

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES SEINS BALLANTS, JE M'EN VAIS AU VENT : JOURNAL DE BORD FÉMINISTE ET GÉOPOÉTIQUE  
EN DÉRIVE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

ANDRÉANNE MARTIN

AVRIL 2025

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.12-2023). 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

Merci à toutes les personnes rencontrées sur la route qui ont partagé avec moi un moment, un thé, un coucher de soleil, des péripéties rocambolesques, un repas divin, un ramen. Merci à Antoine Ledu de m'avoir relu et corrigé plusieurs fois. Merci à Rita Saad et Marie-Michaëlle Daigneault pour la correction des entrevues en anglais. Merci à My Ta Trung d'avoir réalisé le graphisme du livre et de m'avoir grandement encouragé lorsque le temps s'étirait. Sans elle, ce projet serait loin d'être terminé. Merci à Anh Ho Ngoc, Thao et Thien Ta Trung pour les lunchs. Merci à Charlyne Beaudou d'avoir relié les œuvres à la main, géré les impressions en plus de m'avoir généreusement conseillé sur le plan technique. Merci à Chloé Gayraud, ma partenaire d'aventure et de création, avec qui mes idées s'entrecroisent souvent et qui a contribué aux réflexions sur le rapport entre féminisme et voyage. Merci à Marie-Claude White Gosselin, Antoine Ledu et Nathalie Locas, disparue trop tôt, pour nos folles pérégrinations qui ont nourri mes inspirations. Merci à Marta Gaspar Carpinteiro et Damián Birbrier de m'avoir prêté leur dactylo. Merci à ma voisine Karine Rathle d'avoir toléré le bruit de cette machine bruyante. Merci à Émilie Davy pour le numériseur. Merci à toutes mes amitiés, les plus belles, pour les encouragements, entre autres les talentueuses Aude Fourest et Camila Vasquez. Merci à ma famille, Hélène, Alain, Stéphanie et Joanie. Merci à Lucie Azema d'avoir contribué à décoloniser mon regard en matière de voyage. Merci aux collègues du Labdoc de m'avoir écouté et conseillé dans ce projet. Merci aux professeur-es de l'École des médias qui m'ont enseigné. Finalement, merci à ma directrice, Diane Poitras pour sa patience, son ouverture, sa flexibilité et son dévouement dans cette recherche-crédation qui fut empreinte de multiples rebondissements et tergiversations.

## DÉDICACE

Aux personnes qui voyagent lentement à mille lieues de chez elles ou tout près, de même qu'à celles qui résistent tranquillement aux tumultes du monde. À celles qui ont le courage de tourner le dos aux convenances. Aux gens qui errent dans les marges du monde. À ceux qui pelletent des nuages. Que leurs rêves et leurs quêtes infinies ne s'achèvent jamais.

## AVANT-PROPOS

« Avoir un domicile, une famille, une propriété ou une fonction publique, des moyens d'existence définis, être enfin un rouage appréciable à la machine sociale, autant de choses qui semblent nécessaires, indispensables presque à l'immense majorité des hommes, même aux intellectuels, même à ceux qui se croient le plus affranchis. Cependant, tout cela n'est que la forme variée de l'esclavage auquel nous astreint le contact avec nos semblables, surtout un contact réglé et continu. » (Eberhardt, Isabelle, 1896-1906/1988, p.28).

« L'ennui n'est que l'autre nom de la vie domestique. » (Thoreau, 1862/2020, p. 45).

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
DÉDICACE .....	iii
AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES FIGURES.....	viii
RÉSUMÉ.....	x
GENÈSE .....	1
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE .....	3
1.1 Voyager à l'ère du tourisme de masse.....	3
1.1.1 Le vagabondage dans cette recherche-crétation.....	5
1.2 Quelques figures historiques et culturelles populaires .....	8
1.2.1 Les Cyniques.....	9
1.2.2 La bohème .....	11
1.2.3 Les Bohémiens, l'envers du miroir.....	13
1.2.4 Henri David Thoreau .....	15
1.2.5 Jack London.....	18
1.2.6 Christopher McCandless .....	21
1.2.7 Les hobos de la Grande Dépression.....	22
1.2.8 Les Beats .....	25
1.2.9 Les <i>van dwellers</i> de la Grande Récession .....	27
1.2.10 Du mouvement hippie à la <i>Van Life</i> contemporaine .....	30
1.2.11 Les nomades numériques .....	31
1.3 Mythologie du vagabondage .....	32
1.4 Intention de recherche .....	35
CHAPITRE 2 CADRE THÉORIQUE.....	37
2.1 L'aventure comme acte d'émancipation .....	38
2.2 Une contre-narration .....	43
2.3 Une géopoétique féministe et décoloniale.....	50
2.4 Sur la corrélation entre le mouvement, le corps et la pensée.....	51
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE.....	55
3.1 La recherche performative.....	56
3.1.1 Une série d'expériences performatives de vagabondage .....	58

3.2	L'autoethnographie.....	59
3.2.1	Au-delà du langage académique.....	61
3.2.2	Récolter des données .....	62
3.2.2.1	Le journal de bord et les autres traces de mes travaux de terrain.....	64
3.2.2.2	La récolte d'archives .....	65
3.2.3	Analyser et mettre en forme les données par la création d'une œuvre .....	66
CHAPITRE 4 L'ŒUVRE LES INSPIRATIONS ET LE RÉCIT DE PRATIQUE .....		67
4.1	Corpus créatif.....	67
4.1.1	La démarche performative et documentaire de Sophie Calle : <i>L'hôtel</i> (1981).....	68
4.1.2	Les carnets de voyage filmés d'Ella Maillart .....	70
4.1.3	Les journaux filmés de Jonas Mekas: <i>Walden</i> (1964-1969).....	72
4.1.4	Du Manuscrit original <i>On the Road</i> exposé à <i>Literaturwurst</i> de Dieter Roth.....	73
4.1.5	L'art infiltrant : Les infiltrations urbaines de Serge Le Squer et le <i>Happy Fake</i> de Sylvie Cotton.....	77
4.2	Récit de pratique.....	79
4.2.1	Un journal filmé ?.....	80
4.2.2	Un journal filmé installatif ?.....	81
4.2.3	Un livre d'artiste ?.....	84
4.2.4	Un livre d'artiste en dérive .....	86
4.3	L'œuvre finale .....	86
4.3.1	Du personnel, au performatif, à la théorie .....	87
4.3.2	Un livre cinématographique .....	89
4.3.3	Un collage avec des matériaux multiformes .....	92
4.3.4	Une microédition .....	99
4.4	Les infiltrations.....	100
4.5	La pertinence communicationnelle .....	101
CONCLUSION .....		102
BIBLIOGRAPHIE.....		104

## LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	11
Figure 1.2 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	13
Figure 1.3 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	15
Figure 1.4 Extraits de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	18
Figure 1.5 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	20
Figure 1.6 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	22
Figure 1.7 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	25
Figure 1.8 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	27
Figure 1.9 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	30
Figure 1.10 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	32
Figure 2.1 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	43
Figure 2.2 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	49
Figure 2.3 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	55
Figure 3.1 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	59
Figure 3.2 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	62
Figure 3.3 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	64
Figure 3.4 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	65
Figure 4.1 Intertitre de Mekas tiré de son film <i>Walden</i> , 1968.....	73
Figure 4.2 Le manuscrit original <i>On the Road</i> exposé au musée <i>Boot Cotton Mills</i> , 2007 .....	75
Figure 4.3 <i>Literaturwurst</i> , Dieter Roth, 2004 .....	77
Figure 4.4 Expérimentation: Tentative de création d'un intertitre inspiré de ceux de Mekas.....	80
Figure 4.5 Babillard: support de projection pour des expérimentations en vidéomapping.....	82
Figure 4.6 Test : vidéomapping sur un babillard .....	83
Figure 4.7 Gros plan sur l'expérimentation.....	84

Figure 4.8 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	87
Figure 4.9 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	89
Figure 4.10 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	90
Figure 4.11 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	91
Figure 4.12 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	92
Figure 4.13 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	93
Figure 4.14 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	94
Figure 4.15 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	95
Figure 4.16 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	96
Figure 4.17 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	97
Figure 4.18 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	98
Figure 4.19 Cent Mille Millards de poèmes, Raymond Queneau, 1961.....	98
Figure 4.20 Extrait de <i>Les seins ballants, je m'en vais au vent</i> .....	99

## RÉSUMÉ

Cette recherche-création a abouti à un livre d'artiste en dérive. Comme une bouteille à la mer, sans attache ni contrainte, je confie ce journal au hasard des rencontres, dans l'espoir que jamais il ne soit captif des étagères d'une bibliothèque et qu'un jour peut-être il me reviendra heureux et transformé. Empruntant la forme revisitée d'un journal de bord, cette œuvre fait état d'une enquête existentielle menée pendant plusieurs années. « Que faire : mener une vie d'aventure, de liberté et d'exaltation ou foncer tête baissée dans le monde du travail salarié en espérant m'y épanouir ? ». Cette question qui à la base peut paraître simple et purement personnelle sous-tend une question d'ordre plus universelle. « En cette ère du tourisme de masse, le vagabondage peut-il se poser en alternative à la vie sédentaire et salariée ? Pourquoi, comment, dans quelle mesure et surtout pour qui ? »

Afin d'alimenter mes réflexions, j'ai erré au hasard dans des lieux qui m'étaient inconnus avec une caméra, un magnétophone et un journal de bord. Au gré de ces expériences performatives, des rencontres et des lectures qui m'ont accompagnée, j'ai tenté de répondre à cette question, qui, bien que d'ordre personnel, a trouvé écho chez la majorité des individus que j'ai croisés sur ma route.

Mots clés : Vagabondage, vie d'aventures, rencontres, féminisme, géopoétique, démarche performative et documentaire, œuvre furtive, livre d'artiste.

## GENÈSE

Cher journal,

Que faire : mener une vie d'aventure, de liberté et d'exaltation ou foncer tête baissée dans le monde du travail salarié en espérant m'y épanouir ?

## INTRODUCTION

Cette recherche-création puise sa genèse dans des expériences vécues bien avant l'entame de ce mémoire. Elle s'ancrée dans une soif d'intensité, dans un désir brûlant de rencontres et d'expériences qui dépassent les cadres rassurants du quotidien. Mes préoccupations proviennent d'un désir d'habiter le monde autrement que dans un mode de vie sédentarité orienté vers salariat. Elles s'ancrent dans une tension entre l'attrait d'une existence vagabonde et les nécessités d'un ancrage sédentaire pour subvenir aux besoins de base. L'exploration de cet équilibre précaire où la liberté se heurte aux exigences matérielles a nourri ma réflexion jusqu'à prendre forme dans une microédition de livres d'artiste nomades qui s'incarne dans la forme revisitée d'un journal de bord qui trace son chemin entre les institutions et les lieux libres.   la dérive, ces livres d'art sont pensés pour circuler librement, entre institutions et espaces en marge, prolongeant les errances qui ont permis la production de l'œuvre. Si cette quête est née d'une introspection, en apparence simple et personnelle, elle s'est révélée d'une complexité inattendue à l'aune du tourisme de masse, qui redéfinit et teinte d'ambivalence les notions de liberté et de mouvement.

Pour alimenter mes réflexions, j'ai erré au hasard dans des lieux qui m'étaient inconnus avec une caméra, un magnétophone et un journal de bord. *Les seins ballants, je m'en vais au vent* est née au fil de ces pérégrinations, des routes et des rencontres imprévues. Elle a tissé sa trame dans un train fendait l'horizon de la Sibérie, dans des cafés dissimulés au cœur des ruelles animées de Beijing, dans l'ambiance enfumée des bars en Serbie et dans l'obscurité des autobus nocturnes peinant le long des falaises marocaines. Cette œuvre a pris vie sous une tente, perdue dans le désert, et à bord du véhicule d'une Marocaine rencontrée au hasard, m'emmenant jusqu'aux confins du Sahara occidental. Elle s'est élaborée dans l'observation passive du tumulte touristique en terre thaïlandaise. Elle s'est construite dans les auberges de jeunesse les plus modestes de ces pays, tout en me faisant parfois dévorer par les punaises de lit. Je l'ai crée en atelier mais aussi un peu partout à Montréal, dans ses cafés, ses bibliothèques et durant de fugaces pauses au travail, ponctuant ainsi un mouvement perpétuel entrecoupé de périodes

imposées de sédentarité obligées par le travail salarié. Et de ces périple et pérégrinations est née une œuvre qui rassemble des réflexions libres construites au fil de mes lectures et de mes immersions sur le terrain, des entrevues retranscrites, des photographies, des artéfacts glanés au hasard et des fragments de mon journal de bord.

Trouver le médium capable de restituer cette expérience, de l'incarner pleinement, a été une quête en soi. Tout au long de mon périple artistique et intellectuel, j'ai exploré diverses avenues formelles, cherchant à entrelacer théorie et création, à trouver cet équilibre fragile entre la théorie, l'intuition et la création, entre le rêve et la raison (Lancri, 2006). Il s'agissait aussi de dénicher le médium qui épouse la liberté même du vagabondage et qui me permettrait d'investir pleinement les langages dans lesquels mon expression artistique s'épanouit : les arts visuels et le cinéma.

Mon exploration a fait des haltes dans le domaine du cinéma documentaire expérimental et de l'installation vidéo, avant de finalement élire le livre d'artiste en dérive comme destination ultime. Ce texte vise à présenter l'œuvre qui a émergé de ce processus, retraçant son cheminement, de sa genèse à sa réalisation. Il est le fruit d'une écriture en miroir, où la réflexion théorique, l'expérience sensible et la création se sont entrelacées. Certains passages de ce texte trouvent alors leur écho ou sont puisés dans le livre, et inversement.

# CHAPITRE 1

## PROBLÉMATIQUE

Dans ce chapitre, des clarifications sont apportées quant à l'objet de la recherche. À l'ère contemporaine du tourisme de masse, l'usage du terme « voyage » s'étend de manière extensive et parfois ambiguë. Dans ce contexte, une définition précise s'avère nécessaire afin de circonscrire le sujet. Cette étude s'attachera ensuite à l'analyse de plusieurs figures issues de la culture populaire et de l'histoire, ainsi qu'à certains événements marquants, afin de mettre en lumière la manière dont la fiction a façonné et colonisé notre imaginaire du voyage. Ces figures constituent une recherche parallèle ayant accompagné l'élaboration du livre d'artiste. Elles m'ont servi de repères pour interroger le vagabondage en tant qu'alternative à la vie sédentaire et salariée. À la lumière de ces réflexions, j'énoncerai ensuite ma question de recherche.

### 1.1 Voyager à l'ère du tourisme de masse

Pas plus tard que dans les années 1960, Jack Kerouac estimait que le vagabondage était déjà un mode de vie en déclin : « L'époque de l'avion à réaction crucifie le vagabond : comment ce dernier pourrait-il voyager clandestinement dans un avion de messagerie ? » (Kerouac, 1960/1969a, p. 79). Bien avant ces déclarations, en 1945, Alexandra David-Néel, lors de son baptême de l'air, affirme que la rapidité de l'avion n'a pas le même charme que les longs voyages par voies terrestres. Marie-Madeleine Peyronnet, qui a été sa dame de compagnie pendant dix ans, rapporte les paroles de David-Néel : « être verrouillée dans cet ustensile et précipitée d'une capitale à une autre sans avoir eu la possibilité de ne rien contempler... À quoi bon voyager dans de telles conditions ? Ligotée avec des sangles à un fauteuil, ce n'est pas mon genre. » (Peyronnet, 2005, p. 125).

Dans l'ère actuelle marquée par une hypermobilité généralisée et un tourisme de masse, le concept traditionnel de voyage a considérablement évolué. Aujourd'hui, le déplacement d'un lieu à un autre est devenu une activité courante et accessible pour une grande partie de la population, même pour les esprits les moins téméraires. De nos jours, le voyage est plus souvent qu'autrement, une marchandise, une expérience qui s'achète. Il y en a pour tous les goûts et pour tous les portefeuilles allant de la formule tout inclus, aux voyages organisés en groupe, d'imposants bateaux de croisière au séjour chez l'habitant. Cette accessibilité accrue a modifié la connotation du terme « voyage ». Ainsi, je m'attache à clarifier ce que j'entends par ce terme. Cette distinction est nécessaire face à la réalité contemporaine où les déplacements se font souvent sans réelle immersion dans la culture locale. Les interactions se limitent généralement à des relations transactionnelles, sans investissement dans l'apprentissage de la langue ou dans une réelle intégration avec les habitants. Les hébergements tendent à être standardisés selon des normes occidentales ou adaptés spécifiquement au confort des touristes. Par conséquent, l'industrie touristique propose souvent des expériences folkloriques qui renforcent les stéréotypes préétablis, dénaturant ainsi la véritable essence du voyage s'il est une.

De plus, le développement du tourisme et ses répercussions sur les us et coutumes de certaines communautés en plus des impacts environnementaux ont rendu le voyage critiquable. La liste des méfaits qui lui sont attribuables est vaste. Elle inclut notamment la désertification progressive des quartiers urbains, un phénomène largement induit par la prolifération des logements de type Airbnb (Brossat, 2018). En outre, les émissions polluantes générées par les moyens de transport touristique tels que les avions et les navires de croisière constituent une problématique environnementale majeure (Cazes et Courades, 2004).

De surcroît, certaines pratiques destinées à captiver l'attention des visiteurs, à l'instar de l'exposition de groupes ethniques, comme les Padaungs, reconnues aussi sous l'appellation de « femmes-girafes », exposés dans des camps touristiques payants, en territoire thaïlandais, visités par de nombreux Occidentaux (Azema, 2021), soulèvent des questionnements éthiques quant à leur caractère exploiteur. En sus, les déplacements contemporains, souvent initiés par des personnes issues de régions

économiquement plus favorisées, posent des questions cruciales concernant l'équilibre des échanges culturels, économiques et sociaux entre les visiteurs et les communautés hôtes.

Cependant, le champ de cette recherche ne s'attache pas au tourisme conventionnel, mais vise à se concentrer sur le « véritable » voyage s'il en est un, dénommé dans ce mémoire sous le terme de vagabondage que le contexte actuel amène à discerner ses caractéristiques et à appréhender ses particularités.

### 1.1.1 Le vagabondage dans cette recherche-crédation

Le vagabondage, souvent confondu avec les vacances ou le tourisme, s'en distingue par l'absence d'un objectif défini de divertissement ou de ressourcement (Cnrtl, 2023). Il partage une proximité avec l'errance, qui se définit comme « l'action de marcher, de voyager sans cesse » (Cnrtl, 2025) ou encore « d'aller sans but, au hasard » (Larousse, 2025). Mais si l'errance évoque un mouvement dénué de direction, elle ne fait pas nécessairement référence à un mode de vie. Elle peut aussi renvoyer à l'indécision, aux hésitations et aux tergiversations, (Cnrtl, 2025). Le vagabondage se distingue également du nomadisme, qui réfère aux déplacements dictés par la nécessité de se procurer des moyens de subsistance (Cnrtl, 2025).

À la différence du voyage, défini comme un « déplacement que l'on fait, généralement sur une longue distance, hors de son domicile habituel » (Cnrtl, 2025), le vagabondage est une manière d'être, une existence en mouvement. Il ne se réduit pas à l'acte d'errer : il engage un rapport au monde, une ouverture à l'inattendu, une disposition à l'aventure. Il est le « fait de mener une vie errante » (Cnrtl, 2025), « d'aller çà et là, à l'aventure » (Larousse, 2025). Il se déploie dans un voyage erratique, où l'itinéraire se dessine au gré des aléas. L'errance lui est inhérente, mais l'inverse n'est pas vrai : toute errance n'est pas vagabondage.

À l'instar de l'errance, le vagabondage peut aussi être mental. L'esprit vagabonde lorsqu'il passe sans cesse d'une idée à l'autre, d'un objet à un autre, sans ancrage immédiat : « vagabondage des idées, de l'esprit, de la mémoire, vagabondage spirituel, métaphysique, sentimental. ». (Cnrtl, 2025).

Dans cette recherche-crédation, le vagabondage est expressément défini en tant qu'approche singulière du voyage : un déplacement dépourvu d'objectif productif marqué par l'indétermination de son itinéraire et de sa durée. Le vagabondage se suffit en lui-même et s'oppose résolument à une logique de productivité. Selon cette conception, ce mode de vie est perçu comme une manière particulière d'être au monde et réfère à celui ou celle qui se déplace de manière permanente ou intermittente et dont les déplacements sont dénués d'objectifs orientés vers la productivité. Il s'oppose ainsi au tourisme de masse qui consomme les paysages à la hâte, et au nomadisme numérique, ancré dans une dynamique capitaliste. Le vagabondage ici envisagé, conjugue l'exploration géographique à une quête intérieure et un rapport au monde affranchi des injonctions à la performance. Cette définition s'enracine d'abord dans ma propre pratique évitant ainsi l'écueil d'une conceptualisation figée. Il ne s'agit pas d'illustrer une théorie préétablie, mais d'ouvrir un espace d'expérimentation.

Cette conception du vagabondage résonne avec la vision de de certaines et certains écrivains voyageurs et voyageuses, à commencer par Nicolas Bouvier, Ella Maillart et Annemarie Schwarzenbach, dont les récits ont accompagné mes explorations. Pour elles et eux, le voyage n'a rien à voir avec le tourisme conventionnel. Il s'agit d'une plongée dans l'inconnu, dénuée d'attentes et affranchie de toute finalité productiviste. « Fainéanter dans un monde neuf est la plus absorbante des occupations. » écrit Bouvier (2014, p.14). Quant à Schwarzenbach, elle affirme : « Voyager c'est partir sans but. » (Annemarie Schwarzenbach cité dans Perret, 2003, p. 201).

L'essentiel est donc de partir car l'essence du voyage réside dans le parcours lui-même qui n'a nul besoin d'être justifié par des objectifs extérieurs ou des buts spécifiques. « Un voyage se passe de motifs. Il ne

tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait. » (Bouvier, 2014, p.10).

Dans cette recherche-création, le vagabondage s'inscrit dans cette même logique. Il n'est pas une quête d'exotisme, mais une manière d'être au monde, où la lenteur efface peu à peu les frontières entre le familier et l'étranger. « Lorsqu'on prend le temps (en fait on le donne) de musarder, de digresser, de se perdre, de fureter, de s'ennuyer souvent dans de sombres « culs-du-monde », d'y tomber malade et ensuite d'y guérir, d'être mal reçu puis, le lendemain, bien reçu par les mêmes sans qu'on n'y comprenne rien et qu'on supporte les traces de la route [...] à ce train, l'exotisme s'évapore comme neige sur le poêle. L'exotisme n'est d'ailleurs qu'une forme de malentendu culturel : on ne comprend pas, c'est exotique. » (Nicolas Bouvier dans Perret, 2003, p. 208)

Car l'exotisme, en soi, n'est ni un écueil ni une quête. Il naît du regard posé sur l'inconnu. Segalen y voit une fascination pour l'altérité (Segalen et Lelong, 1878-1919/1995), tandis que le Larousse le définit comme « ce qui évoque les m eurs, les habitants ou les paysages des pays lointains » (mars 2025). Or, lorsque le voyage s'étire, lorsque l'on s'attarde et que l'on habite véritablement un lieu, l'étrangeté s'efface. Loin des clichés qui figent l'Autre dans une identité présumée, le vagabondage ne se résume plus à une accumulation d'images ou d'expériences à consommer, mais devient une manière d'habiter le monde autrement.

Le vagabondage tel qu'il est conçu ici ne répond pas à une quête d'exotisme. Il est intrinsèquement lié à une quête intérieure, rendue possible par la lenteur. « Le vrai voyageur est celui que pousse à partir un besoin physique, esthétique, intellectuel tout autant que spirituel. » (Ella Maillart dans Perret, 2003, p. 188).

## 1.2 Quelques figures historiques et culturelles populaires

Depuis longtemps, des individus en quête de sens choisissent de s'extraire des cadres socioculturels établis, priorisant une vie d'aventure au détriment du confort matériel. Pourtant, cette quête de liberté n'est pas sans paradoxes. Alors que l'errance et la rue sont souvent perçues comme le revers d'une exclusion sociale, l'histoire a témoigné d'une volonté systématique de sédentariser la plupart des peuples historiquement nomades, entre autres les Juifs, les Tsiganes, les Romanichels, les Gitans, les Bohémiens, les Zingaros et les gens du voyage, allant jusqu'à porter atteinte à leur droit fondamental à l'existence (Bourgeot, 1994, Onfray, 2007). La présence du nomade suscite l'inquiétude, car elle se révèle plus difficile à contrôler (Bourgeot, 1994, Onfray, 2007). Les individus et les communautés nomades dérangent autant qu'ils fascinent comme en témoigne l'abondance de représentations littéraires et artistiques qui lui sont consacrées.

Ces représentations littéraires et artistiques ont nourri notre imaginaire collectif véhiculant à la fois mythes et contradictions. Cette recherche-crédation propose d'en explorer quelques-unes, sans prétention d'exhaustivité. Comme elle s'ancre d'abord dans l'expérience vécue, les figures que j'analyse sont celles qui ont d'abord peuplé mon imaginaire, de même que des nouvelles découvertes qui ont été faites au cours de mon errance dans la théorie et les bibliothèques. Mon imaginaire s'est ainsi enrichi et transformé au gré de mes recherches. Les figures abordées ne sont pas exhaustives : elle reflète un cheminement, une dérive intellectuelle qui a accompagné l'élaboration de l'œuvre.

Bien que des distinctions essentielles existent entre le nomadisme, le vagabondage et l'itinérance, les figures analysées évoluent parfois aux frontières de ces catégories, dans une forme d'ambivalence, voire de paradoxe, entre situation subie et choisie. À cheval entre figure de contestation et victime du système, nombre d'entre elles ont nourri l'imaginaire des écrivains voyageurs et, par ricochet, le nôtre. Ainsi, comme nous le verrons plus loin, les écrivains Beats, par exemple, se sont largement inspirés des hobos, ces travailleurs migrants de la Grande Dépression. La figure de la Bohème, quant à elle, trouve ses racines

dans les Bohémiens. Jack London, quant à lui, a puisé dans sa propre expérience de pauvreté et d'itinérance pour nourrir son œuvre. L'histoire littéraire regorge ainsi d'exemples où l'errance, fantasmée, se transforme en vagabondage romanesque.

Si ces figures méritent une attention particulière, elles ne sont qu'un fragment d'un ensemble plus vaste. Il existe une pluralité d'autres figures tout aussi pertinentes qui ont été occultées, négligées ou sous-estimées au fil de l'histoire. Elles méritent également qu'on s'y intéresse et j'y reviendrai ultérieurement.

### 1.2.1 Les Cyniques

Les Cyniques de l'Antiquité aussi appelés kuôn ou kunos en grec (dérivé de chien), étaient des philosophes errants. Cette école de pensée a eu pour fondateurs Antisthène (445-365 av. J.-C.) et Diogène de Sinope (413-327 av. J.-C.). (Baraquin, 2020, Sardinha, 2011). Sans attache pour la famille, la société et la cité, ils éprouvaient un mépris pour les conventions sociales, les mœurs, les institutions et la richesse matérielle. Tout en prônant la notion de l'autosuffisance, ils affirmaient que la liberté et la vertu étaient la seule source de bonheur (Baraquin, 2020).

Le Cynique perturbe le citoyen, car il ne se plie pas aux conventions sociales liées au paraître, à l'apparence et aux manières. En rejetant les valeurs communes de la société, le groupe se fait rejeter, traiter de chiens. C'est un rejet réciproque. Les Cyniques se réapproprient l'injure et s'autoproclament les chiens de la pensée (Sardinha, 2011). Ils dérangent les autorités parce que leurs discours anti-institutions encouragent la révolte. C'est à tel point qu'ils se font bannir de la cité. Ils sont alors condamnés à errer autour de la cité, comme des chiens errants (Sardinha, 2011).

L'antinomie est que le Cynique reste près de la société, en marge, mais pas complètement à l'extérieur. Il a besoin de la société qu'il rejette et qui la rejette pour exister. « D'autre part encore, il porte avec lui un paradoxe, puisqu'il est un hors-la-loi et un hors-les-liens-sociaux-et-politiques, se trouvant sous cet angle à la marge de la société ; et en même temps il appartient à l'espace de la ville [...] » (Sardinha, 2011, p. 90-91).

Diogène de Sinope, le plus célèbre représentant de l'école cynique, peut sans doute être perçu comme le premier « citoyen du monde ». « Que toute la terre me soit comme un lit qui me satisfasse, que je considère l'univers comme ma maison. » (Diogène de Sinope cité dans France Culture, 2020). Mais celui-ci ne défend pas l'idée d'une fraternité mondiale. En percevant le monde comme cité, il récuse toutes les appartenances sociales qu'il juge artificielles. Il rejette la famille, le mariage, la religion, les conventions sociales et la domination de l'argent comme puissance universelle. Pour le philosophe : « Le véritable riche n'est pas celui qui a accumulé d'immenses fortunes, mais celui qui a davantage d'avoirs que de besoins. » (Diogène de Sinope, cité dans France Culture, 2020) Ces idées datant de la Grèce Antique ont continué à résonner jusqu'à aujourd'hui, dans les représentations littéraires et artistiques de l'errance et du voyage mais aussi chez des individus et des communautés marginales comme les beatniks, les hippies et certains *van dwellers*.

Figure 1.1 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



### 1.2.2 La bohème

Mon unique culotte avait un large trou.  
Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course  
Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.  
Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou  
Extrait de *Ma Bohème*, (Rimbaud, 1870/2023, p.69)

La figure de la bohème qui émerge au XIX<sup>e</sup> siècle est sans doute une des figures les plus emblématique et intemporelle de la vie errante et de la résistance au conformisme socioculturel. La bohème adopte un mode de vie errant et une existence de pauvreté choisie orientée vers la quête artistique et de liberté. Elle incarne une image familière : celle d'un jeune artiste non conformiste, marginalisé des institutions, vivant une existence errante, vêtu d'une façon excentrique et s'adonnant à une consommation intense d'alcool, de drogues et de tabac (Glioner, 2015).

Son nom tire son origine de la Bohême, une région historique située en Europe centrale, dont la majeure partie se trouve aujourd'hui en République tchèque. « Ce pays est aussi terre d'origine des bohémiens et, de la comparaison avec la vie errante et insouciant qu'on leur prête, est né le mot bohème, pour désigner une personne qui mène une vie vagabonde sans se soucier du lendemain et le mode de vie de cette personne. » (Académie-Française, en ligne, 2023).

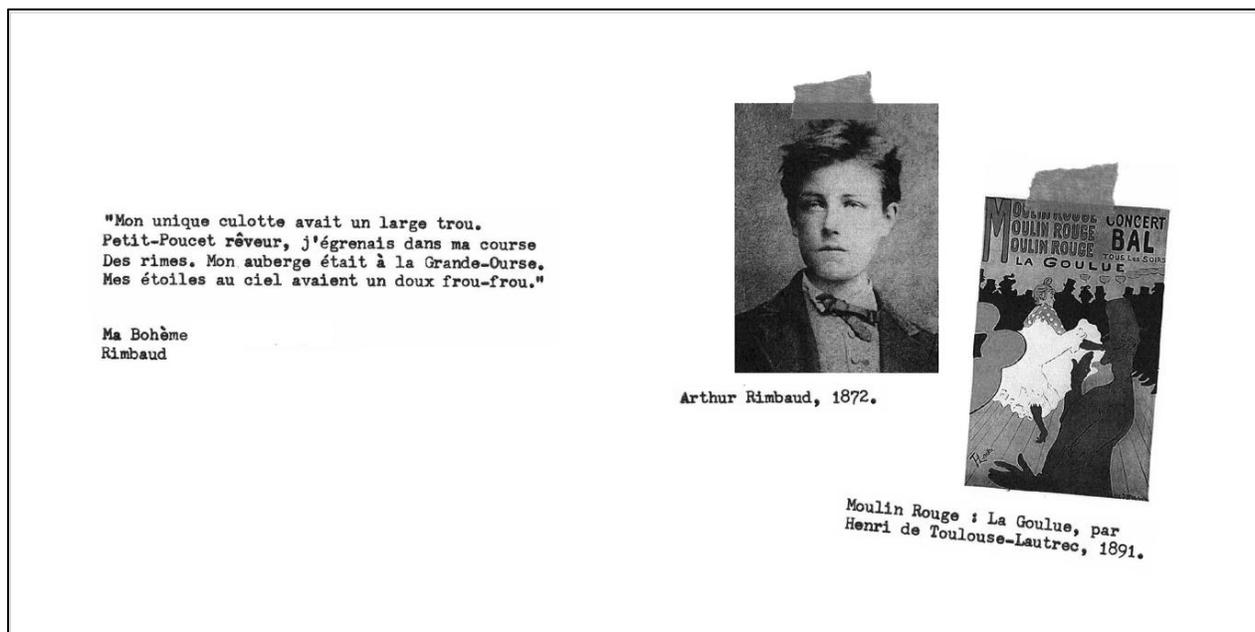
Au XIXe siècle, en Europe, particulièrement à Paris, la bohème était associée aux artistes et écrivains qui fréquentaient Montmartre. Ces derniers cherchaient à s'éloigner non seulement des conventions sociales, mais aussi artistiques. Cette figure apparaîtra ensuite dans la littérature, la musique et la peinture.

Nerval, dans *La Bohème galante*, évoque le temps où ses amis, parmi lesquels Houssaye, Gautier, Corot, et lui-même se réunissaient pour parler art et littérature. Mais c'est évidemment l'opéra de Puccini, *La Bohème*, d'après le roman d'Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème*, qui va faire la fortune de ce terme en mettant en scène un peintre, un poète, un philosophe et un musicien, incarnations de cette manière d'être. C'est cette bohème, mélange de pauvreté insouciant et de jeunesse pleine d'espoir, qui sera chantée un siècle plus tard par Charles Aznavour. (Académie-Française, en ligne, 2023).

La figure de la bohème aime dormir dehors, au gré des éléments. « Nourri de l'imaginaire du bohémien, son cousin figuratif, le bohème se rêve volontiers en Petit Poucet, errant dans la forêt sans avoir soupé et dormant dehors avec la Grande-Ourse pour auberge. » (Glioner, 2015, p. 62). Dans l'imaginaire collectif, elle s'érige en le mode de vie des artistes trouvant des représentants emblématiques tels que Verlaine et Rimbaud (Académie-Française, en ligne, 2023) dont la poésie aborde le fait de dormir à la belle étoile, sans préoccupation du lendemain, le cœur empreint de légèreté. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) est aussi reconnu pour ses peintures qui témoignent de la vie bohème à Paris.

Au-delà d'un ciel étoilé en guise de demeure, la bohème trouve refuge par-ci par-là, dans des endroits modestes : mansarde, grenier, chambre de bonne (Glioner, 2015). « L'imaginaire de l'intérieur bohème est d'abord et avant tout celui d'un écart par rapport aux normes de l'intérieur bourgeois qui s'établissent à la même époque » (Glioner, 2015, p. 61). Mais la pauvreté choisie de la bohème s'accompagne du murmure de l'espoir que demain, enfin, elle obtiendra une reconnaissance pour son travail artistique (Glioner, 2018). C'est donc son statut d'artiste qui l'éloigne d'une connotation misérabiliste.

Figure 1.2 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



### 1.2.3 Les Bohémiens, l'envers du miroir

Il est crucial de reconnaître que derrière l'image romantique de la Bohème qui tire son appellation du groupe ethnique nomade les Bohémiens, faisant référence à leur mode de vie libre et nomade (Académie-Française, 2023) se cachent des réalités sociales souvent difficiles. Les Bohémiens, mais aussi les autres groupes ethniques associés à cette culture (Tsiganes, les Romanichels, les Gitans, les Zingaros et les gens du voyage), vivent généralement dans des conditions précaires en marge de la société.

Au-delà de la fragmentation des tribus, des clans, des castes et des familles, un autre trait commun s'impose : les Roms de toute l'Europe ont en partage des siècles de persécutions et de discriminations qui ont pu aller de la relégation spatiale jusqu'au servage et au génocide. (Sarter 2010, p. 193)

En effet, on a tendance à l'oublier, mais ces peuples ont été la cible de l'Allemagne Nazi qui n'épargnèrent quasiment aucune de leur famille. Chez les Roms, en plus de ce génocide s'ajoute un autre silence douloureux.

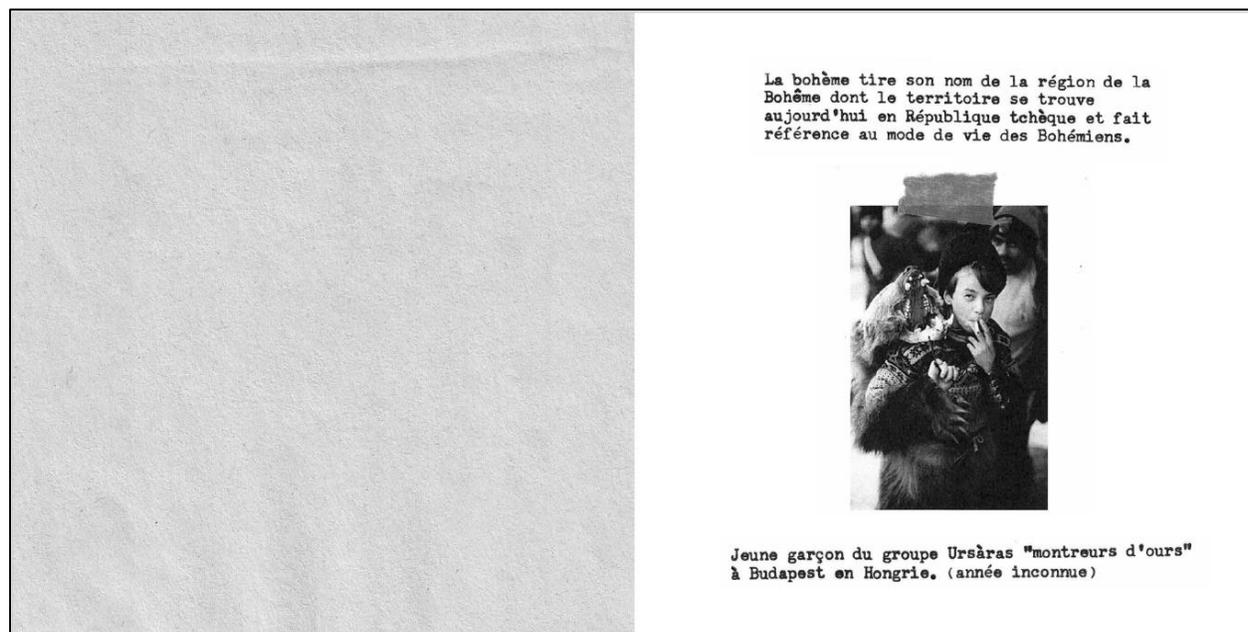
En remontant le fil de l'histoire, la situation actuelle des Roms de Roumanie doit beaucoup au traumatisme, lui aussi muet, d'un long esclavage qui n'avait guère à envier à celui des Noirs américains, et qui a laissé des empreintes tout aussi profondes dans la conscience sociale des Roms et leurs relations avec la majorité. (Sarter 2010, p. 193)

L'histoire des Roms mais aussi de ces autres peuples associés, est marquée par la persécution et la discrimination qui se poursuivent aujourd'hui. Leur mode de vie nomade, par ailleurs souvent faussement présumé, a suscité des préjugés et des stigmatisations de la part des sociétés environnantes et des autorités (Bergeron, 2022). Les conditions d'extrême précarité auxquelles ils sont confrontés ont engendré des cycles de pauvreté.

Le préjugé persistant que tous ces peuples sont encore aujourd'hui nomades contribue à leur marginalisation. Il existe toutefois une grande marge entre la réalité vécue et leur nomadisme présumé (Bergeron, 2022). « En réalité, les populations roms de Roumanie et de Bulgarie (les plus nombreux en France) sont très généralement sédentaires depuis plusieurs siècles, de même que les populations des Balkans. » (Sarter 2010, p. 193). Ce sont en fait des sédentaires qu'on nomadise dans nos fantasmes alors que « ce sont les expulsions incessantes, parfois sans solution de relogement même à court terme, qui les

jettent sur les routes. » (Sarter, 2010, p. 194). Ces idées préconçues alimentent les préjugés et ont un impact direct sur leur vie (Bergeron, 2022). Comme beaucoup d'entre eux vivent dans des caravanes, souvent par pauvreté plus que par choix, cela entretient la confusion sur leur mode de vie. D'ailleurs, ces caravanes sont bien souvent tellement vieilles qu'il serait impossible de les déplacer (Sarter, 2010).

Figure 1.3 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



#### 1.2.4 Henri David Thoreau

À toutes les époques, de nombreux écrivains ont exploré les thèmes de l'errance, de l'autosuffisance, de la connexion à la nature, du dénuement et du rejet de la richesse matérielle comme moyen d'atteindre la vertu et la liberté. Henry David Thoreau est l'un d'entre eux.

Écrivain, philosophe, naturaliste (dans la même lignée que Ralph Waldo Emerson) et abolitionniste américain du XIXe siècle, Henry David Thoreau (1817-1862) est né à Concord, dans le Massachusetts. Sa

pensée a influencé bon nombre d'individus nourrissant des rêves de vie en marge de la société; que ce soit par le vagabondage ou l'autarcie.

Rejetant la culture consumériste et prônant un retour à l'essentiel, tout comme les Cyniques de l'Antiquité et la bohème, sa vie et sa pensée étaient en marge des structures sociales traditionnelles. « Pour Thoreau, c'est dans la vie sauvage que réside la philosophie. Mais par vie sauvage, il faut bien sûr entendre une vie sans contrainte. » (Gillyboeuf, 2020, p. 74). Le penseur ne se contente pas de philosopher et d'écrire. Il incarne les idées qu'il défend par ses actes et ses décisions de vie, vivant en accord avec ses propres convictions. « Thoreau s'applique à montrer le caractère dérisoire des besoins matériels de l'homme et se place en marge de la société de son époque, au point de refuser de payer l'impôt pour protester contre la guerre au Mexique et la pratique de l'esclavage. » (Gillyboeuf, 2020, p. 71).

Il est surtout connu de par son ouvrage *Walden* qui relate son expérience de vie solitaire dans une cabane qu'il a lui-même construite près de l'étang de Walden à Concord et où il y vécut de juillet 1845 à septembre 1847. « C'est là qu'il élabore son mode de pensée personnel fondé sur le dénuement, la nature et la simplicité, et de cette expérience unique en son genre naîtra son chef-d'œuvre [...] » (Gillyboeuf, 2020, p. 70). Cet essai philosophique raconte son expérience de l'autosuffisance et de la plénitude qu'il atteint grâce au contact immédiat et authentique avec la nature (Gillyboeuf, 2020). Animé d'une ardente soif de liberté, le penseur affirmait marcher plus de quatre heures par jour, une activité qu'il concevait comme propice non seulement à la communion avec la nature, mais à la réflexion philosophique et à la connaissance de soi (Gillyboeuf, 2020).

Guidé par un fervent désir de liberté individuelle mais aussi collective, Thoreau rêvait d'un peuple « qui commencerait par brûler les clôtures et laisser croître les forêts ! » (Thoreau, 1862/2020, p. 17). Or, celui qui aimait tant marcher librement sans contrainte, avait prédit qu'un jour son activité serait restreinte à quelques privilégiés. Le paysage et la majorité des étendues sur Terre seraient éventuellement privatisés.

Pour l'heure, dans ces alentours, la majeure partie de la contrée n'est pas propriété privée; le paysage n'appartient à personne, et le marcheur jouit d'une liberté relative. Mais sans doute un jour viendra où il sera cloisonné en soi-disant terrains d'agrément, dans lesquels seuls quelques-uns goûteront un plaisir restreint et exclusif- quand se multiplieront les clôtures comme des pièges pour les hommes et autres machines inventées pour les confiner sur les routes publiques; quand marcher sur la surface de la Terre créée par Dieu sera interprété comme le fait de pénétrer sur un terrain privé sans autorisation. (Thoreau, 1862/2020, p. 24).

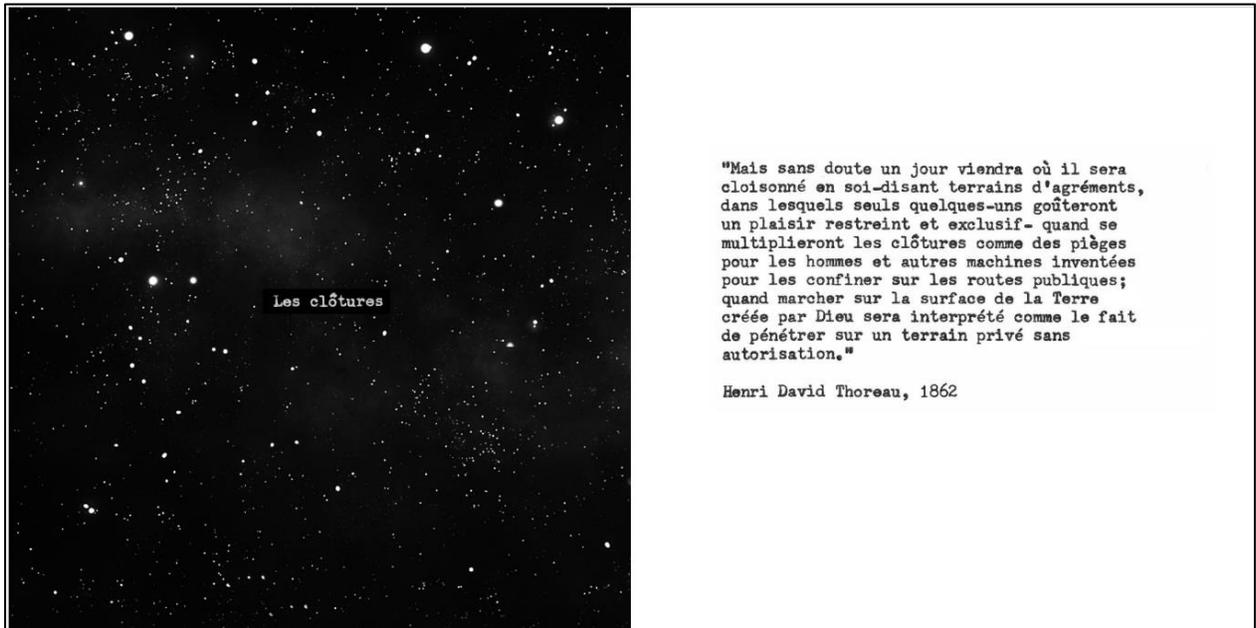
Cette perte de liberté et d'accès collectif à la Terre est inestimable à ses yeux, car, rien ne saurait égaler la splendeur de la nature, et c'est en son sein qu'il encourage la quête philosophique.

Je ne sache pas que ce savoir se limite à quelque chose d'aussi défini qu'une surprise grande et nouvelle consistant en la soudaine révélation de l'insuffisance de tout ce que nous appelions savoir auparavant, la découverte qu'il y a plus de choses aux cieux et sur terre qu'on en a rêvé dans notre philosophie. (Thoreau, 1862/2020, p. 58).

Comme un plaidoyer en faveur de l'humilité humaine face à la nature, il avance que la vérité, si elle existe, trouve probablement son essence dans le domaine naturel : « L'homme ne peut accéder à un savoir plus élevé que celui-ci, pas plus qu'il ne peut regarder sereinement et sans impunité la face du soleil. » (Thoreau, 1862/2020, p. 58).

Thoreau est un pourvoyeur d'inspiration pour maints esprits aspirant à une existence hors des ornières de l'ordre salarial conventionnel. Soulignons toutefois qu'au-delà de son autarcie, il a d'autres sources de subsistance, notamment un revenu provenant de sa plume et de ses conférences.

Figure 1.4 Extraits de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



### 1.2.5 Jack London

La fonction de l'homme est de vivre et non d'exister. Je ne gâcherai pas mes jours à tenter de prolonger ma vie, je veux brûler tout mon temps. (Jack London cité dans France Culture, 2016).

Jack London (1876-1916), célèbre pour ses récits d'aventures, explore les thèmes de la survie, de la nature et de la quête de sens à travers des personnages confrontés à des environnements hostiles. Il est lui aussi une source d'inspiration incontestable pour les amoureux du voyage et de l'aventure. Comme Thoreau, il a vécu dans des lieux reculés, notamment dans le Klondike en Alaska pendant la ruée vers l'or.

Sa vie mouvementée, marquée d'abord par la pauvreté, mais aussi plus tard par le succès littéraire, prend racine dans une jeunesse laborieuse. Élevé par son beau-père après que son père biologique ait

abandonné sa mère, London travailla dès son plus jeune âge pour soutenir financièrement sa famille, assumant divers emplois comme livreur de journaux et ouvrier en usine, subissant des conditions de travail difficiles tout en nourrissant des rêves d'aventure et de liberté (Fauconnier, 2014). « Jack [...] est condamné aux pires conditions de travail pour un garçon aussi jeune. Le voilà employé dans une conserverie : quatorze heures de labeur quotidien pour un salaire de misère. » (Fauconnier, 2014, p. 25)

Cependant, son dur labeur n'entrave nullement ses rêveries. London nourrit en son sein une passion pour l'océan, aspirant ardemment à embrasser la vie maritime et à devenir marin (Fauconnier, 2014). Malgré son maigre salaire, il réussit à économiser suffisamment pour s'acheter une embarcation et se former en autodidacte à la navigation, se lançant ainsi dans des expériences maritimes risquées, dont celles de ... la piraterie, des exploits tumultueux relatés *Les Pirates de San Francisco* et *La Croisière du Dazzler*. La mer devient pour lui un refuge où il peut s'épanouir, une liberté qui lui échappe dans le cadre contraignant du travail salarié (Fauconnier, 2014). Parallèlement, il exerce différents métiers maritimes, tels que chasseur de phoques. Or, le constat que les métiers de la navigation ne lui promettent que « vie de misère et de souleries, vie d'esclaves » (Fauconnier, 2014, p. 40) l'incite à retourner travailler à l'usine où la situation n'est guère plus facile.

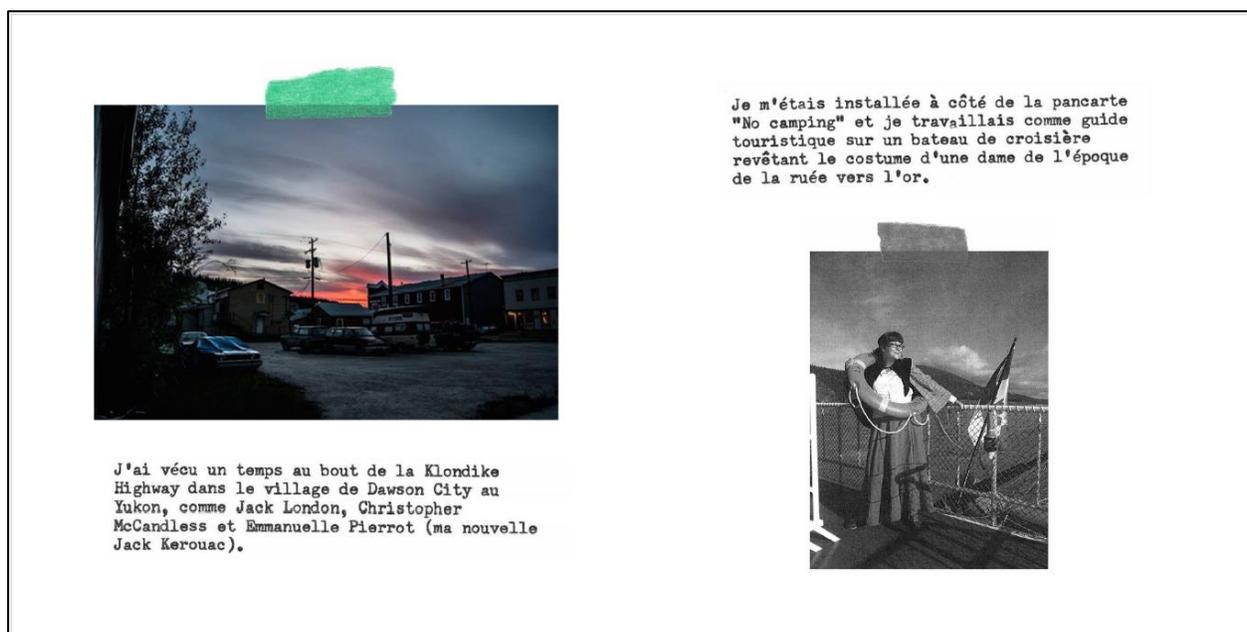
Révolté par l'exploitation au travail, London quitte finalement l'usine et se joint à des manifestants sans emploi de la crise économique qui secoue le pays, un groupe sans-le-sou et va-nu-pieds qui saute illégalement sur des trains pour se déplacer d'une région à l'autre. « Plus jamais, décide-t-il, il n'acceptera ce statut d'exploité, d'esclave de profiteurs sans scrupules » (Fauconnier, 2014, p. 46).

Or, cela ne dura que peu de temps, car dépourvus de ressources, les manifestants s'affaiblissent et peinent à exercer une réelle pression sur le gouvernement. Devant l'apparent échec à venir de leur lutte, London décide de partir seul à l'aventure, vers d'autres horizons sans autre dessein apparent qu'une quête délibérée de découvertes et de liberté.

Ces quelques mois de vagabondage, qui anticipent les rêves d'errance de la Beat Generation parce qu'ils sont devenus matière littéraire, qui font écho sans le savoir aux échappées du jeune Arthur Rimbaud quelques années auparavant, ont largement contribué à bâtir la légende de Jack London : le temps d'un été, il devient un hobo, un de ces clochards célestes, comme disait Jack Kerouac, qui errent sur les routes, misérables, mais libres, d'une ville à l'autre. (Fauconnier, 2014, p. 50).

En posant sur papier ce périple de même que ces autres aventures, London connaît une ascension fulgurante, passant de travailleur précaire à un auteur adulé, salué comme l'un des plus grands écrivains américains (Fauconnier, 2014). Bien que les récits de Jack London laissent supposer que la vie d'aventure était son échappatoire aux affres du salariat, cette perception ne demeure que partiellement véridique. En effet, c'est plutôt par les fruits de son travail d'écriture que Jack London s'affranchit de l'usine ; toutefois, cette activité d'écriture ne saurait se concevoir indépendamment de son mode de vie nomade, puisqu'elle se nourrit de ses errances extravagantes.

Figure 1.5 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



### 1.2.6 Christopher McCandless

Depuis deux ans, il marche sur la terre. Pas de téléphone, pas de piscine, pas d'animaux de compagnie, pas de cigarettes. Liberté ultime. Être un extrémiste, un voyageur esthète dont le domicile est la route. [...] Dix jours et dix nuits de trains de marchandises et d'auto-stop m'amènent dans le Grand Nord blanc. Il ne sera plus empoisonné par la civilisation qu'il fuit et il marche seul pour se perdre dans la nature. (Journal de bord de Christopher McCandless, 1992 dans Krakauer, 1996/2013, p. 172).

Cette proclamation poignante (écrite volontairement à la première et à la troisième personne) révèle l'état d'esprit de Christopher McCandless (1968-1992), qui se désignait sous le nom d'Alexander Supertramp. Son histoire véritable a captivé l'imaginaire collectif grâce à l'œuvre littéraire *Into the Wild*, voyage au bout de la solitude (1996) de Jon Krakauer, ainsi qu'à son adaptation cinématographique en 2007, réalisée par Sean Penn.

En 1990, à peine auréolé d'un diplôme honorifique de l'université d'Emory, Christopher McCandless, membre d'une famille aisée établie sur la côte Est des États-Unis, se trouve profondément déconcerté par les méandres de cette société axée sur la consommation. Animé par un désir ardent d'authenticité, il aspire à échapper à la superficialité de ce monde. Dans cette quête, il change de nom, fait don de l'intégralité de ses économies, totalisant la somme de 24 000 dollars à une œuvre philanthropique, abandonne sa voiture ainsi que toutes ses possessions matérielles, et brûle tout son argent liquide. Puis, il part à l'aventure, en route vers l'Ouest en autostop (Krakauer, 1996/2013).

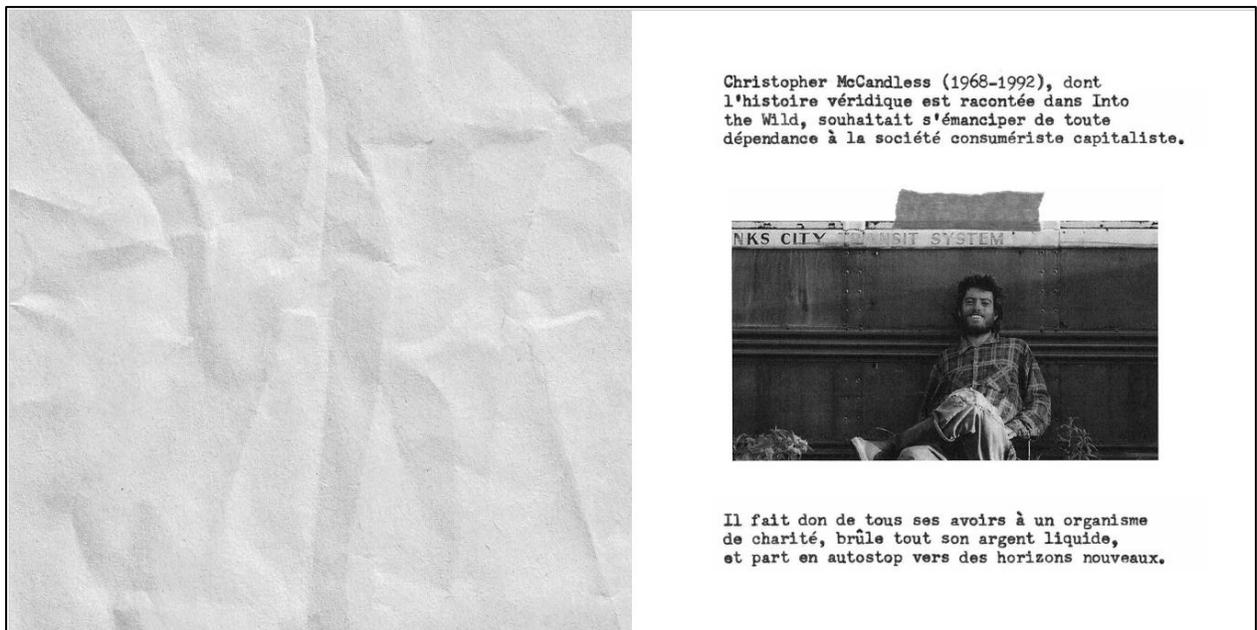
En avril 1992, il sillonne les routes en auto-stop jusque dans le Grand Nord. Dans la forêt, au pied de la chaîne de l'Alaska, il découvre un autobus abandonné, et décide d'y élire domicile. Bien heureux de sa découverte, dans son journal, il surnomme sa nouvelle habitation l'autobus magique. Malheureusement, son périple s'achève tragiquement quatre mois plus tard, au cœur de l'hiver glacial de l'Alaska. Son corps est découvert environ deux semaines après sa mort par un groupe de chasseurs (Krakauer, 1996/2013).

Sur les lieux, on retrouva un morceau de bois sur lequel ce texte avait été gravé :

Jack London est roi  
Alexander Supertramp  
Mai 1992  
(Christopher McCandless dans Krakauer, 1996/2013, p. 15).

De même, dans son autobus magique, un exemplaire de *Walden* écrit par Henri David Thoreau repose comme en guise de testament. L'influence substantielle de ces auteurs sur les aspirations de liberté du jeune homme apparaît manifeste.

Figure 1.6 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



### 1.2.7 Les hobos de la Grande Dépression

I am thirty years old as I write this, and have been a hobo for fifteen years, a sister of the road [...]. I have always known strange people, vagrants, hoboes, both males and females. I don't remember when I didn't know about wanderers, prostitutes, revolutionists. My first playhouse was a box car. (Bertha Boxcar Thompson cité dans Reitman, 1923/2002)

Ces mots sont ceux de Bertha Boxcar Thompson, une des rares femmes hobo connues et ils offrent un témoignage évocateur de l'ambiance prévalant à l'époque. Le terme « hobo » réfère aux travailleurs migrants itinérants américains de la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, en particulier pendant la Grande Dépression. Ils étaient, de manière générale, des hommes sans emploi qui, en quête de travail ou d'aventure, adoptaient un mode de vie itinérant en sautant illégalement et dangereusement sur des trains de marchandises pour se déplacer à travers le pays. Leur histoire est liée à l'industrie ferroviaire qui avait besoin de main-d'œuvre non seulement précaire, mais mobile. Les hobos ont travaillé, principalement, mais pas uniquement, à la construction des chemins de fer.

En cette ère de crise économique, la vie de ces travailleurs migrants est difficile, dangereuse et peu confortable. La Hoboème, dont le nom semble d'ailleurs faire référence à la bohème, est à Chicago, le quartier général des hobos et des sans domicile fixe. C'est un lieu insalubre et en proie aux maladies, un « marché aux esclaves » (Anderson, 1923/1993, p. 63). Constitué d'abris de fortune, on y trouve toujours des hommes errants prêts à travailler, n'importe où et dans n'importe quelles conditions (Anderson, 1923/1993). Ce qui lui vaut son nom, c'est qu'on y trouve aussi des poètes plus ou moins vagabonds, des artistes, des écrivains et des révolutionnaires. « Là, [Bughouse square, endroit spécifique de la Hoboème] une catégorie de nomades s'est retrouvée réunie formant un groupe qui n'a pas son pareil dans toute la Hoboème. C'est le pays des intellectuels hobos, un lieu que l'on peut décrire comme le rendez-vous des penseurs, des rêveurs et des contestataires invétérés. » (Anderson, 1923/1993, p. 66). Ainsi, comme dans les représentations de la bohème, au sein de ce groupe se trouvent des artistes et des intellectuels qui évoluent dans la sphère de la pauvreté.

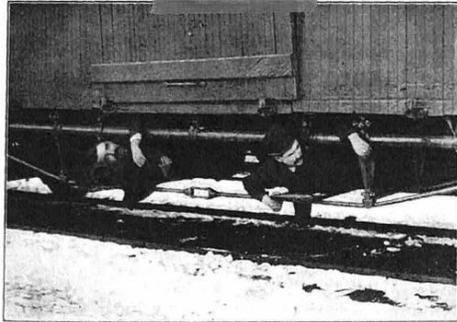
Animés par un esprit de camaraderie et d'activisme politique, les hobos ont indéniablement joué un rôle majeur dans l'évolution du mouvement syndical aux États-Unis. Ils se sont organisés avec une conscience politique aiguisée, participant activement au sein du syndicat révolutionnaire connu sous le nom de *l'Industrial Workers of the World* (I.W.W), souvent désigné sous l'appellation de Wobblies. (Anderson, 1923/1993, Rosemont, 2003). « En théorie, les I.W.W. sont une organisation ouverte à tous les ouvriers; toutefois, elle a trouvé son soutien le plus fervent chez les hobos. Elle a été conçue dans "l'Artère", elle a

été bercée et nourrie par les travailleurs errants. Le hobo a toujours été identifié à cette organisation, et a milité dans l'Ouest en combattant pour les causes qu'elle défendait. » (Anderson, 1923/1993, p. 294).

La crise économique a engendré d'importants bouleversements dans la culture du travail. La plupart des employeurs, incapables d'assurer une stabilité d'emploi, ont conduit bon nombre d'individus à travailler au jour le jour, dans l'incertitude quant à la pérennité de leur emploi. Bien que cette modalité résulte de la précarité induite par la crise économique, dès que cette dernière a commencé à s'atténuer, certains de ces travailleurs migrants, au-delà des revendications liées à leurs conditions de travail, ont revendiqué le droit de travailler où et quand bon leur semble, optant ainsi pour un mode de vie itinérant, affranchi de liens familiaux, d'obligations parentales et d'attaches sédentaires (Béja, 2016). Ce sont précisément ces individus qui ont exercé plus tard une influence déterminante sur les écrivains Beat qui ont nourri l'imaginaire collectif en matière d'errance et de voyage.

En parallèle avec le phénomène hobo, aux États-Unis à la même époque, on se met à fabriquer des caravanes en série. Elles existaient déjà, mais leur popularité monte en flèche. Au début, ces caravanes n'étaient qu'une autre manière de faire du camping, mais les gens s'aperçurent qu'ils pouvaient vivre à l'intérieur. En pleine crise économique, alors que des millions d'Américains sont dépossédés de leurs biens, ces caravanes représentent une alternative aux prix des loyers qui montent en flèche en plus de permettre d'échapper à l'impôt. « Certains d'entre eux eurent alors une révélation [...] Devenir nomades. Se libérer. » (Bruder, 2017, p. 135). Pour certaines personnes, ce nouveau mode de vie représentait une promesse de liberté tandis que pour d'autres, il n'était rien de moins que « le présage de la désintégration sociale » (Bruder, 2017, p. 136) puisqu'il évoquait une société où même par le dur labeur, l'accès aux besoins élémentaires tels qu'un logement décent pour soi et sa famille s'avérait de plus en plus insaisissable.

Figure 1.7 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



Deux hommes voyageant sous un train de marchandises, 1894.



Chômeurs faisant la file devant une soupe populaire à Chicago, 1931.

### 1.2.8 Les Beats

Et puisque pour la santé ça ne va pas trop mal, puisque je suis reparti à l'aventure, que je n'ai rien d'autre à faire que de promener mes joues creusées dans la vraie Amérique, avec mon cœur irréal, me voilà tout feu tout flamme, prêt à me faire exploiter comme marmiton ou laveur de vaisselle sur un quelconque gros-cul [cargo], du moment que je pourrai m'acheter ma prochaine chemise fantaisie dans une boutique de Hong-Kong. (Extrait de *Le vagabond solitaire*, Kerouac, 1960/1969b, p. 16)

Les écrivains Beats, comme la bohème, adoptent un mode de vie errant et une existence de pauvreté choisie orientée vers la quête artistique et de liberté. Exerçant simultanément les rôles d'écrivains et de voyageurs, ils entremêlent réalité et fiction (Piguet, 2008). Les personnalités Beats les plus emblématiques de ce courant littéraire sont incontestablement Jack Kerouac (1922-1969), Allen Ginsberg (1926-1997) et William S. Burroughs (1914-1997).

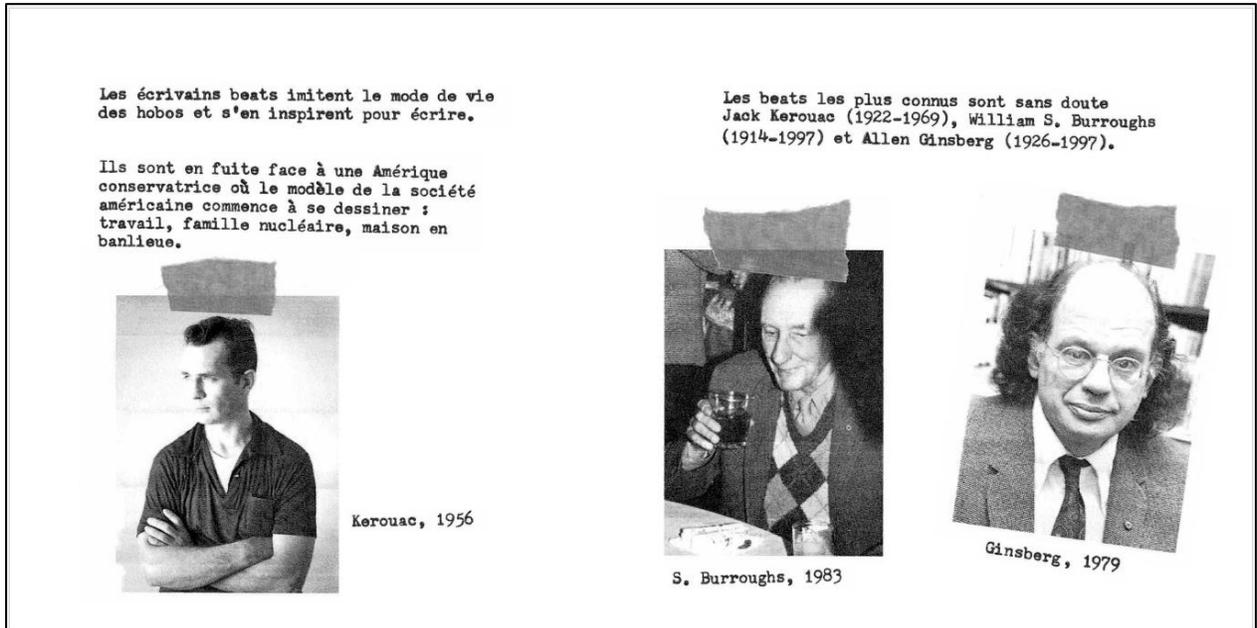
Les Beats étaient profondément captivés par le mode de vie des hobos, des travailleurs migrants de la Grande Dépression qui sautaient illégalement sur des trains en quête de travail ou d'aventure. À travers leurs récits, ils ont idéalisé leur existence en la dépeignant comme une résistance aux normes établies, une aventure empreinte de liberté. Ils ont métamorphosé la figure du hobo en un symbole subversif et anticonformiste face au système capitaliste, réinterprétant ainsi leur statut de victime économique en une icône de contre-culture, symbolisant l'éventualité d'un mode de vie alternatif (Béjà, 2016). Des héros solitaires en quête d'aventure !

Comme les hobos, les Beats adoptent alors un mode de vie errant. Leur quête de liberté s'accompagne d'une précarité de l'emploi et d'une exposition à l'exploitation à l'instar de Jack Kerouac qui, dans sa volonté de vivre une vie nomade, était prêt à travailler temporairement dans n'importe quels secteurs se métamorphosant tour à tour en pompiste, cueilleur de coton, matelot, déménageur, et ainsi de suite (Préface dans Kerouac, 1960/1969a). Les Beats sont prêts à payer ce lourd prix pour préserver leur liberté, pourvu qu'ils puissent poursuivre une quête de dépaysement et d'inspiration (Béjà, 2016). En autant qu'ils puissent embrasser le credo rimbaldien du dérèglement systématique de tous les sens et de la quête des états altérés, étayé par l'usage d'hallucinogènes, la pratique d'une sexualité libertine et l'exploration des mystiques orientales (Buin, 1997).

Or, si leur mode de vie s'apparente à celui des hobos, ce n'est toutefois qu'en surface. À la différence des travailleurs migrants de la Grande Dépression, les Beats font le choix délibéré de ce mode de vie, alors que les hobos étaient victimes des conséquences d'une crise économique sans précédent. Les Beats évoluent plutôt dans un contexte de croissance économique marqué par une augmentation du niveau de vie et une diminution du taux de chômage. Ces écrivains tout comme d'autres artistes marginaux qui trouveront refuge à Tanger, à l'instar de Paul Bowles, Jane Auer, Truman Capote, Tennessee Williams et Gore Vidal, sont surtout en fuite face aux valeurs conservatrices qui prévalaient durant les années 1950 et 1960 et le modèle sociétal américain dominant de l'époque, caractérisé par la famille nucléaire, la sédentarité et la vie en banlieue (Béjà, 2016). « Loin de l'Amérique profonde, de son atmosphère étouffante, ils sont en quête de lieux à leur mesure, à leur démesure ; ils sont amoureux de voyages, non pour être loin, mais pour être ailleurs. Ils ont commencé à parcourir l'Amérique du Nord, mais aussi le Mexique... De l'autre

côté de la mer, Tanger, ville de tous les dangers, pleine d'aventuriers, se prête à leur quête de ce « lent dérèglement de tous les sens » cher à Rimbaud. » (Bahari, 1996, p.103). Les beats ont exercé une influence considérable sur toute une génération de marginaux, donnant naissance aux beatniks, puis au mouvement hippie (Glioner, 2018, Monette, 2009) auquel succédera la mode de la *Van Life* et éventuellement celle du nomadisme numérique.

Figure 1.8 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



### 1.2.9 Les *van dwellers* de la Grande Récession

L'histoire semble se répéter. Après la Grande Dépression qui engendra l'engouement pour les caravanes aménagées, le phénomène hobo et par extension le mouvement littéraire des Beats, une autre crise survient, la Grande Récession. Elle se déroule entre 2008 et 2009 et elle est la crise la plus importante après la Grande Dépression des années 1930. Cette crise financière a eu un impact majeur sur l'économie mondiale entraînant des pertes d'emplois massives et une diminution considérable de la richesse des ménages. De nombreuses personnes ont perdu leur logement ou ont vu leur niveau de vie diminuer (Dupaigne, 2012).

Cette situation conduit à une augmentation notable de personnes qui décident de résider dans des fourgonnettes aménagées pour réduire le coût de la vie. La vie sédentaire est dorénavant trop coûteuse. Non sans rappeler la situation des personnes sans domicile fixe victimes de la Grande Dépression, que ce soit les train hoppers ou les caravaniers, il en naît une communauté qui sillonne les routes des États-Unis à la recherche de travail saisonnier et d'emplacements pour y passer la nuit ; les *van dwellers*. Ce nouveau groupe nomade, contrairement aux hobos, est cette fois-ci majoritairement composé de femmes, souvent vieillissantes. Dans une interview accordée au journal Le Temps, Bruder explique que cela est dû à l'écart salarial entre les hommes et les femmes, les femmes ayant été plus durement touchées par la crise (Rambal, 2019).

Parmi ces nouveaux nomades, un homme s'est fait davantage connaître par les médias, qui le représentent en quelque sorte comme le guru de cette communauté et de ce mode de vie; Bob Wells. L'homme qui a acquis une notoriété particulière à travers sa participation au film *Nomadland* (2021) réalisé par Chloé Zhao a fondé un site web et une chaîne YouTube intitulés *CheapRVLiving* dans lesquels il dispense des informations, des ressources et des conseils destinés à ceux qui manifestent un intérêt pour ce mode de vie. Son objectif ne réside pas dans la promotion du voyage en caravane à des fins récréatives, mais plutôt dans la proposition d'alternatives à ceux qui se sentent étouffés par leur situation financière, en cette période de crise économique. Sa solution ? Le nomadisme qu'il prône sans équivoque.

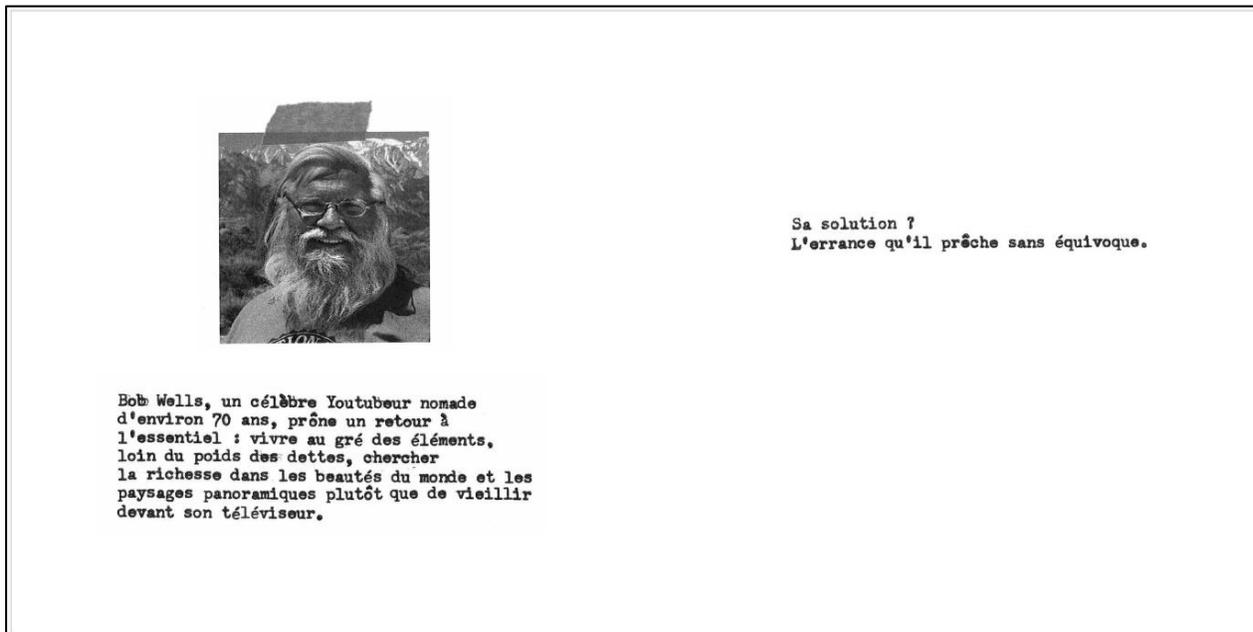
Bob Wells voit dans l'errance un moyen de réduire la dépendance à l'argent, à la consommation et aux biens matériels, contournant ainsi la société capitaliste sédentaire. Wells propose un retour à l'essentiel : vivre au gré des éléments, loin du poids des dettes, chercher la richesse dans les beautés du monde et les paysages panoramiques plutôt que de vieillir devant son téléviseur. « Turning job loss into nomadic freedom. », « Van Life at 72: Solo Nomad's 12-Year Journey of Wisdom and Inspiration. » « Living Cheap in an Astro Minivan! Don't Live in Front of Your TV! VAN TOUR » : ce ne sont que quelques-uns des titres constituant sa chaîne YouTube bien garnie (consulté en décembre 2023).

Plutôt que de revendiquer des politiques d'état qui permettraient aux plus démunis de s'en sortir, Bob Wells incite à la débrouille. « Imaginez une doctrine anticonsumériste prêchée avec le même zèle que la doctrine de la prospérité » (Bruder, 2017, p. 127). Mais dans un pays comme les États-Unis, terre de l'individualisme, Wells n'attend plus rien de l'État. Si autrefois, il existait un contrat social stipulant qu'en respectant les règles (aller à l'école, trouver un boulot et travailler dur), les individus seraient récompensés, cela ne vaut plus aujourd'hui. « Vous pouvez jouer le jeu, exactement comme la société vous le demande, et vous retrouver quand même fauché, seul et à la rue. » (Wells dans Bruder, 2017, p.134).

Si certains d'entre eux, conçoivent leur nouvelle vie comme une libération, comme Silvianna Wanders, qui décide de prendre la route pour embrasser une vie d'aventure et s'affranchir de « son attachement à toute illusion de sécurité que ces débris du rêve américain pourraient encore apporter à son âme torturée » (Bruder, 2017, p.41), il importe tout de même de souligner les options de piètre qualité qui leur étaient offertes. Wanders se décrit comme une baby-boomeuse qui abandonne ses trois emplois à mi-temps (Bruder, 2017). Bob Wells croulait sous les dettes à un tel point qu'il était devenu suicidaire. Déménager dans le stationnement du commerce où il travaillait a été pour lui une manière de se sortir la tête de l'eau (Bruder, 2017). On peut d'ailleurs conjecturer que ceux qui, parmi les hobos, ont revendiqué le droit de mener une existence nomade, passant d'un train à l'autre et d'un emploi précaire à l'autre, étaient confrontés à des alternatives de médiocres qualités semblables.

L'étude de Bruder regorge de témoignages similaires. Elle abonde aussi d'histoires d'exploitation et d'accidents de travail. Selon les récits recueillis par la journaliste, les individus vieillissants vivant sur la route ont souvent recours à des doses significatives d'antidouleurs pour supporter leur mode de vie. Par ailleurs, certaines entreprises, dont Amazon, sont équipées de distributeurs d'analgésiques gratuits pour ceux et celles qui y travaillent (Bruder, 2017).

Figure 1.9 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



### 1.2.10 Du mouvement hippie à la *Van Life* contemporaine

Au-delà des individus contraints à résider dans des véhicules aménagés pour surmonter des crises économiques, certaines personnes adoptent ce mode de vie, comme une alternative à la sédentarité, même dans des contextes économiques plus florissants. Les hippies, cette génération de marginaux qui ont succédé aux beatniks, en sont un exemple emblématique. Ils étaient réputés pour leur mode de vie nomade et beaucoup d'entre eux voyageaient en fourgonnette aménagée ou en autobus qu'ils avaient modifiés pour vivre à l'intérieur. Voyageant fréquemment en groupe, ils cherchaient des endroits où ils pouvaient vivre en harmonie avec la nature, des festivals de musique, des rassemblements spirituels et des communautés alternatives.

Ce mode de vie caractéristique des hippies a laissé une empreinte culturelle qui résonne encore aujourd'hui dans la culture de la *Van Life* contemporaine. Aujourd'hui comme du temps des hippies, ce

mode de vie symbolise une échappatoire à la vie conventionnelle et sédentaire. Elle représente une manière de vivre minimaliste et libérée des contraintes matérielles. La vie en fourgonnette offre la possibilité de voyager librement, de s'installer dans des endroits pittoresques et de vivre au rythme de la nature.

La *Van Life* contemporaine peut être vue comme une continuation du mouvement hippie, bien que la dimension collective semble avoir été évacuée et qu'elle soit marquée par l'usage de la technologie. Les usagers des médias sociaux, les influenceurs et les influenceuses qui publient leurs quotidiens nomades, leurs aventures sur la route ainsi que les aménagements de leurs fourgonnettes, ont contribué à créer une image glamour de ce mode de vie. Cette montée en popularité s'explique aussi par un plus grand accès au télétravail, ce qui permet à de nombreuses personnes de concilier leur carrière avec un mode de vie nomade.

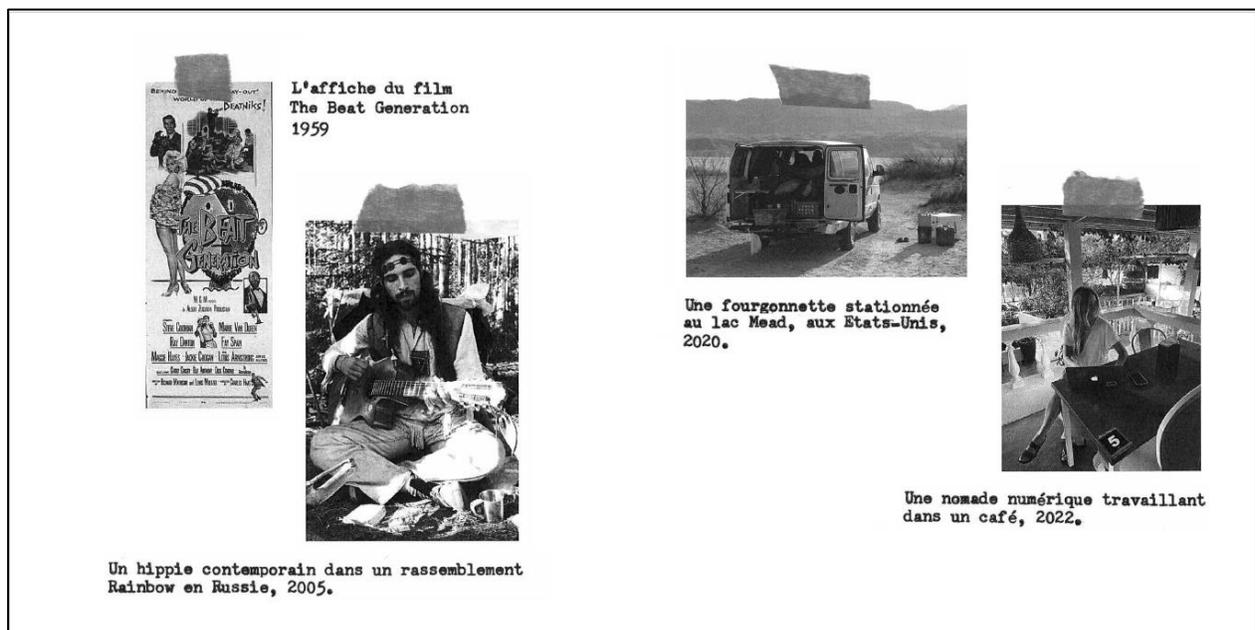
#### 1.2.11 Les nomades numériques

Ainsi, il est désormais possible d'associer la vie nomade au salariat. Qu'ils parcourent le monde en van aménagées munis d'une connexion WIFI, avec un seul sac à dos, avec de gigantesques valises, qu'ils résident dans de modestes auberges de jeunesse, à l'hôtel, dans des logements Airbnb ou des appartements de luxe, ces individus partagent deux caractéristiques essentielles : ils travaillent et ils sont nomades. Cette approche leur permet d'être rémunérés en euros ou en dollars tout en profitant du coût de la vie modeste des endroits qu'ils choisissent temporairement comme lieu de résidence.

Leur style de vie brouille les frontières entre le voyage et le travail salarié, fusionnant ces deux aspects de manière singulière. Si les nomades numériques échappent à la vie conventionnelle sédentaire, ils n'échappent pas au salariat, puisqu'ils ne font que déplacer leur bureau d'un lieu à un autre en recréant à chaque fois un espace de travail, ce qui engendre par ailleurs du méta-travail non rémunéré (Estagnasié,

2022). Ce mode de vie dans certains cas perpétue une forme de salariat encore plus intensif, avec des horaires moins quantifiables. Par ailleurs, le nomadisme numérique peut rendre les individus davantage vulnérables quant à la défense de leurs conditions de travail, puisqu'ils ne connaissent pas ou très peu leurs collègues. En raison de la logique intrinsèque de productivité sous-jacente, ce mode de vie n'est pas subversif à la vie conventionnelle. De même, le potentiel transformateur et émancipateur pouvant être associé au voyage s'en trouve forcément altéré.

Figure 1.10 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



### 1.3 Mythologie du vagabondage

Les récits des écrivains voyageurs, des philosophes-marcheurs jusqu'aux représentations artistiques de la bohème et même certaines personnalités comme Bob Wells, ont nourri l'imaginaire d'un vagabondage exaltant, celle d'une alternative séduisante à la sédentarité. Pourtant, cette liberté a son prix : précarité, marginalité, solitude. Même lorsqu'elle est choisie, l'errance impose son lot d'incertitudes et de

renoncements. Adopter un mode vie non-sédentaire peut certes réduire le coût de l'existence et briser la monotonie du quotidien. Or, la privatisation de presque l'ensemble des territoires de la Terre rend indispensable une source de subsistance (travail salarié, troc, autosuffisance, autres stratégies de débrouille). À cela s'ajoute l'inégalité du droit au mouvement : franchir une frontière peut être un périple semé d'embûches selon le passeport qu'on détient (Azema, 2021). Ainsi, loin d'être une échappatoire universelle, le vagabondage semble demeurer un pari inégalement accessible.

Se pose également la question de la viabilité de ce mode de vie. Avec l'avancée en âge, le besoin de confort devient impérieux. Le rythme constant du déplacement peut s'avérer épuisant. Néanmoins, le modèle du salariat associé à la vie sédentaire n'est pas forcément un gage de prospérité. La plupart des travailleurs et travailleuses à travers le monde mènent une existence laborieuse sans jouir de richesses considérables et nombreuses sont les personnes qui, après des années de labeur, se retrouvent sans retraite décente. L'histoire des *van dwellers* de la Grande Dépression en témoigne. Bien que pour beaucoup issus de la classe moyenne (Bruder, 2019), leur engagement dans la salariat n'a pas pour autant sécurisé leur avenir. Bob Wells présente le mode de vie des *van dwellers* comme une alternative à la précarité, mais pour beaucoup, il relève moins d'un choix que d'une nécessité, celle d'un exil imposé par l'impossibilité d'accéder à un logement fixe et à une vie sédentaire viable.

Mais certains, bien que fortunés, éduqués et promis à un avenir confortable, persistent à choisir délibérément une existence vagabonde. C'est le cas de Christopher McCandless, qui inspiré par Thoreau et London (Krakauer, 1996/2013) est allé vivre *off the grid* en Alaska pour éviter toute dépendance aux autres et à la société capitaliste. Mort affamé dans la solitude la plus complète, il a gravé sur la carrosserie de l'autobus abandonnée où il avait élu domicile cette phrase lourde de sens : « Le bonheur n'est vrai que quand il est partagé. » (Krakauer, 1996/2013, p. 199) Cependant, comme pour nuancer ses propos, il a aussi écrit qu'il avait vécu une vie heureuse. Ce fut l'une de ses dernières notes. (Krakauer, 1996/2013). Dès lors, sont parcourus suscitent des questionnements. Est-ce le prix à payer pour s'affranchir de la vie sédentaire, des autres et du salariat ? Peut-on réellement conjuguer liberté absolue et absence de lien social sans en subir les conséquences, voire sans en mourir ? Il n'en demeure pas moins que son histoire

racontée dans *Into the Wild* (Sean Pean, 2007), hormis la fin du film, est un vrai souffle de liberté et d'émancipation qui contribue paradoxalement à nourrir le mythe romantique du voyageur solitaire.

La comparaison entre McCandless et la situation des *van dwellers* est éloquent. Certains adoptent ce mode de vie par nécessité, faute de moyens pour accéder à un logement fixe, tandis que d'autres, plus privilégiés, renoncent volontairement au confort matériel pour chercher du sens ailleurs, dans une vie sans ancrage. Le projet de McCandless, même s'il lui a coûté la vie, est dépeint comme un acte de résistance, une échappatoire au conformisme là où d'autres, contraints à l'errance, ne sont jamais vus autrement que comme des victimes du système. Ce que l'on nomme "vagabondage" lorsqu'il est désiré se transforme en "exil" lorsqu'il est imposé.

Entre ces pôles, il y a aussi ceux et celles qui tentent de concilier mouvement et stabilité financière en s'adaptant aux impératifs du salariat ou du travail autonome : les nomades numériques, rivés à leurs écrans sous des latitudes lointaines. Et puis il y a ceux et celles qui font de l'errance un mode de vie revendiqué, une esthétique du voyage perpétuel : influenceurs et influenceuses en quête d'images spectaculaires, adeptes de la *van life* qui troquent un bail contre l'illusion d'un horizon sans fin. Cependant, ces modes de vie demeurent ancrés dans une logique capitaliste. Ceux qui ont véritablement chargé la vagabondage d'une aura subversive, ce sont les écrivains-voyageurs dont les récits font de la route un terrain de contestation, une remise en question des structures établies, un espace où se négocie une liberté plus radicale. Ce sont eux qui, par leurs récits, ont fait du vagabondage une échappatoire au salariat, une brèche dans la routine du monde sédentaire. Ce sont eux qui, à force de descriptions enfiévrées et de récits d'aventures, ont forgé le mythe du vagabond libre et souverain (Béja, 2016). Ils ont puisé dans leurs propres déroutes, mais aussi dans celles de ceux pour qui la route est un exil ou une condamnation plus qu'une promesse. Les Beats ont trouvé leur inspiration dans la vie précaire des hobos, Jack London dans sa propre pauvreté et son errance faite de faim et de nuits glaciales. De ces réalités, ils ont façonné des figures de héros solitaires, étendards d'une liberté rêvée, transformant la survie en épopée, en manifeste (Béjà, 2016).

Néanmoins, l'association entre le vagabondage et la proposition de solutions immédiates aux affres du salariat et à la monotonie de la vie quotidienne persiste dans les représentations médiatiques. Cependant, qu'il s'agisse de London, des Beats, des écrivains voyageurs de manière générale ou de la bohème, une constante se dessine : leur aptitude à convertir leurs expériences en matière première pour l'écriture, transformant la route en récit et le récit en capital symbolique, voire financier. Jack Kerouac en était conscient : « J'étais moi-même un vagabond, mais d'une espèce particulière [...] parce que je savais qu'un jour mes efforts littéraires seraient récompensés par la protection de la société » (Kerouac, 1960/1969a, p. 74). Notons d'ailleurs que ma propre posture s'inscrit dans une dynamique similaire. Cette recherche-crédation s'ancre dans une démarche institutionnelle. L'objectif de son aboutissement, un diplôme, une reconnaissance dans le milieu artistique, l'éloigne de ceux qui tentent une rupture radicale avec le système. À l'image des écrivains-voyageurs et de la bohème, mon vagabondage n'échappe pas à une forme de productivité : il est à la fois vécu et mis en récit, conçu comme un travail, un projet à valoriser.

Enfin, ces récits qui ont nourri l'imaginaire collectif, ces épopées de liberté, ces horizons sans attaches, restent souvent fragmentaires et marqués par des angles morts. Ils portent presque exclusivement la voix de l'homme occidental (Azema, 2021), celui dont le privilège permet l'illusion d'une errance sans conséquences. Il semble que derrière l'idéalisation du voyage se dessinent alors des lignes de fracture plus profondes : classes, races, genres. Qui détient le pouvoir de vagabonder et d'aller à l'aventure librement sans entrave et dans l'insouciance ? Et quelles histoires restent dans l'ombre, tuées par la force des récits dominants ?

#### 1.4 Intention de recherche

Face à ces enjeux et préoccupations, ma question de recherche se formule ainsi :

**En cette ère du tourisme de masse, le vagabondage peut-il se poser en alternative à la vie sédentaire et salariée ? Pourquoi, comment, dans quelle mesure et surtout pour qui ?**

Par une série de cycles d'expériences performatives de vagabondage mené en alternance avec des périodes sédentaires de recherche théorique et de création, j'ai souhaité explorer par le corps le potentiel transformateur, émancipateur et subversif du vagabondage. J'ai aussi voulu situer mon vagabondage en rapport avec celui des autres, dans une perspective sociopolitique et historique par l'élaboration d'une œuvre qui adopte un point de vue géopoétique, féministe et décolonial.

## CHAPITRE 2

### CADRE THÉORIQUE

Ce constat d'une prédominance des récits masculins occidentaux m'amène à m'intéresser à l'aventure sous d'autres prismes. Dans ce chapitre, je porte une attention particulière aux récits de voyage souvent relégués aux marges : ceux des femmes, reconnaissant que bien que moins nombreux, ils ont fréquemment été invisibilisés, ignorés, non reconnus à leur juste valeur ou laissés aux oubliettes (Azema, 2021), mais aussi celles des voyageurs et voyageuses non occidentaux. J'y souligne aussi la double contrainte à laquelle les femmes issus de ces pays font face : résultant des entraves liées à leur situation géographique marquée par des restrictions de mobilité ainsi que celles liées à leur genre qui conditionnent leur liberté (Azema, 2021).

Ce chapitre inscrit le vagabondage dans une perspective féministe et décoloniale. Il envisage l'aventure au féminin comme un espace d'émancipation, une échappée hors des cadres rigides qui bornent les possibles. Il présente aussi les bases théoriques qui ont servi à réaliser cette recherche-crédation qui se veut une contre-narration, nourrie des théories féministes et décoloniales. Non seulement j'y transforme mes propres vagabondages en matière artistique, mais je m'attache aussi à valoriser les expériences d'autres voyageuses et celles des non-occidentaux.

Ma démarche puise également dans la géopoétique, une approche qui explore les liens entre l'expérience sensible des lieux et l'expression artistique ou intellectuelle. Idéale pour penser les récits de voyage, elle résonne avec les thèmes du mouvement, du nomadisme et du vagabondage. J'aspire à la conjuguer avec les pensées féministes et décoloniales pour esquisser les contours d'une géopoétique alternative : une

géopoétique féministe et décoloniale qui redonne voix et visibilité à celles et ceux dont les trajectoires ont trop longtemps été laissées dans l'ombre.

## 2.1 L'aventure comme acte d'émancipation

Jack Kerouac traverse les États-Unis, porté par une soif d'exaltation et de liberté. Il transforme son vagabondage en mythe, en manifeste de la Beat Generation. Pendant ce temps, Joan Haverty Kerouac, laissée pour compte, élève seule leur fille Jan dans une précarité écrasante. Tandis que l'un accumule récits et expériences sur la route, l'autre subit une immobilité imposée.

Classique, cette opposition est ancrée dans les imaginaires. On peut remonter aussi loin que dans le mythe de Pénélope et Ulysse. Pendant qu'Ulysse sillonne les mers, brave les tempêtes et enchaîne les exploits, Pénélope élève seule Télémaque, enchaînée à l'attente (Azema, 2021).

D'un côté, l'homme en quête de nouveaux horizons, explorateur du monde et de lui-même ; de l'autre, la femme cantonnée à un espace restreint, associée à la stabilité, à l'attente. L'histoire a souvent célébré les trajectoires masculines, laissant dans l'ombre celles des femmes qui restaient ou qui partaient sans être racontées. « Aux hommes, on réserve l'aventure, la mobilité, le monde infini ; aux femmes, l'intérieur et le monde fini. » (Azema, 2021, p. 13).

Pourtant, les femmes ont voyagé et écrit sur leurs expériences. Revisiter ces histoires, ces itinéraires effacés, ces explorations minorées, ces fugues qui ne cadraient pas avec les modèles établis, c'est élargir notre compréhension du monde. Mais dans l'imaginaire collectif, le vagabondage féminin demeure associé à la menace : danger, agression, viol. Là où l'homme en voyage est associé à un décor pittoresque,

une promesse d'épanouissement et de grandeur, la femme qui s'aventure hors des sentiers battus est renvoyée à sa supposée fragilité, à l'ombre d'une dissuasion permanente.

Ces représentations ne surgissent pas de nulle part. Des penseuses féministes, à l'instar de Gerda Lerner et Maria Mies, les rattachent à la révolution agricole, moment charnière où la sédentarisation a renforcé le contrôle sur les corps féminins (Gordon, Kerber et Kessler-Harris, 2013). Cette période a coïncidé avec un contrôle accru sur les corps féminins, notamment à travers la régulation de la reproduction et l'assignation des femmes à l'espace domestique (Mies 1986/2014 cité dans Vuillerod, 2021).

Le point de départ de la domination patriarcale se trouverait dans le passage du paléolithique au néolithique marquée par l'abandon progressif du mode de vie nomade des chasseurs-cueilleurs au profit de la sédentarisation et de l'agriculture. Il a fallu en effet que les hommes prennent conscience de leur propre capacité à maîtriser la reproduction grâce à l'élevage et à la domestication des animaux sauvages pour qu'ils prennent le contrôle de la subsistance et que les femmes perdent leur pouvoir social. La domination sur les animaux aurait alors été de pair avec la domination sur le corps sexué et reproducteur des femmes (Mies 1986/2014 dans Vuillerod, 2021). On a établi des clôtures pour séparer les terres, empêcher les animaux de circuler librement et les femmes ont enchaîné les grossesses ininterrompues, recluses dans un espace de plus en plus réduit (Abbs, 2013). Puis, au fil du temps, la domesticité s'adoucit d'un vernis d'acceptabilité : on leur suggère de s'hasarder à l'extérieur qu'au sein de leur jardin bien clos, de s'accorder quelques pas mesurés au milieu des gens dans la sécurité d'un jardin public (Abbs, 2023, p.420). Pourtant, l'humanité a longtemps vécu autrement, en harmonie avec les éléments, entourée d'eau, de vent et d'arbres, entre le ciel et la terre.

Mais pour Sylvia Federici, l'un des tournants majeurs se situe à l'époque de la transition du féodalisme au capitalisme. Aux XVIe et XVIIe siècles, alors que l'Europe réorganise ses structures économiques, des mutations s'opèrent : l'expulsion massive de la paysannerie de ses terres (les enclosures en Angleterre), la privatisation des ressources communes, la colonisation des Amériques et la traite des esclaves. Dans ce

bouleversement, un processus insidieux et nécessaire à la mise en place et à l'existence de la société capitaliste : l'instauration d'un nouvel ordre patriarcal fondé sur l'exclusion des femmes du travail salarié et la transformation du corps des femmes en machine à produire de nouveaux travailleurs (Federici, 2017).

Cette mise au pas ne pouvait s'opérer sans violence. Il fallait anéantir les formes de pouvoir que les femmes détenaient encore, sur leur sexualité, sur la reproduction, sur le soin. Ce fut l'une des fonctions essentielles de la chasse aux sorcières, persécution massive qui servit à les discipliner et à briser toute résistance à l'ordre (Federici, 2017).

Si on regarde le contexte dans lequel la chasse aux sorcières s'est déroulée, le genre et l'origine de classe des accusées, ainsi que les effets de la persécution, on est amené à conclure que la chasse aux sorcières en Europe était une attaque contre la résistance des femmes à la progression des rapports capitalistes, contre le pouvoir dont elles disposaient en vertu de leur sexualité, de leur contrôle de la reproduction, et de leur aptitude à soigner (Federici, 2017, p. 309).

Ainsi, la chasse aux sorcières ne fut pas une simple vague de superstition moyenâgeuse, mais bien un instrument de mise au pas, un levier pour bâtir un nouvel ordre où le corps des femmes, leur travail, leur pouvoir sexuel et reproductif furent placés sous contrôle, soumis aux impératifs du capital et de l'État et transformés en ressources économiques.

L'entreprise s'achève au XIXe siècle avec l'institution de la famille nucléaire et la figure de l'épouse au foyer à plein temps, redéfinissant en profondeur les rapports de domination entre les sexes et asseyant les bases de la reproduction sociale (Mies, 1986/2014). Alors, cette séparation des espaces et l'injonction à la sédentarité n'ont rien d'une fatalité biologique. Elles relèvent d'une construction historique.

Aujourd'hui encore, au-delà des menaces qui pèsent sur celles qui osent s'aventurer hors des sentiers balisés, d'autres entraves plus insidieuses persistent. Nombre de femmes ont intériorisé des schémas sexistes, ancrés depuis l'enfance, les amenant à douter de leurs propres compétences, à craindre l'inconnu et à restreindre d'elles-mêmes leur liberté de mouvement. Pour beaucoup, l'obstacle au voyage n'est pas seulement extérieur : il est implanté dans les replis de leur propre imaginaire. « Le modèle de la division sexuelle du travail dont nous restons prisonniers produit aussi d'importants effets psychologiques. Rien, dans la façon dont la plupart des filles sont éduquées, ne les encourage à croire en leur propre force, en leurs propres ressources, à cultiver et à valoriser l'autonomie », pour reprendre les mots de Chollet, 2018, p.50).

Les schémas éducatifs traditionnels ne favorisent pas nécessairement le développement de la confiance en soi et de l'indépendance chez les filles. Ils les limitent dans leurs aspirations personnelles et professionnelles en les orientant vers des rôles spécifiques souvent liés à des attentes sociales et des stéréotypes de genre. « Elles [les femmes] sont poussées non seulement à considérer le couple et la famille comme les éléments essentiels de leur accomplissement personnel, mais aussi à se concevoir comme fragiles et démunies, et à rechercher la sécurité affective à tout prix, de sorte que leur admiration pour les figures d'aventurières intrépides restera purement théorique et sans effet sur leur propre vie. » (Chollet, 2018, p.50) De surcroît, entretenir l'idée que d'aller autre part implique de s'exposer à des risques tels que le viol, le meurtre ou le harcèlement ne suscite guère l'enthousiasme pour l'aventure.

Ma démarche ne vise en aucun cas à occulter ni à minimiser les obstacles bien réels que rencontrent les femmes lorsqu'elles se déplacent ou aspirent à une vie d'aventure. Le sexisme ordinaire, le harcèlement, les agressions et le viol constituent des menaces constantes. Des histoires comme celle de Pippa Bacca<sup>1</sup> rappellent la brutalité du monde. Sans compter que depuis #MeToo, il est largement admis que les violences sexuelles entravent l'épanouissement des femmes au quotidien. Mais dans cet élan de prise de

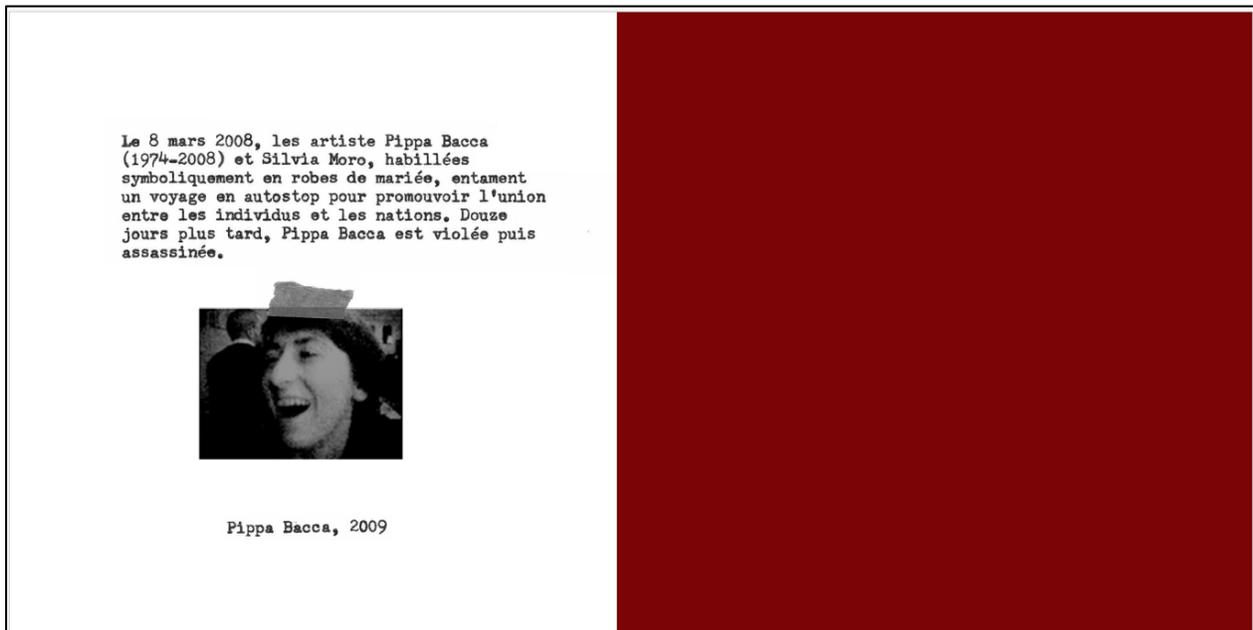
---

<sup>1</sup> Le 8 mars 2008, les artistes Pippa Bacca (1974-2008) et Silvia Moro, habillées symboliquement en robes de mariée, entament un voyage en autostop pour promouvoir l'union entre les individus et les nations. Douze jours plus tard, Pippa Bacca est violée puis assassinée (Léger, 2018).

conscience, un autre constat s'impose : la majorité des agresseurs ne sont pas des inconnus tapis dans l'ombre d'un ailleurs lointain, mais bien des proches, familiers des victimes. Les violences sexuelles ne sont pas le monopole des territoires étrangers. Elles sont enracinées dans le quotidien. La crise de la Covid l'a révélé avec une brutalité implacable. Le confinement a coïncidé avec une hausse alarmante des signalements de violences conjugales auprès des associations d'aide aux victimes (Thomas-Maire, Crespo et Ligier, 2022).

L'ailleurs n'a pas le monopole du viol et des agressions. Pourtant, avant de partir, les femmes doivent oser déconstruire ces peurs inculquées. Le défi s'avère d'autant plus ardu qu'il ne s'arrête pas à leur propre perception. Il leur faut aussi affronter l'inquiétude de leur entourage et la pression sociale qui perpétue ces représentations limitantes. Ainsi, au-delà de la rupture symbolique avec l'assujettissement historique des femmes à la sédentarité, celles qui vagabondent, refusent de se plier à la peur, dérogent au conformisme socioculturel de la vie sédentaire et transgressent les diktats de genre. En s'affirmant dans un monde où les récits et les figures masculines de l'aventurier prédominent, leurs voyages s'imposent comme un acte d'émancipation et une forme de rébellion. Et lorsqu'elles transforment ces expériences en récits ou en œuvres d'art, elles prolongent la subversion, en imposant leur présence là où l'on ne les attend pas.

Figure 2.1 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



## 2.2 Une contre-narration

L'essentiel du récit du monde demeure l'apanage de l'homme occidental. Comme le souligne Azema (2021, p. 25). « Il existe une domination incontestable du regard occidental et de ses logiques narratives dans la littérature de voyage : c'est toujours l'homme blanc européen qui va "découvrir" les autres ». Cette hégémonie narrative relègue inévitablement d'autres voix au silence.

Dans les sociétés façonnées par le patriarcat, c'est-à-dire la majorité, l'histoire se répète, franchissant les frontières. Les femmes voient leur présence effacée en aval, par l'oubli et l'effacement de leurs récits, et en amont, par les entraves à leur mobilité : « Impossibilité légale de gérer leur propre argent, moindre accès aux études, injonctions à la maternité, interdictions pures et simples de circuler, prononcées par les lois de leurs pays, par leurs pères, leurs maris, leurs frères. » (Azema, 2021, p. 24). À ces barrières matérielles et juridiques s'ajoute une menace plus insidieuse : celle du viol et de l'agression, qui plane dès

qu'elles osent s'aventurer hors des itinéraires balisés. Une menace qui fonctionne comme un rappel à l'ordre, dissuadant celles qui aspirent à une liberté sans entraves.

Les voyageurs issus de pays moins favorisés sur le plan économique se heurtent à autant d'obstacles. « Pour la majorité des habitants de cette planète, la frontière ne représente pas un lieu de rencontre, mais plutôt une chape politique et administrative qui s'abat sur eux. » (Azema, 2021, p.172) « Si un passeport français ouvre à son détenteur les portes de 186 pays, un passeport népalais ne le fera que pour 38, et globalement les ressortissants de pays africains ou asiatiques sont ceux qui disposent de la liberté de circulation la plus faible. » (Azema, 2021, p.171). Ces défis sont encore plus prononcés pour les voyageuses non-occidentales, qui se trouvent confrontées à la double charge; surmonter les entraves liées à leur genre en plus des obstacles inhérents à leur origine géographique. À titre d'exemple, la Jamaïcaine Mary Seacole (1805-1881) en plus d'avoir eu l'audace de parcourir le monde, elle a dû transcender les diktats de genre, faire face à la discrimination raciale et prendre le risque de rencontrer des marchands d'esclaves sur sa route (Seacole, 1857/2005).

Il serait naïf de nier que les femmes et les non occidentaux ont, au fil de l'histoire, entrepris moins de voyages que les hommes occidentaux, tant les obstacles s'accumulaient avant même qu'ils ne prennent la route. Cependant, il est inexact d'affirmer qu'ils et elles n'ont pas consigné leurs aventures par écrit. Il existe de nombreuses œuvres qui n'ont absolument rien à envier à celles émanant des aventuriers que nous connaissons.

Tout comme les Beats, Alexandra David-Néel (1866-1869) et Aphur Yongden (1899-1955), Isabelle Eberhardt (1877-1904), Ella Maillart (1903-1997) et Annemarie Schwarzenbach (1908-1942), tournent le dos aux convenances et parcourent le monde en quête de sens et d'inspiration. Isabelle Eberhard alias Si Mahmoud Saadi traverse des déserts vêtue de vêtements masculins arabes. Elle brave les conventions socioculturelles de son époque y compris celles des diktats de genre. Sans jamais se marier, elle se permet une sexualité libre en ayant plusieurs amants. Alexandra David-Néel vêtue en mendicante parcourt des pays

en guerre à pied, à chameau, en train... Elle est la première Occidentale à avoir pénétré dans la ville interdite de Lhassa au Tibet en 1924. Moins reconnu qu'elle, le tibétain Aphur Yongden, qui deviendra plus tard son fils adoptif, l'accompagna dans presque tous ses voyages. Il joua un rôle crucial dans ses accomplissements. Il a également co-écrit plusieurs livres avec elle.

Toutefois, ces œuvres n'ont pas bénéficié de la même reconnaissance et n'ont pas eu un impact similaire sur notre imaginaire collectif. Il m'aura d'ailleurs fallu réaliser un mémoire sur les thèmes du voyage, de l'aventure et du vagabondage pour découvrir ces « autres » qu'on a grandioisement ignorés, invisibilisés, relégués au second plan ou classés dans des sous-catégories.

Un autre exemple frappant : quiconque s'intéresse un tant soit peu à la littérature de voyage connaît non sans raison Nicolas Bouvier (1929-1998). Il faut cependant creuser un peu plus loin pour apprendre qu'il est d'abord allé demander conseil à Ella Maillart et Annemarie Schwarzenbach avant d'emprunter le même itinéraire qu'elles et écrire après elles sur ce fabuleux voyage qui l'emmena, lui et son ami Thierry Vernet (1927- 1993), jusqu'aux confins de l'Afghanistan. « Partout où des hommes vivent, un voyageur peut vivre aussi... et essayez donc cette route, et si elle ne vous convient pas, rentrez ! » lui aurait répondu Ella Maillart (Perret, 2003, p.12).

Les récits non-occidentaux, quant à eux, se distinguent souvent par leur capacité à articuler une contre-narration aux récits occidentaux. Un exemple éloquent se trouve dans les écrits de Rifâ'a al-Tahtâwî (1801-1873). Ce clerc égyptien en choc culturel, décrit les mœurs des Parisiens du XIXe siècle avec grand étonnement. Ainsi, l'Occident est ici présenté sous les traits de l'étranger, dans une inversion des perspectives habituelles. Pour une fois, une voix arabe pour dépeindre l'Occident.

Le premier jour [...] il nous est arrivé des choses, étranges pour la plupart. Par exemple, on nous a [...] apporté environ une centaine de chaises pour nous asseoir, car les habitants de ce pays trouvent étonnant que l'homme s'assoie sur une sorte de tapis couvrant le sol. [...] Puis, apportant les mets, ils ont posé un ou deux grands plats sur chaque table, pour que l'une des personnes de la table y puisât et en distribuât à tout le monde, donnant à chacun dans son assiette quelque chose qu'il devait découper d'abord avec le couteau qui était devant lui, et qu'il portait ensuite à sa bouche avec sa fourchette et non avec les doigts, car l'homme ne mange point avec les doigts, et il ne se sert point de la fourchette, ni du couteau, ni du verre d'un autre. Ils prétendent que cela est plus propre et plus sain. (Al Tahtâwî, 1826-1831/1988, p. 92-93)

De même, le récit *L'Africain du Groenland* du Togolais Tété-Michel Kpomassie, né en 1941, qui s'est rendu jusqu'au Groenland dans les années 1960, apporte une richesse inégalée à la connaissance offerte par la littérature de voyage, car il donne à voir une perspective qui serait impossible pour un Occidental blanc.

J'étais préoccupé de savoir quelle serait leur première réaction en voyant descendre du bateau... un Noir ! [...] Quand je fus devant eux, tous levèrent la tête pour me regarder en face. Des enfants saisirent le bas du manteau de leurs mères ; quelques-uns se mirent à crier de peur, à pleurer. Certains prononcèrent les mots Toornaarsuk et Qivittoq (dites Krivitoq), esprits vivant dans les montagnes... (Kpomassie, 1981/2015).

J'ajouterai tout de suite que, deux jours plus tard, la radio de Godthaab, la capitale, annonçait ainsi l'arrivée d'un Africain dans le pays : « C'est un homme très grand avec des cheveux comme de la laine noire, des yeux non bridés, mais en forme d'arc et ombragés de cils recourbés. (Kpomassie, 1981/2015).

Il existe de nombreux autres récits peu reconnus, mais pourtant tout aussi dignes d'intérêt. Cela est sans compter les esclaves et les domestiques qui ont accompagné beaucoup de grands voyageurs, « des voyageurs de l'ombre » dont certains ont légué des récits (Azema, 2021, p.169). Je terminerai cependant par ceux qui figurent en tête de liste parmi mes « ignorés » préférés : les frères Omidvâr (Issa et Abdullah).

Dans les années 1950, avec seulement 90\$ en poche, selon la rumeur (Radio France Internationale, 2022), ils ont entrepris un voyage de dix ans à travers le monde sur leurs motos puis en 2 CV, équipés d'une caméra Bolex, rapportant des images et des enregistrements inédits pour leur époque (Azema, 2021, Ozsvath, 2021, Radio France Internationale, 2022). Des héros en Iran, mais totalement absents des listes des grands aventuriers, voyageurs, vagabonds et documentaristes de voyage (Azema, 2021).

« Décoloniser le voyage passe donc par le fait de décoloniser son imaginaire. Démêler le vrai du faux, le fantasme de la réalité : une besogne souterraine, une géographie de l'absence. » (Azema, 2021, p. 157) Ce processus implique une reconnaissance et un intérêt particuliers pour les expériences des femmes et des individus non-Occidentaux. Des figures telles qu'Isabelle Eberhardt, Alexandra David-Néel, Aphur Yongden, Ella Maillart, Annemarie Schwarzenbach, Mary Seacole, Tété-Michel Kpomassie ou les frères Omidvâr, pour n'en nommer que quelques-unes, ont démontré un sens de l'aventure inégalé. Leurs œuvres mériteraient d'être doublement célébrées puisqu'ils et elles ont dû transcender non seulement les normes sociales prédominantes qui favorisent la sédentarité, à l'instar d'autres écrivains voyageurs, mais également des obstacles à leur mobilité comme des conventions de genre restrictives, des discriminations raciales ou des entraves liées à leur situation géographique et économique défavorable.

En plus des fièvres paludéennes, des insomnies, des cris d'animaux sauvages, des angoisses liées à l'instabilité, il leur avait fallu supporter les tentatives de dissuasion permanentes, les commentaires paternalistes et les ricanements supérieurs des voyageurs. (Azema, 2021, p.12).

En écho à l'hégémonie des récits de voyage façonnés par le regard masculin occidental, ma démarche artistique s'attache à ouvrir d'autres horizons, à faire entendre d'autres voix. Il ne s'agit pas seulement d'élargir le cadre, mais de proposer une contre-narration qui met l'accent sur l'émancipation, l'autonomisation et les expériences authentiques des femmes et des personnes issues de pays moins favorisés sur le plan économique. Car, comme le rappelle De Sousa Santos (2006, cité dans Grosfoguel,

2012), « la compréhension du monde est bien plus vaste que la seule compréhension occidentale du monde » et ajouterai-je, que la compréhension masculine du monde.

Ainsi, j'aspire dans une modeste mesure à réaliser une œuvre qui contribuera à inscrire dans le paysage médiatique l'expérience des "autres". Pour ce faire, je mettrai d'abord en avant leurs récits d'aventure. Parallèlement, j'entrelacerai ces histoires avec ma propre expérience en tant que femme voyageuse. Ce faisant, je pourrai notamment aborder une problématique souvent négligée dans le domaine des études féministes : l'accès des femmes à l'aventure et par extension, celles des non-occidentaux. Cette question serait pourtant fondamentale, comme le souligne Lucie Azema (2021, p.12) : « Voyager, et écrire sur ses voyages, c'est user de sa liberté de mouvement, se réappropriier les récits du monde en même temps que son propre récit. Proposer une autre réalité face à celle dépeinte par un masculin autoproclamé comme neutre ».

J'insiste sur la modestie de cette ambition, car malheureusement, déterrer et étudier des récits oubliés ne suffira pas à rééquilibrer la narration du monde si l'accès au voyage demeure un privilège. Là où certains franchissent les frontières avec aisance, d'autres se heurtent à des obstacles administratifs infranchissables. Les voyages des frères Omidvâr seraient aujourd'hui totalement impossibles d'un point de vue administratif. Pour ces deux Iraniens, il leur aurait été quasiment insurmontable d'obtenir tous les visas nécessaires (Azema, 2021). Non seulement le monde est raconté inéquitablement, mais l'accès au monde est complètement inégal et cela ne tend pas à s'arranger avec les passeports et les visas qui sont utilisés pour restreindre les déplacements de nations ciblées, comme ce fût le cas avec le muslim ban de Donald Trump par exemple (Azema, 2021).

Le droit à la vie nomade est loin d'être acquis pour tous et ce faisant, même pour les nomades... ces peuples qu'on associe à la mobilité et à la vie libre. En fait, les Occidentaux avec leurs passeports jouissent la plupart du temps d'une plus grande liberté de déplacement que la plupart de ces communautés. Les impératifs administratifs auxquels s'ajoutent la privatisation de presque l'ensemble des espaces sur la

Terre contraignent ces peuples à s'adapter à des espaces de plus en plus délimités alors qu'avec les changements climatiques ils auraient besoin au contraire de parcourir de plus longues distances pour subvenir à leurs besoins, car les ressources se font de plus en plus rares (Bourgeot, 1994). Non seulement, leur mode de vie en est compromis par les frontières et les bouleversements climatiques, mais partout dans le monde, ces peuples font face à des politiques d'État qui visent à les sédentariser (Bourgeot, 1994). « La liberté de circulation est distribuée de façon inégale en fonction des systèmes d'oppression, notamment les régimes imbriqués de race, de genre et de classe. » (Tyszler et al., 2020). Le droit à l'errance, à la vie nomade, au voyage et à la libre circulation est donc immensément politique. Pourtant comme le disait déjà Isabelle Eberhardt à la fin du XIXe siècle, « Un droit que bien peu d'intellectuels se soucient de revendiquer, c'est le droit à l'errance, au vagabondage. Et pourtant, le vagabondage, c'est l'affranchissement, et la vie le long des routes, c'est la liberté. » (Eberhardt, 1896-1906/1988, p.27).

Figure 2.2 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



### 2.3 Une géopoétique féministe et décoloniale

Dans cette volonté de redonner voix aux récits occultés, j'explore aussi la façon dont ces expériences révèlent une sensibilité singulière au monde. Cette réflexion s'ancre dans une approche géopoétique, discipline qui se consacre à l'analyse du rapport au monde des individus dans une dimension poétique et qui scrute les liens entre mouvement, paysage et écriture à travers une lecture sensible de l'espace (Bouvet, 2015 ; White, 2015). Et puisque la géopoétique demeure, elle aussi, comme bien des domaines, largement façonnée par une perspective occidentale et masculine, il devient alors nécessaire d'élargir cette approche en y intégrant un regard féministe et décolonial.

Cette attention portée sur la relation qu'entretiennent les individus avec le monde résonne avec la pensée de Hartmut Rosa. Selon lui, la qualité de vie d'un individu ne provient pas simplement de la quantité de ressources dont il dispose, mais plutôt de la qualité de la relation qu'il entretient avec le monde. Son bonheur est alors lié à sa capacité d'entrer en résonance, avec ce qui l'entoure, lui-même et les autres (Lijster, 2018; Rosa 2018; Rosa, 2019). L'auteur envisage le concept de résonance comme étant antithétique à celui d'aliénation. Cette notion est incompatible avec la logique de productivité prédominante dans nos sociétés contemporaines qui, toujours croissante, cherche à éliminer les moments de répit, les pauses, les temps dévolus au rêve (Lijster, 2018; Rosa 2018; Rosa, 2019, Crary, 2016, Stiegler, ). Cette tendance n'est pas propice à la résonance qui requiert justement ces espaces de contemplation et de connexion profonde avec notre environnement et nous-mêmes. De même, le vagabondage, tel qu'appréhendé dans cette recherche-crédation, est jugé incompatible avec cette même logique de productivité. Dans la perspective de l'idée que le vagabondage favoriserait le développement d'une relation significative avec le monde, le fait que cette activité ne soit pas équitablement accessible est fondamental.

La géopoétique s'intéresse à ces questions, car elle interroge notre manière de percevoir et de raconter le monde à travers des thématiques comme le voyage, le nomadisme, le paysage et le mouvement. Conçue par l'écrivain et poète Kenneth White et surtout théorisée par Rachel Bouvet (Vaillancourt, 2017), elle

privilégie la compréhension du monde par le biais du corps, elle accordera entre autres une attention singulière à la polysensorialité (Bouvet, 2015 ; White, 2015). De ce fait, le récit de voyage qui touche à tous ces sujets se révèle un champ d'analyse particulièrement propice à l'étude géopoétique (Bouvet, 2015). Le récit de voyage y est perçu comme le récit d'un rapport au monde d'un écrivain. Il est un « carrefour des connaissances sur le monde et des savoirs acquis par un voyageur au fil d'un parcours déterminé » (Bouvet, 2013, p.8) qui ne vise pas à faire découvrir de nouveaux lieux inexplorés, mais plutôt à faire découvrir les lieux autrement (Bouvet, 2013).

Puisque les récits de voyage sont en majorité écrits par des hommes occidentaux, les études géopoétiques du récit de voyage laissent souvent le rapport spécifique des femmes et des non-Occidentaux sous-exploré. Les connaissances que nous en retirons sont donc très partielles. Cette recherche-crédation se penche ainsi sur ces expériences trop souvent occultées cherchant à en révéler les éléments de leur singularité. Inscrite dans une approche géopoétique, féministe et décoloniale, elle ouvre une voie encore peu explorée, mais essentielle pour dépasser une vision du voyage trop longtemps balisée par des cadres masculins et occidentaux.

#### 2.4 Sur la corrélation entre le mouvement, le corps et la pensée

En géopoétique, le mouvement ne se réduit pas au simple déplacement dans l'espace : il s'inscrit dans une dynamique plus vaste, un va-et-vient entre les disciplines, les cultures et les modes de pensée. « Il s'agit de se mettre en route, à la fois physiquement et intellectuellement, afin de traverser les cultures et les disciplines avec une liberté assumée, ce que ne procure pas toujours le milieu académique. Marcher, pour ensuite se livrer à telle ou telle recherche avec passion et l'intégrer à un processus d'écriture ou tout autre projet de création » (White, 2015, p. 23).

Tout comme ce projet de recherche-création qui sollicite à la fois des savoirs théoriques, littéraires, poétiques, photographiques et performatifs, la géopoétique se trouve à l'intersection de diverses disciplines faisant appel à des connaissances spécifiques, telles que la cartographie, la géographie humaine et physique, la géologie, la botanique, la littérature et les domaines artistiques (Bouvet, 2013). Rassemblant autant des chercheurs que des artistes, ce champ d'investigation n'exclut aucune forme d'expression; qu'ils s'agissent du texte discursif, de la poésie, du dessin, de la photographie, de la performance, du land art ou de la musique. « Chacun possède une façon unique de comprendre et d'exprimer ses paysages fondateurs [...] » (White, 2015, p.6) Il en revient alors à celui ou celle qui mène la recherche de choisir le langage qu'il maîtrise le mieux ou qui est le plus adapté à son sujet. « Il s'agit de décloisonner les savoirs et d'ancrer la poétique dans l'existence même afin de faire avancer la pensée » (Bouvet, 2013, p. 4).

Nombreux sont les philosophes, les écrivains et les artistes qui abordent cette simulation réciproque entre le mouvement du corps et la quête intérieure, philosophique ou artistique. Les plus connus sont sans doute Rousseau, Heidegger, Nietzsche, (White, 2015) ou Thoreau par exemple. Bien que moins reconnus, il y a aussi Frieda von Richthofen, Gwen John, Clara Vyvyan, Daphné du Maurier, Nan Shepherd, Simone de Beauvoir et Georgia O'Keefe. « Les écrivains flâneurs et les photographes urbains [...] en faisant de la déambulation dans les rues le support même de l'observation du quotidien, l'écriture fragmentaire et les photographies révélant les angles morts, inaperçus, de la ville pourtant parcourue par des milliers d'habitants. » (White, 2015, p 23). Sophie Calle en est un bon exemple. Elle se livre à des errances documentées, capturant visuellement et textuellement ses p rigrinations sous forme de fragments exposés.

Ces artistes et intellectuels, comme les cinéastes du réel cherchent à montrer le monde sous une autre perspective, à faire émerger « un invisible- r v ler du monde, d'un existant qui n'est pas non visible, mais aux côtés du visible, une chair du monde dérobée dont il faut saisir le mouvement de dérobade », comme un « surgissement sensible du monde. » (Maury, 2011, p. 16-17). Le corps est central dans la démarche de ces artistes, philosophes, chercheurs et écrivains, et ce corps en mouvement dans l'espace donne lieu à des œuvres de nature variée que la géopoétique cherche à étudier en accordant une importance

équivalente aux différents espaces, aux paysages urbains et non urbains, aux sons, aux ambiances, aux odeurs et aux touchers. Ces éléments offrent une perspective sur un espace qui n'est pas seulement contemplé, mais également pratiqué et vécu (Bouvet, 2013). Pour quiconque fait de la géopoétique, le monde des humains « est un monde de la chair, une construction née de sa sensorialité passée au tamis de sa condition sociale et culturelle, de son histoire personnelle, de ses émotions et de son attention à son milieu. Il n'est rien dans l'esprit qui ne soit au préalable passé par les sens. » (Le Breton, 2014, p. 651). C'est la raison pour laquelle d'ailleurs, la polysensorialité est une thématique chère à cette discipline.

En littérature et plus particulièrement dans les récits de voyage, la polysensorialité se perçoit à travers une appréhension d'une expérience ou d'un voyage par les sens, considérant chaque périple comme une exploration sensorielle (Le Breton, 2014). Le monde tel que perçu par les écrivains voyageurs se révèle à travers une profusion d'expériences sensorielles (Le Breton, 2014). Les écrits d'Isabelle Eberhardt en sont de bons exemples.

Mais voilà que le soleil a disparu et, presque aussitôt, lentement, le flamboiement des dunes et des coupes commence à se foncer jusqu'au violet marin, et ces ombres profondes, qui semblent sortir de la terre assombrie, remontent, rampent, éteignent progressivement les lueurs qui allument encore les sommets. (Eberhardt, 1896-1906/1988, p. 43)

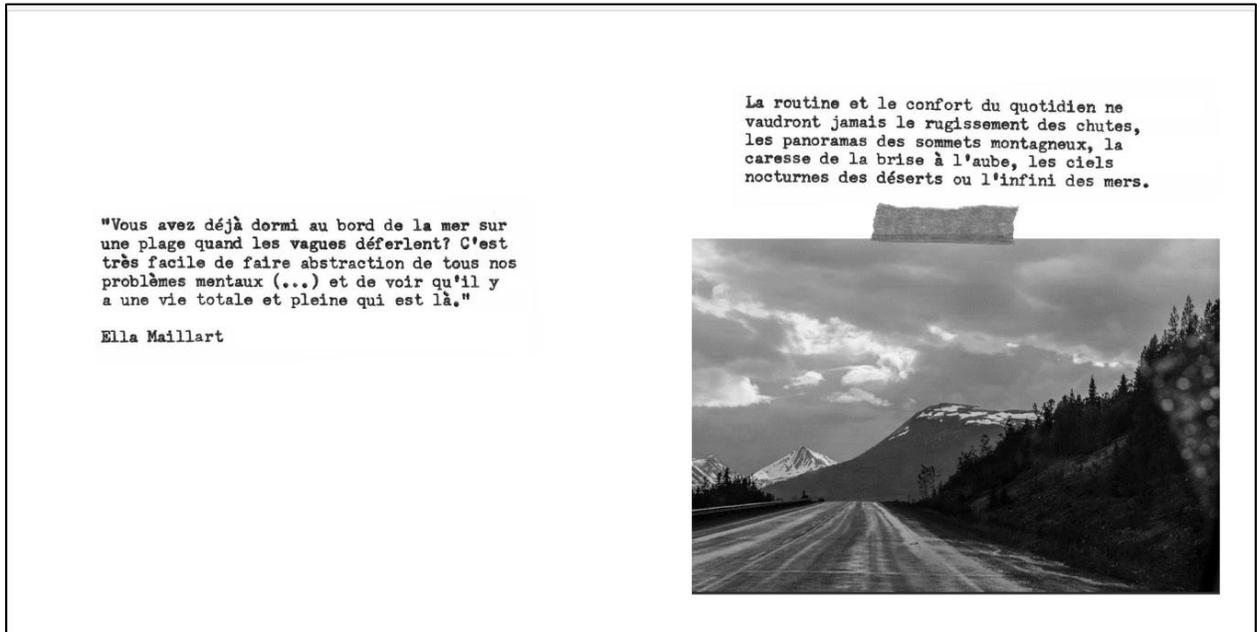
Ce paysage n'aurait pas été décrit de la même manière par une autre personne qui aurait été au même endroit, au même moment car le paysage ne se contemple pas, il se vit. Il existe alors non pas un seul paysage, mais une multitude dans un même endroit, un même itinéraire. La façon dont le monde est appréhendé varie selon notre état émotionnel et mental de même que notre disponibilité affective (Maury, 2011). « Notre état d'âme toujours changeant conditionne, transforme même, les paysages et les gens que nous rencontrons. » (Maillart, 1947/1988, p. 47) De même, il influe notre perception de la route et vice-versa.

Porté par le chant du moteur et le défilement du paysage, le flux du voyage vous traverse, et vous éclaire la tête. Des idées qu'on hébergeait sans raison vous quittent; d'autres au contraire s'ajustent et se font à vous comme les pierres au lit d'un torrent. Aucun besoin d'intervenir ; la route travaille pour vous. (Bouvier dans Perret, 2003, p. 126)

Cette citation de Bouvier exprime bien comment la route affecte l'esprit. C'est précisément pour cette corrélation intrinsèque entre le mouvement et l'esprit que la géopoétique aspire à abolir la dichotomie entre le corps et le monde. Lorsque nous sommes absorbés par les contingences de la vie quotidienne, nous n'habitons le monde qu'en surface et ne portons que très peu attention aux dimensions sensorielles. La géopoétique cherche à étudier le monde poétiquement, par les sens et le corps, à habiter le monde plus densément.

Cet accent particulier porté sur la poétique du mouvement, la polysensorialité et le corps est central dans mon œuvre constituée entre autres avec la documentation de mes travaux de terrain qui peuvent être perçus comme des expériences performatives menées par le corps. Des photographies capturant des paysages en mouvement témoignent des distances parcourues, tandis que des extraits de mon journal de bord retracent mes déplacements. Ensemble, ils composent une narration sensible et poétique du voyage.

Figure 2.3 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



### CHAPITRE 3

## MÉTHODOLOGIE

Cette recherche-crédation est le résultat d'une fusion de plusieurs approches méthodologiques. Tout d'abord, elle entrecroise voire « entretoise » la recherche et la production artistique (Lancri, dans Gosselin, 2006). Cette particularité propre à la recherche-crédation incite les artistes-chercheurs à créer leur propre bricolage méthodologique. « En tant que processus, il [ce terme] est caractérisé par des allers- retours mettant en interaction les particularités du terrain, les concepts et les théories identifiés lors de la revue de littérature, la question de recherche et les différentes méthodologies. » (Paquin, 2017, p. 149).

Bien qu'il semble y avoir autant de manière de faire de la recherche-crédation qu'il y a de personnes qui font de la recherche-crédation, Lancri s'est affairé à en identifier les bases communes. Selon lui, la recherche

prend racine dans la démarche artistique, porteuse de ses propres questionnements et problématiques. En ce qui concerne cette recherche-crédation, il s'agit d'une démarche documentaire performative, c'est-à-dire des expériences de vagabondage documentées. Par la suite, Lancri estime qu'en interagissant avec d'autres œuvres et travaux académiques, l'artiste enrichit son approche en considérant son propre travail avec le même niveau de réflexion. Dans mon cas, je me suis appuyée sur des pratiques artistiques variées allant de l'art performatif en passant par le documentaire expérimental jusqu'à des concepts tels que l'art infiltrant. Enfin, Lancri estime que la dimension artistique, spécifique à chaque pratique artistique, se mêle de manière indissociable aux aspects théoriques. Cette recherche-crédation entremêle la création d'un livre d'artiste à des savoirs théoriques allant de la littérature de voyage, à la théorie féministe et décoloniale en passant par la géopoétique. Le corps et le mouvement étant au cœur de ma démarche, plusieurs éléments méthodologiques ont été empruntés à la recherche performative et autoethnographique. Ma démarche procède d'abord d'une pratique, celle du voyage et du vagabondage. De même, elle tire son origine d'une interrogation personnelle, une tension entre un désir de vivre une vie nomade ou sédentaire. Enfin, cette pratique et cette question existentielle se transforment en création artistique qui se poursuit dans la théorie en faisant les aller-retours avec la pratique. En d'autres termes, elle n'est absolument pas l'illustration d'une théorie ou d'une pensée.

### 3.1 La recherche performative

D'abord entamée sur le terrain avec une série d'expériences performatives de vagabondage, cette recherche-crédation emprunte naturellement à plusieurs égards des composantes propres à la recherche performative. Cette dernière est un paradigme alternatif aux approches traditionnelles de la recherche quantitative et qualitative qui a émergé en réponse à leurs limites (Haseman, 2006). Elle est davantage adaptée à la recherche artistique, car elle permet la prise en compte de la subjectivité du chercheur en plus d'interroger le lien entre son corps et son objet d'étude. Cette approche permet la création de recherches ancrées dans des contextes spécifiques et permet d'éviter l'illusion de l'objectivité dissimulant forcément une subjectivité sous-jacente (Haraway, 1988).

Les personnes qui pratiquent la recherche performative sont souvent motivées d'abord par un désir individuel, par un enthousiasme (Haseman, 2006). Elles ont tendance à explorer d'abord, à fouiller ce qui est en lien avec leur préoccupation pour voir ce qui peut en émerger puis, en aval, à formuler leurs questions de recherche (Haseman, 2006). Pour ma part, je suis allée sur le terrain bien avant de plonger profondément dans des lectures théoriques. En fait, l'œuvre émane d'abord d'une quête existentielle appuyée d'expériences personnelles de vagabondage et de vie en marge.

Tout comme la géopoétique, la recherche performative préconise une flexibilité dans le choix des méthodes et des stratégies. Ces dernières sont choisies en fonction de la nature de la recherche ou de la création artistique. Cela peut inclure des méthodes telles que la réflexion pratique, l'observation participante, l'ethnographie de la performance, l'auto-investigation biographique, ainsi que des techniques spécifiques développées pour répondre aux besoins du projet (Haseman, 2006).

La recherche performative démarre généralement à partir de la pratique artistique du chercheur ou de l'artiste. Elle suit ensuite un processus itératif où la recherche est effectuée à travers la pratique créative elle-même (Haseman, 2006). « Les méthodes et les stratégies du performatif sont dictées par l'objet de recherche lui-même [ma traduction] » (Haseman, 2006, p.8). En d'autres termes, les musiciens font de la recherche par les moyens de la musique, les peintres par la peinture, les écrivains par l'écriture (Haseman, 2006). Par extension on pourrait dire que les personnes qui mènent des recherches sur le vagabondage le font en vagabondant.

S'engager directement sur le terrain avant de lier cette expérience à des concepts théoriques est une façon de donner une priorité initiale à l'expérience pratique et aux instincts, avant d'encadrer ces observations dans un cadre théorique plus large. S'immerger directement sur le terrain peut permettre une connexion plus profonde avec le sujet d'étude et conduire à une compréhension plus intuitive. De plus, en comprenant les réalités concrètes sur le terrain, il devient plus facile de formuler des théories qui sont ancrées dans la réalité (Haseman, 2006). Cette manière de faire favorise la création d'œuvres plus

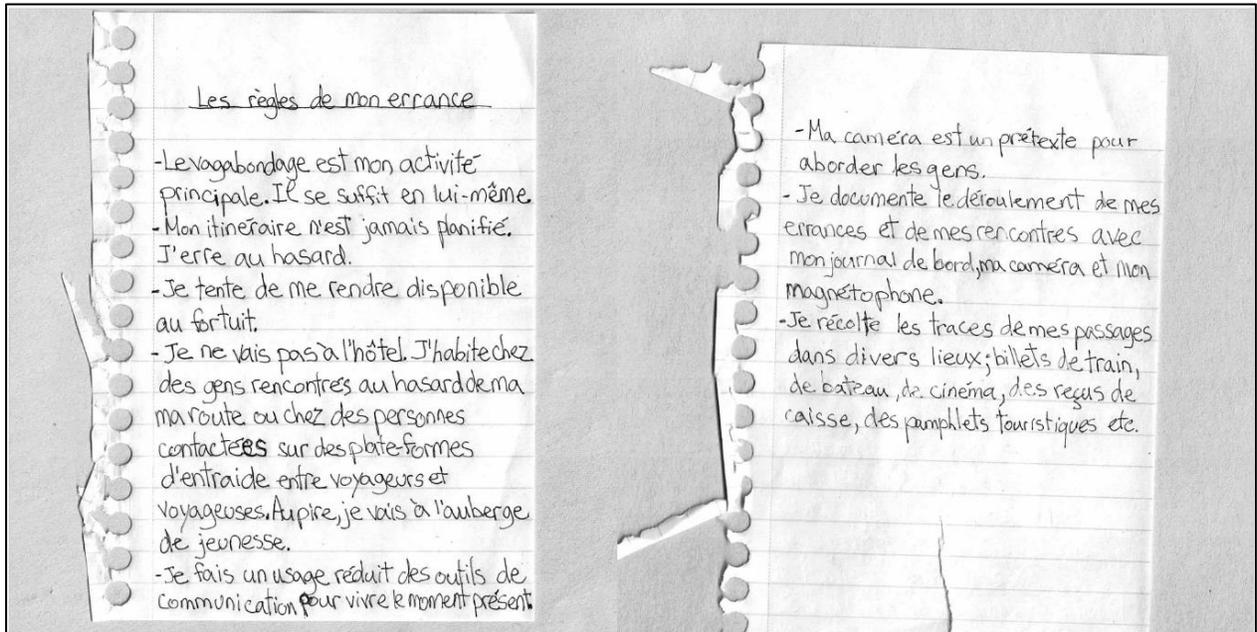
sensibles et authentiques, plus à même de susciter une résonance émotionnelle chez un auditoire qui s'étend au-delà du monde académique. Le public non initié aux théories sollicitées peut ainsi se rattacher davantage aux aspects sensibles de l'œuvre.

### 3.1.1 Une série d'expériences performatives de vagabondage

Ce projet a débuté par une série de travaux de terrain, des expériences performatives de vagabondage menées avec une caméra personnelle, un magnétophone et un journal de bord, en Russie à bord du Transsibérien, à Beijing, en Serbie, au Maroc ainsi qu'en Thaïlande. J'ai documenté mes passages dans ces lieux de même que les gens que j'ai rencontrés au hasard de ma route; des locaux et des voyageurs de tous types.

Ces expériences performatives ont été menées en suivant un ensemble de règles préétablies. Les voici.

Figure 3.1 Extrait de Les seins ballants, je m'en vais au vent



### 3.2 L'autoethnographie

Cette récolte de données sur le terrain et cette prise en compte de la subjectivité de ceux et celles qui mènent la recherche résonnent à plusieurs égards avec la méthode autoethnographique. S'inscrivant dans un paradigme post-positiviste qui vise à créer des savoirs incarnés et situés, cette méthode propose d'utiliser le soi comme outil d'exploration pour mener une enquête (Adams et al., 2015). Le soi est en effet un porteur de culture intimement lié aux autres dans la société qu'il convient d'interpréter dans son contexte (Chang, 2008). Prendre en considération l'expérience personnelle dans les recherches en sciences sociales est une façon de reconnaître que les individus exercent une influence sur leur recherche en même temps qu'ils en sont affectés (Adams et al, 2015, Haraway, 1988). Je me permets ici de reprendre les mots de Sylvie Fortin :

Si la personne qui mène l'investigation est indissociable de la production de recherche, pourquoi alors ne pas observer l'observateur ? Pourquoi ne pas se regarder soi-même et écrire à partir de sa propre expérience ? (Dans Gosselin, 2006, p. 103).

Un travail réflexif permettra de nommer et d'interroger ce qui se trouve « à l'intersection du soi et de la société, du particulier et du général, du personnel et du politique » [ma traduction] (Adams et al., 2015, p. 2). Le défi est à cet effet, de trouver un arrimage entre la rigueur intellectuelle et méthodologique, les émotions et la créativité.

Situer les savoirs permet aussi d'éviter de prétendre à une fausse objectivité qui voile souvent des partis pris. Ainsi, elle permet de dépasser l'utopie scientifique positiviste, celle de l'objectivité transcendantale, mais sans tomber dans le relativisme absolu (Haraway, 1988). À cet égard, Barrett (2014) estime d'ailleurs que la recherche-crédation répond au souhait d'Haraway en produisant des savoirs expérientiels qui vont au-delà de la recherche traditionnelle académique.

Face à l'impossibilité avérée d'atteindre une objectivité totale, l'approche autoethnographique devient une voie privilégiée pour situer les savoirs. L'idée fondamentale de l'autoethnographie consiste à reconnaître que les personnes qui réalisent des recherches font partie intégrante de ce qu'ils étudient. En se penchant sur cette idée, on suggère une approche où l'on ne se contente pas seulement d'observer mais on se considère aussi comme faisant partie de l'objet d'étude. Cela implique une reconnaissance de sa subjectivité et une utilisation de sa propre expérience comme source de connaissance (Fortin, dans Gosselin 2006).

Toutefois, il convient de préciser que l'expérience personnelle vise surtout à servir de tremplin pour une compréhension élargie qui va au-delà du soi. « Le praticien chercheur qui se retourne sur lui-même ne peut en rester là. Sa prise de parole doit dériver vers un ailleurs. » (Fortin, dans Gosselin, 2006, p. 105). En

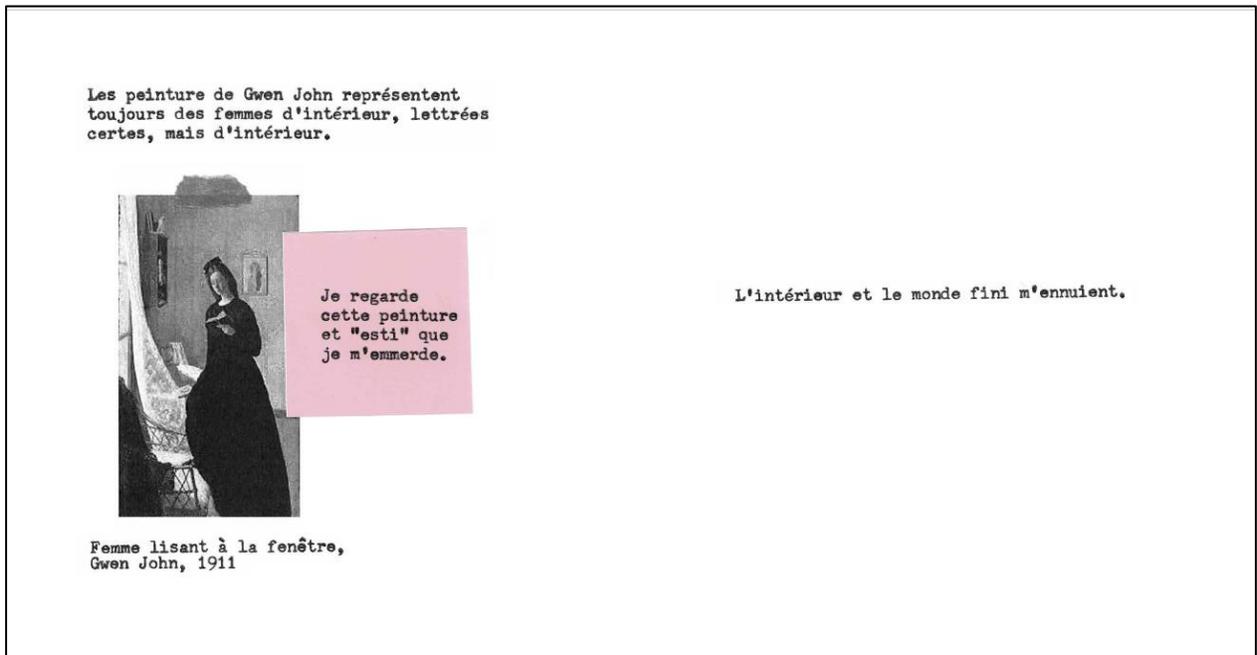
d'autres termes : « Les données autoethnographiques, définies comme des expressions de l'expérience personnelle, aspirent à dépasser l'aventure proprement individuelle du sujet. » (Fortin, dans Gosselin, 2006, p. 105). Elles servent à mieux saisir les réalités étudiées.

### 3.2.1 Au-delà du langage académique

L'adoption d'une écriture à la première personne qui alterne avec des dimensions socioculturelles transindividuelles permet de trouver un équilibre entre la rigueur intellectuelle et la prise en compte de l'expérience personnelle (Fortin, dans Gosselin, 2006). « L'autoethnographie (proche de l'autobiographie, des récits du soi, des histoires de vie, des récits anecdotiques) se caractérise par une écriture au « je » qui permet l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible du soi. » (Fortin, dans Gosselin, 2006, p. 104)

Au départ, les autoethnographes dérogeaient au langage académique par la production de recherches écrites à la première personne qui adoptaient des éléments davantage propres au récit littéraire. Or, d'autres sont allés plus loin en usant du langage artistique pour raconter ou diffuser leur recherche (Chang, 2008, Adams et al., 2015). Les autoethnographies, tout comme les études géopoétiques et la recherche performative, peuvent prendre la forme d'images fixes telles que des photographies, des peintures ou des dessins. Elles peuvent emprunter une forme théâtrale, musicale, chorégraphique ou filmique (Brydie-Leigh, 2013). Elles peuvent aussi être poétiques (Pelias, 2013). Certains textes autoethnographiques préconisent l'emploi de diverses formes littéraires telles que le récit, le roman et la poésie (Fortin, dans Gosselin, 2006, p. 106). Cette recherche-crédation ayant mené à un livre d'artiste s'inscrit à la fois dans la création littéraire, performative, photographique et documentaire. Elle adopte également une écriture à la première personne toutefois sans se confiner dans une démarche introspective puisqu'elle sollicite des savoirs théoriques.

Figure 3.2 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



### 3.2.2 Récolter des données

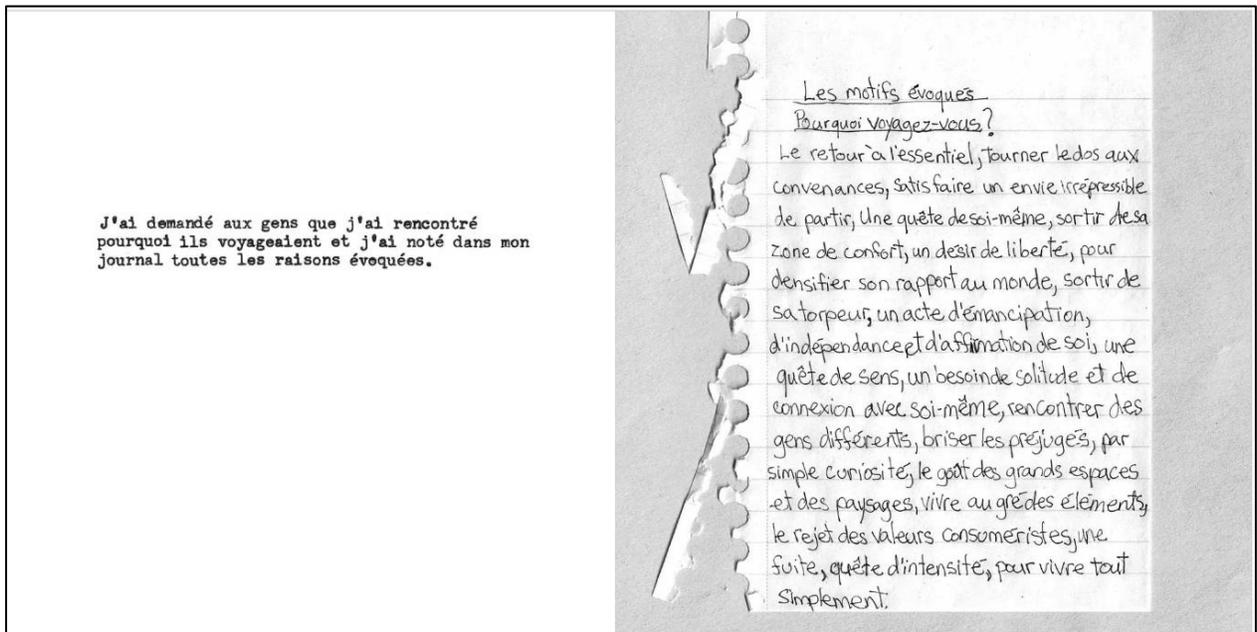
Un peu comme c'est le cas avec la géopoétique et la recherche performative, il n'y a pas nécessairement un accord unanime quant à la méthode à suivre pour réaliser une autoethnographie. « Retenons donc ici le foisonnement d'approches méthodologiques qui marque la conjoncture actuelle des études de type autoethnographique. » (Fortin, dans Gosselin, 2006, p. 106)

Il existe tout de même certaines bases communes. La récolte de données, leur analyse puis leur mise en forme semblent constituer la méthode de la plupart des autoethnographies. La récolte de données peut se faire dans l'atelier, le studio, la classe ou la communauté dépendamment de l'objet d'étude. Dans ce cas-ci, ce fut principalement sur le terrain, en errance. Les types de données récoltables varient entre la saisie de document, l'entrevue et l'observation. Dans le cas de cette recherche, il s'agit d'un mélange de toutes ces stratégies. La saisie de documents peut consister à prendre des notes, réaliser des croquis,

photographier ou filmer. Les entrevues peuvent être informelles, conversationnelles ou être appuyées par des questions ciblées et structurées. Enfin l'observation peut être discrète et passive ou être complètement engagée (Fortin, dans Gosselin, 2006). Pour ma part, sur le terrain, j'ai photographié, filmé, enregistré, noté, dessiné et mené des entrevues dans une forme conversationnelle et informelle.

Il existe une distinction entre la collecte de données autoethnographiques et la réalisation d'une étude autoethnographique, c'est-à-dire avec une forte dimension culturelle (Fortin, dans Gosselin, 2006). Il est possible de jumeler la collecte de données ethnographiques à différentes méthodes dans mon cas, elle l'est avec la recherche performative et la géopoétique. Il s'agit de créer le bricolage méthodologique le plus adapté à son projet. Cette recherche-crédation n'est pas à proprement parler une autoethnographie mais elle s'inspire de sa méthodologie pour la collecte de données, leur analyse et leur mise en forme. Une banque de données est constituée à partir de la documentation des expériences performatives qui ont été menées sur le terrain avec un journal de bord, une caméra et un magnétophone, de même que les artefacts qui ont été récoltés. À cela s'ajoutent des savoirs théoriques et des archives sur les figures populaires ou événements historiques associées au vagabondage. C'est à partir de la récolte de ce matériel multiforme que l'œuvre a été créée.

Figure 3.3 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*

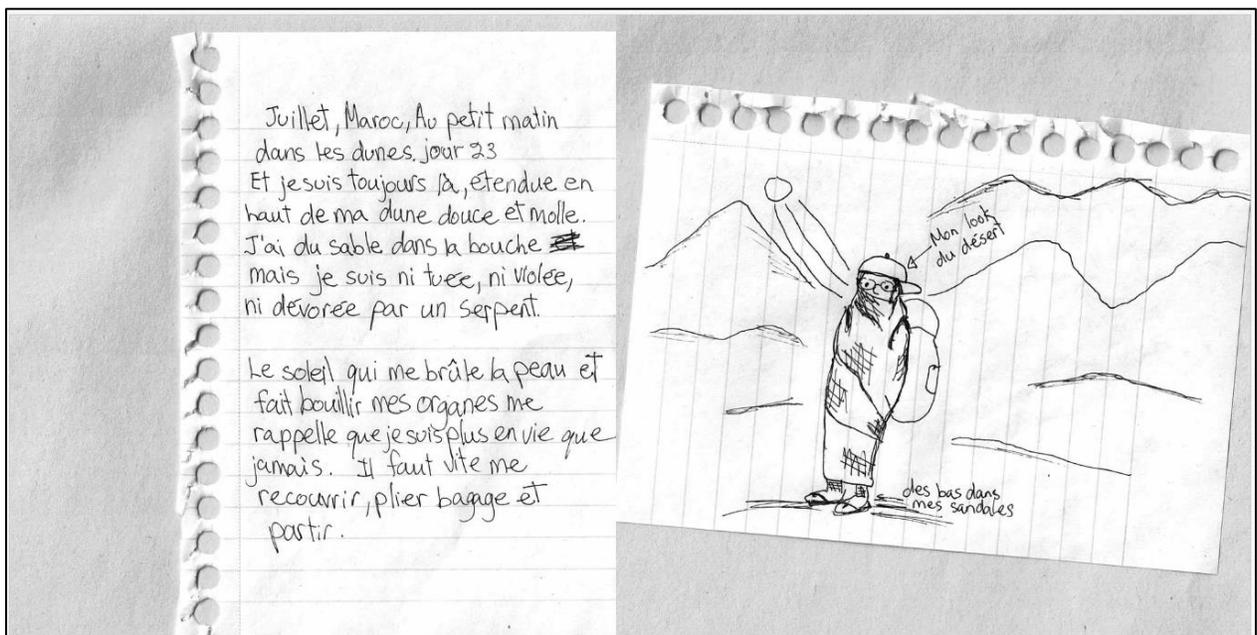


### 3.2.2.1 Le journal de bord et les autres traces de mes travaux de terrain

Le journal de bord permet d'éventuellement retracer le parcours de la recherche, de constater son évolution, ses tergiversations (Fortin, dans Gosselin, 2006). Mon journal de bord m'a accompagné tout au long de cette recherche et non pas uniquement lors des travaux de terrain. Il documente la recherche en alternant les notes descriptives, les notes méthodologiques, les notes théoriques ainsi que des activités d'auto-observation et de réflexivité, une méthode que j'ai empruntée à Baribeau (2005). Il contient des descriptions factuelles : des lieux, des odeurs, des paysages, des événements, des rencontres et des témoignages de personnes rencontrées sur le terrain, des sensations et des impressions. Ce carnet fait aussi parfois état de mon intériorité, ce qui sert à enrichir l'étude. Toutefois, l'analyse de ces données doit être faite avec un certain recul. « Pour éviter certains écueils [...] les réactions corporelles se doivent d'être relevées pour ce qu'elles sont : une source d'information partielle qui, en se combinant aux autres types de données, faciliteront la construction de la réflexion du chercheur. » (Fortin, dans Gosselin, 2006, p. 101)

En plus d'avoir méticuleusement documenté cette recherche avec un journal de bord, les travaux de terrain ont été documentés avec une caméra, et un magnétophone. J'ai ainsi pu récolter une documentation audiovisuelle de ces pérégrinations. J'ai aussi conservé des billets d'avion, de train, d'autobus, de bateaux, des tickets de caisse, des pamphlets touristiques, des petits objets trouvés ou qui m'ont été offerts, des captures d'écran de textos et de courriels. Cette documentation a, par la suite, facilité ainsi le travail de réflexivité. De plus, elle s'est transformée en matériau de création pour la réalisation de l'oeuvre, un livre d'artiste.

Figure 3.4 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



### 3.2.2.2 La récolte d'archives

J'ai récolté des archives libres de droits accessibles en ligne, en grande majorité sur Wikimedia et Wikipédia, permettant de voir en images des événements historiques liés à l'histoire du vagabondage, de l'errance et du voyage tels que la Grande Dépression, la Grande Récession, le mouvement hippie ou encore l'essor

contemporain de la *Van Life*. Des archives sur les voyageurs et vagabonds célèbres comme Jack London, Jack Kerouac, Christopher McCandless, Isabelle Eberhardt, Ella Maillart, Annemarie Schwarzenbach, Mary Seacole et Alexandra David-Néel ont aussi été récoltées et ont servi de matériaux pour la création de l'oeuvre.

### 3.2.3 Analyser et mettre en forme les données par la création d'une oeuvre

Les données que j'ai récolté sont brutes, ce sont des fragments d'informations qui séparément ne sont pas forcément porteurs de sens. Tant et aussi longtemps qu'elles n'auront pas une structure significative, elles apparaîtront comme un tas désordonné (Chang, 2008). C'est par leur mise en dialogue, leur entretoisement (Lancri, 2006) qu'elles deviendront porteuses de sens. « Les données de terrain, comme n'importe quel matériau empirique, offrent à l'artiste-chercheur le plaisir d'un acte de création posé sur elles. Sans cela, elles resteront muettes. » (Fortin, dans Gosselin, 2006, p. 108).

L'objectif est d'y dégager des éléments culturels, politiques ou sociaux permettant de répondre aux hypothèses de recherche. Cela implique de faire un va-et-vient de l'attention entre le soi et les autres, le contexte personnel et le contexte social (Adams et al., 2015, Chang, 2008, Fortin dans Gosselin, 2006). Pour y arriver, j'use de diverses stratégies, notamment : identifier les sujets récurrents, connecter le présent avec le passé, mettre en contexte, tisser des liens avec des concepts issus des sciences sociales (Adams et al., 2015, Chang, 2008) telles que la théorie féministe et géopoétique.

Dans le contexte de la création d'une oeuvre, Gosselin suggère de se servir de ces données comme matériau de création. « Quel que soit le type de données ethnographiques privilégié, celles-ci seront appréhendées comme un matériau, une matière première [...]. » (Fortin dans Gosselin, 2006, p. 101). Dans le cas de cette recherche-crédation, l'oeuvre fait dialoguer des extraits du journal de bord, la documentation visuelle des travaux de terrain et des artéfacts variés qui en proviennent avec des concepts théoriques.

## **CHAPITRE 4**

### **L'ŒUVRE LES INSPIRATIONS ET LE RÉCIT DE PRATIQUE**

Ce chapitre retrace le parcours sinueux qui a conduit à la création de l'œuvre, de ses premières ébauches à sa matérialisation. Inscrite dans un va-et-vient constant entre réflexion théorique et exploration formelle, cette recherche-crédation s'est nourrie d'hésitations et de réajustements successifs.

Initialement pensé pour être un film, le projet a évolué vers une microédition de livres d'artistes nomades, un récit hybride qui navigue entre plusieurs langages : arts visuel, littérature, cinéma. Tantôt en retrait pour observer le monde, tantôt livrant une intimité à vif, il s'inscrit dans un territoire mouvant où se croisent arts visuels, médias et cinéma expérimental. Ce maillage d'influences a façonné la forme de l'œuvre, dont les expérimentations successives seront ici retracées jusqu'à sa version finale.

#### **4.1 Corpus créatif**

Mes influences artistiques se trouvent sur plusieurs terrains de création, allant des arts visuels et médiatiques au cinéma documentaire en passant par la littérature jusqu'aux arts infiltrants. Je m'inspire des artistes qui transcendent les codes de leurs disciplines et qui adoptent des approches performatives et documentaires.

Mon intérêt pour le cinéma documentaire expérimental réside dans sa capacité à transcender sans réserve les conventions du cinéma commercial. Les artistes et cinéastes qui accordent une attention particulière à la performativité de leur corps dans l'espace ont aussi eu une influence notable sur ma démarche. Le livre d'artiste s'est révélé le format idéal pour conjuguer une dimension performative à l'écriture et à une démarche documentaire. Enfin, les pratiques artistiques infiltrantes, qui se déploient hors des lieux traditionnellement dédiés à l'art et où l'objet n'est pas prévalent ont nourri mon envie de créer un livre d'artiste nomade, pensé pour circuler librement au-delà des institutions.

Ce texte se penche sur la démarche documentaire et performative de Sophie Calle, en mettant particulièrement en lumière son œuvre *L'hôtel* (1981). Il examine également les carnets de voyage cinématographique d'Ella Maillart de même que la pratique cinématographique artisanale et expérimentale de Jonas Mekas, notamment ses journaux filmés. En outre, il aborde la pratique du livre d'artiste, en se focalisant sur l'exposition au musée du manuscrit *On the Road* de Jack Kerouac, ainsi que sur le travail de Dieter Roth, qui repousse les limites du médium à l'extrême avec sa série d'œuvres intitulée *Literaturwurst*, (ce qui pourrait être traduit par saucissons littéraires). Enfin, une attention particulière est portée aux pratiques artistiques dites infiltrantes, en se penchant notamment sur le travail de Serge Le Squer et Sylvie Cotton.

#### 4.1.1 La démarche performative et documentaire de Sophie Calle : *L'hôtel* (1981)

De plus en plus, les artistes au-delà des cinéastes s'approprient le genre documentaire. Les frontières entre les genres s'estompent progressivement et les limites entre les disciplines artistiques deviennent davantage perméables. Ainsi, des artistes visuels, à l'instar de Sophie Calle, réalisent des films, des cinéastes exposent dans des galeries, et certains adoptent une approche documentaire sans recourir à l'utilisation d'images en mouvement, documentant le réel à leur façon.

À l'extérieur du monde du cinéma, les artistes, plutôt que de réaliser des films, récoltent des traces, des témoignages et des documents (Pouillaude dans Caillet, 2017). Ils cherchent à affirmer leur présence dans le monde, à transcender la dichotomie entre le moi-sujet et l'objet-monde, à appréhender le monde non pas seulement par l'observation cartésienne, mais en le saisissant par le corps et la création artistique, en l'habitant poétiquement (Maury, 2011).

Bien que l'artiste n'aborde pas son travail en ces mots, je perçois dans la démarche de Sophie Calle une approche documentaire. J'entends documentaire par opposition à fiction dans sa définition la moins stricte au-delà du genre cinématographique. Je fais référence à la non-fiction, à une élaboration créative du réel. Figure de proue incontournable en art conceptuel, elle est connue pour ses projets qui combinent le performatif, l'écriture et la photographie. L'artiste a tendance à créer des œuvres qui floutent les frontières entre l'art et la vie. À titre d'exemple, dans le cadre du projet *L'hôtel* (1981), elle s'est fait embaucher dans un hôtel comme femme de chambre pendant 6 semaines (Manchester, 2005). Elle a documenté son expérience avec des photographies et un journal de bord. Par la suite, elle a exposé un choix de photographies de même que des extraits de son journal de bord.

Calle n'invente pas des histoires. Elle les trouve dans la rue, dans la vie. Son corps en mouvement est son outil d'investigation, son « véhicule de l'être au monde » pour reprendre les termes de Maury (2011, p.13). Son appareil photo agit comme une extension de son corps, en guise de témoin de ses expériences. Elle raconte ce qu'elle vit, ce qu'elle voit. Au lieu d'inventer un personnage de fiction qui travaille dans une chambre d'hôtel, elle choisit de devenir cette femme de chambre. Elle provoque l'histoire dans laquelle elle devient la protagoniste implicite derrière l'appareil photo et derrière la plume. Le réel est en ce sens son matériel de création.

Calle travaille aux frontières du voir et du dire, du réel et du virtuel (Décarie, 2006). Ses projets artistiques se situent également aux contours de plusieurs champs disciplinaires, entre la performance, la

photographie, le roman-photo, le récit photographique. « Elle écrit des épisodes narratifs en vivant littéralement son nom, en déambulant dans les rues. » (Décarie, 2006, p.31)

L'artiste travaille avec un carnet de notes, dans lequel elle décrit ses expériences. Celui-ci prend parfois la forme d'un journal de recherche, tantôt la forme d'un journal intime. En exposant ses notes, l'artiste floute de nouvelles frontières, celles délimitant la sphère intime de la sphère publique.

Ma démarche s'apparente à celle de Calle en ce sens que le réel est mon matériel de création. Comme elle, je tends à flouter les frontières entre l'art et la vie. De même, mes errances ont été autoengendrées, tout comme celles de Calle. Enfin, la documentation qui en est découlée, s'est transformée en création artistique comme c'est le cas, notamment avec son œuvre *L'hôtel* (1981).

#### 4.1.2 Les carnets de voyage filmés d'Ella Maillart

Ella Maillart est surtout reconnue pour ses récits littéraires, dont le plus célèbre est sans aucun doute *La voie cruelle* (1952), qui raconte son voyage en Afghanistan et qui trouve son départ à Genève, en compagnie d'Annemarie Schwarzenbach. Cependant, elle a aussi filmé pendant ses voyages et elle nous a transmis des images uniques pour son époque, capturées dans des lieux que peu de voyageurs osaient alors explorer. Elle peut donc non seulement être qualifiée d'écrivaine voyageuse, mais de cinéaste voyageuse. Dans les années 1930, elle profite des nouvelles caméras 16 mm, transportables pour filmer ses voyages. Elle parcourt ainsi le monde non seulement avec un journal de bord mais aussi une caméra, nous léguant des carnets de voyage filmés inédits pour l'époque. Autobiographie filmée d'un périple original, le carnet de voyage cinématographique s'inscrivant dans l'héritage du cinéma ethnographique de Jean Rouch peut être décrit comme un témoignage authentique de l'expérience vécu d'un voyageur, un format qui lui permet de poser un regard sensible sur le monde et le voyage (Argod, 2011). Ella Maillart

devrait d'ailleurs être ajoutée à la liste des pionniers et des pionnières de cette mouvance dont les films n'ont pas été reconnus à leur juste valeur.

À l'heure actuelle, ces films demeurent peu accessibles au grand public, requérant une recherche dans les archives de la Cinémathèque Suisse pour y accéder. De plus, leur visionnage peut être ardu pour certains, notamment en raison de leur absence de son. Dans un contexte où notre perception cinématographique est façonnée par le cinéma parlant, ces images muettes peuvent être perçues comme laborieuses à apprécier. Cependant, ces dernières années, plusieurs initiatives visent à décroquer les récits de voyage, à élargir le point de vue unilatéral de l'homme blanc occidental. Les femmes voyageuses comme Ella Maillart connaissent un regain d'intérêt. Des films créés à partir de ses archives offrent ainsi une nouvelle vie à ces images en mouvement.

Je pense en particulier au film *Ella Maillart : Double Journey* (2015) d'Antonio Bigini et Mariann Lewinsky et à *Les voyages extraordinaires d'Ella Maillart* (2021) de Raphael Blanc. À noter qu'en 1973, Radio Télévision Suisse lui avait aussi consacré un portrait, *Les itinéraires d'Ella Maillart* qui est depuis peu stocké sur la chaîne YouTube de ce média. Le grand public peut dorénavant prendre connaissance du travail de cette cinéaste, écrivaine et grande voyageuse.

Comme Ella Maillart, j'ai documenté mes pérégrinations, avec une caméra, un journal de bord et parce que le contexte technologique le permettait, un magnétophone. Comme elle, j'ai filmé mes pérégrinations avec une caméra légère agissant presque comme une extension de mon corps, dans une hypermobilité et une subjectivité assumée. Cette documentation visait à servir éventuellement de matériel pour créer une oeuvre-journal, en quelque sorte un carnet de voyage revisité dont la forme n'a été définie que par après.

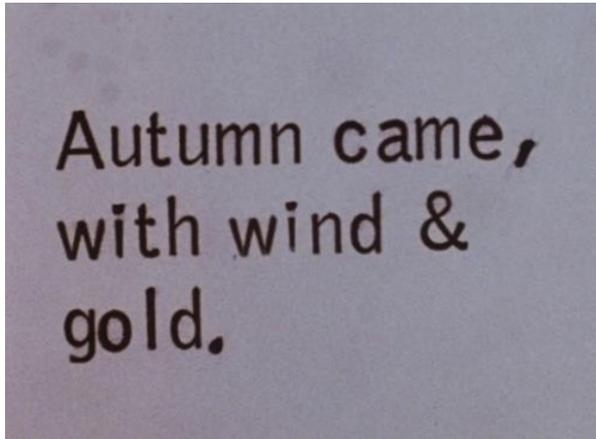
#### 4.1.3 Les journaux filmés de Jonas Mekas: *Walden* (1964-1969)

Jonas Mekas est un artiste, poète et un « cinéaste-filmeur » (Goursat, 2018, en ligne) qui s'intéresse à la quotidienneté, au poétique et au banal. Il est un pionnier du genre cinématographique appelé le journal filmé, une mouvance s'inscrivant à la fois dans les disciplines des arts visuels et médiatiques que dans le champ du cinéma expérimental.

Par des tournages qui se font seuls et sans scénario, par une caméra à la première personne, un « je filmant » (Goursat, 2018), Mekas regarde le monde à travers sa Bolex 16mm qui lui permet de diriger son regard de même que celui du spectateur, vers sa façon de voir le monde (Goursat, 2018). Il monte ensuite les images de manière non linéaire et les commente en y récitant des poèmes. Des commentaires poétiques font également office d'interstices. Cette manière de procéder permet liberté, spontanéité et réflexivité.

À titre d'exemple, dans son film-journal *Walden* (1964-1969), dont le titre fait d'ailleurs référence à l'oeuvre de Thoreau, en filmant son quotidien, sans scénario, Mekas procède comme Sophie Calle, à une altération des frontières entre l'art et la vie. « Je vis, donc je fais des films », « Je fais des films, donc je vis » commente-t-il en voix off. Non seulement sa présence se fait sentir derrière la caméra mais elle est affirmée au montage grâce à l'usage des intertitres poétique et l'ajout d'une voix off qui est sa propre voix. Mekas est un cinéaste poète qui par l'intégration de la poésie dans ses films, en plus de documenter son quotidien, « l'habite poétiquement » (Maury, 2011). À la manière de Thoreau qui cherche la sens de la vie dans la nature et la philosophie, « Mekas nourrit une réflexion sur la vie bonne, dès la première bobine, en filmant ce qu'il a à portée de main et ce que son regard peut toucher, par exemple les mains d'un petit garçon attrapant des fleurs, ou de son amie tassant la terre d'un pot. » (Goursat, 2018, en ligne).

Figure 4.1 Intertitre de Mekas tiré de son film *Walden*, 1968



Tout comme Mekas, j'ai filmé mes travaux de terrain avec une caméra de poche, ce qui m'a assuré une très grande liberté. Cela m'a aussi permis de laisser la place à la spontanéité et de tourner sans scénario. Cette caméra au « je » assumée était aussi une façon de situer mon point de vue (Haraway, 1988). D'ailleurs, selon Haraway (1988), la seule manière d'être véritablement objectif est de reconnaître et d'interroger notre propre subjectivité. Plutôt que de documenter son quotidien de manière stoïque, en tentant de s'effacer, la caméra de Mekas peut être perçue comme une extension de son corps, une preuve de sa présence dans un lieu. Un tremblement, une voie derrière la caméra, une respiration, la présence palpable du cinéaste donnant le ton, celui du point de vue subjectif du cinéaste plutôt qu'un discours imprégné d'une fausse objectivité cachant des partis pris. J'ai abordé une approche similaire, dans mes travaux de terrain. Je n'ai jamais tenté d'effacer ma présence.

#### 4.1.4 Du Manuscrit original *On the Road* exposé à *Literaturwurst* de Dieter Roth

L'exposition du manuscrit original *On the Road*, de Jack Kerouac rompt avec les conventions stylistiques, littéraires, visuelles et structurelles du livre conventionnel. Il est composé de plusieurs bobines de papier de 12 pieds de long, scotchées ensemble pour former un rouleau continu de 127 pieds. L'objectif était que Jack Kerouac n'ait jamais à s'arrêter lorsqu'il écrivait. L'écrivain aurait ensuite tapé l'entièreté du texte en

un seul paragraphe et en seulement trois semaines, alimenté apparemment uniquement par du café (Paton, 2010).

Ce manuscrit ainsi exposé au musée, se transforme en installation et permet de percevoir quelque chose que le roman conventionnel ne peut apporter. Il nous transporte dans le labeur de l'écriture. Ce long rouleau, déroulé en ligne droite, nous renvoie non seulement à l'acte de création mais aussi au concept de la route, du chemin, du voyage, le sujet central de *Sur la route* (Paton, 2010).

Cette fusion de la forme et du contenu dans l'objet physique, associée à l'acte physique de sa création (non seulement la dactylographie, mais aussi l'acte de coller le papier), fait du manuscrit une œuvre d'art au même titre que n'importe quelle autre œuvre majeure du 20<sup>e</sup> siècle. (Paton, 2010, p.6, traduction libre).

Ce rouleau est en quelque sorte en avance sur son temps, prédisant le livre d'artiste, l'art conceptuel et le boom de l'art de la performance des années 1960 (Paton, 2010). Il contribue en effet à libérer le livre de ses conventions littéraires, typographiques et éditoriales en plus d'attirer l'attention sur les métarécits et les possibilités infinies qu'offre la manipulation typographique.

Figure 4.2 Le manuscrit original *On the Road* exposé au musée Boot Cotton Mills, 2007



Depuis, le livre d'artiste est devenu un genre artistique reconnu et investi par les artistes et les écrivains qui repoussent à chaque fois à leur manière les conventions littéraires et éditoriales par un travail qui lie le fond et la forme. L'artiste n'investit pas seulement le texte mais le livre dans son entièreté (Habrand, 2016, p. 31).

Le livre d'artiste est devenu un espace alternatif (Linker, 2008), qui s'immisce dans les brèches de l'art et de la littérature et qui va au-delà de l'exposition publique et des réactions du monde de l'art. « Il demeure en équilibre instable, entre deux mondes [...] » (Habrand, 2016, p. 30) Est-ce que ça va dans un musée ou dans une bibliothèque ? Le livre d'artiste joue avec cette tension. « Il ne s'agit pas d'un remplacement, mais d'une forme d'art prenant place à côté de formes d'art plus conventionnelles. » (Linker, 2008, p.14)

Le livre d'artiste se distingue du livre usuel. C'est une œuvre d'art, un objet de collection qui existe la plupart du temps en pièce unique ou en série limitée. Tout comme le cinéma expérimental à l'égard du cinéma commercial, il se soustrait aux contraintes éditoriales de l'imprimerie (conventions, marges, règles

typographiques, format, mise en page, polices, etc.). Souvent produit en atelier par l'artiste lui-même, il occupe une autre fonction que le livre traditionnel. Il ne faut pas non plus le confondre avec un objet d'artisanat. Contrairement à l'objet artisanal, la vocation du livre d'artiste ne se limite ni à une dimension décorative ni à une utilité particulière. De plus, le livre d'artiste sollicite généralement des techniques artistiques ou artisanales comme la sérigraphie ou encore des reliures faites à la main contrairement au livre traditionnel qui utilise toujours des techniques de reproduction commerciales.

Il n'y a pas de règles entourant la création d'un livre d'artiste. Tout est possible. Toutes les formes, les tailles, les plis, les contenus. Il peut être minuscule, gigantesque, sculptural. Les pages peuvent être reliées de manière traditionnelle, en accordéon, juxtaposées ou collées. Elles peuvent être percées, trouées, gravées, peintes, écrites, découpées. Les matériaux de création peuvent être tout aussi variés. Il peut s'agir de papier de toute sorte, des tissus, des cartons, des objets trouvés, du fil de fer. L'objectif est généralement de transmettre un concept ou une esthétique en lien avec le sujet choisi (Karapidakis, 2020).

Celui qui est allé le plus loin dans la libération du livre de ces conventions est sans doute Dieter Roth, célèbre pour sa série de livres d'artiste *Literaturwurst* créée entre 1961 et 1974. Roth a fabriqué une série de « livres saucissons » : des livres-objets dans lesquels la forme du livre est complètement évacuée au profit d'une autre, ... un saucisson ! Chaque livre a été réalisé à partir de recettes traditionnelles de saucissons, mais en remplaçant la chair à saucisson par un livre ou un magazine. La couverture de l'édition a ensuite été collée sur la peau du saucisson, puis signée et datée.

Figure 4.3 *Literaturwurst*, Dieter Roth, 2004



Roth en repoussant au maximum les limites du livre d'artiste par la création de livre-saucissons destinés à la pourriture, à la décomposition s'inscrit dans cette volonté de désacralisation de l'œuvre d'art partagé par de nombreux artistes à l'époque. « C'était une manière d'affirmer que l'œuvre a sa propre vie. Faite, finie, et signée par lui, elle continuait à travailler. Elle lui échappait. » (Morel, 2020, p. 87). Par ailleurs, la notion de livre d'artiste « est née de la volonté d'en découdre avec l'unicité de l'œuvre d'art, dans une perspective démocratique contraire au modèle commercial du livre de bibliophilie. » (Linker, 1980/2008 p. 13). En d'autres termes, le livre d'artiste peut se poser comme une critique de la production industrielle en littérature, une production en série, comme des saucissons. Cette volonté de désacralisation de l'objet d'art peut aussi être perçue par extension dans la notion d'art infiltrant.

#### 4.1.5 L'art infiltrant : Les infiltrations urbaines de Serge Le Squer et le *Happy Fake* de Sylvie Cotton

Les œuvres infiltrantes naissent d'un désir des artistes de s'immiscer dans la réalité vécue. « On entendra ici la notion de réel à la manière d'un champ et d'un accent, c'est-à-dire comme ce hors-l'art dont l'artiste contemporain n'a de cesse de s'emparer, et comme ce caractère effectif de situation à vivre que bien des œuvres revêtent dès lors. » (Loubier, 2002, p. 20). Des centres d'artistes autogérés comme le *3e Impérial* ou *Dare-Dare* se spécialisent dans ce genre d'œuvres ou de projets.

L'art a déjà investi l'espace public depuis longtemps. Toutefois, ce que les œuvres infiltrantes ont de particulier, c'est qu'elles passent du *in situ* à l'*in socius* (Bourriaud, 1999). Contrairement à l'art public, une sculpture, une statue ou une fontaine insérée dans le paysage urbain par exemple, ces pratiques artistiques se fondent dans la vie. Elles se faufilent, comme une brèche dans le quotidien des passants et des usagers de la ville. Le statut artistique en est souvent camouflé, du moins aux yeux d'un public non prévenu (Collet et Létourneau, 2019 ; Loubier, 2002). L'œuvre furtive est initialement perçue de manière fortuite, souvent lors d'une déambulation par exemple. Elle est alors appréhendée comme une singularité qui perturbe la familiarité du cadre environnant, bien que de manière subtile (Loubier, 2002). On parle alors d'une esthétique de l'entrave, d'une intrusion furtive (Loubier, 2002) ou encore d'un oscillement entre l'art et la vie (Collet et Létourneau, 2019). Les artistes qui créent ce type d'œuvre semblent aspirer à une connexion plus profonde avec la réalité environnante, comme une aspiration à rejoindre le réel (Loubier, 2002).

À titre d'exemple, dans le cadre d'une programmation organisée par *SKOL*, Serge Le Squer a réalisé des infiltrations urbaines, des détournements de la signalisation routière. Dans la nuit du 21 septembre 2000, l'artiste a peint des passages piétonniers laissés inachevés, dans le quartier où se trouve le centre d'artiste. « Actes mimétiques illicites, ces demi-passages constituaient néanmoins de véritables gestes de résistance contre la normalisation de l'existence. » (Loubier, 2002, p.16)

*Surface sourire/ le happy fake* est un autre bon exemple d'œuvre furtive qui cette fois-ci va au-delà d'une infiltration dans l'espace public. À la fin octobre 2000, Sylvie Cotton s'immisce jusque dans l'intimité de la maison des téléspectateurs en se réappropriant les médias de masse grâce à une publicité à Télé-Québec. Un « smiley », le bonhomme sourire générique que tout le monde connaît se glisse entre deux publicités. Une publicité silencieuse qui laisse les spectateurs perplexes. D'autant plus qu'après quelques secondes, ses yeux noirs se mettent à couler jusqu'au bas de l'écran. Le « smiley » se désagrège. Les spectateurs cherchent. Qu'y a-t-il à vendre et par qui ? Mais il n'y a rien : pas de logo, de commanditaire, de signature, ni de message. C'est une antipub.

Insérée entre deux annonces télévisées, cette « pub » pouvait laisser le téléspectateur perplexe quant au produit mis en marché. Le message de l'artiste, lui, était pourtant tout à fait clair : c'est la tyrannie du bonheur apparent, du bonheur à tout prix, de l'optimisme obligatoire que Sylvie Cotton remettait en question en trafiquant le symbole américain. Et c'est dans la solitude des salons qu'elle le livrait à la « communauté » des téléspectateurs. (Léonard, 2002, p 16).

À la manière de Serge Le Squer et de Sylvie Cotton, j'ai souhaité créer une œuvre qui se glisse dans les interstices des institutions artistiques, académiques, marchandes et culturelles pour aller de pair avec mon sujet, une œuvre « vagabonde » qui ne serait ni exposée dans une galerie, ni diffusé dans une salle de cinéma, ni vendue dans un espace commercial comme une librairie, ni diffusé entre les murs d'une institution académique.

#### 4.2 Récit de pratique

Dans le cadre de cette recherche-crédation, l'approche adoptée consistait à entreprendre une recherche performative sur le terrain, puis à déterminer ultérieurement le format le plus pertinent pour appréhender ces expériences performatives, tout en établissant des liens avec la recherche théorique ayant accompagné ces travaux de terrain. L'idée a toujours été de créer une œuvre-journal mais sous quelle forme ? Bien que le journal soit de manière générale associé au genre littéraire, je souhaitais transcender sa forme pour trouver mon propre langage artistique tout en alliant le fond avec la forme.

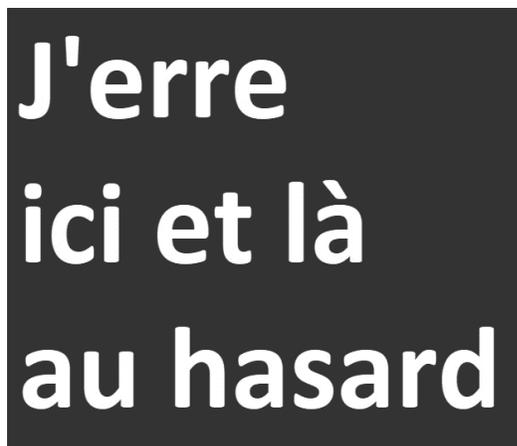
J'ai testé diverses mises en forme avant d'arrêter mon choix sur le livre d'artiste. Je voulais créer une œuvre qui se trouve sur plusieurs terrains de création, quelque chose d'indéfinissable, entre recherche théorique et recherche performative, entre documentaire et art contemporain; quelque chose de non conforme aux règles d'une seule discipline. Dans cette section, je présenterai les grandes lignes du parcours formel ayant mené à la création d'un livre d'artiste en dérive.

#### 4.2.1 Un journal filmé ?

Inspiré par les journaux filmés de Jonas Mekas, j'ai passé d'innombrables heures en salle de montage à tenter de me réapproprier les codes de ce genre cinématographique. J'étais particulièrement interpellée par les possibilités créatives que permettait l'alternance entre les images captées sur le terrain et les intertitres poétiques propres aux journaux filmés de Mekas.

Il m'apparaissait que l'usage de ces intertitres serait favorable pour mener une recherche autoethnographique, car elles me permettraient de poser des commentaires réflexifs sur les images filmées lors des travaux de terrain ou d'y intégrer des extraits de mon journal de bord.

Figure 4.4 Expérimentation: Tentative de création d'un intertitre inspiré de ceux de Mekas



J'étais aussi séduite par les autres codes de ce genre tels que la caméra à la première personne, les références aux journaux intimes et aux carnets de notes et le format carré. Je voyais dans la caméra à la première personne une manière de situer mon point de vue, dans les références aux journaux de recherche, une façon de mettre en valeur mon processus de création et dans le format carré, une stratégie

pour rendre plus esthétique mes images qui ont été captées sur le terrain, sans équipe de tournage et surtout dans un mouvement perpétuel sans contrôle sur les conditions (son ambiant, lumière, etc.).

J'ai toutefois été rapidement heurtée par des problèmes techniques et financiers. Plusieurs des images tournées sont floues, mal cadrées ou insatisfaisantes sur le plan formel. C'est la même chose au niveau du son. Je dois conjuguer avec des entrevues prises sur le vif, alors qu'il y avait du vent, que j'étais dans un train en mouvement, ou marchant avec un énorme sac à dos. Les captations sonores sont aussi parfois empreintes de cacophonie.

Le matériel récolté n'est pas non plus sans intérêt. Ils témoignent de mon errance. Des images léchées et bien cadrées ne concorderaient pas avec le sujet. Malgré tout, pour pouvoir utiliser ces images, il faudrait investir du temps et de l'argent en postproduction. Il faudrait les travailler pour les rendre conformes aux exigences des festivals de cinéma. Devant le constat que les fonds et les ressources étaient insuffisantes, je me suis découragée à l'idée de faire un film, seule, sans équipe et sans argent. Comme je souhaitais me réapproprier les codes du genre filmé et non pas les copier, j'ai alors considéré d'autres avenues formelles.

#### 4.2.2 Un journal filmé installatif ?

J'ai alors décidé d'explorer la forme installative. À ce moment-ci de la recherche, il m'est apparu qu'une installation-vidéo permettrait de me réapproprier les codes du journal filmé à travers la création d'un récit non linéaire. L'installation me permettrait de plus d'exposer les traces non audiovisuelles de ma recherche et de mes travaux de terrain (écriture manuscrite, objets variés). Je pourrai aussi travailler davantage avec du texte et remplacer les images non satisfaisantes sur le plan formel par des photos ou de l'écriture.

De plus, l'installation vidéo au contraire du film projeté en salle de cinéma, implique que les visiteurs de la galerie soient actifs, qu'ils fassent l'expérience de l'œuvre par le biais de leurs corps et de leur sens. Cela concordait davantage avec la dimension performative et géopoétique de mon projet.

J'ai alors mené à l'aide de la technique du vidéo mapping, une série de tests de projection. Pour faire référence au journal de recherche, j'ai réalisé des tests de projection sur de la fourniture de bureau : babillards, post-its, feuilles lignées, feuilles quadrillées, mémos, etc.

Figure 4.5 Babillard: support de projection pour des expérimentations en vidéomapping



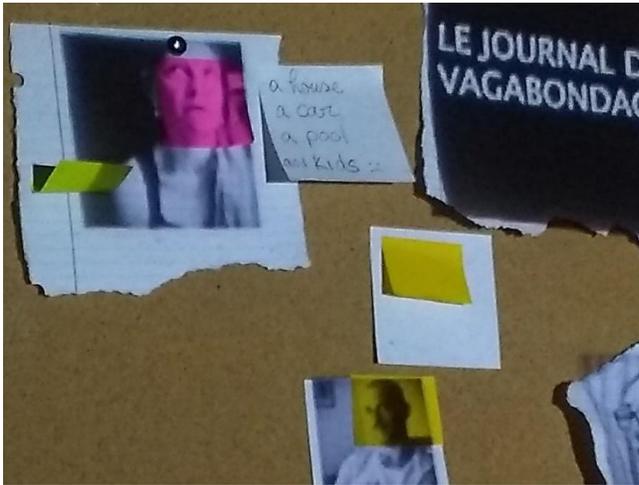
Je me suis réappropriée les interstices poétiques de Mekas provoquant une réflexivité sur les images filmées. Je les ai intégrés dans mon installation vidéo. J'ai ensuite projeté sur ces tableaux d'affichage les matériaux multiformes que j'avais accumulés.

J'ai testé différentes mises en espace dans la galerie. J'ai expérimenté avec la boucle vidéo, la cacophonie, la polyphonie, la synchronicité, la mise de l'avant de vidéos spécifiques, avec un jeu d'échelle et de temporalité. J'ai dessiné et j'ai écrit sur les papiers. Cela est venu interférer avec les vidéos projetées. J'ai planifié également investir l'espace de la galerie en réalisant des projections sur plusieurs babillards de grandeurs variés.

Figure 4.6 Test : vidéomapping sur un babillard



Figure 4.7 Gros plan sur l'expérimentation



Bien que j'ai apprécié le potentiel du vidéo mapping et que j'ai vu dans cette expérimentation plusieurs avenues prometteuses sur le plan de la création, le fait que l'installation vidéo soit dédiée à la diffusion en galerie me posait problème. Pour aborder un sujet comme la vie non conventionnelle, non sédentaire, il m'apparaissait que l'œuvre devait être présentée hors des institutions culturelles ou académiques, du moins dans un contexte moins traditionnellement dédié à l'art. J'ai alors exploré d'autres avenues formelles, moins conventionnelles.

#### 4.2.3 Un livre d'artiste ?

Cela m'est apparu soudainement évident. Le livre d'artiste est rebelle et inclassable car il ne se soumet pas aux codes d'aucune discipline un peu comme tente de le faire les personnes qui vagabondent, qui mènent une vie d'aventure avec les codes de la société, avec le travail et la sédentarité. Le livre d'artiste est une contre-littérature, une « transgression spécifique en regard des conventions de l'institution éditoriale » (Habrand, 2016, p. 1), un marginal de la littérature en rupture avec le commercial. Comme mon objet d'étude, il est un hors-norme un « outsider » (Habrand, 2016, p. 1).

De plus, je perçois l'adoption de ce format comme une occasion de fusionner plusieurs langages artistiques; celui de la littérature, du cinéma, de la photographie, du performatif. Je décide alors d'explorer ce format par la création d'un livre d'artiste qui se situe au croisement du journal de bord, de la littérature, d'une démarche documentaire et de la recherche théorique. Cela permet de travailler avec l'ensemble du matériel récolté (extraits de mon journal de bord, commentaires sur la recherche théorique, paysages en mouvement, entrevues, archives, etc.), comme un collage qui se fait à l'intérieur du cadre délimité du format du livre d'artiste. Je peux ainsi transcrire poétiquement les ambiances sonores et retranscrire les entrevues, tout en conservant une esthétique cinématographique et des expérimentations développées précédemment avec mes tests de journaux filmés et d'installation vidéo. Cela permet, de plus, de faire alterner les entrevues, les images provenant de mes travaux de terrain et les extraits de mon journal de bord et ainsi de créer du sens entre ces matériaux variés (Chang, 2008). La création d'un sens se fait par leur mise en relation, car à eux seuls, ils ne sont qu'un amas disparate d'archives, d'objets, de photos, de commentaires et de citations.

Le livre d'artiste permettrait de transcender la forme écrite classique du journal de bord, de créer un journal de bord revisité. Habituellement, le journal de bord sert à alimenter les réflexions d'une recherche artistique, dans mon cas, il serait exposé de manière créative. Il serait l'œuvre.

C'est alors que j'ai entamé des expérimentations avec des matériaux bruts peu onéreux susceptibles de référer au journal de bord ou de recherche; des post-its, des feuilles lignées, des feuilles quadrillées, des mémos, des cartons variés, etc. J'ai exploré de plus les propriétés de la dactylo au départ pour faire un clin d'œil à Jack Kerouac. Aujourd'hui je préfère dire que je fais un hommage à Ella Maillart et Annemarie Schwarzenbach qui ont voyagé avec leur machine à écrire à l'arrière de leur voiture. Enfin, les codes du journal filmé m'ont servi pour ces premières expérimentations de balises esthétiques (format carré, point de vue subjectif, caméra au « je », intertitres, non-linéarité).

#### 4.2.4 Un livre d'artiste en dérive

Diverses interrogations émergent rapidement. Que faire de ce livre ? Où l'exposer ? Les considérations relatives à son lieu d'exposition, ses destinataires et la pertinence de son exposition en galerie se posent. Je suis convaincue que le projet devrait transcender les limites traditionnelles des galeries et institutions, excluant toute dimension commerciale incompatible à mon sens avec le sujet de l'œuvre.

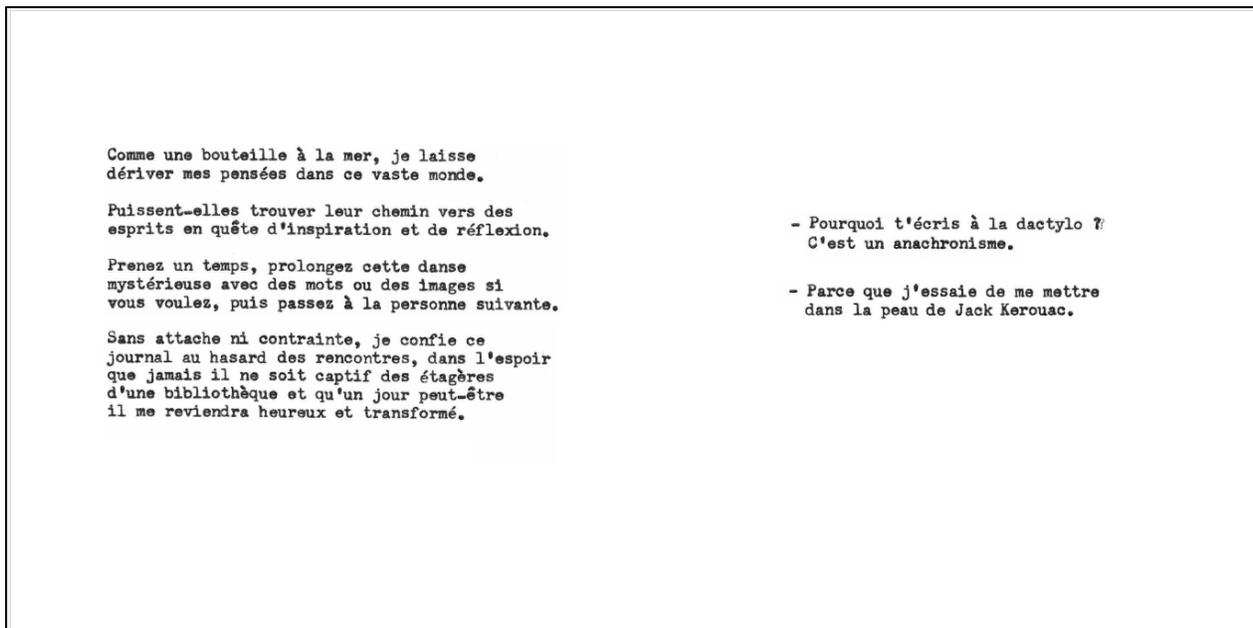
C'est alors que me vient l'idée de le faire dériver afin qu'il devienne un journal de voyage qui voyage, destiné à être lu, modifié et passé au suivant. Une œuvre nomade et collaborative, en perpétuelle mutation, se soustrairait en effet aux conventions éditoriales et institutionnelles. En se déployant au-delà des enceintes universitaires, des galeries et des bibliothèques, l'œuvre pourrait trouver écho chez un public non nécessairement affilié au milieu artistique ou universitaire. Cette microédition pourrait être déposée, cachée et déplacée dans divers lieux publics. J'embrasse l'idée de laisser l'œuvre dériver dans la ville et au-delà, comme une bouteille à la mer car elle revêt une dimension symbolique créative alignée avec ma démarche performative.

#### 4.3 L'œuvre finale

*Les seins ballants, je m'en vais au vent*, est un journal de bord féministe et géopoétique en dérive de 300 pages, divisé en 13 chapitres. C'est un contre-regard à l'hégémonie des récits masculins occidentaux dans les récits de voyage. C'est un livre d'artiste difficilement catégorisable, à cheval entre la littérature, les arts visuels et une démarche documentaire. C'est aussi une œuvre qui s'infiltré dans des espaces non traditionnellement dédiés à l'art. Son titre évoque une liberté insolente, un abandon joyeux aux éléments. Il porte une dimension à la fois charnelle et poétique, ancrée dans le mouvement, l'émancipation et une forme de défiance envers les normes.

Destiné à être lu, modifié puis donné au suivant, comme une bouteille à la mer, sans attache ni contrainte, je confie ce journal au hasard des rencontres, dans l'espoir que jamais il ne soit captif des étagères d'une bibliothèque et qu'un jour peut-être il me reviendra heureux et transformé. Des instructions d'utilisation invitent le lecteur à prendre un temps, à modifier l'œuvre avec des mots ou des images et à passer l'objet à la personne suivante.

Figure 4.8 Extrait de Les seins ballants, je m'en vais au vent



#### 4.3.1 Du personnel, au performatif, à la théorie

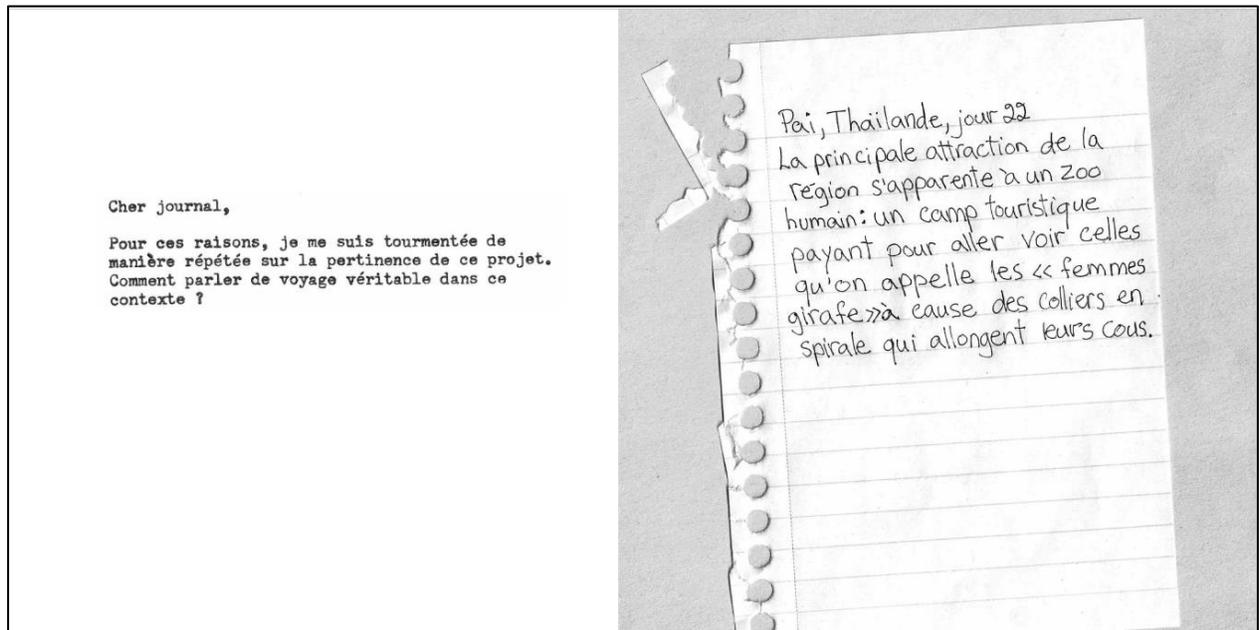
L'œuvre fait état d'une enquête dont la genèse est existentielle. Elle revient sur des réflexions entamées bien avant la réalisation de ce mémoire à propos d'une tension qui m'habite : « Que faire : mener une vie d'aventure, de liberté et d'exaltation ou foncer tête baissée dans le monde du travail salarié en espérant m'y épanouir ? ». Cette démarche est nommée dès les premières pages du livre.

Cette question qui à la base peut paraître simple et purement personnelle sous-tend une question d'ordre plus universelle : « En cette ère du tourisme de masse, le vagabondage peut-il se poser en alternative à la vie sédentaire et salariée ? Pourquoi, comment, dans quelle mesure et surtout pour qui ? »

L'oeuvre fait état du processus de cette recherche tout en revenant sur les travaux de terrain qui ont été menés avec un journal de bord, une caméra et un magnétophone dans le Transsibérien, en Sibérie, en Chine, en Serbie, au Maroc et en Thaïlande. Dans ce journal, j'explore l'hypothèse voulant que l'errance soit une alternative à la vie sédentaire dans un angle historique, féministe, décolonial et géopoétique tout en faisant des aller-retour avec mon expérience personnelle, celles des personnes rencontrées au hasard de ma route et la théorie. Pour ce faire, j'adopte un style narratif caractéristique d'un journal personnel, par l'usage de la première personne du singulier et de cette formulation: « cher journal ». Sur ce ton intimiste, au fil des pages, je tente de décoloniser mon imaginaire en déterrando des récits qui ont été oubliés, ceux des femmes et des non-Occidentaux.

Chaque page est une création unique résultant d'un mélange de technique de collage à la main et numérique réalisé à partir de matériaux multiformes. Le texte est soit dactylographié ou manuscrit. Ce qui est manuscrit provient de mes travaux de terrain. Ce qui est dactylographié a été écrit à Montréal dans des périodes de sédentarité permettant de prendre du recul vis-à-vis des réflexions menées sur le terrain.

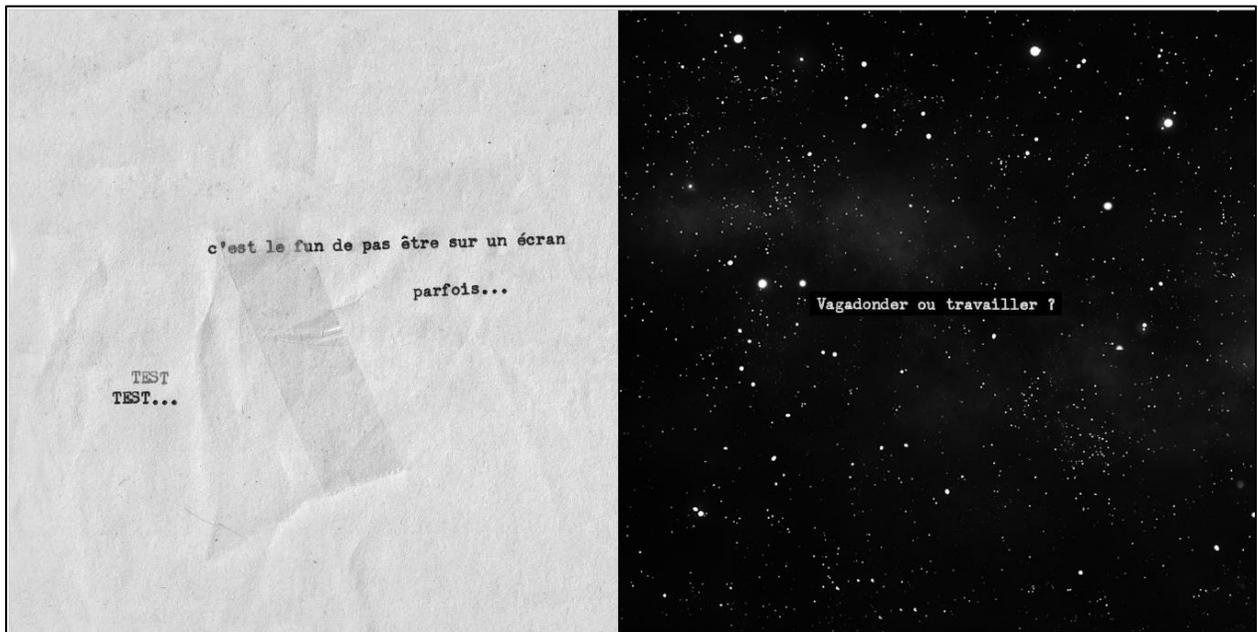
Figure 4.9 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



#### 4.3.2 Un livre cinématographique

Chaque chapitre est divisé par un intertitre inspiré de ceux des journaux filmés de Jonas Mekas. Comme Mekas, les intertitres qui composent mon œuvre sont dactylographiés. Ils s'insèrent pour leur part sur une image représentant un ciel étoilé.

Figure 4.10 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



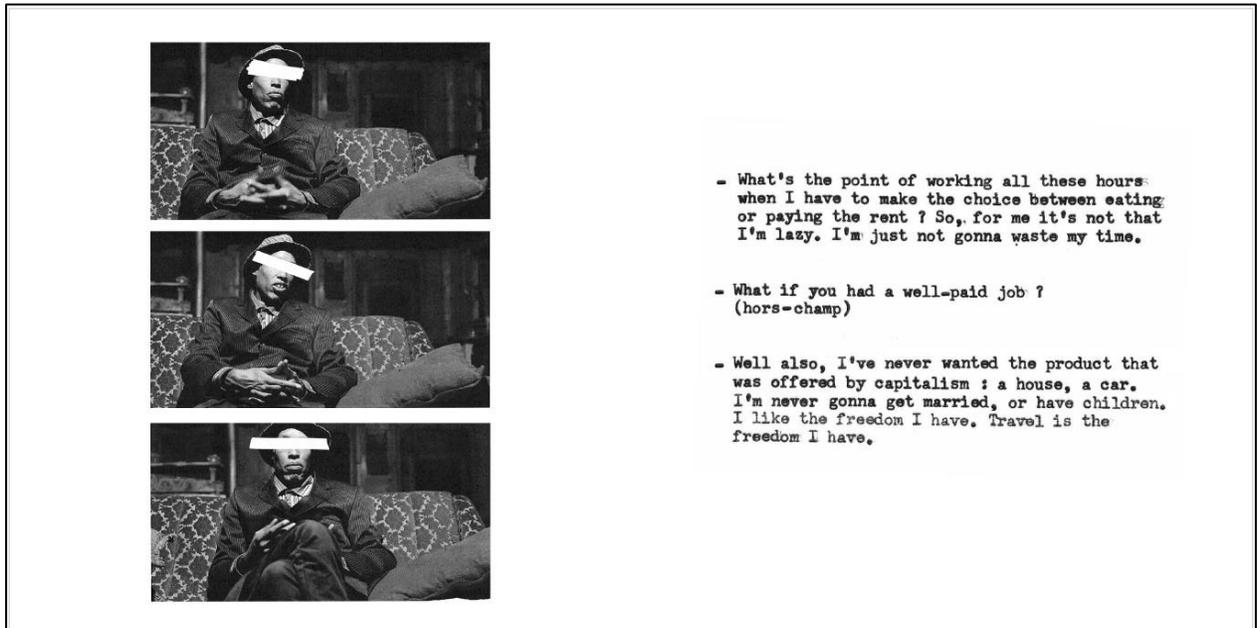
L'œuvre intègre également des références formelles au cinéma, notamment par l'usage de l'ellipse et l'insertion de captures d'écran au format 16:9. De plus, du texte placé au bas des images évoque les sous-titres d'un film.

Figure 4.11 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



Le livre d'artiste contient aussi des extraits d'entrevue informelle menées sur le terrain. Afin d'assurer un anonymat complet, les noms des personnes et des lieux ont été modifiés et les visages ont été camouflés.

Figure 4.12 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*

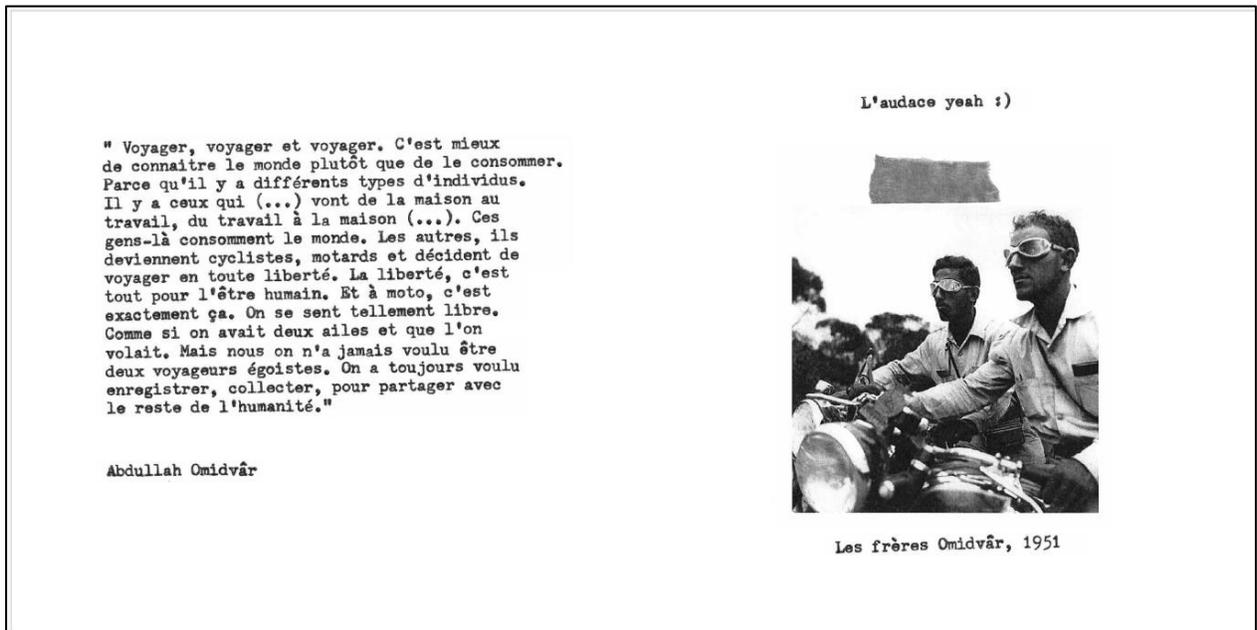


#### 4.3.3 Un collage avec des matériaux multiformes

Cette oeuvre est le résultat d'un collage réalisé avec des matériaux multiformes (photographies, dessins, archives, artéfacts variés, citations). Ce matériel provient d'une recherche archivistique, des travaux de terrain, d'une fouille dans mes archives personnelles et d'une recherche théorique.

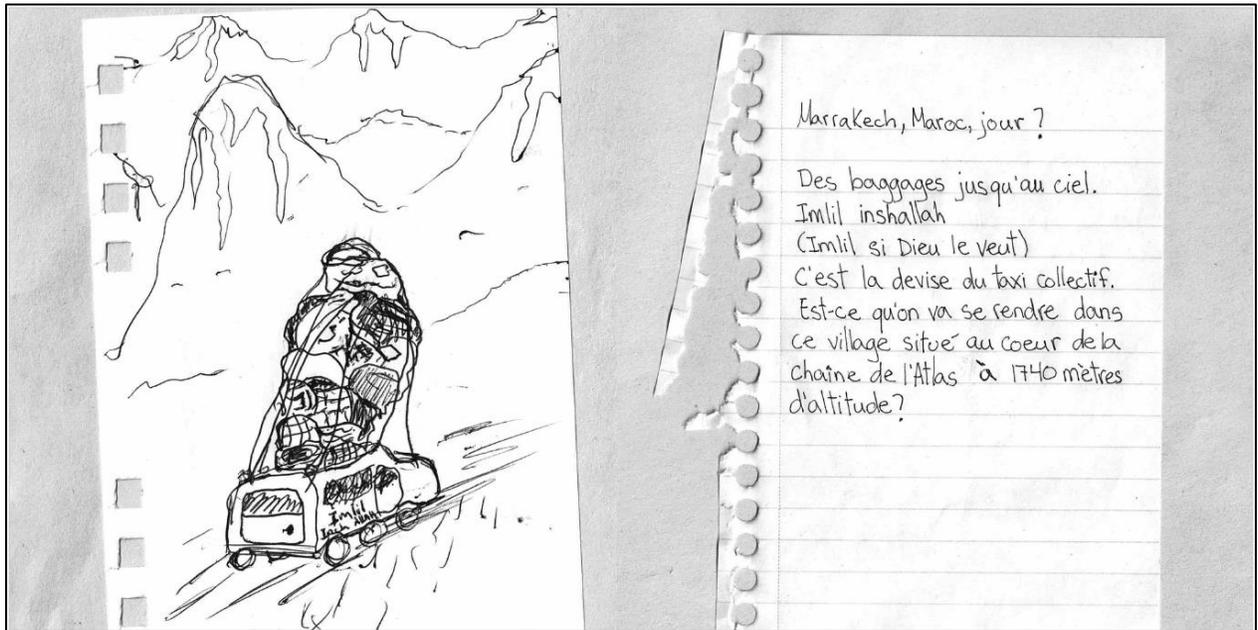
En ce qui concernent les archives, elles permettent d'aborder le vagabondage dans une dimension historique.

Figure 4.13 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



Les extraits manuscrits et les dessins provenant de mes travaux de terrain renvoient à mon expérience sensible. Ils permettent de faire des allers-retours entre le soi et le théorique comme le suggère l'autoethnographie. Ils permettent de plus de créer une œuvre qui ne soit pas trop didactique ou théorique.

Figure 4.14 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



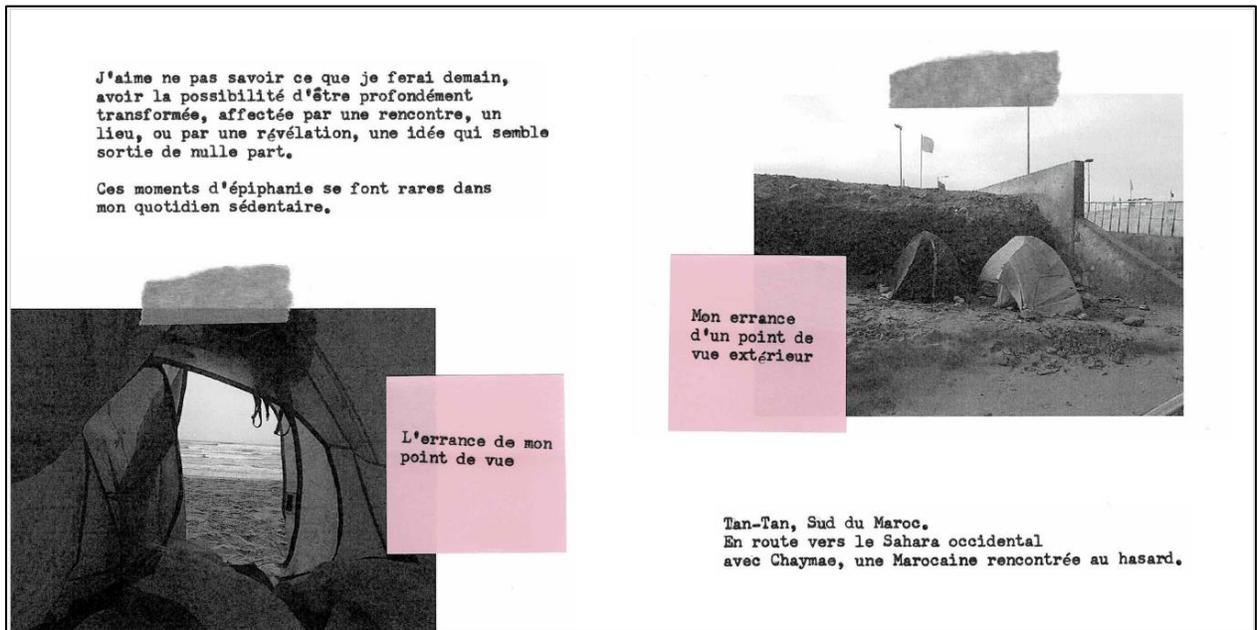
De même les artefacts récoltés lors des travaux de terrain témoignent de ma présence dans les lieux parcourus. Elles agissent un peu comme une preuve de mon passage dans ces endroits.

Figure 4.15 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



Les photographies prises lors des travaux de terrain, facilitent l'élaboration d'un retour réflexif sur ces expériences de pérégrinations.

Figure 4.16 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



Les photographies et les artéfacts provenant de mes archives personnelles permettent de mieux saisir la genèse de ces questionnements.

Figure 4.17 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*

Sensation étrange.



La mer irrésistible veut m'avalier.



Bonjour de Fisterra

**A** Andreanne Martin @gmail.com  
À Aude ▾

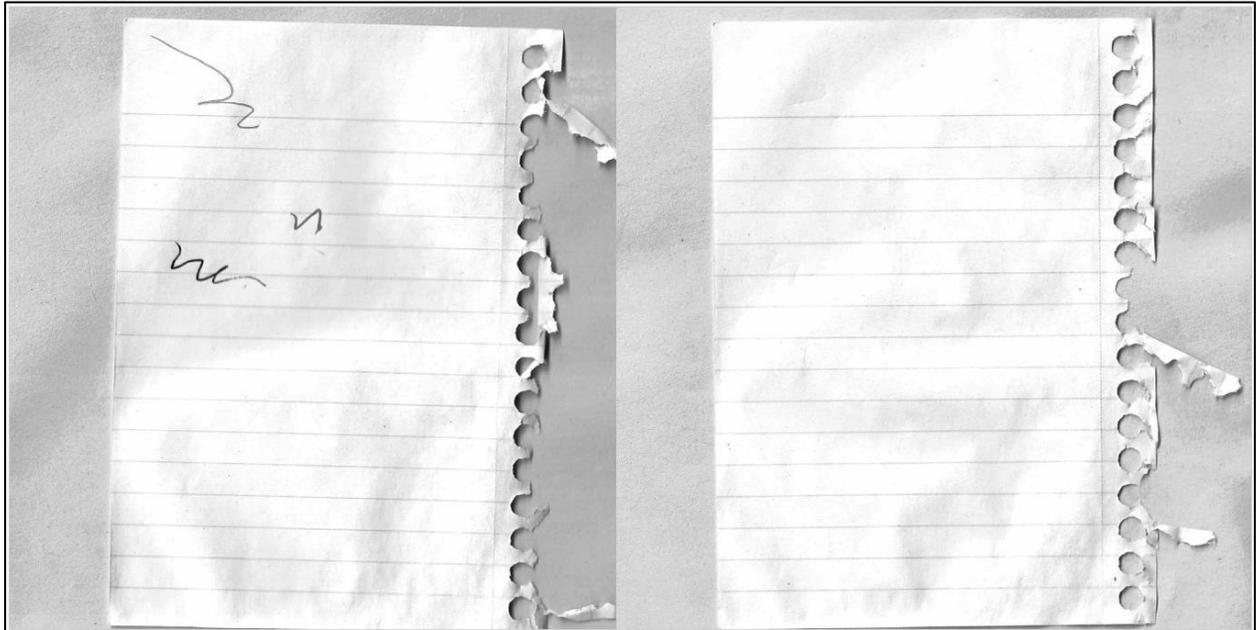
Salut chère,  
Je t'écris depuis Fisterra en Espagne après avoir marché pendant 40 jours sur le Camino del Norte.  
J'habite avec une bande de punks qui ont un projet de bar-auberge autogéré.  
C'est un peu mal organisé, il y a de la tension dans l'air.  
Il y a un gars qui répète sans cesse la même phrase : « don't let the system fuck yourself ».  
Mais... Je ne vois pas trop comment éviter la chose.  
J'ai l'impression que ça pourrait s'écrouler à tout moment,  
mais pour l'instant j'y trouve mon compte.  
Si jamais je déménageais ici viendrais-tu me voir,  
sachant que les couchers de soleil sont magnifiques ?  
Adios bella

Andréanne

← Répondre   → Transférer   😊

La participation des lecteurs et des lectrices est sollicitée à plusieurs niveaux en plus d'être invités à lire, modifier puis à passer l'œuvre au suivant. Dès les premières pages du livre, une question qui leur est personnellement adressée les invite non seulement à écrire dans le livre mais les renvoie à l'introspection. « Et toi, pourquoi tu voyages ? » De plus, à plusieurs endroits dans le livre, des pages blanches ou lignées reposent comme une invitation à écrire leur pensée, à s'approprier l'œuvre.

Figure 4.18 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



Inspiré par Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* (1961), j'invite les individus à découper et partager des poèmes de Matsuo Bashō, un poète japonais errant du XVIIe siècle.

Figure 4.19 *Cent Mille Millards de poèmes*, Raymond Queneau, 1961

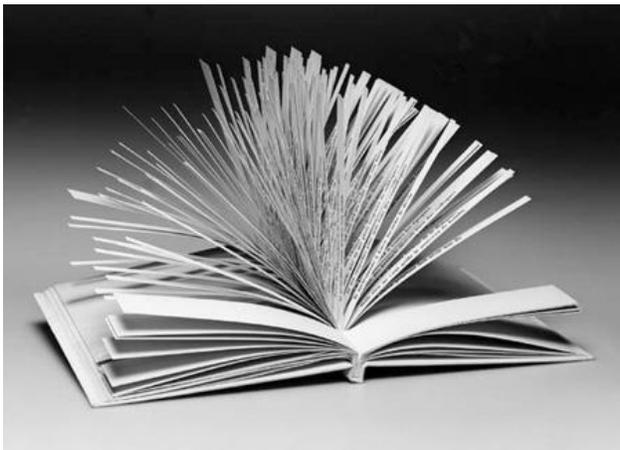
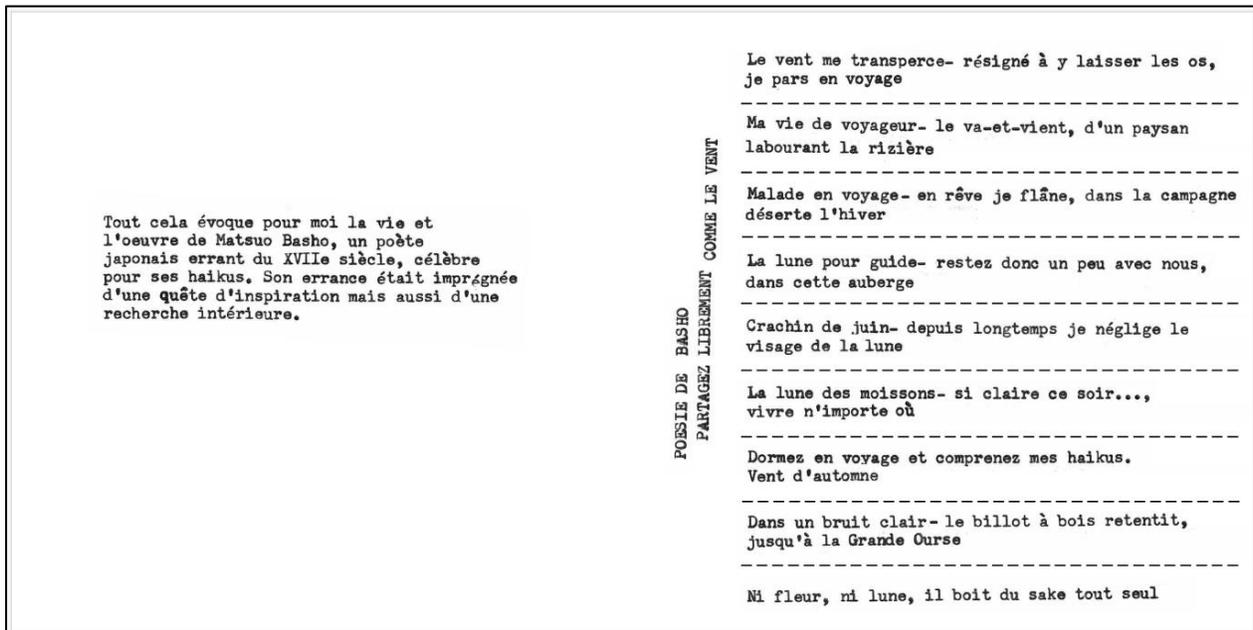


Figure 4.20 Extrait de *Les seins ballants, je m'en vais au vent*



Le livre contient aussi une carte de bibliothèque insérée dans une petite pochette où il est possible d'y inscrire son nom afin d'indiquer que le livre vous a appartenu un moment.

#### 4.3.4 Une microédition

Il s'agit d'une microédition limitée à 10 exemplaires (pour commencer), en raison du coût élevé de production de chaque objet. Cependant, cela n'exclut pas la possibilité d'en imprimer davantage à l'avenir, si le projet se poursuit dans un autre contexte (résidence, exposition). J'espère que ce projet pourra se déployer sous d'autres formes, d'autres angles, que cette étape n'est que le début d'une longue aventure. Bien que j'aurais pu opter pour un fanzine, moins coûteux et moins précieux, j'ai choisi de privilégier la qualité et l'esthétique de l'objet. Un objet soigneusement conçu incitera les gens à en prendre soin davantage, ce qui augmentera ses chances de circuler largement et de survivre à l'épreuve du temps.

#### 4.4 Les infiltrations

Chaque exemplaire sera déposé dans des lieux soigneusement sélectionnés en fonction de leur potentiel à prolonger l'errance de l'œuvre. Loin de toute logique de diffusion conventionnelle, cette circulation s'inspire d'une conception du vagabondage telle qu'exploré dans cette recherche : un déplacement affranchi de toute finalité productive, marqué par l'indétermination de son itinéraire et de sa temporalité.

Certains exemplaires seront ainsi discrètement intégrés aux sections dédiées à la littérature de voyage dans différentes bibliothèques, rejoignant les œuvres mentionnées dans ce mémoire. Ce geste vise à faire résonner l'ouvrage auprès d'un lectorat familier des récits de voyage et d'aventure. D'autres copies seront déposées dans des auberges de jeunesse, des espaces propices aux rencontres fortuites et aux bifurcations imprévues. Ce mode de dissémination ne garantit pas seulement une affinité entre le sujet du livre et celles et ceux qui le croiseront au hasard ; il accroît également les chances que l'œuvre elle-même prenne la route et poursuive son propre voyage.

Afin d'élargir encore ce périmètre de circulation, des exemplaires seront envoyés à des complices rencontré lors de mes travaux de terrain, ouvrant ainsi la possibilité d'un ancrage et d'une diffusion dans d'autres pays. Par ailleurs, le projet sera soumis à divers appels à projets initiés par des centres d'artistes, dans l'optique d'assurer une visibilité tant au sein du milieu artistique qu'en dehors de celui-ci.

L'itinéraire de l'œuvre demeure imprévisible, sa réception également. En la soustrayant aux cadres d'exposition traditionnels, que ce soit la galerie, ou la bibliothèque, je laisse place à une appropriation spontanée, à des circulations libres et imprévues. En plus d'être encouragés à lire l'oeuvre, la modifier et la passer à la personne suivante, une adresse courriel dédiée accompagnera chaque exemplaire, invitant celles et ceux qui le souhaiteront à témoigner de leur rencontre avec le livre.

#### 4.5 La pertinence communicationnelle

Lucie Azema souligne que la question de l'accès des femmes à l'aventure demeure sous-explorée dans les champs des études féministes. Pourtant, elle serait essentielle. « Si le récit du monde n'est produit que par une seule partie de celui-ci, il demeure nécessairement partiel. » (Azema, 2021, p. 149). Il est donc crucial de diversifier les perspectives en faisant entrer les expériences des femmes mais aussi des non-Occidentaux dans le paysage médiatique. Amplifier ces voix, c'est contribuer à une histoire du voyage et de l'aventure, plus riche, plus complexe, plus diversifiée et inévitablement plus authentique (Azema, 2021). À son humble mesure, cette œuvre pourra contribuer à faire entrer l'expérience de ces personnes dans le paysage médiatique et ainsi à élargir la connaissance que peut apporter l'art et la littérature de voyage, à ouvrir ses horizons.

Dans les domaines des études féministes et postcoloniales, plusieurs ont précédemment œuvré à décentrer les récits d'aventure et de voyage du regard occidental et masculins. Toutefois, ces travaux académiques ont souvent du mal à trouver un écho au-delà des enceintes universitaires. De même, l'art rencontre des difficultés à être démocratisé, à être accessible au grand public. C'est pourquoi d'ailleurs, des centres d'artistes tels que Dare-Dare, qui aspirent à briser cet hermétisme, se révèlent pertinents. En se disséminant au-delà des murs des institutions universitaires et artistiques, l'œuvre sera susceptible d'entrer en contact avec une diversité de publics.

La genèse de cette recherche-crédation provient d'abord de réflexions existentielles et d'expériences personnelles de vie en marge et de vagabondage. Elle trouvera donc sa conclusion en dehors des institutions, dans des milieux plus près du sujet qu'elle aborde et cela est propice à la circulation des connaissances.

## CONCLUSION

Ce mémoire est le résultat d'un long processus dans lequel j'ai erré tant sur le plan formel que sur le terrain. Mon objectif consistait à déterminer le langage formel le mieux adapté pour aborder la thématique qui m'animait. L'élaboration d'une œuvre sur le vagabondage dans un cadre académique ne s'est pas avérée sans embûche. Cette recherche-crédation aborde des thématiques comme le rejet des convenances et du conformisme socioculturel. Or, l'université porte en elle un ensemble de codes, de conventions de même qu'un langage qui lui est propre. « Un langage que nous nous efforçons d'employer, [...] sans quoi nous produisons un effet d'étrangeté qui peut faire sourire, mais qui crée, plus souvent qu'autrement, un certain inconfort. » (Toffoli, 2015, p. 113). Il me paraissait incohérent d'adopter une telle posture tout en la réfutant. Comme une voyageuse qui erre sans itinéraire, je me suis lancée dans la quête de mon médium, de mon langage, une quête qui m'a conduite sur un territoire que je n'avais jusqu'à présent jamais exploré, celui du livre d'artiste. En tant que tel, ce médium m'a offert un espace de liberté. Un espace où les règles et les conventions ont été préalablement éclatées et où j'ai pu créer librement. La route vers la définition du format de mon œuvre a été longue et sinueuse. Toutefois, les nombreuses expérimentations menées au cours de ce périple académique ont nourri des projets menés en parallèle.

Tout d'abord, la recherche menée sur les journaux filmés a inspiré *Le journal du polyamour* (2024), un film dont la forme est un hommage à Jonas Mekas. De même, l'étude des œuvres des cinéastes-voyageurs a inspiré *Beijing* (2021), un film tourné en cinéma guérilla dans les rues de la capitale chinoise. La recherche théorique sur le potentiel transformateur et émancipateur du vagabondage a nourri mes réflexions pour la création d'une œuvre audio intitulée *Horizon* (2021), réalisée dans le cadre de Cinéphonie, un projet collectif initié par Spira. Enfin, l'exploration du lien entre féminisme et voyage a guidé mes recherches pour mon prochain film, *En voiture Simone !* que je coréalise avec Chloé Gayraud. Ce projet, actuellement en phase de recherche et d'exploration, consiste en une enquête ethnographique sur les obstacles persistants à l'égalité des genres, filmée en autostop entre Montréal et Paris, traversant l'Atlantique sur un cargo.

Inspiré de *Thelma & Louise* et de la génération des Beats, entre essai documentaire et esthétique du road movie, le film souhaite offrir une version de l'aventure au féminin: un female gaze. Ce projet poursuit donc des réflexions entamées dans ce mémoire avec cette fois-ci un périple qui se fera en duo plutôt qu'en solitaire. Je choisis ainsi de poursuivre la création dans l'hypermobilité car à la lumière de cette recherche-crédation, voyager et transformer ces pérégrinations en œuvre d'art semble être le moyen le plus approprié pour embrasser une existence d'aventure, de liberté et d'exaltation

## BIBLIOGRAPHIE

3e impérial, centre d'essai en art actuel. (Consulté le 10 janvier 2024), <https://3e-imperial.org/a-propos/mission-et-historique/>

Abbs, Annabel et Vierende, Béatrice (2021). *Méfiez-vous des femmes qui marchent*. Pocket.

Académie-française. (Consulté le 15 décembre 2023) <https://www.academie-francaise.fr/boheme-et-boheme>

Adams, E. Tony, Holman Jones, Tracy, Ellis, Carolyn. (2015). *Autoethnography, understanding qualitative research*.

Al Tahtâwî, Rifâ'a. (1826-1831/1988). *L'Or de Paris. Relation de voyage*. Traduit de l'arabe, présenté et annoté par Anouar Louca, Paris, Sindbad

Anderson, Nels. (1923/1993). *Le hobo, Sociologie du sans-abri*. édition française.

Argod, Pascale. (2011). *Le carnet de voyage audiovisuel ou cinématographique : genre intermédial, quête et diffusion du voyage « authentique »*. *Téoros*, 30(1), 119–127.

<https://doi.org/10.7202/1012115ar>

Azema, Lucie. (2021). *Les femmes aussi sont du voyage*. Paris: Flammarion.

Bahari, Christine. (1996). *La Beat Generation à Tanger*. dans *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°31-32, Tanger au miroir d'elle-même. pp. 103-108; doi :

<https://doi.org/10.3406/horma.1996.1558>, [https://www.persee.fr/doc/horma\\_0984-2616\\_1996\\_num\\_31\\_1\\_1558](https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1996_num_31_1_1558)

Baribeau, Colette. (2005). *Actes du colloque L'instrumentation dans la collecte des données*, UQTR, Association pour la recherche qualitative, ISSN 1715-8702, dans *RECHERCHES QUALITATIVES – Hors Série – numéro 2*

Baraquin, Noëlla et Jacqueline Laffitte (2020). Les Cyniques (Ve s. av. J.-C.-IVe s. apr. J.-C.). Dans : , N. Baraquin & J. Laffitte (Dir), Dictionnaire des philosophes (pp. 112-116). Paris: Armand Colin.

Barrett, Estelle. (2014). Situating creative arts research as 'successor science'. In Ravelli, L, Paltridge, B and Starfield, S (ed), *Doctoral writing in the creative and performing arts*, Libri Publishing, Oxfordshire, U.K., pp.51-66.

Béja, Alice. (2016). Les hobos américains, au croisement des écritures. *Sociologie et sociétés*, 48 (2), 77–94. <https://doi.org/10.7202/1037715ar>

Bergeon, Céline et Lagarde, D. (2022). Mobilité des personnes migrantes roms dans l'espace européen : se réapproprier la liberté de circulation. Dans : Migreurop éd., *Atlas des migrations dans le monde: Libertés de circulation, frontières et inégalités* (pp. 136-137). Paris: Armand Colin. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/arco.migre.2022.01.0136>

Blanc, Raphaël. (2021). *Les Voyages Extraordinaires d'Ella Maillart* [documentaire], Artemis Films Productions pour RTS. Sur la Chaîne YouTube Slice Voyage. <https://www.youtube.com/watch?v=3UAjA7bL4YA>

Blanchard, Emmanuel. (2022a). Des régimes de libre-circulation sans liberté de circulation. Dans : Migreurop éd., *Atlas des migrations dans le monde: Libertés de circulation, frontières et inégalités* (pp. 18- 19). Paris: Armand Colin. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/arco.migre.2022.01.0018>

Blanchard, Emmanuel, Guenebeaud, C. & Clochard, O. (2022b). Une fragile « liberté de voyage » au défi du racisme et du colonialisme (1914-1946). Dans : Migreurop éd., *Atlas des migrations dans le monde: Libertés de circulation, frontières et inégalités* (pp. 20-21). Paris: Armand Colin. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/arco.migre.2022.01.0020>

Bourgeot, André. (1994). Les Nomades face à l'État moderne: une liberté qui dérange dans *Le courrier de l'UNESCO : une fenêtre ouverte sur le monde*, p.8-11, article en ligne.

Bourriaud, Nicolas (1999), *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, p. 168.

Bouvet, Rachel & Marcil-Bergeron, M. (2013). Pour une approche géopoétique du récit de voyage. *Arborescences*, (3). <https://doi.org/10.7202/1017364ar>

Bouvier, Nicolas. (2008). *L'usage du monde*. Payot & Rivages.

Brey, Iris. (2020). *Le regard féminin : une révolution à l'écran* (Ser. Les feux). Éditions de l'Olivier.

Brossat, Ian. (2018). *Airbnb, la ville ubérisée. la Ville brûle*.

Bruder, Jessica. (2019). « Nomadland », traduit de l'anglais par Nathalie Peronny, Ed. Globe, 320 p.

Brydie-Leigh, Bartleet. (2013). Artful and embodied methods, modes of inquiry, and forms of representation [ouvrage]. Dans Holman Jones et al. (dir.), *Handbook of Autoethnography*

Buin Yves. (1997). Allen Ginsberg, In: *Chimères. Revue des schizoanalyses*, N°31, été 1997. Boulevard des anormaux. pp. 61-65; doi : [https://www.persee.fr/doc/chime\\_0986-6035\\_1997\\_num\\_31\\_1\\_2157](https://www.persee.fr/doc/chime_0986-6035_1997_num_31_1_2157)

Pouillaude, Frédéric. (2017). Représentations factuelles. Trace, témoignage, document, dans Caillet, Aline, & Pouillaude, Frédéric, (Eds.) (2017). *Un art documentaire : Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. doi :10.4000/books.pur.181849

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (Octobre 2023). <https://www.cnrtl.fr/synonymie/>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (Mars 2025)

<https://www.cnrtl.fr/definition/errance>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (Mars 2025).

<https://www.cnrtl.fr/definition/nomadisme>

Collet, Michel et André Éric Létourneau (2019). *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*. ISBA ; Hexagram ; Les presses du réel.

Chang, Heewon. (2008). *Autoethnography as method*, London : Routledge, 2016.

Chollet, Mona. (2018). Sorcières, la puissance invaincue des femmes. Zones.

Cazes, Georges et Courade, Georges. (2004) . Les masques du tourisme. *Revue Tiers Monde*, n° 178(2), 247-268. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/rtm.178.0247>.

Crary, Jonathan., & Chamayou, G. (2016). *24/7 : le capitalisme à l'assaut du sommeil*. La Découverte.

Décarie, Isabelle. (2006). Un duel entre la main et l'œil : intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle. *Études françaises*, 42(2), 25–45. <https://doi.org/10.7202/013862ar>

Dupaigne, Martial & Portier, Franck. (2012). La « grande récession » une mise en perspective. *Revue d'économie politique*, 122, 791-809. <https://doi.org10.3917redp.226.0791>

Eberhardt, Isabelle. (1896-1906/1988). *Au pays des sables*. Édition Bernard Grasset Paris, <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/035804a>

Eberhardt, Isabelle. (1902/1988). *Écrits sur le sable. Œuvres complètes*. Édition établie, annotée et présentée par Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu, Paris, Grasset.

Estagnasié, C., Bonneau, C., Vasquez, C. and Vayre, É. (2022). (Re)creating the Inhabited Workspace: Rematerialization Practices of Remote Work. In *Digitalization of Work*, É. Vayre (Ed.). <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1002/9781119988434.ch6>

Fauconnier, Bernard. (2014). *Jack London*. Gallimard. Livre numérique. <http://banq.prenumerique.ca/accueil/isbn/9782072471148>

Federici, Sylvia et Guazzini, Julien. (2017). *Caliban et la sorcière : femmes, corps et accumulation primitive* (2e édition). Entremonde ; Senonevero.

Fortin, Sylvie. (2006). « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique » dans Gosselin, Pierre & Le Coguiec, Éric (2006). *Recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Les Presses de l'Université du Québec. [en ligne] Consulté le 9 mai 2022

France Culture (2020). Diogène, Citoyen du monde, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/concordance-des-temps/diogene-citoyen-du-monde-9095387>

France Culture. (2016). Jack London : « J'aime mieux être un météore superbe plutôt qu'une planète endormie », <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/jack-london-j-aime-mieux-etre-un-meteore-superbe-plutot-qu-une-planete-endormie-4475577>

Gillyboeuf, Thierry. (2020). dans Thoreau, Henry David (2020), De la marche, édition Mille et une nuits, département de la Librairie Arthème Fayard

Glioner, Anthony. (2018). La Bohème. Une figure de l'imaginaire social, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 242 pages

Glinoyer, Anthony. (2015). La bohème chez elle. Étude sur l'imaginaire de l'intérieur bohème. *Romantisme*, 168, 61-70. <https://doi.org/10.3917/rom.168.0061>

Gordon, Linda, Kerber, Linda et Alice Kessler-Harris, A. (2013). Gerda Lerner (1920-2013). *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 261–271. <https://doi.org/10.4000/clio.11665>

Goursat, Juliette. (2018). « À portée de main : film autobiographique et sagesse antique », *Entrelacs* [En ligne], 15 | mis en ligne le 21 octobre 2018, consulté le 23 juin 2021. <https://doi.org/10.4000/entrelacs.2951>

Grosfoguel, Ramón. (2012). Un dialogue décolonial sur les savoirs critiques entre Frantz Fanon et Boaventura de Sousa Santos. *Mouvements*, 72, 42-53. <https://doi.org/10.3917/mouv.072.0042>

Habrand, Tanguy. (2016). L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. *Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites. Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 8(1). <https://doi.org/10.7202/1038028ar>

Harari, Yuval Noah. (2015). *Sapiens: une brève histoire de l'humanité*, Albin Michel

Haraway, Donna. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599. <https://doi.org/10.2307/3178066>

Haseman Brad. (2006). A manifesto for performative research. *Media international Australia incorporating Culture and Policy*, theme issue “ Practice led Research ”, no. 118, p 98-108.

Karapidakis, Louisa. (2020). Le livre d’artiste contemporain. *Études Balkaniques*, 24, 347-367. <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/revue--2020-1-page-347.htm>

Kerouac, Jack. (1960/1969a). Le vagabond américain en voie de disparition, collection folio Gallimard, nouvelles extraites du recueil *Le vagabond solitaire* (Folio no. 1187)

Kerouac, Jack. (1960/1969b). *Le vagabond solitaire*. Traduction française. Éditions Gallimard.

Kpomassie, Tété-Michel. (1981/2015). *L’Africain du Groenland*. Édition Arthaud.

Krakauer, Jon. (1996/2013). *Into the Wild, voyage au bout de la solitude*, Presse de la cité, livre numérique téléchargeable

Lancri, Jean. (2006). « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi? » dans Gosselin, Pierre & Le Coguiec, Éric (2006). *Recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Les Presses de l’Université du Québec. [en ligne] Consulté le 9 mai 2022

Larousse (mars 2025). <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exotisme/32205>

Larousse (mars 2025)

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/errance/30836#:~:text=nomadisme%20%2D%20vagabondage-,errance%20n.f.,marcher%20longtemps%20sans%20but%20pr%C3%A9cis.>

Le Breton, David. (2009). Nicolas Bouvier: Un écrivain du voyage. *Études*, 410, 651-662. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/etu.105.0651>

Léger, Nathalie. (2018). *La robe blanche*. Paris. POL.

Léonard, Émmanuelle. (2002). Dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs. (2002). Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances. (En ligne), Montréal : Centre des arts actuels SKOL, <http://e-artexte.ca/id/eprint/14476>

Lijster, Thijs & Robin Celikates. (2018). « Beyond the Echo Chamber. An Interview with Harmut Rosa on Resonance and Alienation » Dans *The Future of the New Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*. Thijs Lijster (Dir. ) Amsterdam: Valiz, pp. 24 à 51

Linker, Kate, Jérôme Glicenstein, Anne Mœglin-Delcroix. (1980/2008). Le livre d'artiste comme espace alternatif. *Nouvelle revue d'esthétique*, 2, 13-17. <https://doi.org/10.3917/nre.002.0011>

Loubier, Patrice et Anne-Marie Ninacs. (2002). Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances. (En ligne), Montréal : Centre des arts actuels SKOL, <http://e-artexte.ca/id/eprint/14476>

Manchester, Elizabeth. (2005). Site web de la Tate Gallery, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-47-p78300>, Consulté le 05 octobre 2023

Maillart, Ella. (1947/1988). *La voie cruelle*. Édition Payot

Maury, Corinne. (2011). *Habiter le monde, éloge du poétique dans le cinéma du réel*. Édition Yellow Now.

Mies, Maria (1986/2014). *Patriarchy and accumulation on a world scale. Women in the international division of labour*. Londres : Zed Books.

Monette, Pierre. (2009). Compte rendu de [Sur la route de Jack Kerouac : partir pour partir]. *Entre les lignes*, 5(4), 30–31.

Morel, Geneviève. (2020). Interview de Dirk Dobke à Hambourg, Dieter Roth Foundation, le 4 mai 2019. *Savoirs et clinique*, 27, 85-92. <https://doi.org/10.3917/sc.027.0085>

Onfray, Michel. (2007). *Théorie du voyage, Poétique de la géographie*, Librairie Générale Française

Ozsvath, Jean-Louis. (2021). *Le voyage des frères Omidvar : deux aventuriers iraniens à travers le monde*, édition Elytis

Paquin, Louis-Claude. (2017). *Méthodologie de la recherche-création:  criture de mes notes de cours*, 162 pages. Dans [lcpaquin.com](http://lcpaquin.com)

Paton, David. (2010). The imagistic text in Jonathan Safran Foer: Tracing unconventional texts from Kerouac to the artist's book. *De Arte*, 45(81), 4–22. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1080/00043389.2010.11877118>

Penn, Sean. (2007). *Into The Wild* [film], Paramount vantage

Perret, Roger. (2003). *Bleu immortel, Voyages en Afghanistan*.  dition Zo , Genève.

Pelias, J. Ronald. (2013). Writing autoethnography, The personal, poetic, and performative as compositional strategie [ouvrage]. Dans Holman Jones et al. (dir.), *Handbook of Autoethnography*

Peyronnet, Marie-Madeleine. (2005). *Dix ans avec Alexandra David-Néel*,  ditions Alexandra David-Néel.

Piguet, Raphaël. (2008). En quête d'un absolu nomade: la fuite dans "On the Road" de Jack Kerouac et "L'Usage du monde" de Nicolas Bouvier, mémoire de license

Radio France Internationale. (2021). L'incroyable odyssee des frères Omidvar dans *Si loin si proche*, <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/si-loin-si-proche/20220909-l-incroyable-odyss%C3%A9e-des-fr%C3%A8res-omidvar>

Rambal, Julie. (2019). Jessica Bruder: « De plus en plus de gens dorment dans des parkings», dans *Le Temps*, <https://www.letemps.ch/societe/jessica-bruder-plus-plus-gens-dorment-parkings> (consulté le 24 octobre 2023)

Reitman, Ben. (1923/2002). *Sister of the Road: the autobiography of Boxcar Bertha*

Rimbaud, Arthur. (1870/2023). *Les cahiers de Douai, texte intégral*, édition Librio

Rosa, Hartmut. (2018). The Idea of Resonance as a Sociological Concept, dans *Global Dialogue, Magazine of the International Sociological Association*, volume 8, numéro 2, Allemagne <https://globaldialogue.isa-sociology.org/the-idea-of-resonance-as-a-sociological-concept/> (Consulté le 15 mars 2021).

Rosa, Hartmut. (2019). *A Sociology of our Relationship to the World*

Rosemont, Franklin. (2003). Le romantisme de la classe ouvrière révolutionnaire La politique culturelle des Industrial Workers of the World. *Tumultes*, 20, 105-118. <https://doi.org/10.3917/tumu.020.0105>

Sardinha, Diogo. (2011). Penser comme des chiens : Foucault et les Cyniques. *Lignes*, 35, 73-94. <https://doi.org/10.3917/lignes.035.0073>

Sarter, Frédéric. (2010). Roms, une question européenne. *Études*, 412, 189-200. <https://doi.org/10.3917/etu.4122.0189>

Seacole, Mary. (1857/2005). *Wonderful Adventures of Mrs Seacole in Many Lands*. Édition Penguin.

Segalen, Victor., & Lelong, Dominique. (1995). *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*. Bibliothèque artistique et littéraire.

Stiegler, Bernard. (2015). *La société automatique*. Fayard.

Toffoli, Camille. (2015). Le « rêve d'une chose » : Rapport de classes et enseignement. Dans Delvaux, Martine, Lebrun, V., & Pelletier, L. (2015). *Sexe, amour et pouvoir : il était une fois... à l'université*. Remue-ménage.

Tyszler, Elsa., Havkin, S., Bachellerie, S., Ben Mohamed, B. & Kebaier, N. (2022). Approches féministes & queer de la circulation. Dans : Migreurop éd., *Atlas des migrations dans le monde: Libertés de circulation, frontières et inégalités* (pp. 134-135). Paris: Armand Colin. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/arco.migre.2022.01.0134>

Thoreau, Henry David. (1862/2020). *De la marche*, édition Mille et une nuits, département de la Librairie Arthème Fayard

Thomas-Maire, Gwenaëlle, Crespo, Anne-Thalia et Ligier, Tiphaine (2022) . Droits d'urgence et les victimes de violences conjugales à l'épreuve de la crise sanitaire. *Vie sociale*, n° 37(1), 167-180. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/vsoc.221.0167>.

Vaillancourt, Marie-Ève. (2017). Un héritage à habiter : lecture géopoétique de Kuessipan/ À toi et de Puamun, le rêve, de Naomi Fontaine. *Recherches amérindiennes au Québec*, 47(1), 25–34. <https://doi.org/10.7202/1042896ar>

Vuillerod, Jean-Baptiste. (2021) . L'Anthropocène est un Androcène : trois perspectives écoféministes. *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 40(2), 18-34. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/nqf.402.0018>.

White, Kenneth., Segalen, V., Le Clézio, J.-M. G., & Bouvet, R. (2015). La géopoétique fondée par. In *Vers une approche géopoétique: Lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. G. Le Clézio* (1st ed., p. XXIV–89). Presses de l'Université du Québec. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1f1176j.4>