

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DYNAMIQUE DU DESSIN DANS DES ESPACES TRANSITOIRES PRENANT  
LEUR SOURCE DANS UNE EXPÉRIENCE VÉCUE EN CONTEXTE  
D'IMMIGRATION

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

FARZANEH REZAEIMAHABADI

OCTOBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.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

Je remercie d'abord mon directeur de recherche, monsieur Thomas Corriveau, qui m'a accompagné pendant mes études à la maîtrise. J'ai appris énormément de lui, de son expertise dans le domaine des arts visuels, sa générosité et sa gentillesse remarquable.

## DÉDICACE

Je dédie mon mémoire à la présence  
éternelle de mon père, à ma mère qui est le  
soleil de ma vie et à mon âme-sœur Mancy.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	vi
RÉSUMÉ .....	viii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I LE DESSIN ET SA MATÉRIALITÉ .....	3
1.1 Pratique du dessin .....	3
1.2 Environnement papier .....	5
1.2.1 Le papier et la miniature persane .....	7
1.3 Matières et pigments naturels .....	11
1.3.1 Grenade .....	13
1.3.2 Khayyâm et le vin.....	16
1.4 Nourriture comme lien entre les cultures .....	20
CHAPITRE II TERRITOIRE DU DESSIN .....	23
2.1 Envie d’aller loin (mon immigration) .....	23
2.2 Espace Vide dans l’immigration et dans le dessin.....	26
2.3 Dessin et voyage .....	29
CHAPITRE III ESPACES TRANSITOIRES DU DESSIN .....	35
3.1 Dessin: mon sanctuaire .....	35
3.2 Projet <i>Ruptures</i> : enjeux matériels et formels .....	37

3.3	Projet <i>Ruptures</i> : enjeux conceptuels et esthétiques .....	39
3.3.1	La contradiction de l'immigration .....	41
3.3.2	La fragmentation et la rupture .....	42
3.3.3	La suspension .....	44
3.4	La mise en espace des dessins .....	47
	CONCLUSION .....	49
	ANNEXE ŒUVRES DE L'EXPOSITION RUPTURES .....	51
	BIBLIOGRAPHIE .....	63

## LISTE DES FIGURES

1.1	Un exemple d'une miniature de la période Timurid en Iran (1370-1507) .....	9
1.2	Le portrait de Kamal-ol- Molk 1848-1940 .....	10
1.3	Atelier de coloration des fils de tapis à Kashan en Iran .....	12
1.4	<i>Grenade</i> , pot de grenade, objet utilisé lors de la performance.....	15
1.5	<i>Khayyâm et le vin</i> - Vue d'exposition .....	18
1.6	<i>Khayyâm et le vin</i> - Vue d'exposition .....	19
2.1	Parviz Tanavoli, <i>Big Heech</i> , Musée Agha Khan Toronto.....	28
2.2	Dessin réalisé dans le stage de création à Poitiers en France .....	31
3.1	Fleurs de safran .....	38
3.2	<i>Ruptures</i> , 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm ....	40
A.1	<i>Ruptures</i> , 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 28 cm ....	52
A.2	<i>Ruptures</i> , 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 28 cm ....	53
A.3	<i>Ruptures</i> , 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 28 cm ....	54
A.4	<i>Ruptures</i> , 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 28 cm ....	55
A.5	<i>Ruptures</i> , 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 28 cm ....	56
A.6	<i>Ruptures</i> , 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm ....	57
A.7	<i>Ruptures</i> , 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm ....	57

- A.8 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm .... 58
- A.9 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm ... 58
- A.10 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm ... 59
- A.11 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm ....59
- A.12 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm .... 60
- A.13 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, , 28 x 153 cm 60
- A.14 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 230 x 28 cm ...61
- A.15 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 190 x 28 cm ...62

## RÉSUMÉ

Depuis des années, le dessin et toutes les possibilités expérimentales, intimes et expressives qui le caractérisent prennent une place prépondérante dans ma pratique artistique. Son accessibilité et la simplicité de ses moyens en font un véhicule vraiment unique, permettant une grande proximité avec mes activités quotidiennes, mais plus encore avec la vie nomade que je mène, alors que je me déplace constamment entre Montréal, où je vis et travaille, et l'Iran, mon pays d'origine, où je me rends à chaque année. Et, de fait, la pratique du dessin accompagne tant mes longs que mes brefs voyages, toujours à disposition pour rendre mes perceptions du monde.

Je dessine sur papier. C'est pour moi plus qu'un support : il devient un environnement que j'explore sous diverses formes, en le manipulant, le pliant et en multipliant ses surfaces de façon à accentuer sa présence matérielle. Cet intérêt pour sa matérialité s'étend aux pigments naturels, tels que le jus de grenade, le vin et le safran. À la fois substance et surface, le dessin me convie à des explorations infinies.

Mon travail se joue comme lieu d'introspection du caractère contradictoire du phénomène de l'immigration. En même temps que l'éloignement de notre terre natale et de nos racines nous peine, nous nous épanouissons et commençons à construire de nouveaux fragments identitaires dans le pays d'accueil. Mes œuvres cherchent à manifester cette double vie marquée par de multiples ruptures. Mes expériences vécues et mes sensations profondes dans le contexte de l'immigration fonctionnent comme moteur de ma création et mon travail propose au spectateur de parcourir un univers fragmenté, marqué par la pensée nomade et migrante.

Mots clés : dessin contemporain, immigration, narration, rupture, déplacement, fragment, papier, pigment naturel.

## INTRODUCTION

Le dessin est considéré comme une pratique marginale à cause de son caractère provisoire, spontané et éphémère. Comme dit Jean-Luc Brisson : « Le dessin ne prétend pas au long terme » (Brisson, 2009).

Depuis des années, le dessin a pris une place dominante dans ma pratique et est devenu le mode principal de ma création. Le dessin me fascine, il est direct, bref, court, rapide, précaire, fugitif, léger, éphémère et nomade. De plus, je constate que la pratique du dessin peut me suivre dans mes déplacements et voyages, gardant vivante cette ouverture au monde.

Le dessin peut être réalisé sur les surfaces les plus diverses, mais le papier demeure sans contredit un des supports les plus utilisés. Le papier a d'ailleurs une longue histoire en Orient. Il a été inventé en Chine et a trouvé sa place plus tard partout dans le monde. Dans la culture visuelle de l'Iran, comme nous le soulignerons plus bas, il est un support essentiel à la fois pour la littérature et la miniature persanes. Dans l'ancienne civilisation perse, la littérature, la poésie et la calligraphie étaient florissantes et toutes ces formes d'expression ont été toujours présentées sous forme de livres, sur papier, et ornées par des miniatures et des illustrations.

Dans mon travail, le choix de matériaux, qui inclut le papier et les matières et pigments naturels, fait référence à cette recherche identitaire dans la culture visuelle persane.

Mon projet est constitué d'une série de dessins basés sur les notions de rupture et de fragmentation. Il comprend une dizaine de compositions réunissant chacune de trois à six dessins sur papier, regroupés selon une configuration tantôt horizontale, tantôt verticale. Au lieu de travailler sur une seule grande surface unifiée, j'ai dessiné sur plusieurs papiers, placés les uns à côté des autres, en cherchant l'équilibre entre l'unité générale de l'ensemble et la singularité de chaque dessin. Quand plusieurs papiers construisent un dessin, il s'établit entre ces surfaces adjacentes des lieux de fortes tensions.

Les points de contact et de rupture deviennent très actifs et je cherche à y accentuer les effets de discontinuité. La multiplicité des surfaces de dessin évoque des zones géographiques et des espaces de temporalités différenciées, dans un travail qui prend ancrage à la fois dans ma pratique du dessin et dans ma vie, surtout mon expérience vécue dans le contexte de l'immigration.

## CHAPITRE I

### LE DESSIN ET SA MATÉRIALITÉ

Dans ce chapitre, j'évoque les enjeux présents dans ma démarche artistique avant mon arrivée au programme de maîtrise, puis je décris et analyse les projets de création que j'ai réalisés dans le cadre de mes études, en mettant l'emphase sur le fil conducteur ayant mené à mon projet final.

#### 1.1 Pratique du dessin

Dans la hiérarchie des pratiques, le dessin n'a pas historiquement une place aussi solide que la peinture ou la sculpture. Il est parfois considéré comme une pratique marginale ou une étape préliminaire à cause de son caractère provisoire, spontané et éphémère. C'est depuis la Renaissance que l'émancipation de dessin s'est faite progressivement jusqu'à ce qu'elle se consolide au XIX<sup>e</sup> siècle. Graduellement, le dessin est devenu l'objet de reconnaissance pour des collections muséales et a fait l'objet d'une valorisation sur le marché de l'art.

Durant la modernité, se développent d'importants corpus de dessins chez des artistes tels que Degas, Lautrec, Picasso, Giacometti, Kollwitz et tant d'autres. Aujourd'hui, d'innombrables publications sur la pratique du dessin viennent confirmer toutes ces

transformations dans le ‘mainstream’, particulièrement au cours des années 1990 avec des catalogues d’exposition et des publications comme *Vitamin D : new perspective in drawing* de Phaidon, *The drawing book* de Tania Kovats, *Dessin hors papier* et les expositions dédiées exclusivement au dessin comme *Drawing now* de MOMA.

« Les dessins et l’acte de dessiner ne se réduiraient pas qu’à une simple étape préliminaire ou intermédiaire dans le processus de création d’une œuvre d’art, ils pourraient – et peuvent, en fait – constituer l’œuvre en soi » (Chan *et al.*, 2010).

De plus en plus, les artistes ayant une pratique du dessin produite majoritairement sur le papier trouvent une visibilité dans le champ de l’art contemporain et il s’est développé un marché permettant la vente de ces œuvres. Il reste pourtant de nombreux questionnements autour de leur pérennité et de leur conservation car ces œuvres peuvent se dégrader après un certain temps, contrairement à la peinture qui a un caractère plus durable avec plus de longévité. Certains artistes qui choisissent le dessin comme leur médium prennent ainsi une posture radicale et font un choix esthétique particulier.

Les dessins réalisés avec le crayon, l’encre, le fusain ou l’aquarelle sont plus fragiles et effaçables. La question de la pérennité, par exemple pour des dessins faits avec le fusain ou le crayon, devient cruciale pour l’artiste, qui a la responsabilité de préserver ses œuvres et doit s’assurer de la qualité du papier et de ses choix matériels.

Le fait est qu’aujourd’hui nombre de jeunes artistes dessinent comme ils respirent et font du dessin sous toutes ses formes une manière d’être au monde et de s’interroger en direct et en continu sur la vie, l’art, la société, eux-mêmes. Et pour leurs spectateurs, ces flux graphiques tant bruts de décoffrage que longuement élaborés distillent la pulsation de la vie même, de l’émotion vive et de la pensée en mouvement. Par le dessin mieux que par n’importe quel autre médium, ils entrent dans le processus intime de la création, presque dans la tête même de l’artiste. (Jaunin *et al.*, 2012).

On retrouve la présence et l'importance du dessin chez des artistes canadiens contemporains, notamment sur la scène montréalaise, pour laquelle j'ai développé un intérêt, où cette mouvance vers le dessin se trouve chez de nombreux artistes, tels que Francois Morelli, Caroline Boileau, Susan Turcot, Guy Langevin, Shuviani Ashoona, Marigold Santos, Moridja Kitenge, Catherine Bolduc et Massimo Guerrera. La majorité de ces artistes réalisent leur dessin sur le papier.

## 1.2 Environnement papier

Bien que le dessin puisse être réalisé sur différents supports, le papier a été toujours un des plus utilisé. Cette matière, fabriquée à partir de fibres et diverses substances végétales, a d'ailleurs une longue histoire en Orient.

Avant la création du papier, on a utilisé diverses surfaces d'inscription, telles que la pierre, l'os, la soie ou tout autre matériel propice à recevoir l'écriture. En Égypte, on fabriquait des surfaces servant à l'écriture et au dessin à partir d'une plante nommée papyrus, qui a donné son nom à ce support. Par la suite, il y eu fabrication de parchemins à partir de peaux d'animaux utilisées comme un support d'écriture.

Ces matériaux ont commencé à disparaître à la suite de l'invention du papier en Chine, qui s'est progressivement propagée à travers le monde. Le secret de la fabrication du papier est d'abord longtemps resté à l'intérieur de l'empire mais lors de la bataille de la rivière Talas, les Arabes victorieux ont finalement récupéré ce secret des prisonniers chinois et ont établi un premier centre de fabrication de papier à Samarkand, puis un autre à Baghdâd. Ensuite cette matière a circulé très vite dans les pays voisins, au Moyen-Orient et plus tard en Europe et partout dans le monde.

Depuis deux mille ans, le papier est le confident des artistes et des poètes. Papier de Chine, du Japon, de Samarkand ou d'Auvergne, sa lente

pérégrination s'est accompagnée de multiples métamorphoses. (André Le Part *et al.*, 2011).

Depuis son invention jusqu'à aujourd'hui, le papier a toujours gardé son importance au cœur de l'art et, encore aujourd'hui, en art contemporain. Pendant mes recherches, je me suis concentré sur des artistes qui explorent le dessin et sa matérialité, par exemple chez l'artiste canadien d'origine taïwanaise Ed Pien.

Pien explore la matière de papier à fond et crée des installations qui investissent l'espace et les murs d'exposition avec des papiers découpés et de grandes feuilles de papier de riz, en s'inspirant des mythes et des récits asiatiques et taïwanais. La narrativité est un élément fondamental dans le monde de ses dessins. Il aborde le dessin comme un récit qui retrace la quête d'identité personnelle et culturelle de l'artiste. Une identité hybride et métisse résulte de la rencontre de deux mondes – le réel et le fantasme, l'humain et l'animal – et de deux cultures – l'occident et l'orient.

Dans son œuvre intitulé *Drawing on Hell* (1998), l'artiste a couvert le mur de la galerie du sol au plafond de centaines de dessins réalisés à l'encre et sur du papier en format lettre. La pluralité des surfaces et l'accumulation des dessins donnent un caractère hybride à cette œuvre. Dans ces dessins on voit des corps et des visages à mi-chemin entre l'humain et l'animal, dans un univers grotesque qui revisite des mythes et des souvenirs de l'enfance de l'artiste.

L'artiste américaine Ellen Gallagher place également la matérialité et la manipulation de la surface de papier au cœur de sa pratique du dessin. Elle multiplie les surfaces de papier qu'elle regroupe par un travail de collage. Dans ses œuvres elle traite les enjeux autour de son identité multiculturelle avec des racines africaine, américaine et écossaise et elle aborde les questionnements sur les stéréotypes ethniques dans la société. Cette pluralité de surface se trouve également dans le travail de Nancy Spero, artiste et activiste américaine travaillant majoritairement sur papier, comme un choix

en harmonie avec ses thèmes antagonistes. Chez ces deux artistes, ces jeux avec le matériel, les surfaces multipliés et les thèmes sociaux, m'interpellent fortement et j'y perçois des liens importants avec mes propres intérêts dans la pratique du dessin.

Le papier est pour moi plus qu'une simple surface, il est un environnement à découvrir par de multiples manipulations qui prolongent l'inscription d'un dessin, que ce soit en l'altérant, en le pliant ou en le multipliant.

J'ai abordé ma pratique en dessin et mon intérêt pour la matérialité tout en m'appuyant sur les filiations artistiques actuelles et aussi sous l'influence de la peinture traditionnelle de mon pays d'origine, l'Iran, notamment la miniature.

### 1.2.1 Le papier et la miniature persane

Dans la culture visuelle de l'Iran, le papier était un support essentiel à la fois pour la littérature et la miniature.

Le papier, comme produit, accompagnait les caravanes des marchands, vers l'Ouest, sur la route de la soie et des épices. Depuis le VI<sup>e</sup> siècle, le MoyenOrient en faisait même une certaine consommation en l'important de Chine. Khosro I<sup>er</sup> (531-579), roi sassanide de Perse, par snobisme, répondait à une lettre du Qagan des Turks sur du papier. L'odeur animale du parchemin révoltait tellement Khosro II (590-628) que son administration décida, pour les documents qui lui seraient donnés à lire, de ne plus employer que du papier chinois coloré au safran et parfumé à l'eau de rose. (De Biasi, 1999).

La miniature persane est une peinture ou une illustration utilisée surtout dans les livres de poésie et les manuscrits comme un mode d'ornementation. Il existe des miniatures datées de VIII<sup>ème</sup> siècle et la période florissante en a été du XII<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle. C'était souvent les cours royales et les rois qui subventionnaient la production des livres et des miniatures. Plusieurs écoles de miniatures se sont succédées, chacune ayant ses caractéristique propres, mais elles ont quelques éléments principaux en

commun, tels qu'une gamme de couleurs vives, la géométrie, la narration littéraire ou religieuse et la révélation d'un monde mythique et idéal, ainsi qu'une extraordinaire finesse dans l'exécution. On note une influence de la peinture chinoise dans la miniature persane, surtout en provenance de l'école mongole, avec l'entrée des peintres et des artisanes chinois en Iran<sup>1</sup>.

Ces peintures, abondamment détaillées, sont un mariage entre la nature et l'humain, entre poésie et image, entre imagination et réalité. Les miniaturistes cherchaient à créer une utopie où on trouve les pensées mystiques, par exemple en représentant des scènes où l'amour humain symbolise l'amour divin, et en utilisant l'enluminure à la poudre d'or ou d'argent, afin de rendre tangible une apparence de lumière divine. La perspective de la miniature est très particulière, montrant des éléments superposés dans une bidimensionnalité affirmée qui donne une apparence très aplatie à la représentation. On n'y voit pas, comme dans la peinture occidentale, une image en trois dimensions car les peintres persans croyaient que la miniature était une réflexion du monde et non le monde réel lui-même. Ils restaient fidèles aux deux dimensions du papier et ils n'essayaient pas d'imiter la réalité. La miniature était toujours liée à la publication de livres et était réalisée sur papier, le plus souvent en petit format, avec des couleurs à base d'eau et de pigments organiques ou minéraux.

---

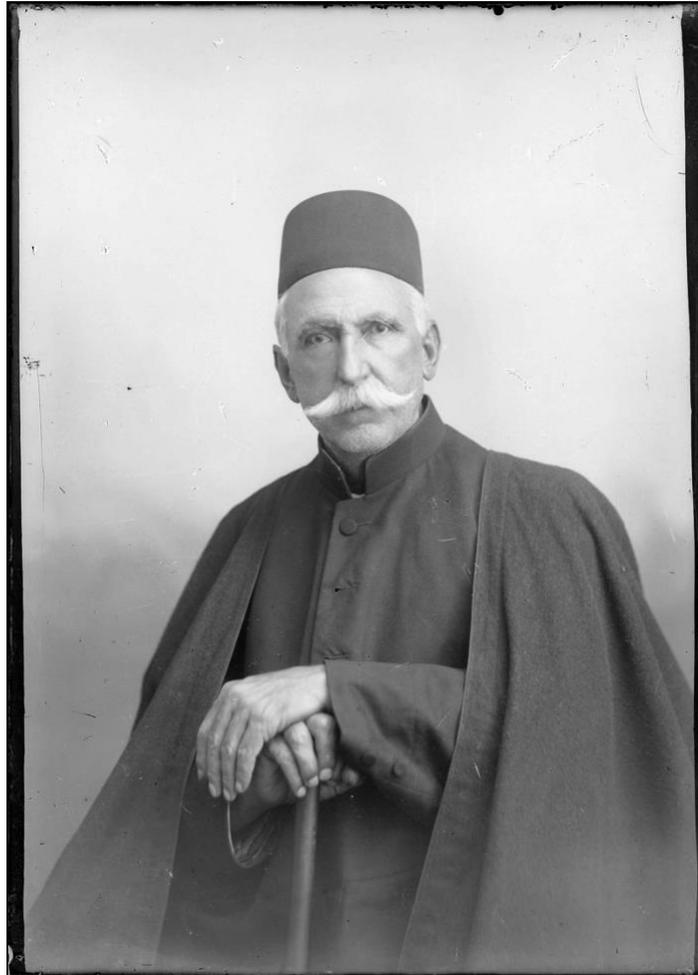
<sup>1</sup> Sheila R. Canby, *Persian painting*. (Londres: 1993)



### 1.1 Un exemple d'une miniature de la période Timurid en Iran (1370-1507)

La transformation importante de cet art s'est opérée quand un goût européen s'est transmis en Iran. Ce goût est né à la suite des visites répétées des ambassadeurs et missionnaires européens pendant la dynastie safavide (XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle), et même de certains artistes européens qui ont réalisé de grandes peintures sur les murs des palais des rois. C'est au XIX<sup>ème</sup> siècle que le roi d'Iran, Nâssereddin Shâh, envoie le peintre en chef de la cour, Kamal-ol-Molk, à Paris et à Florence afin qu'il fasse

l'apprentissage de la peinture occidentale et des nouvelles techniques de peinture à l'huile sur toile.



1.2 Le portrait de Kamal-ol- Molk 1848-1940

L'introduction au Moyen-Orient la peinture à l'huile sur toile, venue de l'occident, a alors considérablement transformé la peinture persane. Ainsi, dans mon travail, le choix des papiers et l'usage des médiums tels que l'encre et les pigments naturels sont des références directes à la peinture persane d'avant le processus d'occidentalisation.

Je cherche à actualiser l'influence de la miniature dans mon travail tout en mettant de l'avant un enjeu identitaire de l'héritage persan.

J'aborde le papier comme un univers, un environnement à explorer : j'y appose des traces, je le plie, le découpe, je procède par assemblage et multiplication et je cherche à tout moment à rendre hommage à ses qualités matérielles.

Dans *Le papier à l'œuvre*, Pierre-Marc de Biasi dénoue cette substance millénaire ;

Le mystère du papier pourrait bien être là : s'il nous paraît si proche et si lointain, si familier et si étrange, c'est qu'il est fait à notre image. Fragile et résistant, futile et sérieux, souple et rigide, sensuel et abstrait, il s'enflamme pour rien, il se blesse facilement, il résiste, il se souvient, il prend des rides avec le temps, il nous ressemble comme deux gouttes d'eau. (De Biasi *et al.*, 2011).

Mon intérêt pour travailler avec la matière ne se limite pas au papier et inclut également les pigments naturels. Dans certains projets antérieurs, j'ai utilisé ces pigments, tel le jus de Grenade et le vin.

### 1.3 Matières et pigments naturels

Dans la culture visuelle de l'Iran, les pigments naturels sont largement utilisés. Spécifiquement, on les retrouve dans la fabrication des tapis persans alors qu'ils servent à colorer les fils de laine ou de soie. La base de ces teintures est végétale ou animale. Aujourd'hui malheureusement, ces techniques sont en train de disparaître à cause du coût élevé de leur production, mais aussi de la facilité avec laquelle on peut utiliser des couleurs chimiques et des procédés industriels.

Pendant mon dernier voyage en Iran, je suis allé à Kashan, une ville située au centre du pays, une vraie oasis au milieu du désert, où se trouvent les maisons les plus belles dans la région centrale de l'Iran. Cette ville est aussi connue depuis longtemps pour sa

production de tapis et il y a encore quelques ateliers qui utilisent les pigments naturels pour colorer les fils de laine ou de soie. J'ai visité un de ces ateliers pour voir le processus de colorisation, un processus long, coûteux et laborieux, qui est en train de disparaître dans le domaine de la production de tapis fait à la main. Ces techniques traditionnelles ont été transmises, la plupart du temps oralement, d'une génération à l'autre.



1.3 Atelier de coloration des fils de tapis à Kashan en Iran

Le livre de *Splendeur du tapis persan*, présente de nombreuses recettes et les matériaux utilisés dans ces processus de colorisation. L'art d'utilisation des teintures pour les tapis y est fort bien expliqué :

La beauté des teintes séduit l'amateur de tapis persans. Elle résulte de leur harmonieuse combinaison, art où excellent les Iraniens. Capables d'obtenir des tons chauds, lumineux et sobres, qui animent leurs créations de jeux de coloris suggestifs, ils savent également prévoir les altérations chromatiques que le temps leur fera subir. Pendant longtemps, la teinture fut exclusivement tirée de produits naturels à base végétale ou animale. La teinture chimique n'a pénétré que très lentement, en raison sans doute du poids de la tradition... On trouve facilement dans le pays la garance, dont la racine fournit toutes les nuances de rouge. Le safran sauvage donne un jaune rougeâtre, le safran cultivé un jaune pur. La racine de curcuma produit une autre nuance de jaune. Les différents tons de bleu sont obtenus par l'indigo, le beige par l'orge, et le brun grâce au brou de noix. À partir de ces quelques teintes adroitement délayées et savamment mélangées, les Iraniens obtiennent toutes les nuances, auxquelles s'ajoutent toutes celles de la laine naturelle. (Gans-Ruedin, 1980)

### 1.3.1 Grenade

Dans le projet *Grenade*, j'ai utilisé le jus de ce fruit à la belle couleur rouge, en m'en servant comme un pigment pour faire le dessin. La grenade provient du Moyen-Orient. Il est abondant en Iran, où de superbes jardins de grenades abondent au centre du pays. En hiver 2017, quand je venais juste de commencer la maîtrise à l'UQÀM, j'avais l'idée de travailler avec la grenade. On s'approchait au solstice d'hiver. En Iran, on célèbre cette nuit entre famille et amis et on l'appelle la fête de Yalda. J'étais ici, tout loin de ma famille et j'avais envie de célébrer ce moment ici à Montréal. Pendant cette nuit, la famille et les amis se rassemblent. Ils mangent des fruits rouges comme des grenades et de la pastèque et lisent les poèmes de Hafez, poète classique persan. On veille toute la nuit en rendant grâce à l'amour et la poésie, tout en attendant l'aube et la lumière de jour.

Alors j'ai fait ma performance de grenade au Centre de Diffusion et d'Expérimentation des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatiques CDEx. J'ai récréé la fête dans mon nouvel environnement, et j'ai partagé mes grains de grenades pendant la performance avec tout le monde. Le partage de la nourriture provient d'un désir

profondément humain, celui d'inviter à accueillir l'aliment dans nos corps : si cet aliment représente une culture et un pays, ça en devient d'autant plus significatif.

Depuis mon enfance, pendant les vacances, nous allions parfois dans le village où mon père est né, Mahabad, dont le nom correspond à la dernière partie de mon nom de famille. Dans ce petit village, situé au bord du désert dans la région centrale de l'Iran, le produit agricole principal est la grenade. Nous avions un jardin de grenadiers, qui donnait une abondance de gros fruits rouges à chaque année. Pendant l'automne on avait toujours plusieurs boîtes de grenades chez nous et mon père les donnait comme cadeaux aux proches et aux amis.

Dans mon atelier, j'ai observé la beauté de ce fruit majestueux, rond, rouge, plein de graines qui éclatent à la moindre pression et j'ai fait des dessins en m'inspirant des formes des graines. Pendant ma performance, j'ai partagé les graines de grenades avec les spectateurs dans la galerie.

Le nom de ce fruit a aussi un autre sens, celui de l'arme explosive utilisée en temps de guerre. Je faisais également référence à ce jeu de mots : des fruits de grenade provenant du Moyen-Orient et cette autre grenade qui détruit des vies et des villes partout au monde, et notamment au Moyen-Orient.



1.4 *Grenade* – pot de grenade, objet utilisé lors de la performance

L'artiste d'origine palestinienne Mona Hatoum a réalisé l'installation *Nature morte aux grenades*.<sup>1</sup> Elle fait référence à un tableau d'Henri Matisse portant le même titre, mais représentant une vraie nature morte avec une assiette pleine de grenades. L'installation de Hatoum est composée de grenades (les armes explosives) produites en verre dans toutes les couleurs. Elle les a réalisées dans une résidence en Italie chez les artisans de verre. Ces beaux objets colorés sont les outils de la guerre et de la violence déposés sur un lit d'hôpital, opposant la beauté à la destruction tout en créant un sentiment de malaise chez le spectateur. De plus, la fragilité du verre, surtout sur la surface d'un lit roulant, fait référence à la vie fragile d'une exilée comme Hatoum.

À la suite de l'installation-performance *Grenade*, j'ai poursuivi mon intérêt pour la nourriture et les pigments naturels dans les projets intégrant le vin et le safran.

---

<sup>1</sup> Mona Hatoum, *Nature morte aux grenades*. Collection Yale University Art Gallery (2006-7)

### 1.3.2 Khayyâm et le vin

Dans le projet qui a suivi, *Khayyâm et le vin*, j'ai travaillé à partir de la poésie de Khayyâm, poète, philosophe, mystique et mathématicien du onzième siècle en Iran. L'attitude philosophique de Khayyâm dans ses poèmes est une combinaison d'épicurisme et de nihilisme. Parmi ses thèmes principaux, on retrouve l'idée de boire du vin, d'être content et de profiter du moment présent, mais aussi la nécessité de clamer son opposition à l'interdiction de boire du vin en Islam.

L'Iran avant Islam était un des berceaux du vin au Moyen-Orient. Le nom de Shiraz, qui est une ville ancienne en Iran, nous rappelle qu'il est toujours très présent dans le monde du vin. Avec la progression de l'Islam, boire du vin est devenu officiellement interdit, mais les gens le buvaient en cachette et il s'est créé une culture souterraine de consommation d'alcool qui existe encore aujourd'hui.

Quand Khayyâm parle de boire du vin, il le fait comme un geste politique et un acte de résistance, en questionnant la religion et ses règlements imposés aux gens, et il le fait grâce à la poésie. La poésie persane a toujours eu un rôle primordial dans l'identité des Iraniens et devenue un élément de résistance pendant toutes les conquêtes de l'Iran par des peuples envahisseurs, Mongoles, Turcs, Afghans et voisins arabes.

Parmi tous les pays qui ont été conquis par les arabes musulmans, l'Iran est le seul pays qui a gardé sa langue d'origine. Un élément important dans la protection et préservation de la langue persane après la conquête arabe est un recueil de poésie nommé *Shâh Nâmeh* (Livre des rois), la plus grande épopée de la langue persane. Ce livre du poète Ferdowsi, datant du X<sup>ème</sup> siècle, a joué un rôle essentiel dans l'identité nationale iranienne.

Ce recueil est devenu si populaire entre le peuple que les Iraniens ont commencé à mémoriser ces poèmes. À un point tel qu'il y avait des chanteurs-performeurs qui lisaient ces poèmes dans les maisons du thé où les gens se rassemblaient et les écouter.

Ce livre, qui à l'origine d'importantes traditions orales, s'est taillé une place primordiale dans la vie d'un peuple. Ferdowsi, a consacré trente années à son écriture. Dès les premiers vers, on perçoit l'importance qu'il accorde à la préservation de la langue persane :

J'ai beaucoup souffert pendant trente ans

Pour revivre l'Iran grâce au persan

Tout monument se détruit souvent

À cause du soleil, à cause du vent

J'érige un palais au poème persan

Bien abrité de tout ouragan

À tout jamais, je serai vivant

J'ai semé partout le poème persan

Dans mon projet *Khayyâm et le vin*, j'ai donc combiné deux éléments, le vin et la poésie, en utilisant l'écriture poétique dans le dessin et en choisissant de citer directement un recueil des poèmes de Khayyâm. Ce livre s'appelle *Rubaiyat*, qui peut se traduire par quatrain, une forme courte de la poésie classique qui consiste en poèmes de deux vers ou quatre hémistiches. C'est pour cette raison que j'ai travaillé sur quatre cartons horizontaux qui ressemblent à ces quatre hémistiches. Ce travail a pris la forme d'un livre d'artiste qui s'ouvre dans l'espace et mon dessin se déploie dans la profondeur de la troisième dimension.



1.5 Khayyâm et le vin - Vue d'exposition



1.6 Khayyâm et le vin - Vue d'exposition

À l'atelier, en lisant les poèmes de *Rubaiyat*, j'ai abordé le geste de boire du vin comme thème poétique emprunté à Khayyâm. J'ai dessiné en utilisant du vin rouge à la manière d'un pigment naturel. Dans mes premiers essais, j'ai constaté que, comme le vin n'est pas dense, sa couleur sur le papier devenait très pâle. Afin d'intensifier et stabiliser sa couleur, j'ai trouvé une encre de la même couleur, justement nommée *Bordeaux*, que j'ai ajoutée au vin rouge afin d'utiliser le mélange résultant pour

dessiner. Je l'ai versé sur le carton et il créait des formes et des taches de façon hasardeuse.

J'ai utilisé trois types de cartons et chacun buvait différemment le vin. L'un prenait le temps d'absorber le liquide rouge et l'autre le buvait vite sans perdre du temps. Je les ai laissés sécher et puis j'ai travaillé sur chaque carton avec le crayon, l'encre et l'acrylique. J'ai retranscrit les poèmes en persan et en français en les écrivant à la main ou en utilisant des procédés d'impression. J'ai également utilisé la couleur or, qui fait référence à son utilisation dans les livres et miniatures persans anciens, surtout pour orner des marges de papier.

#### 1.4 Nourriture comme lien entre les cultures

Les matériaux que j'ai déployés dans mon travail, la grenade, le vin et, dans mon dernier projet dont il sera question plus loin, le safran, évoquent la question de la nourriture. C'est particulièrement depuis mes projets à la maîtrise que la nourriture a trouvé sa raison d'être dans ma pratique. Je pense que la raison en est liée à ma vie d'immigrante. Une des choses qui nous manque le plus quand on est loin de notre pays, c'est la nourriture. Il y a des aliments qu'on ne retrouve plus ou, si on les trouve, qui ne sont pas de la même qualité. Les grenades de l'Iran, les pains, le riz, la pistache, le safran, les herbes, le thé... La nourriture nous connecte à notre terre, à nos souvenirs, à la table de notre mère, à des fêtes et à la vie de tous les jours.

Chaque fois que je reviens de mon pays, je rapporte les aliments que je ne trouve pas ici. Ma mère les met dans mon bagage, surtout les pistaches, les herbes séchées et le safran. Mais puisque la communauté iranienne à Montréal a beaucoup grandi pendant les dernières années, il y a maintenant des restaurants et des supermarchés iraniens, où l'on vend quelques aliments qui viennent de l'Iran.

Dans mes recherches, je me suis concentrée sur le travail de Massimo Guerrera, un artiste multidisciplinaire montréalais qui explore des enjeux liés à la nourriture sous forme de dessin, sculpture, installation et performance. Dans son projet intitulé *Darboral*, il cherche à mettre en œuvre le lieu de partage et notre relation avec l'autre surtout par le biais de la nourriture.

Il s'agit en fait de la métaphore centrale de son travail : à travers la nourriture s'articulent toutes les autres questions qui sont chères, à savoir la perméabilité ou la fermeture aux autres, l'assimilation ou le rejet de ce qu'ils nous transmettent, le choix des «aliments» qui nous nourrissent, etc. (Ninacs, 2002)

Il réalise une expérience artistique-spirituelle qui ressemble aux rituels pendant lesquels il partage la nourriture avec les autres dans son atelier et dans l'espace d'exposition. Tout en l'utilisant comme une métamorphose continue.

Depuis, l'artiste [Massimo Guerrera] n'a jamais cessé de nous le répéter sous toutes formes imaginables : nous sommes individuellement façonnés par ce que nous mangeons, mais aussi par ce que nous regardons, par la manière dont nous regardons, par ce que nous pensons, par les gestes que nous faisons ou que nous réprimons, par les mots que nous prononçons, par les choses que nous réalisons, par les haines ou les amours qui nous habitent, par les désirs qui nous consomment, et ainsi de suite. À chacun de nous la responsabilité de repérer autour de lui les «nourritures» nécessaires au déploiement de sa vie. (Ninacs, 2002)

Ce partage qui se fait par le biais de la nourriture se trouve également dans le projet *Home Wall Drawing* (2004), de l'artiste montréalais François Morelli. L'artiste se déplace à travers la France et réalise une peinture murale avec des tampons encres dans chacune des vingt-et-une maisons où il est accueilli et il réalise cette murale en échange d'un repas composé des spécialités culinaires des participants. Dans ce travail, l'artiste explore les questionnements autour de la migration, du déplacement, de la rencontre avec l'autre et de la marche abordée dans une perspective spirituelle et rituelle.

La nourriture a trouvé sa place importante au sein du discours artistique contemporain. On le voit dans le projet doctoral l'artiste Eugénie Reznik, qui se penche sur les questionnements de déracinement et la transmission de la mémoire liés à son expérience de plusieurs immigrations. L'élément principal en est la pomme de terre, légume d'une grande importance dans le pays d'origine de l'artiste, l'Ukraine. Elle évoque ses souvenirs d'enfance de la récolte des pommes de terre avec ses parents. Son exposition est nommée *Pomme deux terre*, un jeu de mot qui signifie son double attachement, à son pays d'origine, l'Ukraine, et à son pays d'accueil, le Canada.

C'est à travers mes projets de grenade et de vin qu'une recherche identitaire sur ma culture et mon pays d'origine, l'Iran, s'est formée. J'ai poursuivi mon intérêt à travers mes souvenirs d'enfance, les poésies et la miniature persane, mais surtout la nourriture et les pigments et matières naturels liés à l'Iran.

Dans le prochain chapitre, je déploie mes recherches sur les autres aspects qui ont formé mon identité, en particulier mon immigration et mes expériences vécues dans ce contexte. J'ai fait des lectures en lien avec l'immigration, l'exil ou la vie d'un.e immigré.e. et ce sujet m'a interpellée de plus en plus quand j'ai mieux perçu l'universalité de cette expérience. J'ai décortiqué mes sentiments les plus profonds pour mieux connaître mon expérience personnelle de l'immigration.

## CHAPITRE II

### TERRITOIRE DU DESSIN

J'ai quitté mon pays l'Iran, en 2014, par suite d'une série d'événements, tant sur les plans personnels que sociétal, dont je vais tenter de dénouer ici les enjeux sociaux-politiques, tout en faisant ressortir les liens avec mon travail de création en dessin.

#### 2.1 Envie d'aller loin (mon immigration)

Je suis née en 1983 à Téhéran, au milieu des années de la guerre entre l'Iran et l'Irak. Comme j'étais très petite, j'ai peu de souvenirs de ces jours-là mais je me rappelle des bombardements à Téhéran et de notre voyage, en famille et avec les proches, vers le nord de l'Iran où la situation était plus calme et sécuritaire. Les écoles étaient fermées et, malgré la guerre, les enfants jouaient et profitaient des vacances obligées.

Une vague massive d'immigration avait commencé à partir de la révolution islamique en Iran en 1979. Cette vague s'est renforcée à chaque fois qu'il y avait un événement incommode, qu'il soit économique, social ou politique, tel que la guerre avec l'Irak ou plus tard les soulèvements du Mouvement Vert en 2009.

Ce mouvement, nommé aussi la Révolution Twitter en raison de l'importance des réseaux sociaux pour organiser des manifestations, a profondément influencé ma

génération. Il est né en réaction à l'annonce des résultats de l'élection présidentielle en Iran. Les gens sont descendus dans la rue pour montrer leur désaccord et ont accusé le gouvernement de fraude électorale visant à maintenir au pouvoir le conservateur Ahmadinejad. La majorité des gens avaient voté pour le candidat présidentiel du parti réformateur, Mir Hossein Mousavi, tout en gardant l'espoir qu'on pourrait changer les choses et améliorer la situation du pays et augmenter la qualité de vie des citoyens. Mais la police a violemment réprimé les manifestations et arrêté des centaines de personnes, qui ont été mises en prison ou éliminées.

Après cet événement, le peuple et surtout les jeunes ont sombré dans un terrible désespoir. Ma génération voulait jouer un rôle dans la politique face à la volonté du gouvernement de ne pas laisser la jeunesse engagée décider de l'avenir du pays.

Le mouvement a échoué et Mir Hossein Musavi et ses proches ont été arrêtés et placés en résidence surveillée. Jusqu'à ce jour, ils sont confinés à tel point qu'on n'entend plus rien sur eux.

La société a ensuite été plongée dans un silence affreux, comme si rien n'est passé. Ma décision pour l'immigration s'est inscrite dans la mouvance généralisée par cet événement. Je n'avais plus en Iran de perspective pour mon avenir.

De plus, j'avais une soif d'aller vivre ailleurs où il y a plus d'espoir, où il serait possible de découvrir de nouvelles cultures, de nouveaux pays, tout en cherchant à développer ma carrière artistique. Dans le milieu artistique téhéranais, j'avais auparavant participé à plusieurs expositions collectives et individuelles et ma carrière avait pris son envol. Cependant, au cours des dernières années où j'étais là-bas, le milieu de l'art avait énormément changé.

Du capital était injecté dans le marché de l'art de l'Iran, qui se connectait de plus en plus avec les marchés en place dans les pays arabes voisins. Les acheteurs et les collectionneurs découvraient l'art contemporain iranien et commençaient à y investir

beaucoup d'argent. Ce mouvement a influencé le milieu et a créé tout un système fermé de galeristes, d'agents et de promoteurs qui donnaient toute la place à des artistes dont la production pouvait se vendre facilement, selon de nouveaux critères d'évaluation. En fait, seuls les artistes qui créaient des œuvres coïncidant avec le goût des acheteurs et qui avaient de bonnes connections avec les gens bien positionnés dans le milieu ont eu l'occasion de diffuser et vendre leurs œuvres.

J'ai commencé à avoir de la difficulté avec ce système injuste, qui ne donnait pas la chance à de nombreux artistes n'ayant pas les connections nécessaires. Par conséquent, j'ai décidé de poursuivre mon rêve de développer ma carrière artistique ailleurs. Et comme je parlais déjà le français et l'anglais, j'ai été attirée par le Canada, en particulier la ville de Montréal, et ai décidé d'y immigrer.

C'est au Québec que j'ai vu pour la première fois les appels de dossiers des centres et des galeries d'art, ce que j'ai perçu comme un réel exercice de démocratie, qui donne une chance égale à tous les artistes en établissant des critères d'évaluation adéquats et un processus d'évaluation par des pairs. Bien qu'il y ait des critiques envers le milieu artistique, notamment quant au peu d'espace donné aux artistes de la diversité culturelle ou aux artistes autochtones, il y a néanmoins de plus en plus de visibilité pour ces groupes d'artistes.

J'avais déjà beaucoup voyagé, mais c'était la première fois que j'allais vivre ailleurs qu'en Iran, et que j'expérimentais une vie loin de mon pays, ma famille, mes amis, ma maison, en fait loin de tout ce que j'avais connu auparavant. J'ai fortement ressenti à quel point tout cela me manquait et créait un vide dans ma vie. Comme le dit Leïla Sebbar dans *Lettres parisiennes Histoire d'exil* : « Je prends conscience aujourd'hui du vide auquel je suis confrontée » (Huston et Sebbar, 1999).

L'immigration est une des décisions les plus difficiles à laquelle on peut faire face dans une vie. On immigré parce qu'on souhaite trouver une vie équilibrée et calme dans une société qui nous donne plus d'opportunités. On choisit de vivre avec le sentiment de nostalgie pour tout ce qu'on a perdu, plutôt qu'une vie mouvementée dans notre pays mais proche de nos êtres chers. Une fois le fait accompli, notre vie ne sera jamais comme avant.

Cette décision découle de tout un ensemble des raisons. Dans un pays comme l'Iran, d'où je suis originaire, les raisons socio-politiques sont généralement fondamentales.

Since the end of the twentieth century and the start of the twenty-first, the experience of exile has largely been perceived as generative, implying hope. Edward W. Said, for one, outlined 'the pleasures' of exile, proposing that it can lead to an entirely new conception of one's surroundings and awareness of a multitude of cultures and homes, thus instilling an expanded vision of the world and increased empathy for others... (Josenhans, 2017).

## 2.2 Espace Vide dans l'immigration et dans le dessin

En 2014, j'ai déménagé à Montréal, quittant définitivement l'Iran. Depuis, un sentiment de vide m'accompagne partout. Je suis habitée par une nostalgie de chez moi et assaillie de milliers des questions qui demeurent sans réponse. Où est donc chez moi ? Y a-t-il un lieu auquel j'appartiens ? Pourquoi devrais-je choisir entre un lieu ou un autre ? Pourquoi ne pas embrasser tous les lieux que j'aime avec des bras ouverts. Ce vide semble constamment se combler par de multiples fragments éparpillés ici et ailleurs, qui définissent qui je suis devenue aujourd'hui.

La notion de vide est enracinée dans la philosophie taoïste<sup>1</sup>, qui cherche l'union entre l'homme et la nature. Tout commence et finit par le vide. C'est grâce au vide que le

---

<sup>1</sup> François Cheng, *Vide et plein le langage pictural chinois*. (Paris: 1979)

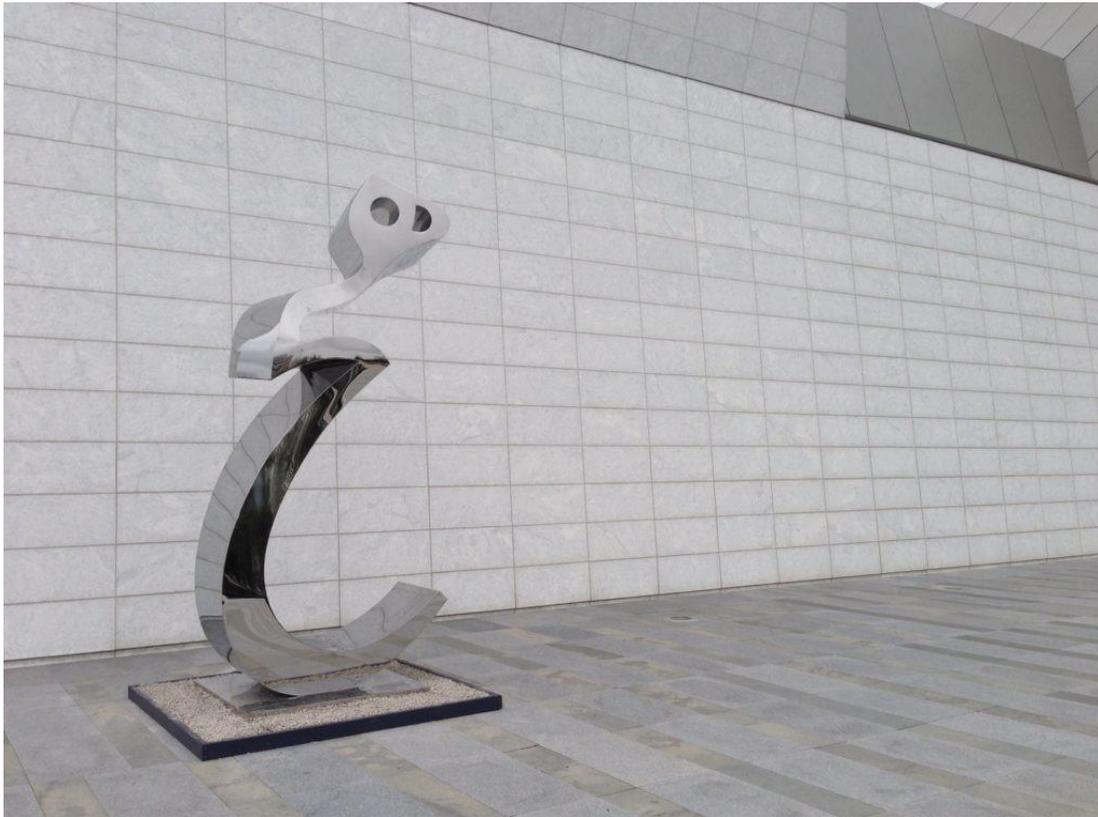
plein arrive à son couronnement et sans le vide, le plein étouffe. Le plein est visible et le vide, invisible.

On perçoit aisément le monde du visible, mais c'est avec les yeux de l'esprit qu'on arrive à voir l'invisible. Le monde de la peinture chinoise, incluant le vide et le plein, sont liés à la spiritualité et c'est dans cette perspective que l'œuvre est le véritable reflet de l'âme de l'artiste. « Dans un tableau, le moindre point, le moindre trait, la moindre tache d'encre, diluée ou concentrée, est l'occasion pour eux d'imprimer de façon sensible la vibration même de leur âme » (Cheng, 1979).

Le vide a sa place incontournable dans la philosophie de l'orient et c'est aussi le cas dans la philosophie iranienne, dont une grande partie se forme à partir du concept du Rien, un autre mot qui correspond au vide. Dans cette philosophie, le rien, loin d'être le néant ou l'absence, est le noyau de l'existence et on y retourne tous un jour.

On trouve le vide et le rien chez le philosophe et poète persan du onzième siècle, Omar Khayyâm, dont il a été question dans le chapitre précédent, alors que j'abordais la présence de vin dans ses poèmes. Dans la pensée de Khayyâm, on trouve une sorte de nihilisme mélangée avec un épicurisme dans son regard. Il nous invite à profiter du moment présent, surtout grâce au vin, car on finit tous par rien.

Le grand artiste contemporain irano-canadien, Parviz Tanavoli, inspiré par la notion du rien dans la philosophie persane, construit pendant des années des grandes sculptures représentant le mot Heech, qui veut dire rien en persan. Heech a ses racines dans le mysticisme et la spiritualité iranienne. Un regard immatérialiste qui nous rappelle l'éphémérité de la vie.



2.1 Parviz Tanavoli, *Big Heech*, Musée Agha Khan Toronto.

Dans le vide, il y a une absence, un manque, voire, littéralement, un trou. Cette absence est le noyau principal des œuvres de plusieurs artistes engagés dont l'artiste franco-marocaine, Latifa Echakhch. Elle laisse paraître ses enjeux socio-politiques comme l'absence, la destruction et la souffrance des réfugiés dans le monde actuel à travers une pratique basée sur la matière sensible qu'elle manipule sous forme d'installation. Dans son projet d'installation intitulé *Sensory spaces 14*, elle utilise les vêtements qu'elle trempe dans l'encre noire pour ensuite les traîner au sol en laissant une trace noire qui se déploie dans l'espace de musée à la manière d'une écriture ou d'une calligraphie, un réseau de lignes au sol évoquant un motif d'étoile orientale/arabique. Elle accroche ensuite ces vêtements au mur. Cette œuvre fait référence aux réfugiés qui essayent de s'enfuir leur pays en petit bateau dans la mer afin de dépasser les

frontières de leur pays et entrer sur une autre terre. Ici la matière devient un objet de contemplation qui révèle l'engagement politique de l'artiste.

Dans mon travail de dessin, l'encre noire de Chine et le safran donnent naissance à des formes sur le papier, qui mettent en action le vide et le plein. Dans les dessins, qui sont faits sur de multiples surfaces de papier, les formes blanches deviennent extrêmement importantes, ces blancs étant liés et en continuité d'un papier à l'autre. Comme dit Louis Pons, « Le vide a une figure » (Pons, 1992).

### 2.3 Dessin et voyage

Le dessin et toutes les possibilités expérimentales, intimes et expressives ont pris une place primordiale dans ma pratique récente. Je me suis intéressée à sa place dans le champ de l'art contemporain, en portant une attention particulière à sa présence dans la scène artistique canadienne et québécoise, et je me suis concentrée sur une pratique de plus en plus soutenue du dessin. Tout en donnant une grande liberté d'expérimentation, le dessin se révèle unique dans son accessibilité et la simplicité de ses moyens, permettant une grande proximité avec la vie quotidienne.

Comme le fait que le dessin reste, par excellence, le lieu d'expérimentation et de la proximité de la pensée et que, plus que tout autre, il rend visible le processus de la création puisqu'il est lui-même processus sans fin. (Jaunin et al., 2012).

Ainsi, je constate que le dessin peut me suivre dans mes déplacements et voyages, toujours prêt à recevoir ma perception du monde. C'est d'ailleurs pendant les voyages que je fais chaque année dans mon pays d'origine, l'Iran, que j'ai pensé à l'idée de dessins dont le format pourrait m'accompagner partout et facilement dans mes voyages.

Ainsi, lors d'un stage de création en France, j'avais réalisé un projet de dessin sur une grande feuille de papier. Je poursuivais mon voyage en me rendant en Iran pour visiter

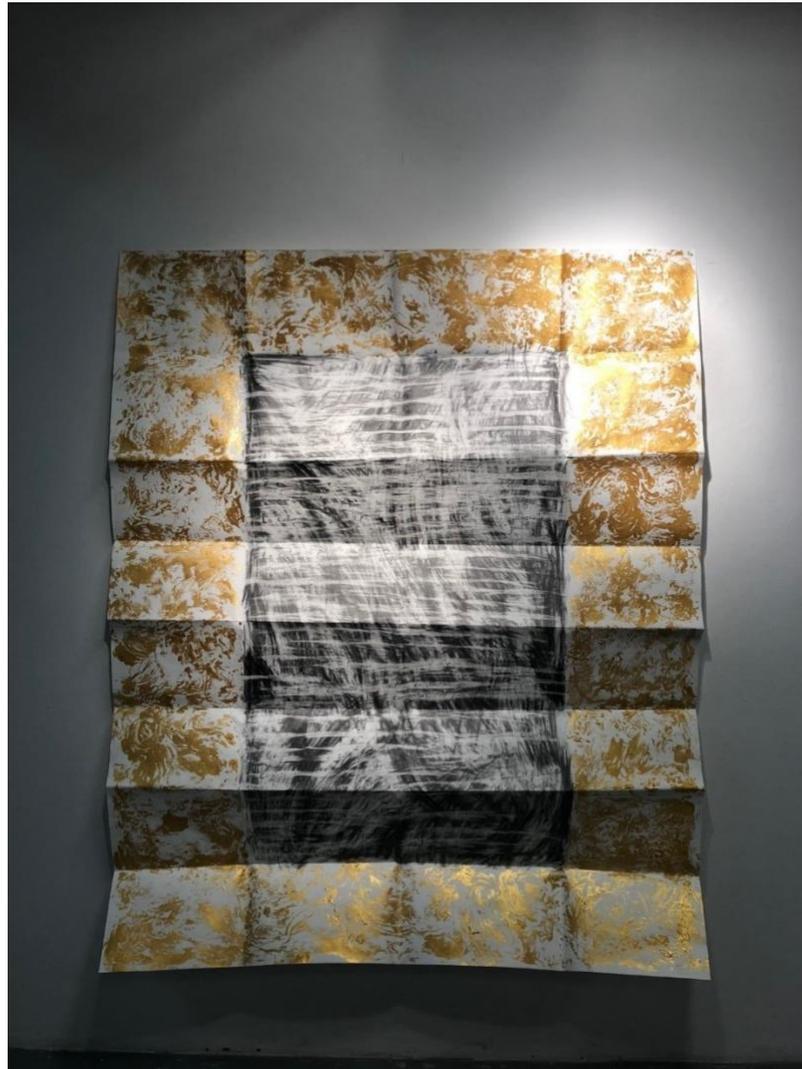
ma famille avant de retourner à Montréal et j'ai constaté que le papier était trop volumineux et ne pouvait entrer dans aucun portfolio ou tube porte-papier. Au dernier moment, j'ai donc eu l'idée de plier mon dessin plusieurs fois sur lui-même afin de pouvoir le glisser dans mon bagage. Ces plis ont ajouté une nouvelle dimension au dessin, tant au niveau visuel qu'en regard de la logistique et du déplacement. Mon dessin s'est déplacé avec moi, comme une carte pliée qui nous accompagne pendant les voyages.

Une cartographie est un dessin qui montre les lignes représentant des trajets et des voyages. Chaque déplacement d'un lieu à un autre laisse une trace sur la surface. Tim Ingold, l'anthropologue anglais, nous en propose une description éclairante :

Quand je dessine à main levée, j'emmène ma ligne en promenade. Comme le voyageur itinérant qui, à travers ses déambulations, trace un chemin sur le sol sous la forme d'empreintes de pas, de sentiers et de pistes. (Ingold, 2011).

Plus tard, en Iran, j'ai imaginé une autre stratégie de déplacement pour mes dessins. J'ai dessiné sur plusieurs papiers en petit format, placés les uns à côté des autres, en cherchant l'équilibre entre l'unité générale de l'ensemble et la singularité de chaque dessin. Ces dessins en petit format trouvent alors facilement leur place dans mon bagage.

Dès lors, le dessin est devenu mon territoire où j'expérimente, découvre et exprime mes émotions et mes expériences vécues en contexte d'immigration. J'ai considéré les surfaces de papier comme des zones géographiques et temporaires, des terrains sur lesquels je vis et sur lesquels je voyage. J'appartiens à ici et à là-bas. J'habite à Montréal mais en même temps je me sens attachée à ma ville Téhéran, à tout ce qui se passe en Iran, à ma famille, mes amis. J'y pense et je me sens là-bas.



2.2 Dessin réalisé dans le stage de création à Poitiers en France

Je ne suis nulle part et partout. Comme dit Morgan Le Thiec « Je possède peut-être plusieurs territoires ». (Le Thiec, 2019)

Il est important pour moi d'aborder dans ma pratique du dessin la façade rigide de ces ruptures – celle de mon immigration et celle de la séparation avec mon pays, ma famille, mes amis, ma maison et mon atelier. Je cherche à les transformer pour leur donner une fluidité plus grande : le fait que ma pratique artistique soit liée à ces enjeux

m'a aidée à concilier des états conflictuels de l'immigration et à pouvoir en surmonter les difficultés.

Ici à Montréal, je suis à l'affut des nouvelles de l'Iran. Ma vie est liée à la situation sociale et politique de mon pays. Comme le dit Shirin Neshat :

« You must also keep in mind that, being born an Iranian, in one way or another, whether living inside or outside of the country, I have not found the luxury of distancing myself from the political reality of my country. So if artists such as myself make politically charged artwork, it's not necessarily a matter of choice but is based on the fact that our lives have been defined by politics. We don't have that moral, emotional, or psychological possibility to distance ourselves from politics» (Neshat, 2015).

Et surtout, depuis mon immigration, j'ai compris que, même à Montréal, je suis toujours liée à mon pays et sa situation touche ma vie, particulièrement. Depuis trois ans, à cause des désaccords entre le gouvernement iranien et l'administration américaine, la situation politique, économique et sociale de l'Iran s'est aggravée. Comme le Canada est allié des États-Unis, ces désaccords influencent également la vie des Iraniens au Canada, par exemple pour les transactions bancaires, qui ne sont plus possibles avec les banques iraniennes, ce qui cause beaucoup de problèmes pour la communauté iranienne au Canada. De plus, comme le Canada n'a pas d'ambassade en Iran depuis quelques années, l'obtention d'un visa, que ce soit pour les nouveaux immigrants ou pour les membres des familles d'Iraniens habitant au Canada, est devenue très compliquée.

Chaque année, je retourne à mon pays, un voyage agréable et pas facile à la fois.

Bref, ce n'est pas pour moi une chose joyeuse que l'aller-retour d'un pays à l'autre. Je ne fais pas partie du *jet-set*, cette population apatride qui vit la transition d'un monde à l'autre dans l'allégresse, la légèreté. Pour moi c'est *lourd*, et j'en veux aux avions qui effectuent le trajet en sept heures comme si de rien n'était : il me faudrait au moins les sept jours du bateau

pour me préparer au « choc des deux cultures », comme nous disons dans ma langue. (Huston et Sebbar, 1999).

Mais ce voyage me connecte avec la réalité actuelle de société iranienne et laisse une trace sur mon identité et mes pensées. Je visite ma famille, mes proches, mes amis, et je vais aux endroits que j'aimais, où je peux revivre la vie que j'avais là-bas pendant trente ans. En même temps, je n'oublie pas que j'ai de la possibilité de retourner sans problème dans mon pays d'origine, alors qu'il y a tellement d'artistes, d'activistes ou de gens actifs dans le milieu de la politique qui n'ont pas pu retourner pendant des décennies et qui subissent en permanence une vie en exil<sup>1</sup>.

Dans le livre *Une brève histoire des lignes*, Ingold analyse les différentes dimensions de lignes et sa signification comme trace qu'on laisse pendant nos déplacements. Il donne un exemple d'une recherche et d'un travail de terrain ethnographique de Claudio Aporta, réalisé dans la communauté des Igloodiks qui habite au Nunavut. Cette recherche dénoue le concept de voyage pour ses habitants inuits;

Le voyage... n'était pas une activité de transition marquant le passage d'un endroit à un autre, mais une manière d'être... L'acte de voyager avec un point de départ et un lieu d'arrivée joue un rôle dans la définition de l'identité du voyageur. (Ingold, 2011).

Ainsi, mon identité de voyageuse et mon identité culturelle sont devenues mes sources d'inspiration. Plus je creuse ce terrain, le plus je découvre mes intérêts par rapport au voyage, au déplacement et à l'immigration et plus je les concrétise dans mon travail de création. Cette réflexion m'amène, dans le chapitre suivant, à étudier à fond mon dernier projet, intitulé *Ruptures*, qui fait l'objet de mon exposition de fin de maîtrise.

---

<sup>1</sup> Le dessinateur illustrateur et satiriste iranien, Ardeshir Mohases, en est un bon exemple. À cause de caractère politique de son travail, qui critique avec force et constance le pouvoir de la monarchie, il a fait face à la censure et a été obligé de quitter l'Iran. En 1977 il s'est exilé aux États-Unis jusqu'à la fin de sa vie en 2000.

## CHAPITRE III

### ESPACES TRANSITOIRES DU DESSIN

Dans ce chapitre, j'aborde les enjeux conceptuels et esthétiques que sous-tend mon projet final à la maîtrise, intitulé *Ruptures*, ainsi que la mise en espace des dessins dans l'espace d'exposition.

#### 3.1 Dessin: mon sanctuaire<sup>1</sup>

Dans une section précédente (2.2 Espace Vide dans l'immigration et dans le dessin), j'ai parlé des attachements que j'ai laissés derrière moi quand j'ai décidé d'immigrer. Une question clé que se pose une personne immigrante concerne ce qu'elle doit décider d'apporter avec elle dans son bagage : il y a si peu de place et pourtant toute une vie à y mettre.

Comme artiste, quitter l'atelier où j'avais travaillé pendant des années n'était pas facile. J'ai grandi dans une maison que l'ami architecte de mon père avait construite :

---

<sup>1</sup> C'est à Neshat que j'ai emprunté le terme sanctuaire, en le déplaçant de l'immigration à la pratique du dessin.

une belle architecture, des espaces variés, comme des escaliers de forme unique et des cours intérieures. Cette maison avait deux grands greniers, l'un était la bibliothèque de mon père et l'autre un atelier que ma sœur et moi utilisions. J'y ai travaillé pendant des années et il est devenu l'espace de ma création et de ma réflexion; il est devenu mon sanctuaire.

Quand, à l'été 2014, ma sœur et moi avons fait nos valises pour immigrer au Canada, mes parents ont décidé de vendre notre maison qui était maintenant trop grande pour eux. J'ai roulé quelques-unes de mes toiles et les ai apportées au Canada. Cette maison et cet atelier que j'ai perdus tous les deux au moment d'immigrer sont toujours restés pour moi la notion même de la maison, l'espace pour lequel je ressens le plus grand sentiment d'appartenance. Je me suis lancé dans une intense pratique du dessin et c'est ce qui m'a permis de retrouver un espace de liberté pour la création, un sentiment d'émancipation sur une surface pourtant limitée, toute une ironie!

Le dessin est devenu ma maison, un espace enveloppant d'où je parle des sensations profondes que je vis, surtout par rapport à cette perte de la maison et du pays. À travers ma création, je me réapproprie mes sentiments, mon expérience de vie d'immigration, mon intimité et mon identité. Et pour moi, les surfaces mobiles de papier deviennent le lieu d'inscription de ces sentiments, une sorte d'archive de ma vie. J'ai donc commencé à consigner des réflexions, empreintes d'une émotion bien personnelle, à propos de mon expérience d'immigration et j'ai fait de nombreuses lectures d'auteurs portant sur leur propre expérience, pour constater à quel point nous avons tous vécu des épreuves comparables : la Canadienne Nancy Huston<sup>1</sup> en France, la Française Morgan Le Thiec<sup>2</sup> à Montréal, le Libanais Amin Maalouf<sup>3</sup> en France et moi, une Iranienne à Montréal.

---

<sup>1</sup> Nancy Huston, *Nord perdu ; suivi de Douze France Douze France*. Actes sud (Arles : 1999)

<sup>2</sup> Morgan Le Thiec, *Dictionnaire mélancolique de mon exil*. (Montréal : 2019)

<sup>3</sup> Amin Maalouf, *Les désorientés*. (Paris: 2012)

### 3.2 Projet *Ruptures* : enjeux matériels et formels

Dans la nouvelle série de dessins, intitulée *Ruptures*, je travaille à nouveau avec un pigment naturel, le safran, une épice typique et irremplaçable dans la culture culinaire iranienne, mais aussi un élément essentiel dans mon bagage de voyage. Chaque fois que je reviens à Montréal en provenance de Téhéran, ma mère m'en donne une boîte. Avec sa belle couleur jaune-orangé, le safran est pour moi une vibrante évocation de l'univers iranien.

L'Iran est le plus grand producteur mondial de safran. En 2002, avec plus de 185 tonnes produites, il s'agissait de plus de 90% de la récolte mondiale. Le safran est devenu un symbole important de l'Iran, tout comme l'eau de rose et le tapis persan. Cette épice est largement utilisée dans la cuisine, comme assaisonnement ou comme agent colorant. On la mélange principalement avec le riz, dans plusieurs types de desserts et pâtisseries et dans une variété de boissons froides et chaudes, comme le fameux thé au safran.

Quand je veux dessiner avec le safran, je le mélange avec l'eau bouillante et le laisse infuser. La chaleur en fait ressortir la couleur et le parfum. Son odeur ramène tous mes souvenirs de la maison, surtout le moment où ma mère cuisinait et que nous étions à la table, mais aussi des souvenirs de mon enfance, quand nous allions dans le jardin de ma grand-mère, dans son village en banlieue d'Ispahan, où elle avait planté des fleurs de safran. Nous étions entourés de ces belles fleurs mauves et de leur forte odeur. En début d'automne, au moment de la récolte, le matin très tôt avant le lever du soleil, j'allais avec elle pour voir comment elle cueillait les pistils de la fleur de safran.



### 3.1 Fleurs de safran

Quand le liquide est bien refroidi, je commence à faire des expérimentations sur le carton avec ce liquide jaune orangé que j'obtiens. Comme pour les autres pigments naturels, il y a avec le safran un questionnement au sujet de sa pérennité et sa durabilité.

J'ai donc pensé à ajouter une encre de la même couleur à ce liquide afin de le stabiliser. Celle que j'ai déniché est justement nommée safran par le fabricant. J'ai ajouté cette encre à mon infusion de safran et j'ai continué mes explorations sur le papier ou le carton.

Dans mes dessins, je conjugue cette couleur avec l'encre noire de Chine, porteuse elle aussi de l'univers de l'orient. De plus, le choix du papier et du carton fait référence à leur utilisation pour les livres, les miniatures, les calligraphies et les manuscrits dans l'art traditionnel iranien.

### 3.3 Projet *Ruptures* : enjeux conceptuels et esthétiques

Mon projet est constitué d'une série de dessins basés sur la notion de rupture et de fragment. Il comprend une dizaine de compositions réunissant chacune de trois à six dessins sur papier, regroupés selon une configuration tantôt horizontale, tantôt verticale. Je dessine sur plusieurs papiers adjacents qui construisent un dessin. Les points de contact et de rupture deviennent très actifs et je cherche à y accentuer les effets de discontinuité. La multiplicité des surfaces de dessin évoque des zones géographiques et des espaces de temporalités différenciées, dans un travail qui prend ancrage à la fois dans ma pratique du dessin et dans ma vie.

Deux types de gestes contradictoires cohabitent dans mes dessins : un geste rapide, effectué en versant de l'encre noire et l'infusion de safran sur le papier pour créer des taches hasardeuses, et un geste lent, qui me permet de dessiner de minuscules figures en suspens, en état d'apesanteur et en dialogue avec les éléments abstraits qui les entourent et évoquent des paysages.

Le dessin ne se réduit cependant pas à des figures dans un paysage, mais il se déploie dans un réseau d'évocations diverses, laissant la place à l'interprétation par rapport aux effets narratifs. Les formes, fragmentées et multipliées au hasard des gestes du dessin, prennent place sur plusieurs surfaces de papier, séparées par des ruptures franches, qui font référence aux ruptures géographiques et émotionnelles auxquelles on fait face dans une vie d'immigrante.

Les figures dans mes dessins évoquent souvent le sentiment de solitude. Par exemple, dans *Ruptures* (fig.3-2), elles flottent dans l'espace du dessin, dans des positions

instables, comme si elles sont en train de voler, tomber ou sauter d'un territoire à l'autre ; elles sont des voyageuses. Elles semblent en attente ou en contemplation, ou saisies dans un geste qui annonce une action, un déplacement.

Leurs pieds sont ancrés sur les bords des formes abstraites qui évoquent des éléments de paysages, comme des îles, des montagnes ou des continents. Les figures sont en petit taille et ce jeu d'échelle prend une dimension symbolique. L'être humain, bien qu'il se prenne pour la créature la plus importante et la plus puissante au monde, n'est qu'une petite parcelle à l'égard de l'immensité de l'univers.



3.2 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm

Dans la série *Ruptures*, j'ai commencé à dessiner avec l'encre noire et le safran mélangé avec l'encre de même couleur sur un seul papier de petit format. Dans les œuvres de l'exposition *Ruptures* (par exemple la Figure A-1), on voit le caractère aléatoire des formes issues du geste du dessin dans les taches de l'encre noire et du safran. Le dessin est fait sur un seul papier et on voit une seule figure. Au fur et à mesure de la production de cette série, j'ai utilisé plusieurs papiers adjacents comme surface de mon dessin et la discontinuité entre les papiers me fascinait. Parfois des taches ou des lignes continuaient d'un papier à l'autre, sinon elles étaient coupées par

les intervalles entre les papiers. Par exemple dans les Figures A-10 et A-11, on voit clairement ces coupures des lignes, des formes ou des couleurs; dans A-11, j'ai même déplacé l'ordre des dessins par rapport à ce que j'avais fait à l'origine, à la manière d'un casse-tête (puzzle). J'ai également expérimenté avec des configurations horizontales et verticales, accentuant ainsi des déplacements latéraux ou en hauteur entre les dessins, en ajoutant des tensions inattendues venant déjouer les repères naturalistes.

### 3.3.1 La contradiction de l'immigration

Quand l'être humain se déplace pour aller vivre ailleurs, il commence à explorer le caractère contradictoire et hybride du phénomène de l'immigration. En même temps qu'on souffre d'être loin de notre terre natale et de nos racines, on s'épanouit, on s'évolue et on s'ouvre vers le monde. L'immigration devient une expérience profitable et on commence à s'enraciner dans notre pays d'accueil tout en construisant des nouveaux fragments de notre identité et de notre vie. Tzvetan Todorov, dans *L'homme dépaycé*, parle de cet aspect de l'immigration ou l'exil :

Arraché à son milieu, tout homme commence par souffrir ; il est plus agréable de vivre parmi les siens. Mais par la suite, le dépaysement peut fonder une expérience profitable. Il permet de ne plus confondre le réel avec l'idéal ou la culture avec la nature. L'homme dépaycé pour peu qu'il sache surmonter le sentiment né du mépris ou de l'hostilité, découvrira la curiosité et pratiquera la tolérance. (Todorov, 1996)

J'ai reconnu, à la lecture de Todorov, ce que je cherchais à décrire comme étant l'effet de l'immigration sur ma vie, comme ce que j'aimerais appeler le fruit de mon immigration. Je ne suis plus la personne que j'étais avant immigrer au Canada. Je me suis épanouie et je me sens beaucoup plus mature qu'avant. J'ai fait face à de nombreuses difficultés sur ma route mais y ai trouvé plein d'aboutissements dans ma vie personnelle et professionnelle.

### 3.3.2 La fragmentation et la rupture

Mes œuvres parlent de ma vie d’immigration, une vie fragmentée et marquée par de multiples ruptures. La notion de fragment est au cœur de ma création. Mes dessins prennent ainsi une forme comparable à celle de ma vie fragmentée.

La fragmentation peut en effet être interprétée de manière positive au sens où elle ouvre des passages – certes parfois peu habituels – qui n’existaient peut-être pas avant. Ainsi, elle permet aux habitants de se faire eux-mêmes un « passage », et de trouver une place au milieu des ruptures créées par la dislocation. (Ingold, 2011)

Je cherche dans mes explorations à rendre concrète l’expression de mes sensations profondes et de mes expériences vécues comme un moteur stimulant pour ma création. Je traverse deux vies parallèles. Je ne suis pas entière et ne vis pas la plénitude car il y a toujours une partie de moi qui est absente. Quand je suis ici, à Montréal, ma famille me manque, et surtout dans des moments spécifiques, tels que la date de mon anniversaire ou celle de la nouvelle année iranienne, le 21 mars, ou simplement les jours où j’ai envie d’être là-bas. Quand, par contre, je suis en Iran, loin de l’atelier, je m’inquiète en pensant que je suis peut-être en train de perdre des opportunités professionnelles. « Je me tiens au croisement, en déséquilibre constant, par peur de la folie et du reniement si je suis de ce côté-ci ou de ce côté-là. Alors je suis au bord de chacun de ces bords ...» (Huston et Sebban, 1999).

L’immigration et l’exil, déclenchés par des raisons sociopolitiques, religieuses ou personnelles, font partie de l’expérience humaine depuis très longtemps. Ce déplacement, qu’il soit désiré ou forcé, est un sujet dont beaucoup de personnes peuvent s’approprier. Au-delà de ce qui me touche directement, je considère que la légitimité de ce sujet est fondée sur les expériences vécues par d’innombrables personnes qui ont fait face à l’immigration ou l’exil et ont vécu chacun leur version de cette épreuve.

Prenant comme point de départ la difficulté de l'immigration et de la sensation de rupture qu'elle sous-tend en permanence, je cherche dans mon travail à proposer au spectateur de parcourir un univers fragmenté, marqué par la pensée nomade et migrante.

Mes expériences vécues et mes sensations profondes liées à l'immigration deviennent un moteur stimulant pour ma création. Je fais partie de groupe des artistes qui creusent leurs émotions et les reformulent dans leur art. Dans cette perspective, l'intimité de l'artiste devient un terrain de jeu et il ou elle le manipule sous diverses formes artistiques. Parmi ces formes, j'ai choisi le dessin, car c'est une pratique intime et personnelle qui donne beaucoup de liberté à l'expérimentation. « Dessiner, c'est toucher ce qui vous a touché » (Brisson *et al.*, Le dessin hors papier, 2009).

Une des artistes qui a créé à base de ses émotions et ses expériences vécues est Louise Bourgeois. Elle dit dans une entrevue « It is not an image...It's not an idea. It is an emotion you want to recreate. » Pour elle, la création artistique est une forme de survie, un chemin à travers ses luttes émotionnelles. Il en va de même pour moi et je me reconnais dans sa façon d'aborder la création, Mes travaux deviennent mon reflet, mon image, mon ombre. Jour après jour, j'ai appris à vivre avec cette dualité, sans essayer de l'effacer, mais en l'acceptant et finalement en l'aimant telle qu'elle se présente à moi.

Une autre artiste qui travaille sur ses expériences vécues dans le contexte de l'immigration est Shirin Neshat, qui est probablement l'artiste visuelle iranienne la plus connue internationalement.

Les thèmes de l'exil et de l'identité culturelle sont au cœur de son travail. Elle trouve son inspiration dans son expérience d'exil, en tant qu'une femme iranienne qui habite aux États-Unis et ne peut plus retourner en Iran à cause du contenu social et politique de son travail. Par exemple, dans son œuvre intitulée *Soliloquy*, qui comprend la photo,

l'installation et la vidéo, elle traite le questionnement autour de l'expérience de vivre entre deux pays, deux cultures, deux langues. Elle affirme dans une entrevue:

Perhaps that's why I became an artist - my imagination became my sanctuary ... a place where I could build a fictional bridge in between myself and my country ... re-interpreting historical narratives which I've never witnessed but only imagined. (Neshat, 2015).

On retrouve également dans le travail de Mona Hatoum une même sensibilité à son état d'exilée et aux conditions de vie dans la région du Moyen-Orient, qui sont devenus les enjeux principaux dans ses œuvres, notamment celui de la guerre civile au Liban. Dans une de ses vidéos, nommée *Les mesures de distance* (1988), elle traite le sentiment de la perte causée par la guerre, la séparation avec sa famille et la relation intime qu'elle vit avec sa mère.

### 3.3.3 La suspension

Pour mieux expliquer mes enjeux et mes références, je dois mentionner que j'ai eu une formation complète en littérature et que j'ai toujours eu, depuis mon enfance, un fort intérêt pour les mots, la poésie et la littérature, particulièrement grâce à mon père, qui était un vrai passionné de littérature et poésie persanes et avait une immense collection des livres de poésie dans sa bibliothèque. Dès l'âge de neuf ans, j'ai écrit mon premier poème et mon professeur à l'école et ma famille m'ont énormément encouragé à en écrire d'autres.

Plus tard, j'ai étudié la langue et la littérature française à l'université et, en 2009, une maison d'édition à Téhéran a publié mon premier recueil de poésie. Pendant tous ces années, je poursuivais suivais également des cours de dessin, de peinture et de l'histoire de l'art dans les instituts d'art et continuais mes activités artistiques dans mon atelier. J'ai de plus exposé plusieurs fois dans les galeries à Téhéran.

Pour moi, l'univers de l'image est profondément lié à celui des mots et ces deux mondes sont noués à mes sentiments et à mes émotions les plus profondes. Dans mes dessins, non seulement je dessine, mais je raconte aussi, en intégrant la forme narrative dans l'image.

Matérialiser des concepts et des émotions en forme et langage visuel est devenu un de mes défis dans ce projet ; comment mettre les mots en image sans tomber complètement dans la narration et sans perdre la place centrale de l'image dans mes œuvres. Une stratégie utile pour moi est de commencer à dessiner sans intention préconçue et de laisser apparaître des figures, des corps humains au fil de mes gestes dessinés et de mes interventions. Je commence par verser l'encre sur le papier et des taches et des formes commencent à se former. Mes émotions se cristallisent dans ces traits. En fait, elles s'en écoulent et se libèrent : je laisse sécher les taches et continue à dessiner en suivant les formes hasardeuses qu'elles forment sur le papier. Ces taches me guident et accueillent les corps humains et les motifs minutieux que je dessine. Le dessin prend forme alors que je me laisse guider par un rapport émotionnel à ce qui apparaît d'une façon hasardeuse et constamment renouvelée.

La rupture, la fragmentation et la suspension sont de concepts clés qui apparaissent dans mes dessins. La suspension est pour moi liée à l'état de vie et d'esprit d'une immigrante. Comme dit Atiq Rahimi, l'écrivain afghan : « L'exil c'est d'avoir un pied perdu sur terre, l'autre suspendu en l'air. » ou « Longtemps ma maison était aussi errante que mon corps.»

Les figures dans mes dessins sont souvent en suspens, elles n'ont pas les pieds sur une terre solide, elles sont entre ici et là-bas, comme si la terre avait perdu son effet de gravité. Elles flottent dans l'espace et c'est à partir de ce concept de suspension que j'ai cherché à évoquer cet état si particulier de vivre deux vies parallèles, surtout après mon immigration, d'être attachée à la fois à deux endroits ou même plus.

Cette suspension existe dans les figures elles-mêmes, mais aussi dans le mouvement d'un dessin à l'autre dans un même ensemble. Les figures flottent, basculent d'un lieu à un autre, ou d'une forme à une autre, et invitent le spectateur à se déplacer d'un espace à l'autre dans un ensemble de dessins, en un parcours que suscite cette lecture en suspens.

J'envisage d'amener ainsi la suspension dans la forme de présentation de mes dessins. Disséminés sur les cimaises de la galerie, les dessins sembleront flotter dans l'espace d'exposition, dans un accrochage dont l'aspect visuel sera en lien avec le thème de suspension dans mon travail.

Les figures sont en suspension dans un espace qu'on pourrait dire être cartographié. Le dessin devient territoire et est balisé à la manière d'une carte géographique.

### 3.4 La mise en espace des dessins<sup>1</sup>

La carte représente un territoire. Elle montre les terrains, les frontières, les lacs, les îles, les forêts, les montagnes et les chemins. Les cartes sont les compagnons des voyageurs, qui parcourent la terre avec un papier à la main qui les guide et aide à trouver leur chemin. La carte est un papier qui se plie et prend place dans la poche. J'aime à penser que mes propres dessins sont des cartes : ils deviennent les images de mon parcours d'immigrante, agissant comme des guides ou des cartes de voyage.

Mes dessins m'accompagnent souvent dans mes voyages et chaque fois que je me déplace, j'essaie de trouver une façon de les amener avec moi. Je choisis des petits formats de papier, des rouleaux, des livres, des cahiers ou d'autres formats en accord avec mes stratégies de déplacement.

La mise en exposition de la série *Ruptures* proposera donc un corpus comportant des dessins faits sur un papier unique et d'autres faits sur plusieurs papiers adjacents, se présentant sous la forme d'un parcours comprenant des ensembles verticaux ou horizontaux, renvoyant à l'idée d'une cartographie ou journal de voyage d'une immigrante.

Les effets de fragmentation y prennent une dimension importante. La rupture qui existe entre les surfaces des papiers est accentuée par la façon qu'ils sont disposés les uns à côté des autres. Quand on bascule d'un papier à l'autre, on traverse le parcours qui existe dans le dessin.

Par rapport à la mise en espace, les dessins sur papiers multiples me donnent plusieurs choix pour l'installation. Les intervalles entre les papiers et entre les œuvres sont des

---

<sup>1</sup> (Au moment d'écrire ce texte, l'exposition commence à peine à prendre forme. L'idée est de présenter les dessins en créant un parcours pour le spectateur, mais tous les détails ne sont pas encore décidés et je laisserai la place pour les définir plus tard, au moment de l'exposition et par rapport à l'espace.)

éléments importants à considérer. Avec ces distances, je matérialise mes enjeux conceptuels tels la rupture, le déplacement, la distance, les frontières, les territoires et l'immigration et je propose aux spectateurs une incursion dans mon parcours d'immigrante, en cherchant à faire ressentir de façon tangible les effets de perte, de déplacement et d'enracinement d'une immigrante.

## CONCLUSION

Le parcours qui m'a amenée à la réalisation de l'ensemble de dessins de la série *Ruptures* a été riche en émotions et en expérience directe et personnelle de la réalité de la vie d'une immigrante. Ce trajet, parfois difficile, m'a apporté énormément, tant dans ma vie personnelle que dans mon processus créatif, et le projet qui en a résulté est le fruit d'une expérience et de recherches enrichissantes à de nombreux égards. Comme immigrante, en même temps qu'on est loin de nos racines, on commence à s'épanouir dans notre nouveau pays. Comme une plante qui a été déracinée, puis déplacée dans un autre pot, mais qui finit toujours par faire des nouvelles racines et retrouve le chemin vers les rayons de soleil.

Ce projet m'apparaît singulier par le fait que mes dessins parlent de mon expérience de vie d'immigration, une vie fragmentée marquée par de multiples ruptures. C'est un récit à la fois personnel et universel, qui a pris les couleurs des influences qui me sont chères : la miniature; la culture visuelle de mon pays d'origine, l'Iran, les traditions culinaires et l'utilisation des matières et pigment naturels, comme on en retrouve dans l'industrie des tapis persans et son processus de colorisation.

J'envisage de poursuivre la voie de cette quête identitaire dans mon travail de création afin de découvrir de nouvelles pistes de recherche. Pour moi, il y a une nécessité de développer un travail qui soulève une réflexion plus profonde sur les identités et les héritages culturels et qui apporte une attention et une sensibilité sur le travail des artistes suivant cette quête dans leur création.

Je compte donc poursuivre le travail en dessin par rapport à ces espaces transitoires prenant leur source dans mon récit personnel de déplacement, de déracinement et d'épanouissement et de le déployer dans les nouveaux formats. J'envisage d'expérimenter avec l'or comme couleur principale, en utilisant un pigment imitant l'or ou, mieux encore, la feuille d'or elle-même, qui fera référence à sa présence dans la miniature et dans les anciens manuscrits. La couleur or y a été abondamment utilisée pour les ornements, pleines de sensibilité et d'expressivité, mais surtout porteuses d'une spiritualité qui nous met en présence du sacré.

En m'orientant plus directement vers l'étude de la miniature, je veux de plus approfondir ma connaissance de la poésie persane afin de m'en inspirer dans ma pratique visuelle, tout en poursuivant les expérimentations visuelles avec la matière, le papier et les pigments naturels.

ANNEXE

ŒUVRES DE L'EXPOSITION RUPTURES



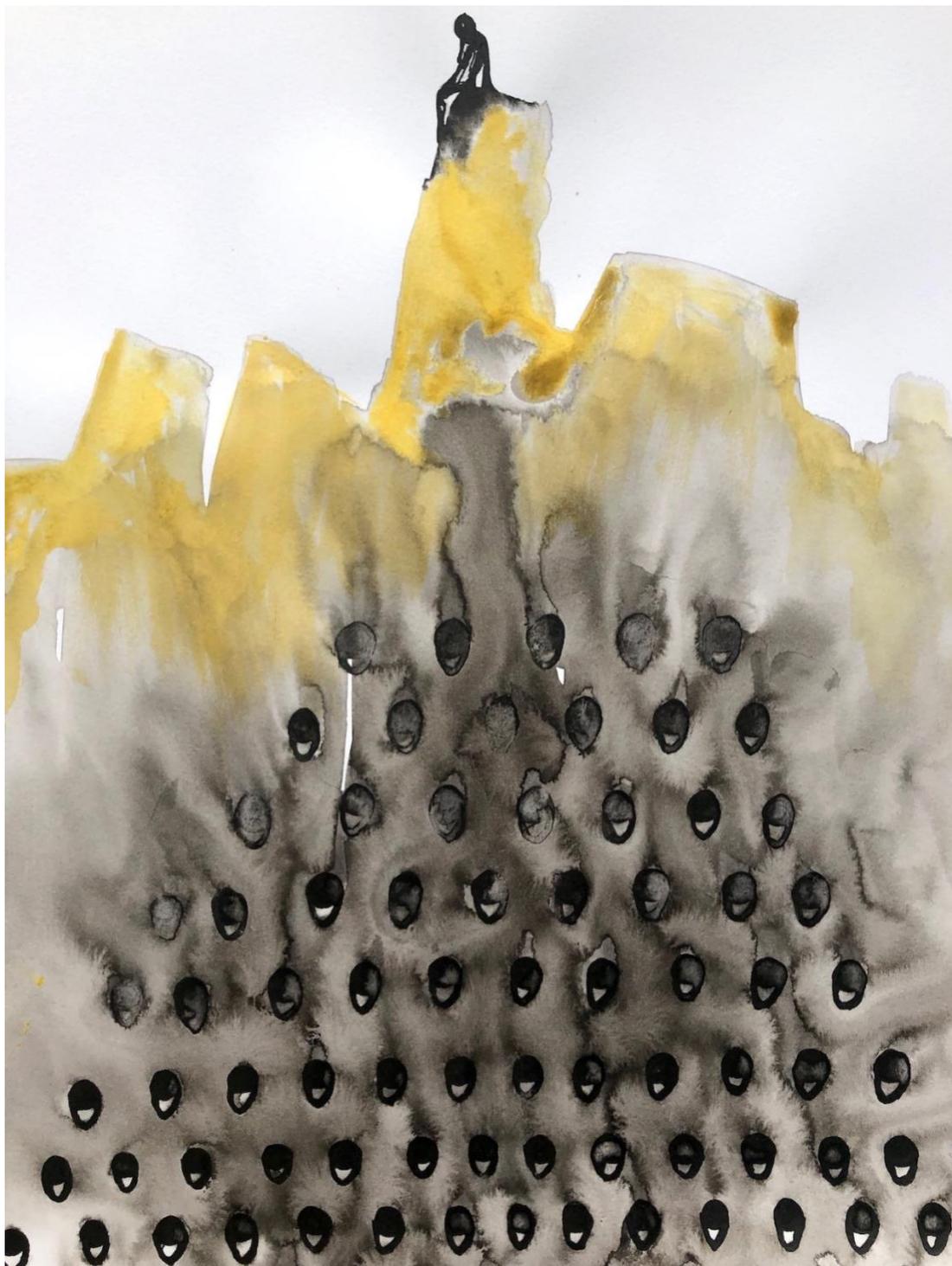
A.1 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 28 cm



A.2 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 28 cm



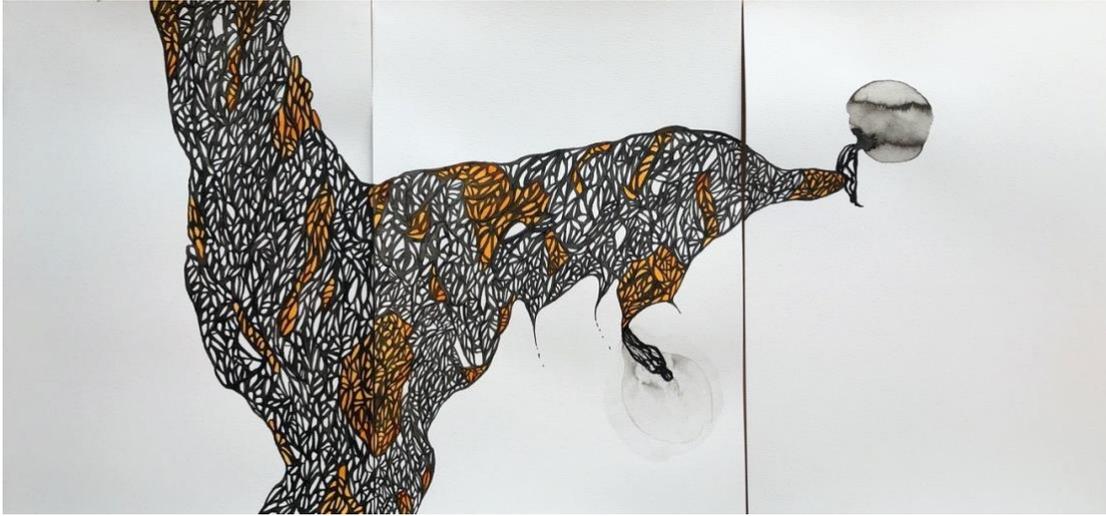
A.3 Ruptures, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 28 cm



A.4 Ruptures, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 28 cm



A.5 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 28 cm



A.6 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm



A.7 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton 38 x 84 cm



A.8 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm



A.9 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm



A.10 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm



A.11 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm



A.12 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 38 x 84 cm



A.13 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 28 x 153 cm



A.14 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 230 x 28 cm



A.15 *Ruptures*, 2019, encre, aquarelle, crayon et safran sur carton, 190 x 28 cm

## BIBLIOGRAPHIE

- Berry, I. et Shear J. (2011). *Twice Drawn : modern and contemporary drawings in context*. New York: Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery.
- Bertola, Ch. (2009). *Mona Hatoum : interior landscape*. Venise: Palazzo Querina Stampalia.
- Biasi, P. (2011). « Une substance paradoxale », *Le papier à l'oeuvre*. Dir. Natalie Coural, Musée du Louvre. Vanves : Hazan; Paris : Louvre éditions.
- Biasi, P. (1999). *Le papier : Une aventure au quotidien*. Paris : Gallimard.
- Burton, J. (2005). *Vitamin D: new perspectives in drawing*. London : Phaidon.
- Cheng, F. (1979). *Vide et plein le langage pictural chinois*. Paris : Éditions du Seuil.
- Conte, R., Université de Paris I Panthéon-Sorbonne. Centre d'études et de recherches en arts plastiques et Abbaye de Maubuisson. (2009). *Le dessin hors papier*. Paris : Céráp : Publications de la Sorbonne.
- Fraser, M., Johnstone, L., Lanctôt, M., LeTourneux, F. et Simard, L. (2011). *La Triennale québécoise 2011 Le travail qui nous attend*, Musée d'art contemporain de Montréal, livre.
- Gans-Ruedin, E. (1980). *Splendeur du tapis persan traduit en persan par Firouzeh Miserez-Mir Emad*, Fribourg Office du livre.

- Girard, X. (2016). *Louise Bourgeois face à face : récit*. Paris : Seuil.
- Hoptman, L. (2002). *Drawing Now: Eight Propositions*, New York: Museum of Modern Art
- Hunter, D. (1978). *Papermaking: The history and technique of an ancient craft*. New York : Dover Publications.
- Huston, N. et Sebbar, L. (1999). *Lettres parisiennes: histoires d'exil*. Paris : J'ai lu.
- Huston, N. (1999). *Nord perdu ; suivi de Douze France Douze France*. Arles : Actes sud
- Ingold, T. (2011). *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles : Zones sensibles.
- Jaunin, F., Enckell J., Tissot, K., et Davila T. (2012). *Trait papier: un essai sur le dessin contemporain*, La Chaux-de-Fonds : Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds
- Josenhans, F., Bozovic, M., Koerner, J., Luke, M., (2017). *Artists in exile: expressions of loss and hope*. : Yale University Art Gallery
- Kovats, T. (2005). *The Drawing Book, a Survey of Drawing*, Londres: Black Dog
- Thiec, M. (2019). *Dictionnaire mélancolique de mon exil*, Montréal : Pleine Lune
- Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset.
- Maalouf, A. (2012). *Les désorientés*. Paris: Grasset.
- Neshat, Sh. (2015). *Shirin Neshat: facing history*. Washington, DC: Hirshhorn Museum.
- Ninacs, A.M. (2003). *Massimo Guerrera. Darboral*. Québec: Musée du Québec.

Pien, E. (2010). *Ed Pien: L'ancre des délices/Haven of delight*. Joliette, Québec :  
Musée d'art de Joliette.

Pons, L. (2008). *Le dessin, l'objet et le reste*. FATA MORGANA, Paris.

Todorov, T. (1996). *L'homme dépaycé*. Paris: Seuil.

Van Cauteren, P., et Germann, M., (2015). *Drawing: the bottom line*. London:  
Mercatorfonds.