que mon travail fréquente autant la philosophie que la poésie. Ces dernières ne seraient-elles pas cependant conflictuelles? Comme le mentionne Pierre Bertrand dans *Philosophie et création*: « La philosophie serait plus du côté de la pensée, et la poésie de la sensation » (Bertrand, 2021, p. 31). Malgré tout, je tente de développer une pratique qui capte à la fois une poésie du banal, du quotidien et qui porte aussi en elle le sens, voire l'essentiel que pose la philosophie. De ce fait, je recherche les moyens iconographiques pour créer des ponts entre les mots et l'image. Comme mentionné plus haut, l'utilisation des courts textes dans mes dessins me permet de donner une nouvelle direction aux figures que je représente dans l'image. Cet objectif de calibrer l'alliance entre la philosophie, la poésie et l'image reste difficilement réalisable. N'empêche, ce désir de les faire cohabiter nourrit réellement ma pratique artistique. On pourrait aussi dire finalement que j'ai soif de *réalité*. En essayant de lier les sphères du ressenti vers celles de la pensée, je tente d'impliquer le corps et l'esprit du regardeur. Que ce soit par les mots, le dessin ou la combinaison des deux, je crois que mon travail évoque plusieurs couches de significations qui entraînent le public non seulement dans un exercice réflexif, mais également où les sensations et les pensées s'entremêlent. Pierre Bertrand mentionne dans *Philosophie et création* qu'« explicitement ou implicitement, philosophie et poésie posent la même question: qu'est-ce que la réalité? » (2021, p. 31). Bien entendu, la réalité nous échappe. Elle est trop riche pour que nous puissions la saisir; nous ne pouvons toucher que sa surface et observer sa complexité. Il nous est tout de même possible de s'apercevoir que nous savons que nous ne savons pas. Cette rencontre s'opère lors de l'utilisation d'un langage particulier qui s'attarde à nommer directement ou indirectement cette « réalité ». Que ce soit par l'intelligibilité des concepts, des notions que la philosophie aborde de manière « scientifique » ou bien le ressenti de la poésie par le corps, nous pouvons aller à la rencontre de ce qui nous traverse et qui nous amène à regarder du mieux que l'on peut, malgré nos vulnérabilités, ce qui se passe *au-dehors*. En ce sens,

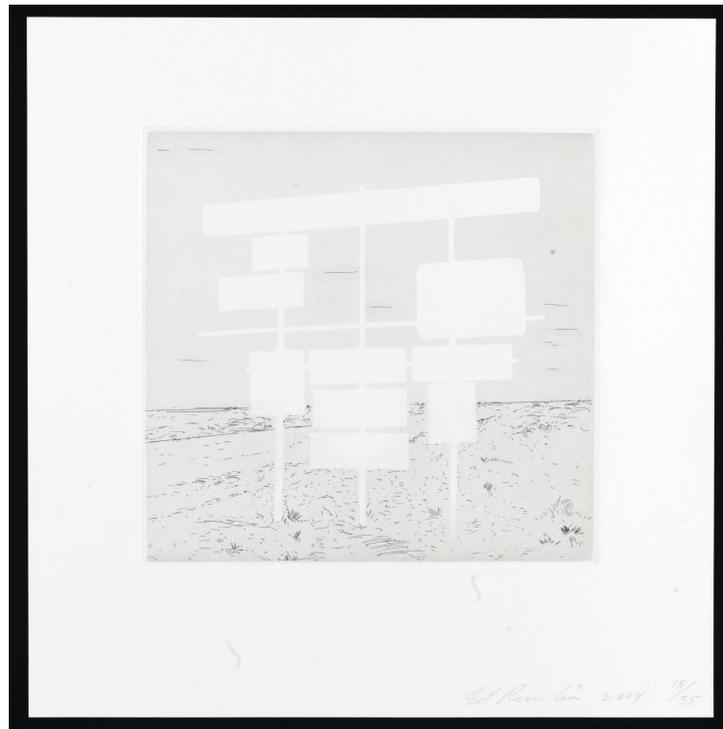
la philosophie et la poésie utilisent toutes deux la langue de manière à faire sortir le langage de ses « gonds » (Bertrand, 2021, p. 34). Le sens des mots qu'utilise le philosophe et le poète « font une puissante percée en direction de la réalité, sans prétendre savoir ou dire exactement ce qu'elle est [...] » (Bertrand, 2021, p.32). Voilà un terrain commun qui unit les deux pratiques pourtant si différentes dans leur forme respective, mais qui traitent finalement du même phénomène, c'est-à-dire d'essayer de comprendre ce qui se passe à l'intérieur et à l'extérieur de nous. Pierre Bertrand conclut en disant que « l'union de la philosophie et de la poésie est le pendant de l'union du corps et de l'esprit dans le corps vivant » (2021, p. 36). Ce transfert d'informations et de sensations entre l'intériorité et l'extériorité est l'un des thèmes prédominant dans ma pratique et qui influence constamment mes choix.

L'image a pour rôle de rassembler ces réflexions dans son cadre. La surface du papier devient finalement le territoire de mes expérimentations visuelles où mes écritures viennent s'arrimer. Parmi les stratégies iconographiques que j'utilise pour mêler le texte à l'image, je privilégie ces temps-ci la représentation du « panneau » ou du « tableau ». Simples et efficaces, ces différents « supports » reviennent fréquemment dans mon iconographie, puisqu'ils font directement référence à notre rapport avec les mots dans l'espace public. Nous sommes bombardés de slogans commerciaux. On peut simplement penser aux panneaux publicitaires sur les différents trajets que nous parcourons dans notre quotidien. Je m'inspire principalement de ceux qui se trouvent sur le bord des autoroutes ou dans les villes, car ils contiennent le langage poétique de la « route à parcourir ». J'ai découvert une parenté intéressante entre mon travail et celui d'Ed Ruscha, plus spécifiquement, de sa série *Twentysix Gasoline Stations* (1963). Je tiens à préciser aussi que cette parenté n'existe seulement que dans l'approche stylistique et iconographique et non pas du point de vue de nos approches conceptuelles respectives. N'empêche que mes préoccupations formelles rejoignent les photographies en noir et blanc des différentes stations-service. Celles-ci sont

prises systématiquement en photo par l'artiste entre deux villes et contiennent une esthétique du voyage, du transport et de la migration.

La série de dessins *Blank Signs* (2004) de l'artiste américain m'a aussi beaucoup parlé, on peut penser au dessin *Untitled* (figure 2.3) par exemple.

Figure 2.3 : Ruscha, E. (2004), *Untitled*, de la série Blank Sign.



Contrairement à mon approche, Ed Ruscha s'intéresse davantage aux formes et à l'« architecture » des panneaux qu'à leur substance. Cependant, il y a des liens formels indéniables entre mon traitement du dessin et celui de Ruscha. Le dessin *HURT?* peut en témoigner (Figure 2.4).

Figure 2.4 *HURT?* (2021), réalisé au graphite sur papier japonais, 145 x 43cm



Contrairement au désir de l'artiste de vouloir retirer les textes abondants des pancartes qui bordent les routes, je souhaite y inscrire de courts poèmes en vers. Je privilégie ce type de texte, car il me force, lui aussi, à me concentrer sur l'essentiel. En remplaçant les messages mercantiles des publicités par de courts textes poétiques, je m'imagine un espace bienveillant et empathique. Cette appropriation résume l'univers poétique que je tente de déployer. Ainsi, ces mots qui reviennent dans mes dessins précisent l'ensemble des propositions qui se retrouveront dans l'espace de diffusion de mon exposition finale. Les mots fournissent au regardeur différents indices sur mon approche caractérisée par une triade formée de mots, d'objets et d'images. Ainsi les œuvres d'un corpus en apparence fragmenté se parlent entre elles et se complètent.

Dans le prochain chapitre, j'aimerais poursuivre et expliquer davantage la substance conceptuelle que ma pratique soulève tout en tentant de nommer du mieux que je puisse ce qui alimente mes différents choix iconographiques lors du travail en atelier.

CHAPITRE III

CHOIX ICONOGRAPHIQUES

3.1 Mise en contexte

Comme mentionné plus haut, ma pratique d'atelier consiste principalement à produire des dessins figuratifs qui évoquent, sans toutefois nommer, mes différents états d'esprit et mes pensées. Pour emprunter le terme de l'artiste-théoricien Clément de Gaulejac, je tente de concevoir des « images qui parlent » (De Gaulejac, 2017, p. 6) générées par l'imaginaire de mes souvenirs, de mon quotidien, de l'espace domestique, de la nature et de mon anxiété. De ce fait, je m'appuie sur les mots de l'auteur lorsqu'il mentionne que « les métaphores et les illustrations [...] sont utilisées pour donner à voir un discours, une idée, un sentiment. » (De Gaulejac, 2017, p. 7). Cette approche me permet de me pencher sur les différentes couches conceptuelles de ma recherche en m'attardant particulièrement à leur « contour ». C'est un peu comme *parler de la chose qui parle de la chose*. L'objectif est d'évoquer sans toutefois la nommer, c'est-à-dire sans être littéral ou trivial. Les récits restent ouverts et libres d'interprétation, donnant libre cours aux sous-textes. C'est ainsi que j'aborde mon sujet: en le pliant et le dépliant. Une sorte d'« éparpillement » du sens qui fait écho à une recherche qui n'a pas de ligne d'arrivée.

*cette pratique qui est mienne,
elle est près de moi et
je suis près d'elle.*

L'intimité que j'entretiens avec ma pratique me permet de négocier entre les différentes pensées négatives qui m'envahissent et le besoin de les extirper. Cette proximité défriche des chemins non seulement thérapeutiques, mais elle m'aide avant tout à contrer les tempêtes qui m'habitent. Le geste artistique est pour moi une manière de reprendre le « contrôle ». Je retrouve une puissance, une voix qui semblait perdue. Mes insécurités se dissipent et font place à des moments de silence qui m'apaisent. Seul le son du crayon sur le papier se fait entendre. Toutefois, mon niveau de concentration fluctue beaucoup lors du travail en atelier, en phase avec l'intensité de l'anxiété sur mon corps-esprit. Conséquemment, une grande variété de motifs et sujets en résulte, telle une réponse aux différentes vagues qui me traversent lors de ces moments de vulnérabilité.

Je tente finalement de représenter des objets qui symbolisent aussi ce qui m'affecte. Ces derniers peuvent être présents autour de moi ou bien dans mon imaginaire. Dans tous les cas, je les décontextualise pour mieux me les réapproprier par la suite. L'objectif est de mettre en jeu mes insécurités et la précarité de mon intériorité en temps de crise. Il m'est donc possible de développer de nouvelles fonctions à ces objets/scènes qui, tout en me remémorant certaines expériences, s'attaquent à ma perception souvent déformée du dehors. Bref, je souhaite exposer au regardeur ma sensibilité au monde autant par le traitement du dessin que par sa substance symbolique. Pour mettre en lumière ces idées, je vais énumérer certaines récurrences iconographiques qui seront présentes sous différentes formes dans mon exposition finale.

3.2 Le vide

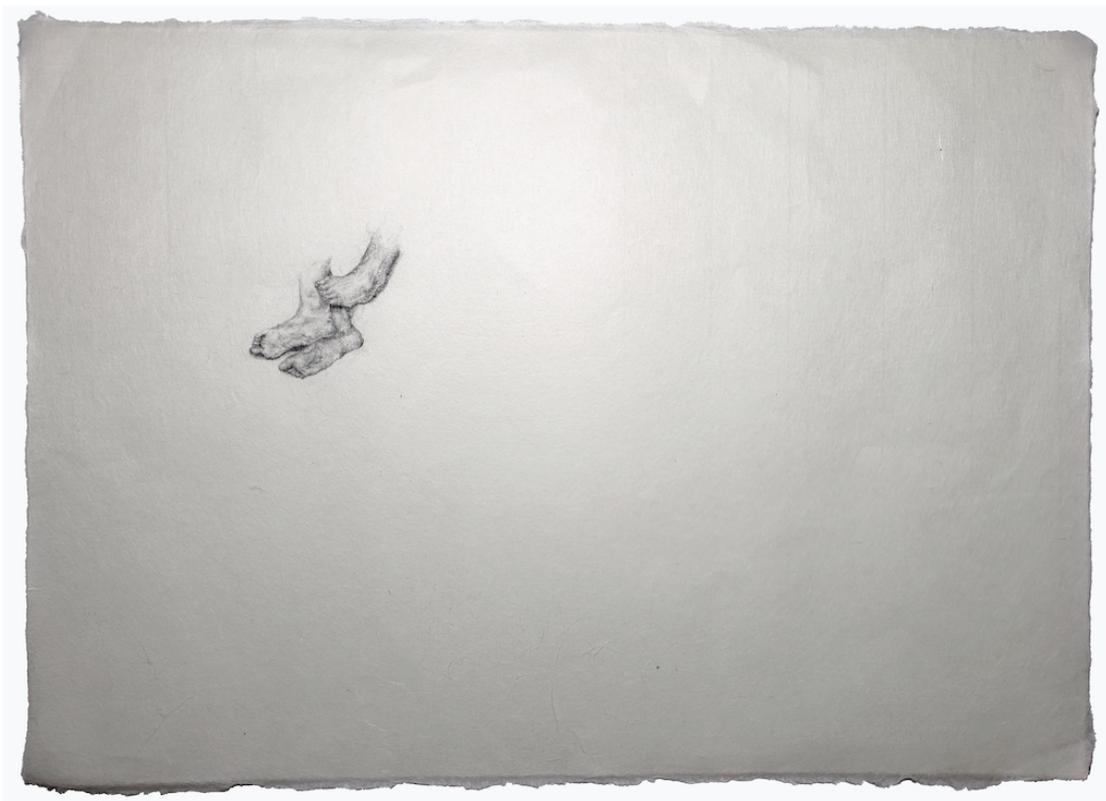
Avant d'aller plus loin, j'aimerais m'attarder à un motif récurrent dans mes dessins. Il s'agit de la représentation des vides qui m'habitent et qui, subséquemment, s'incarnent

aussi dans ma pratique. Si le dessin mène à l'essentiel, le vide l'impose. En condensant mes gestes et en faisant de fines descriptions localement circonscrites dans la vastitude du papier, j'affirme l'importance conceptuelle du vide, dans l'« absence de matière ». Comme dirait le réputé paysagiste Gilles Vexlard, « le plein n'est là que pour justifier le vide, et pas l'inverse. Le vide constitue la matière première [...] » (2013, p. 38). Dans mes dessins, le vide représente plusieurs couches sémiotiques qui permettent d'entrevoir mes craintes, mes angoisses, mon anxiété ou ma peur de la mort (ou de l'*après*). Ce passage dans *Éloge de la fragilité* de Pierre Bertrand illustre bien ce que je tente de mettre en lumière lorsqu'il écrit:

La mort n'occupe aucune place, elle est plutôt comme un vide, un trou, un interstice, une rupture, une béance, une faille, une défaillance, ce d'ailleurs pourquoi on la laisse de côté, on fait *comme si* elle n'existait pas. En effet, *elle n'existe pas*, c'est en cela qu'elle « consiste », trouer l'existence, être l'*autre* de l'existence. (Bertrand, 2014, p. 68)

Ne sommes-nous pas tous confrontés à cette peur de « rupture » ? Je crois que nous sommes tous vulnérables face à nos pensées et à l'imprévu. Si le vide illustre ce grand « trou », il évoque tout autant l'immensité et l'inconnu dans toute son obscurité. Il fait douloureusement voir le rapport de notre petitesse face à la grandeur du monde et à ce qui nous échappe. Le vide dont je parle fait aussi référence à cette perte de contrôle, celle qui survient lorsque mon anxiété atteint son apogée. Cet état de détresse est souvent accompagné par le sentiment d'être aspiré par un trou noir, de là mon rapport intime avec le vide. Un moment important dans mon cheminement a été de comprendre que « ce n'est pas la Nature, mais la raison qui a horreur du vide. [La] rationalité voudrait idéalement tout recouvrir, boucher tous les trous, tout maîtriser et expliquer. Elle cherche à dominer la sensibilité [...] » (Bertrand, 2014, p. 18-19). La confrontation entre ma raison et mes émotions n'est qu'une bataille de plus dans mon terrain intérieur. La peur générée par la conscience du vide s'observe particulièrement en Occident. J'ai découvert dans mes recherches la chercheuse Kim Hyeon-Suk qui s'intéresse à l'art et

Figure 3.1 *Sans titre (pieds)*. (2021), graphite sur papier japonais, 40,6 x 28 cm



telle une « absence matérielle totale comme un trou noir, celle qui engendre parfois le manque ou le sentiment de peur d’être confronté à un abîme où nous tomberions indéfiniment, déstabilisés comme devant une falaise » (Hyeon-Suk, 2014, p. 19). C’est cette représentation mentale qui semble nous hanter le plus. Le vide et le plein partagent toutefois une frontière commune. Une comparaison intéressante serait de prendre le symbole du *yin* et du *yang* où la ligne médiane est partagée par les deux parties. Et comme le *yin* et le *yang*, les extrêmes du vide et du plein se jouxtent dans un certain équilibre. Leur inversion est perceptible par moments lorsqu’on va aux extrémités de leurs contours. Un peu comme si l’on se tournait radicalement vers la gauche, on risquerait de rencontrer la droite. C’est dans cette optique que je tente de créer des tensions entre le plein et le vide dans mes images et mes compositions. Le « vide » devient finalement le « plein » et vice versa. Je pense illustrer cette fragilité dans le dessin *Sans titre (pieds)* (Figure 3.1, graphite sur papier japonais, 40,6 x 28 cm, 2021). Les grands espaces du papier représentent une certaine insécurité alors que les pieds ont une gestuelle symbolique d’empathie, d’apaisement et de douceur. Il faut dire aussi que « le pied nous met directement et silencieusement en contact avec le mystère de l’« il y a »: en deçà du langage et de la pensée, il est précompréhension du monde, complicité avec le monde, fragment du monde » (Bertrand, 2014, p. 93-94). Bref, le vide est l’élément fort qui relie mes œuvres entre elles.

3.3 Le Nord et le monde froid

Étant à la recherche d’objets poétiques faisant référence à mes territoires intérieurs, je ne peux m’empêcher de penser à la nature, la forêt et à ce qui appartient à ce que l’on nomme la « nordicité ». Le Nord semble difficile à définir. Il nous échappe. Avec les changements climatiques, le Nord se transforme. C’est dans cette optique qu’il semble possible de le définir et le redéfinir indéfiniment. L’idée que j’avais de l’hiver s’est

transformée lors de mon séjour en Finlande en 2016-2017. Ayant vécu le « kaamos » dans son entièreté, j'ai pu expérimenter les longues nuits polaires de l'Arctique. Ces moments de recueillement m'ont permis de développer la relation que j'aie aujourd'hui avec mon intériorité. L'idée du Nord est, en partie, une construction d'images aux déterminants esthétiques spécifiques au « monde froid » (ainsi que de ses extensions; la haute montagne, l'Arctique, l'Antarctique, l'hiver, les paysages arides, la neige, la lumière, les couleurs froides voire la monochromie, la faune et la flore, etc.). En effet, la campagne et l'hiver sont des éléments profondément ancrés dans ma pratique. Ayant grandi dans les Hautes-Laurentides, je crois fermement que la nature a toujours fait partie de mon « quotidien ». La pandémie m'ayant éloigné de celle-ci, je me sens parfois déconnecté des fondations même de qui je suis et, par extension, de ma pratique. Je me suis alors posé la question: est-il possible de combler ce besoin de nature par sa projection à travers le dessin? Bien entendu, rien ne peut remplacer le sentiment de se promener en forêt, mais à défaut d'y être, je peux peut-être vivre cette nature par l'intermédiaire de ma pratique artistique. Même si j'habite maintenant Montréal, il m'est possible d'habiter un territoire profondément « nordique ». Malgré le paysage urbain, les souvenirs d'une maison et d'une forêt enneigée restent une source inépuisable d'images et de sensations que je chéris. Nous ne sommes pas non plus à l'abri des intempéries propre au territoire québécois et en dépit de ce désir de campagne, j'ai tout de même accès à son hivernité. N'oublions pas que géographiquement, le Québec est probablement le « Nord » le plus au « Sud » du monde. Que ce soient les oiseaux migrateurs qui fuient le froid, ou bien la nature qui se transforme et s'enroule doucement dans un tapis givré, ces phénomènes nous connectent à notre propre territoire et de ce fait, à nous-mêmes. Le dessin *Oiseaux migrateurs* (Figure 3.2, graphite sur papier japonais, 30,5 x 25,4 cm, 2020) évoque cette poésie du départ, du changement et du long voyage vers l'hiver. Je souhaite ici capturer le temps qui passe et qui nous transforme.

Je dois dire aussi que j'ai un lien affectif avec la lenteur du monde froid. Je suis lent aussi dans ma production. Le calme de l'hiver me réconforte. J'y reviens peut-être aujourd'hui, car cette nostalgie de la nature m'éloigne des soucis et des inquiétudes que la pandémie a provoqué et provoque toujours chez moi. Ainsi, le dessin est un moyen de revisiter ces espaces qui demeurent en moi. La représentation de ces « lieux » (réels ou fictifs) restera toujours riche en images pour ma production artistique. C'est dans cette optique que je tente de développer des constructions de paysages qui ont pour mission d'imager la beauté, ainsi que la grandeur non seulement du monde, mais aussi des terres que l'on porte en soi, dans nos souvenirs et nos pensées.

3.4 Le ciel et les nuages

Figure 3.2 *Oiseaux migrants*. (2020), graphite sur papier japonais, 30,5 x 25,4 cm

J'aimerais écrire quelques lignes sur le nuage qui, bien sûr, n'a plus besoin d'introduction dans le monde des arts. Par ailleurs, qui n'a pas déjà passé un après-midi à observer les nuages, que ce soit les plus



jeunes ou les moins jeunes. Je me rappelle avoir toujours été fasciné par le ciel et l'*au-delà*. Dans cet extrait du livre *La Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, l'auteur Hubert Damisch semble aussi avoir été influencé par les écrits de Bachelard à propos de la symbolique du nuage. Il écrit :

Il est sûr que le nuage fournit à la rêverie (et à l'analyse qui se règle sur celle-ci) un matériau incomparable. Et si la psychologie de l'imagination ne peut ni ne doit travailler sur des figures statiques, s'il lui faut s'instruire sur des images en voie de déformation, on conviendra que cet objet amorphe entre tous compte parmi les motifs oniriques privilégiés : ne livre-t-il pas accès à un monde de formes en mouvement et que le mouvement déforme, ne prête-t-il pas à des constructions dont les mutations incessantes font jouer à plein les puissances formelles de la rêverie? (1972, p. 41)

En effet, les nuages qui traversent notre regard imitent des formes reconnaissables², alimentant l'imaginaire du public qui lui, rêve en plein jour. Comme dirait Bachelard (1943), « ils déterminent des rêveries faciles et éphémères. On est un instant “dans les nuages” et l'on revient sur terre, doucement [...] » (1943, p. 239). Le nuage est un symbole malléable qui, oui, appartient à la rêverie, mais aussi à la *vie* en soi. Ce dernier contient l'eau qui nourrit la terre, la neige qui annonce le changement, la transformation du paysage. Le nuage n'est pas synonyme de légèreté pour autant. Il peut parfois nous peser et être annonceur d'une tempête à venir. En fait, « le nuage nous aide à rêver la transformation. » (Bachelard, 1943, p. 240). On projette la pensée sur sa matière imaginaire tel un *canevas à idées*. C'est peut-être aussi un désir de transformer la matière que nous voyons. En dessin, je profite de ces réflexions pour écrire des mots sur le nuage comme dans le dessin *intranquille* vu au chapitre 2. Voici un autre exemple d'une série qui sera exposée dans le cadre de mon exposition finale. *but i care* (Figure 3.3, graphite sur papier St-Armand, 35,5cm x 25,4 cm, 2020). Cet assemblage entre les formes répétitives du nuage et des lettres me permet de faire des va-et-vient entre ma pratique de l'écriture et du dessin, un peu comme l'exemple des

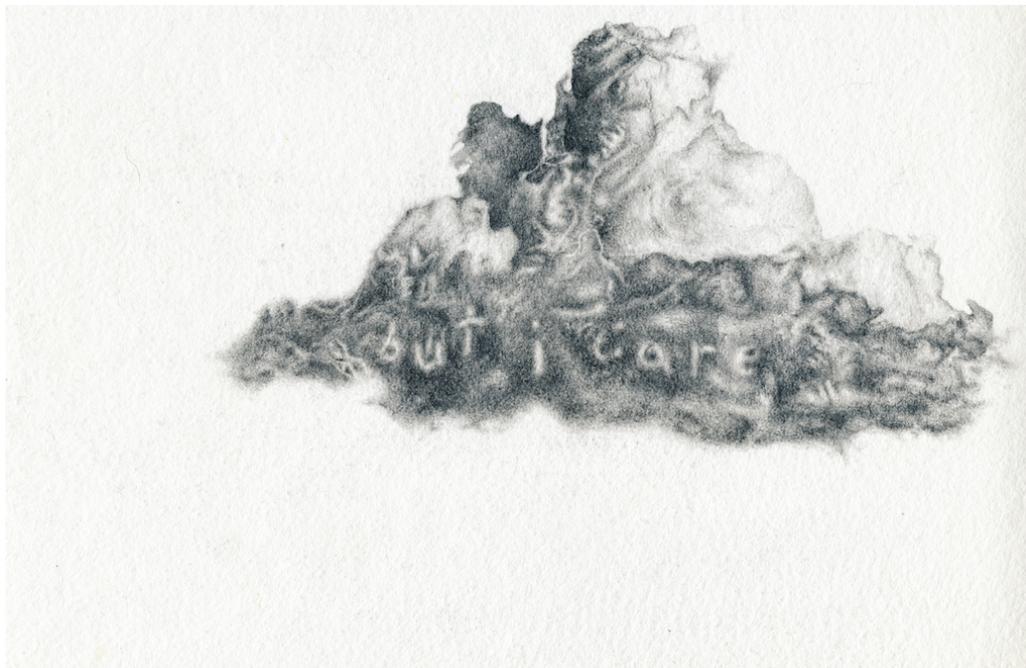
² phénomène de la paridolie.

« panneaux » mentionnés à la fin du deuxième chapitre. Ces formes deviennent finalement un prétexte pour expérimenter de nouveaux langages poétiques.

3.5 Habiter la maison

Il y a bien longtemps que j'ai habité une maison. Cette dernière se trouvait en campagne et s'apparentait à celle des récits poétiques que Bachelard décrivait dans *La poétique de l'espace*, c'est-à-dire d'un espace heureux, qui comporte un sous-sol et un grenier (Goetz, 2011, p. 99). Les souvenirs de la « maison » proposent un corpus d'images qui rappellent non seulement celles que nous avons habitées, mais aussi celles où que l'on aspire demeurer. Cependant, je crois qu'il ne faut pas nécessairement définir la maison par ce qu'elle est, mais par ce qu'elle nous fait vivre et, inversement, à partir de ce que nous en faisons. J'ai quitté la demeure familiale à l'adolescence pour la poursuite de mes études. C'est un deuil réel que de perdre la

Figure 3.3 *but I care*. (2020), graphite sur papier St-Armand, 35,5 x 25,4 cm



maison qui nous a abrités lors de l'enfance, même si celle-ci m'évoque encore des traumatismes. Chaque pièce de monnaie a deux côtés, certains souvenirs aussi.

Malgré cette absence, « ce que nous croyons être devenus invisibles ne peut en réalité se dissiper complètement » (Sugàr, 2020). À défaut d'y habiter, elle demeure tout de même en nous. Cette disparition a chamboulé ma relation à l'espace domestique pendant un certain moment. De passer d'une vaste maison à un petit appartement a été l'équivalent de perdre un univers bâti par mes propres pensées. Un long travail qui s'étalait de ma petite enfance jusqu'à l'adolescence. Déménager à cet âge de la campagne vers la ville constituait aussi un chamboulement. Les repères de ce qu'on appelle *la maison* me semblaient égarés. Bien sûr, je n'avais pas les acquis nécessaires pour bien comprendre que ces souvenirs se trouvent bien en mon for intérieur, ils se déplacent avec moi et ne se dissiperont pas. S'habiter c'est aussi demeurer à travers le temps, qu'on en soit conscient ou non. Benoît Goetz dans la *Théorie des maisons* demande tout de même:

Comment donc maintenir ce vocable de « maison » à l'heure des nouveaux nomadismes et de l'espace-réseau, de l'urbanisation du monde, de la généralisation du logement collectif et de ce qu'on appelle les « nouvelles mobilités »? (2011)

Il faut dire que la manière dont nous percevons la maison évolue en même temps que notre rapport au monde. Spécifions que l'idée de demeurer est beaucoup plus conceptuelle que littérale. Notre façon d'habiter se transforme constamment, s'adaptant ainsi à notre environnement intérieur et extérieur. Avec la pandémie, la recherche de « fuite » d'une réalité douloureuse est indéniable. Les citoyens confinés dans leur petit espace n'ont-ils pas tous eu l'envie, à un moment ou à un autre, de s'enfuir de la ville étouffante? Bref, cette crise nous a définitivement rapprochés de l'espace que nous habitons. Nombre d'entre nous avons enfin réalisé l'importance du chez-soi en étant contraints à y demeurer. C'est sans surprise que de nouveaux besoins ont émergé lors de ce confinement forcé tels que la nécessité de transformer

notre espace domestique en un lieu plus chaleureux, plus sécuritaire. Je me demande de quelle manière cette redéfinition de la maison peut-elle être déployée dans notre époque si mouvementée? Premièrement, le concept de la maison est d'abord une idée qui n'a ni frontières ni contours. Ma pensée rejoint celle de Benoît Goetz lorsqu'il décrit:

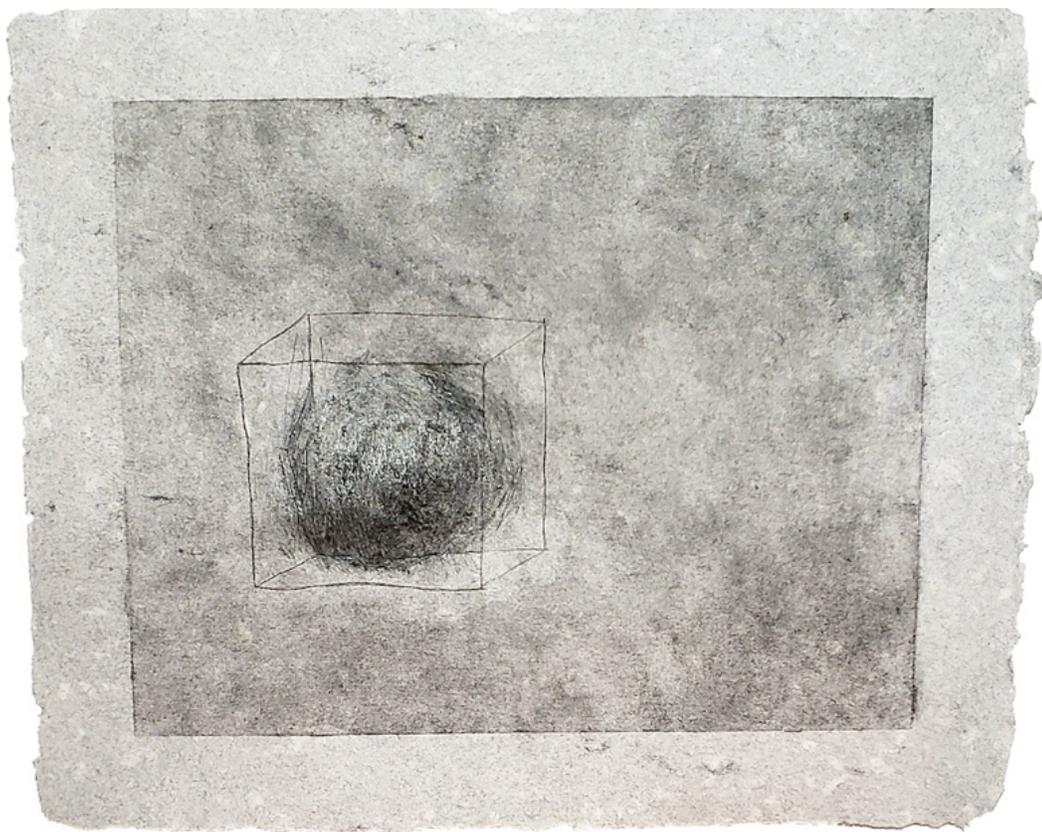
Une maison n'est ni un concept (telle l'idée de l'architecture), ni un objet empirique (elle n'a pas de forme précise: ce peut être une tente, une cabane, un appartement). Je considérerai plutôt la maison comme un schème, au sens d'un rythme et d'un dynamisme spatio-temporel. Une « maison » est une manière d'être à l'espace, ou de posséder l'espace [...]. C'est l'habiter, donc, qui construit une maison, et nous employons tous les jours le mot de maison pour désigner notre modeste demeure. (2011, p. 101)

Cette dernière nous connecte à notre territoire tout en nous protégeant des dangers extérieurs. La demeure est un cosmos autonome. Par exemple, un monde de pensées et de souvenirs habite la chambre à coucher. Ces sentiments se logent en nous et creusent leur terrier dans notre esprit. Nous les avons fabriqués, ils sont liés à notre imaginaire. C'est peut-être aussi à force d'habiter que l'on en vient à s'habiter soi-même. L'auteur poursuit en disant que « la maison se compose de personnes et de choses avantageuses. » (Goetz, 2011). Je suis d'avis qu'il faut que le regard que l'on porte sur notre demeure soit bienveillant, mais la substance de cette idée est aussi de « posséder » sa maison, de l'explorer dans toutes ses fonctions, d'écouter ses bruits et ses murmures, d'être attentif à ses besoins. N'oublions pas qu'elle respire le même air que nous.

En ce sens, je me demande si ce retour vers la maison nous aura finalement permis d'entretenir une nouvelle relation avec ce concept d'intériorité. Elle n'est peut-être plus seulement qu'un abri, mais bien un espace riche, propice à la pensée et à la création. Ce qui était au départ « un repos forcé », généré par l'inconnu du nouveau virus, aura finalement nourri mon travail. En ce qui concerne la réalité de plusieurs artistes émergents, on pourrait parler d'une évolution vers la « maison-atelier ». Le

manque de moyens nous amène toujours à s'adapter. Les longues heures passées à l'intérieur m'ont permis de penser ma pratique, de mieux la ficeler et de l'imaginer dans ses coins et recoins. Je crois que le souci de soi est intimement lié à notre rapport à la maison. Bien sûr, prendre soin de sa demeure est aussi un moyen de prendre soin de sa vie, mais de nombreux parallèles existent entre l'être et la demeure. Ne serions-nous pas tous des maisons ambulantes après tout? Un peu comme la coquille de notre corps qui abrite notre esprit et qui transporte notre bagage partout où nous nous trouvons. J'imagine cette personnification de la maison dans ma pratique. Dans le dessin *Sans titre* (figure 3.4, graphite sur papier artisanal, 25,4cm x 20,3cm, 2021), je tente d'évoquer cette angoisse qui m'accapare. C'est dans mes pensées que mes demeures se construisent. Comme dit Bachelard dans la *Poétique de l'espace*:

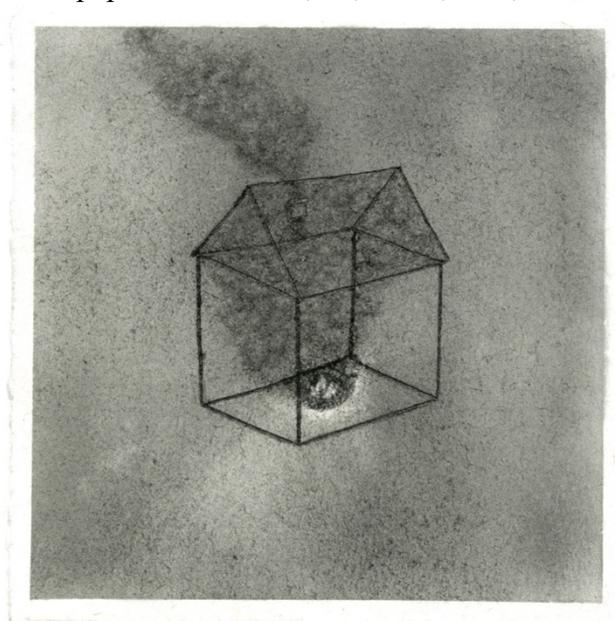
Figure 3.4 *Sans titre* (2021), graphite sur papier artisanal, 25,4 x 20,3 cm



Nous verrons, dans le cours de notre ouvrage, comment l'imagination travaille dans ce sens quand l'être a trouvé le moindre abri: nous verrons l'imagination construire des « murs » avec des ombres impalpables, se reconforter avec des illusions de protection — ou, inversement trembler derrière des murs épais, douter des plus solides remparts. Bref, dans la plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes. (1957, p. 24-25)

C'est cet imaginaire de la maison si subjectif que je tente de déployer dans mon travail. Cette dernière devient une sorte d'autoportrait qui évoque non seulement mon quotidien, mais aussi mes pensées envahissantes. Dans cet autre exemple, le dessin *Point de fuite* (figure 3.5, graphite sur papier St-Armand, 17,8 x 17,8 cm, 2020) représente les difficultés que j'éprouve à m'extirper de mon état d'anxiété.

Figure 3.5 *Point de fuite*, graphite sur papier St-Armand, 17,8 x 17,8 cm, 2020



Lorsque je me sens anxieux, j'ai un comportement évasif. Je tremble, je fais de la trichotillomanie, je suis nerveux, etc. De façon simplifiée, j'essaie de trouver un moyen de quitter mon corps et de laisser la tempête passer. Le langage quelque peu schématique de ce dessin a pour objectif de mettre l'accent sur la recherche de « points de fuite » de mon anxiété. Pour mon exposition finale, j'aimerais « ouvrir » la maison pour qu'on puisse voir son intérieur, et ainsi voir mon intériorité, les deux étant intimement liés. En écrivant ces mots, le travail de Rachel Whiteread me vient à l'esprit. En 1993, l'artiste a moulé l'intérieur complet d'une maison victorienne à Londres qui allait être détruite. Intitulée *House* (voir la figure 3.6), il était possible

de voir tout le relief de l'intérieur de la demeure. Lors de la présente pandémie, Mario Côté, professeur retraité de l'UQM en arts visuels et médiatiques, a partagé une série d'articles regroupés du nom de « maison fictive pour l'art en archipel » sur sa page Facebook personnelle. Il a publié un court texte sur cette œuvre marquante qui m'a spécialement touché. Il décrit le travail de l'artiste tel un « gant que l'on retourne ». C'est « montrer ce qui enclot une maison, à la périphérie du dedans et du dehors » (25 janvier 2021). Cette œuvre évoque une poétique qui se dégage autant du geste que de la matière. Cette idée de « maison retournée sur elle-même » m'amène à évoquer, par la pratique du dessin, un retournement similaire avec mon être. Je souhaite finalement ouvrir mes murs pour raconter mon récit tumultueux du dehors et de l'intérieur simultanément dans le cadre de l'image.

Figure 3.6 *House*, Whiteread, R. (1993). Photo by Sue Omerod



3.5.1 Internet : cette autre relation entre le dehors et le dedans

La peur des dangers de l'« extérieur » m'a aussi amené à mieux saisir certains comportements générés par mon anxiété. Comme quoi mon art m'est thérapeutique. Par la recherche de soi, j'ai vite compris que j'évitais le « dehors ». Cependant, à défaut de fréquenter l'« extérieur », ce dernier s'est allègrement invité à l'intérieur d'Internet. Mona Chollet s'est aussi intéressée au phénomène de l'envahissement de l'espace domestique par le monde virtuel. Elle écrit sur le sujet:

Vous avez à peine tapé votre mot de passe qu'une foule, constituée pour une large part de parfaits inconnus, fait irruption dans votre salon ou votre chambre à coucher. Une foule caquetante, claironnante, murmurante; une foule persifleuse, pensive, révoltée. Chahuteuse, euphorique, dubitative, furieuse, hilare. Cela revient un peu à donner une fête permanente et à voir votre chez-vous envahi par une troupe où se mêlent les amis, les visages familiers, et les amis d'amis, ou ceux qui ont tapé de l'incruste, parmi lesquels il y aura autant de rencontres lumineuses que d'emmerdeurs. C'est sympathique, mais à la longue, c'est fatigant [...].
(2016, p. 50)

Il y a une sorte d'univers parallèle qui demeure perpétuellement avec nous, dans la maison moderne que nous connaissons. Ce paysage virtuel ne s'invite pas seulement à la maison, mais s'invite en nous. Il capte notre attention et transforme nos comportements. Cette technologie s'intègre à nos mouvements, à nos pauses et à nos activités. Partager du contenu sur Instagram est comme la nouvelle manière efficace de donner des « nouvelles » à nos proches et moins proches. Ce contact nous permet d'éviter la solitude, il comble les vides intérieurs. Nos insécurités se voient enfin rassurées, mais ce n'est que temporaire. Lorsque l'écran se ferme, nos vides refont surface. Et nous nous retrouvons bien souvent les mains creuses. N'empêche, grâce aux réunions virtuelles, j'ai « reçu » des gens chez moi. J'ai pu aussi rendre visite à des amis, assister à des événements, voir des expositions, et ce, entièrement en ligne.

L'expérience sensible est définitivement diminuée, mais c'est tout de même une façon sécuritaire de garder le contact entre notre monde et le monde des autres.

Le contraire est tout aussi possible, voire relatif: « parallèlement à cette invasion, il y a le second mouvement: de l'intérieur vers l'extérieur » (Chollet, 2016). Le virtuel brouille les frontières entre le « dehors » et le « dedans ». Ce qui demandait avant un déplacement vers l'extérieur est maintenant possible de l'intérieur. On peut penser aux cours en ligne par exemple. Les étudiants n'ont plus l'obligation de se mobiliser physiquement. Ils ont maintenant les outils virtuels pour être à l'école tout en étant dans le confort du canapé. Pour mieux illustrer cette relation avec la technologie qui nous entoure, je me réfère encore aux propos de Mona Chollet dans son ouvrage *Chez-soi*: « le recours à des outils et à des appareils divers, se réduisent aujourd'hui à un face-à-face: téléphoner, lire, écrire une lettre, écrire tout court, dessiner, s'informer, faire ses courses, écouter de la musique, regarder des films » (Chollet, 2016, p. 51). Tout comme l'autrice, le temps que je passe face à un écran semble aplatir le temps. Je ne vois plus les heures passer, les journées s'enchaînent et je suis spectateur. Je me sens déconnecté de ce qui m'entoure en étant finalement trop « connecté ». Comprenez-moi bien, Internet reste un outil incroyable pour ma pratique, que ce soit la recherche d'images ou bien de garder contacts avec les souvenirs, les lieux et les gens qui me sont chers. Cependant, j'ai aussi tendance, comme plusieurs d'entre nous, à me comparer. Il en résulte une pression de performance que je m'inflige et qui m'amène parfois en des lieux sombres psychologiquement. Ces pensées ne sont qu'un autre paramètre qui exemplifie mon rapport complexe à l'intériorité, entre mon être et la demeure.

CONCLUSION

Pour conclure ce mémoire, je dois dire que l'exercice aura cultivé un ardent désir de poursuivre ma quête d'intériorité. Je réalise qu'il me reste encore beaucoup à explorer à travers le concept de la *pensée-paysage*. Il me faut ouvrir de nouveaux chemins pour la suite des choses. En ayant cherché à déconstruire ma pratique, j'en suis venu à déconstruire le paysage de ma pensée. La recherche-crédation m'a permis de développer une relation encore plus intime avec le dessin qu'auparavant. En étudiant ce dernier, j'ai découvert un médium qui a su me fournir les outils nécessaires à la retranscription de mes angoisses et mes intranquilités. Le dessin entrouvre une porte sur notre capacité à penser le monde qui nous entoure. Il m'a finalement aidé à aller à l'essentiel et à développer les réflexions exprimées dans ce mémoire.

De plus, la relation complexe qui entoure les mots et leur représentation s'est précisée en étudiant *Une brève histoire des lignes* de Tim Ingold. Cette étude a nourri ma recherche et m'a amené à penser la relation entre les mots et l'image. Comment peuvent-ils cohabiter dans le même cadre? En ne les laissant pas effectuer le travail de l'autre. Il est important que l'image n'utilise pas le langage des mots et que les mots ne montrent pas ce que l'image doit montrer. Une collaboration sensible entre ma pratique du dessin et de l'écriture en a découlé, donnant naissance à un corpus d'œuvres qui composera mon exposition finale.

Bref, ces expérimentations d'atelier m'ont donné les outils nécessaires pour concevoir les représentations graphiques de ce qui me touche. En représentant de nombreux sujets qui évoquent mon trouble d'anxiété généralisée, je souhaite faire le tour de mon sujet sans toutefois le nommer. Par l'accumulation d'indices dans mes dessins, le regardeur peut entrevoir mon discours sur l'intériorité dérangée tout en s'appropriant ce qu'il

voit. Je souhaite avant tout laisser mon travail ouvert aux différentes interprétations. Que ce soit par la représentation d'une maison, ou bien d'un paysage, je me suis intéressé au phénomène d'« habiter », ou bien de « s'habiter ». Le rapport entre le « dehors » et le « dedans » aura été un sujet porteur lors de ma maîtrise et surtout dans les durs moments d'isolement. Cette recherche-crédation se termine peut-être, mais je compte poursuivre ces réflexions au-delà de la maîtrise, en explorant de nouvelles pistes. Après trois années à dessiner, je souhaite expérimenter de nouveaux médiums tels que la vidéo, l'installation et les arts d'impression.

Finalment, je dois aussi mentionner que mon exposition finale sera constituée de dessins réalisés durant ma maîtrise. L'endroit où j'exposerai ma recherche-crédation reste encore à déterminer au moment où j'écris ces lignes. L'espace d'exposition de ces dessins aux formats variés sera aménagé de façon à évoquer les vides que l'on retrouve dans mes images. De cette manière, l'attention se retrouvera dirigée vers les descriptions fines réalisées localement dans le cadre de mes compositions. Ainsi, l'adéquation entre l'espace du lieu d'exposition et mes travaux amènera le regardeur à prendre le temps d'observer le labeur de certaines parties de mes dessins, tout en portant une attention particulière aux silences que la pièce proposera.

Je travaille présentement à la rédaction de mon premier recueil de poésie qui sera réalisé dans le but d'accompagner cette exposition. Je mets en annexe quelques poèmes qui résonnent, selon moi, avec ce mémoire.

ANNEXE

chaque été
je me fais guerre
je veux juste m'appuyer sur *enter*
sauter de tout mon cœur
juin/juillet/août
j'aime mieux septembre
anyway,
je marche à la vitesse du monde qui court

peut-être qu'il pleut juste sur Bourbonnière
dans l'atelier, le dessin est là
je suis là aussi
devant une foule

la semaine passée à Montréal
une baleine est morte
le fleuve, depuis,
est d'une couleur ecchymose

je dessine
les fragments d'un terrain en bataille
oubliez-moi
je suis inquiet et ma ville brûle
ce soir
je trace ma vie

bientôt

on pourra faire du feu

à l'heure de la braise

je te dirai:

take me anywhere you want to go

en septembre,
je ne pourrai plus prétendre que le lac
ne me coupe pas les jambes
et que nos mégots
ne me brûlent pas les pieds

je suis ailleurs,
dans ma tête et
j'aime mieux ça

à toutes ces personnes qui aiment
prendre la place,
je vous donne la mienne

dessiner des paysages
aux yeux qui brûlent
en dedans les choses
du dehors

les oiseaux qui se cachent
ne veulent pas mourir,
mais le silence naît du bruit

le bruit est docile
c'est le silence, l'ennemi

je suis d'ailleurs,
dans mes climats
les nuages se font la guerre
en pleins jour
et parfois,
entre douceur et dureté
entre ouate et neige
ma maison brûle
et la nuit ne vient pas

BIBLIOGRAPHIE

- A. Tiberghien, G. (2013) Éditorial. Dans *Du dessin*. (24) Actes Sud, École nationale supérieure de paysage.
- Babin, S. (2018) L'esquisse: promesse d'un dialogue. Entretien avec François Morelli dans *Esse arts + opinions : Esquisse*. (93).
- Bachelard, G. (1943) *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1957) *La poétique de l'espace*. Quadrige.
- Bertrand, P. (2014) *Éloge de la fragilité*. Bibliothèque Québécoise.
- Bertrand, P. (2021) *Philosophie et poésie*. Dans le chapitre 3 *Philosophie et création*, Liber.
- Boulanger, M et Lupien, J. (2010), *Michel Boulanger: le dessin manifeste*. Plein Sud.
- Chollet, M. (2016). *Chez soi*. Éditions la découverte.
- Collot, M. (2011) *La Pensée-paysage*. Paris: Actes sud / ENSP.
- Côté, M. **maison fictive pour l'art en archipel**, (2021, 25 janvier), [message sur Facebook]. Récupéré de <https://www.facebook.com/mario.cote.1257>
- Damisch, H. (1972). *Théorie du / nuage /. Pour une histoire de la peinture*. Édition du Seuil.
- Dee, C. (2013) Plus et moins: du dessin critique appliqué au paysage. Dans *Du dessin*, Actes Sud et L'École Nationale Supérieur de Paysage. (24).
- De Gaulejac, C. (2017). *Tu vois ce que je veux dire? Illustrations, métaphores et autres images qui parlent*. Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en études des arts de l'Université du Québec à Montréal, récupéré de <https://archipel.uqam.ca/10636/>
- De Haas, P. (1980) Actualité des arts plastiques, *Le dessin contemporain*, Paris: Centre national de documentation pédagogique, (51).

- Dexter, Emma, (2006) *Vitamine D, Nouvelles perspectives en dessin*. Paris : Phaidon.
- Goetz, B. (2011). *Théorie des maisons*. Verdier.
- Hyeon-Suk, K. (2014) *L'ART ET L'ESTHÉTIQUE DU VIDE (空, 空)*. L'Harmattan.
- Ingold, T. (2011-2013) *Une brève histoire des lignes*. Zones sensibles.
- Lichtenstein, J. (2003) *Disegno*. Le Seuil / Dictionnaires le Robert, [en ligne], récupéré de https://vep.lerobert.com/Pages_HTML/DISEGNO.HTM.
- Lichtenstein, J. *Du dessein au dessin*. (2007) Colloque organisé par les instituts Saint-Luc de Bruxelles au studio du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles le 19 novembre 2004. La Lettre Volée.
- Magritte, R. (2017). *Les images et les mots*. Dans Choix d'écrits. Espace Nord.
- Orival, T, (2020) Comment se fait l'incorporation ? Brèves considérations, Sociologies. Mis en ligne le 13 octobre 2020. [en ligne]. Récupéré de <http://journals.openedition.org/sociologies/14599>.
- Peyramayou, V. (2016) *Dessin contemporain : vers une approche intermédiaire*. Toulouse : Université Toulouse Jean Jaurès, (7), [En ligne], disponible sur <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2018/01/09/la-ville-contemp...ite-au-generique/>.
- Rancière, J. (2021) *Les mots et les torts, Dialogue avec Javier Bassas*. La Fabrique éditions.
- Sugàr, A. (2020). *Perdre la maison, Essai sur l'art et le deuil de l'espace habité*. Varia.
- Valéry, P, (1960) *Degas danse dessin*, Œuvres, 2, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Vexlard, G. et Viollet, M. (2013). *Du dessin*. Entretiens avec Gilles Vexlard dans le chapitre *Autour du dessin*. Printemps 2013, École nationale supérieure de paysage, (24).
- Yu, M. (1996). « *Magritte : une poétique des mots et des images (1927-1930)* », Textyles. Récupéré de <http://journals.openedition.org/textyles/2136>.