

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

OMBRES D'EXIL : DU DESSIN-SCÈNE PAR NUAGES DE POINTS À
L'ÉMERGENCE DE TRANSAGIRS MICROPOLITIQUES

THÈSE DE RECHERCHE-CRÉATION
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
CAMILLE COURIER DE MÈRE

JANVIER 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

D'abord je veux exprimer ma gratitude au fleuve Saint-Laurent, qui s'appelle en langue algonquine "Magtogoek" : « le chemin qui marche ». Merci à la professeure Gisèle Trudel qui a guidé ma recherche-crédation depuis 2015, et l'a amenée à un endroit vraiment imprédicible. Merci à la professeure Marie-Christine Lesage, qui a codirigé ma thèse depuis 2018, toutes deux membres professeures du Centre de création en arts médiatiques d'Hexagram, creuset d'expérimentation qui a été un catalyseur pour ma thèse. Merci à elles deux pour leur soutien, la richesse de leur écoute, leur générosité, leur rigueur, leur présence.

Je remercie également la professeure Josette Féral, qui m'a mise en relation avec l'équipe enseignante de la Faculté des arts de l'UQAM et qui a codirigé la première partie de ma thèse, entre 2015 et 2018. Merci à Gisèle Rateau et Thierry Desserprit qui m'ont appris à pratiquer le *dessin-scène*, et aux autres collègues de l'atelier de peinture scénographique de l'Opéra de Paris. À Marine Dillard, pour son aide dans la compréhension des dimensions performatives du dessin et de la peinture. Merci aussi à Francine Saillant, artiste et anthropologue avec qui j'ai découvert d'autres aspects du « moindre geste » de Fernand Deligny.

Merci pour les charges de cours que j'ai obtenues depuis 2016, à l'École supérieure de théâtre et à la Faculté des arts de l'UQAM, avec l'aide bienveillante de Marie-Christine Lesage. Merci à mes correcteur.trice.s et assistant.e.s Pierre-Olivier Gaumond et Marine Theunissen.

Je salue aussi l'aide considérable de la bourse de perfectionnement long que m'a décernée le SCCUQ en juin 2020, ainsi que les financements octroyés par la Chaire Médiane de la professeure Gisèle Trudel, qui m'ont donné la possibilité de me consacrer entièrement à la dernière partie de la rédaction et de la création de cette thèse. Les bourses d'excellence FARE que l'UQAM m'a attribuées depuis 2015, en particulier la bourse de recrutement qui a été décisive pour entamer ce voyage doctoral. Le soutien technologique d'Hexagram-UQAM, en ce qui concerne les résidences de recherche-crédation tout au long de mon cursus doctoral a été lui aussi déterminant, m'aidant à développer une restitution sous forme de dessin en mouvement, et à donner une forme à ma thèse-crédation qui tisse de manière intime dessin et discours. Merci en particulier à Catherine Béliveau et Jason Pomrenski.

Merci aux participantes rejointes *via* l'organisme communautaire "Petites-Mains", en particulier à Abla M. et à Nicole T. Merci à la direction de P-M, et à Carolina Pires et Joanie qui a pris son relais. Merci aux personnes qui font vivre cette structure, et à leur accueil enthousiaste de mon projet en dessin. Merci aux participant.e.s rejoint.e.s par le CRIC, ainsi qu'à Veronica Islas, sa directrice.

Merci à Annie Roy, Catherine Lafrenière, Olivia Lanza, Lazen Traoré, Philippine Boutte d'ATSA (Quand l'art passe à l'action) organisme qui tisse serré gestes artistiques et politiques dans l'espace public aujourd'hui.

La collaboration avec les étudiant.e.s Ariane Demers (pour la captation de mouvement avec les participantes à P-M et à Hexagram-UQAM) et Charles Richard qui a aidé à visualiser sous forme de nuages de points ces images numériques des gestes de dessiner.

Merci aux collègues artistes rencontré.e.s durant le cursus doctoral autour d'expositions réalisées, d'articles écrits ou de séminaires suivis ensemble. Vos regards, conseils et relectures ont aiguillé mon cheminement. Merci en particulier à Claude Majeau, Juliette Lusven, Maxime Boutin, Cécile Ronc, Vanessa Suzanne.

A Kenzo, Akila et Ayamè, qui m'inspirent.

AVANT-PROPOS

Cette thèse en recherche-création constitue un nouveau déploiement de ma démarche en dessin, tel que je le pratique depuis une vingtaine d'années. La dynamique propre à ma thèse s'apparente à un processus d'amplification par rencontre de deux thématiques qui peuplent mon univers plastique depuis mes études à l' NSBA. Ces deux thèmes sont les rapports entre ombre portée et présence d'un corps, et les potentialités politiques du geste artistique. Amplifiés par leur mise en relation, ces deux thèmes ont perturbé les milieux de création dans lesquels j'opérais, et ont généré de nouvelles manières de dessiner. Cette thèse-création est, qualitativement, un arpentage collaboratif d'une portion du paysage du dessin élargi. Le terme « dessin élargi » indique ici à la fois une pratique en grand format et aussi l'extension du champ du dessin à des espaces faisant la part belle aux présences politiques mobilisées par le geste de dessiner. Ce terme désigne aussi des explorations menées souvent « hors les murs » par rapport à une inscription dans le domaine de ce qu'on appelle l'art contemporain (Heinich, 2011). Cette recherche-création a été réalisée en m'appuyant sur des collaborations tissées de longue date, avec des artistes en arts visuels et en arts vivants. D'autres collaborations sont issues de rencontres faites durant ce parcours. Elles ont fédéré autour de l'ombre portée, du dessin en grand format et de certaines trajectoires d'exil des personnes ne se définissant pas d'abord comme artistes, ou se définissant comme « artistes et » (artiste et anthropologue, artiste et juriste...)

Mon geste de dessiner actuel fait entrer en vibration plusieurs plans au cours du processus de création. Des qualités archéologique (2001-03), scénographique (2005-

10) et performative (2011-14) composant ma manière de dessiner ont servi de carburant à la structuration initiée à l'occasion du partage de mes gestes de dessiner avec des personnes engagées dans divers parcours d'exil. Ainsi, les seuils expérimentés précédemment dans ma carrière en dessin ont été esquissés afin de pointer la façon dont ils ont nourri la recherche durant cette thèse-crédation, et aussi pour discerner comment ils alimentent le processus actuel, liant exil et dessin en mouvement.

En 2015, au commencement de ce cursus doctoral, je pensais que la dynamique à l'œuvre dans ma thèse m'engageait principalement à sortir de l'atelier. Dans ma manière de dessiner émergeant à ce moment-là, ce mouvement s'accompagnait d'une mise en relation avec les matérialités propres au dessin numérique et médiatique. Or, au cours de cette émergence, je n'avais pas prévu que la rencontre avec certaines trajectoires d'exil produirait une onde de choc profonde. L'ébranlement généré à cette occasion a redistribué les enjeux de ma recherche-crédation dessinée selon des modes micropolitiques*¹ inédits.

Des schémas visualisent les étapes de cette recherche-crédation, au fur et à mesure du développement de la thèse, ponctuant les seuils rencontrés. Dans le corps du texte, j'ai choisi de présenter peu d'images d'œuvres créées durant ce cycle doctoral, comme des expositions qui y ont été associées, afin de concentrer l'attention sur les ateliers-laboratoires de dessin, qui constituent la réalisation artistique principale de cette thèse-crédation. Un dossier en ligne recense la totalité de la documentation de ce cycle en dessin mené avec les participantes rejointes *via* l'organisme Petites-Mains (P-M). Ce dossier réunit photographies, dessins en images fixes et en mouvement (cf. Annexe E).

¹ Chaque terme suivi d'un astérisque est répertorié dans le glossaire.

Durant les plus de cinq ans consacrés à ce cursus en recherche-crédation, j'ai écrit (et co-écrit) plusieurs textes et participé à un certain nombre de rencontres académiques. Ces articles ont nourri la composition du texte de la thèse qui suit. Le texte intégral de ces publications, ainsi que divers aspects de la recherche-crédation entreprise qui furent présentés lors de diffusions artistiques, en écho à ces séances collectives de dessin, figurent en fin de thèse (cf. Annexe B).

Cette thèse-crédation a été réalisée principalement à Montréal, dans un mouvement de balancier entre plusieurs séjours de recherche, collaboration et création à Paris (2017-18), et un autre au Japon (déc. 2018-janv. 2019). Elle a été inspirée par ces différents milieux géographiques et par le flux transculturel qui irrigue les gestes de dessiner rencontrés au cours de ces déplacements.

Il importe de souligner particulièrement, le nom de Tiohti.:ke/Mooniyang/Montréal (métropole voisine de la nation Kanien'keh.: ka de Kahnawake et de Kanehsat.:ke), amiskwac.w.skahikan/. Au cours du temps vécu dans le sud-ouest de l'île de Montréal, j'ai distingué de plus en plus nettement qu'éprouver la possibilité de circuler, de dessiner et d'écrire sur le territoire de cette nation a représenté pour mon mode d'existence un précipité de perturbation de mes habitudes, et d'invention considérables.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	v
LISTE DES FIGURES.....	xii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	xvi
RÉSUMÉ.....	xviii
ABSTRACT	xx
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE LE <i>DESSIN-SCÈNE</i> PAR MOINDRE GESTE : CONCEPTS, MÉTHODOLOGIES ET TERRAIN	32
CHAPITRE I PRÉSENTER LE GESTE DE DESSINER ÉTUDIÉ	33
1.1 <i>Dessin-scène</i> , nuages de points et moindre geste de dessiner	34
1.1.1 Situer la recherche-crétion.....	34
1.1.2 Le moindre geste de dessiner haptique	37
1.1.3 Présentation de mon geste, dans son espace conceptuel et esthétique....	39
1.1.4 Le <i>dessin-scène</i> comme opérateur	44
1.2 Le problème de recherche en son milieu	45
1.2.1 Résonances entre gestes de dessiner techniques	45
1.2.2 Nommer mon processus de création	48
1.3 Lier question et objectifs	50

1.3.1	Formuler la question principale	50
1.3.2	Rencontrer les objectifs pratiques	53
1.4	Présentation des ateliers-laboratoires <i>Ombres d'exil, Montréal</i>	55
1.4.1	Thématique de la pratique collaborative	55
1.4.2	Partager le <i>dessin-scène</i> en cours de création	60
1.4.3	Articulation théorie-pratique	63
CHAPITRE II CONCEPTS ET MÉTHODOLOGIES : ÉCRITS ET PRATIQUES		
ALLIÉS		
2.1	Climat théorique	68
2.1.1	Fabriques artistiques micropolitiques	68
2.1.2	Les nuages de points de Catherine Ikam.....	72
2.1.3	À travers le dessin numérique et traditionnel.....	74
2.1.4	Des seuils: <i>Pixel</i> et la silhouette selon Kara Walker.....	75
2.2	Méthodologies de recherche-crédation.....	77
2.2.1	Approches méthodologiques.....	77
2.2.2	Perturbations actualisantes et approche qualitative.....	80
2.3	Terrain et protocoles	82
2.3.1	Terrain de ma recherche-crédation : méthodes de cueillette de données..	82
2.3.2	Ateliers-laboratoires et entretiens collectifs.....	84
2.3.3	Ambivalence de la cartographie.....	92
2.3.4	Procédures déontologiques : certification éthique	95
2.4	Comment analyser les ateliers-laboratoires avec Petites-Mains ?.....	96
DEUXIÈME PARTIE DU <i>DESSIN-SCÈNE</i> AU <i>TRANSAGIR</i>		
CHAPITRE III TRANSDUCTION A : TRANSDUCTION DES PRATIQUES DU		
DESSIN.....		
3.1	Ce qu'il s'est passé lors des ateliers avec l'organisme P-M.....	103

3.1.1	La situation initiale: ombres, exil, gestes de dessiner	103
3.1.2	Premier atelier-laboratoire	107
3.2	Qualifier les moindres gestes.....	112
3.2.1	S'exiler, tracer un parcours dans l'ombre	119
3.3	Transduire en pratique collaborative	123
3.3.1	<i>Transagir</i> artistique.....	124
3.3.2	Moindres gestes proprioceptifs	128
3.3.3	Esthétique et politique transagies.....	130
3.3.4	Structuration du milieu de dessin.....	134
CHAPITRE IV TRANSDUCTION B : TRANSDUCTION DES PRATIQUES		
COLLABORATIVES.....		
137		
4.1	Pratique collaborative kinesthésique : performer un devenir-visible ?	137
4.1.1	« Transduction 1 » : Dessin archéologique	140
4.1.2	« Transduction 2 » : Dessin scénographique.....	148
4.1.3	« Transduction 3 » : Dessin performé et pratique de création <i>in situ</i> ...	153
4.2	Reconfiguration de ma pratique du dessin.....	163
4.2.1	Dessin par nuages de points : structurations inédites.....	164
4.3	Déphasage dans le recours à l'ombre	172
4.3.1	Ombres portées et moindres gestes connectants	177
CHAPITRE V TRANSDUCTION C : DISCUTER L'INVISIBILISATION DE		
L'EXIL		
182		
5.1	Moindres gestes de dessiner micropolitiques	184
5.1.1	Diversité des moindres gestes et <i>transagir</i>	191
5.1.2	Variations dans la visibilité.....	197
5.1.3	Reconfigurations <i>via</i> l'ombre portée.....	200
5.1.4	Ébranler l'auctorialité : moindres gestes aveuglés.....	204

5.2	Performativité et moindres gestes en captation de mouvement.....	210
5.3	Structuration nouvelle du processus de création	219
5.3.1	Corps dessinant et résonances postmigrantes	227
5.4	Synthèse, prolongements, échos de la recherche-crédation réealisée	230
	CONCLUSION.....	236
	ANNEXE A DIFFUSIONS DE LA RECHERCHE-CRÉATION	252
	ANNEXE B ARTICLES PUBLIÉS EN LIEN AVEC LA THÈSE (2019-2021) ..	261
	ANNEXE C ÉCHANGES AVEC L'ORGANISME COMMUNAUTAIRE.....	263
	ANNEXE D CERTIFICATION ÉTHIQUE.....	267
	ANNEXE E DOCUMENTATION DES ATELIERS-LABORATOIRES.....	271
	GLOSSAIRE.....	274
	BIBLIOGRAPHIE	278

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
0.1 Courier, C. (artiste). (2020). <i>Schéma problématique I</i> . [Dessin]. Photo M. Collet.	11
0.2 Courier, C. (artiste). (2020). <i>Schéma problématique II</i> . [Dessin]. Photo M. Collet.	11
1.1 Courier, C. (artiste). (2002). <i>Relevé de table d'offrandes Chapelle 4. Toutmosis III</i> . [Dessin]. C.N.R.S. Centre Français d'Étude des Temples de Karnak, Égypte. Photo L. Vallières.	37
1.2 Courier, C. et Rateau, G. (artistes). (2009). <i>Dessin pour l'Arlésienne, d'après l'œuvre de Vincent Van Gogh</i> . Opéra National de Paris. Photo C. Leiber.	40
1.3 Courier, C., Desserprit, T. et Rateau, G. (artistes). (2008). <i>Geste « à la goutte » avec des brosse à ciel</i> . Opéra National de Paris. Photo C. Pelé... ..	41
1.4 Courier, C. (artiste). (2016). <i>Captation de mouvement, geste de dessin scénographique « à la goutte »</i> [Vidéo]. Hexagram-UQAM. Récupéré de : https://youtu.be/GFUnCx57SBA	47
1.5 Mame, D. (artiste). (2018). <i>Ombre-Silhouette</i> . [Dessin]. Photo C. Courier	57
1.6 Courier, C. (2018). <i>Dessin-scène</i> [Dessin]. Photo M. Collet. Récupéré de : http://www.camillecourier.net/index.php/?stagedrawinggesture	65
2.1 Courier, C. (artiste). (2018-19). <i>Irina</i> . [Dessin]. Photo M. Collet.	82
2.2 Courier, C. (artiste). (2018). <i>Maquette pour l'exposition Ombres d'exil : Montréal</i> . [Dessin numérique]. Hexagram-UQAM.	83
3.1 Courier, C. (artiste). (2019). <i>Pieds points</i> . [Dessin]. Photo M. Collet	100

3.2	Anonyme. (2019). <i>Différents gestes de dessiner au fusain réalisés par les participantes à « Petites Mains »</i> . [Dessin]. Photos C. Courier et K. Ahmad.....	102
3.3	Anonyme. (2019). <i>N. se dessine de face</i> . Organisme P-M. Photo C. Maya	107
3.4	<i>Profils de Mame et Brianna (à dr. et à g.) Al. se dessine (au centre)</i> (2019). Organisme P-M, Montréal. Photos C. Courier et K. Ahmad.....	109
3.5	Anonyme. (2019). <i>Dessin d'ombres portées de profil en duo au fusain à P-M</i> . Montréal Photo C. Maya.	110
3.6	Anonyme. (2019). <i>Dessins au fusain et graphite d'ombres portées de têtes de profil</i> . [Dessin]. Organisme P-M, Montréal. Photo C. Maya.....	111
3.7	Courier, C. (artiste). (2019). <i>Actant.e.s de dessin issus de la scène</i> . [Dessin]. Fusains extra larges, brosse scénographique utilisés lors des ateliers à P-M, Montréal. Photo M. Collet.....	113
3.8	K.S. (artiste). (2019). <i>Neige et goudron, Montréal</i> . [Photographie]	115
3.9	Anonyme. (2019). <i>Gestes de dessiner des participantes par points, hachures et en superposant des ombres (fusain)</i> . [Dessin]. Photo K. Ahmad et C. Courier.....	118
3.10	Anonyme. (2019). <i>Ombres de têtes de profil réalisées en duo, à partir d'ombres portées sur un mur et dessins faits d'imagination</i> . [Dessin]. Photo C. Courier.	121
3.11	Anonyme. (2019). <i>Ombres portées de profil en pied</i> . [Dessin]. Fusain sur papier. Petites-Mains, Montréal. Photo C. Courier.	122
3.12	Anonyme. (2019). <i>AB. choisissant la position de son ombre portée, puis l'ombre dessinée à la goutte (25-11)</i> . [Dessin]. Brosse scénographique, encre, système de captation de mouvement MVN X Sens. Hexagram-UQAM. Photo C. Courier.....	127
3.13	Anonyme. (2019). <i>Al. et K., séance de dessin collaboratif avec les participantes à Petites-Mains</i> . [Dessin]. Photo K. Ahmad et C. Courier....	133
3.14	Anonyme. (2019). <i>K. et H. participantes à P-M, dessin en duo au fusain à partir d'ombres portées</i> . [Dessin]. Photo K. Ahmad et C. Courier.....	133

3.15	Anonyme. (2019). <i>Ateliers-laboratoires avec les participantes A, K. Kh. et H. (15/11/2019). Une transduction des médiums : dessiner au fusain avec la lumière électrique.</i> [Dessin]. Fusain, captation de mouvement non optique. Photo A. Demers.....	135
4.1	Courier, C. (artiste). (2019). <i>Karnak yeux.</i> [Dessin]. Encre et papier. Photo M. Collet.....	141
4.2	Courier, C. (artiste). (2020). <i>Ombres d'exil, Montréal :</i> [Dessin]. Carnet Leporello n°2/2019. Démo-exposition, Hexagram-UQAM, Montréal. Photo A. Chaix.....	171
4.3	Courier, C. (artiste). (2011-2019). <i>Tulu.</i> [Dessin]. Encre sur papier. Photo M. Martin.....	171
5.1	Anonyme. (2019). <i>Se voir de face.</i> [Dessin]. Photo C. Courier.	185
5.2	S. (participante à P-M) et Courier, C. (artiste). (2019). <i>Autoportrait de S. et dessin d'après l'autoportrait de S.</i> [Dessin]. Fusain, encre, papier. Photo C. Courier	188
5.3	Anonyme. (2019). <i>Têtes de profil réalisées en duo, à partir d'ombres portées sur un mur et dessins faits d'imagination (en petit format).</i> [Dessin]. Photo C. Courier.....	191
5.4	Anonyme. (2019). <i>Ombre portée de Al., fusain et encre sur papier de grand format (nov.).</i> [Dessin]. Hexagram-UQAM. Photo C. Courier.....	203
5.5	Anonyme. (2019). <i>Ombres portées au fusain superposées à un dessin avec captation de mouvement numérique.</i> [Dessin]. Fusain, encre, papier, système MVN X Sens. Hexagram-UQAM. Photo C. Courier	204
5.6	Anonyme. (2019). <i>Kh et H. dessinent en duo, P-M.</i> [Dessin]. Photo E. Fortin.....	207
5.7	Anonyme. (2019). <i>J. dessine son ombre portée (nov).</i> [Dessin]. Encre, système MVN X Sens. Hexagram-UQAM. Photo C. Courier.	211
5.8	Anonyme. (2019). <i>Ab. dessine son ombre portée.</i> [Dessin]. Fusain, système MVN X Sens. Hexagram-UQAM. Photo C. Courier.	213
5.9	Anonyme. (2019). <i>Dessin collectif des participantes à partir de leurs ombres portées au sol.</i> [Dessin et vidéoprojection]. Encre, fusain, système MVN X Sens. Organisme P-M et Hexagram-UQAM, Montréal.	216

5.10	Courier, C. (artiste). (2020). <i>Cartographie migrations et ombres portées réalisées à partir des gestes des participantes à P-M</i> [Dessin, vidéoprojection]. Fusain, papier et système de captation non-optique MVN X Sens. Salle d'expérimentation Hexagram. Photo A. Chaix.	219
5.11	Courier, C. (artiste). (2020). <i>Gestes de dessiner de Kh</i> . [Dessin]. Logiciel MVN Analyse et feutre sur acétate.....	222
5.12	Courier, C. (artiste). (2020). <i>Gestes de dessiner de Kh</i> . [Dessin]. Logiciel MVN Analyse, feutre, acétate. Photo C. Courier.	224
5.13	Courier, C. (artiste). (2020). <i>Gestes de dessiner de Ab</i> . [Dessin]. Logiciel MVN Analyse et encre blanche sur papier noir. Photo N. Blais.	225
7.1	Courier, C. (artiste). (13-16 mai 2021). <i>Ombres d'exil, Montréal (2019-2021)</i> . Dessins de grand format réalisés avec les participantes présentés lors de l'exposition collective <i>Le grand voyage</i> . Commissariat et production : ATSA. Parcours d'expositions et d'installations à ciel ouvert avec 24 artistes invité.e.s. Place des Festivals, Montréal. Photo M. Boutin...	254
7.2	Courier, C. (artiste). <i>Combien de temps ?</i> [Dessin]. Photo E. Carpentier ...	271
7.3	Anonyme. (2019). <i>K. et Al. découpent leurs silhouettes</i> . [Dessin]. Photo K. Ahmad.....	272
7.4	Courier, C. (artiste). (2019). <i>Geste Kh. Mocap</i> . [Dessin numérique]. Photo C. Richard.....	272
7.5	Courier, C. (artiste). (2019). <i>Geste H. Mocap</i> . [Dessin numérique]. Photo C. Richard.....	272
7.6	Courier, C. (artiste). (2019). <i>Geste Camille Mocap Goutte</i> . [Dessin numérique]. Photo C. Richard.	273
7.7	Courier, C. (artiste). (2019). <i>Fossile numérique</i> . [Dessin]. Photo E. Carpentier.	273

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET DES ACRONYMES

- ATSA « Quand l’art passe à l’action » est « un organisme à but non lucratif fondé à Montréal en 1997 par les artistes feu Pierre Allard (1964-2018) et Annie Roy (1968-...). Sur un ton ludique et percutant, ATSA crée, produit et diffuse, ici et à l'international, des œuvres événementielles, transdisciplinaires et relationnelles, motivées par le désir d’interpeller la population envers des causes sociales, environnementales et patrimoniales cruciales et préoccupantes. » (<https://atsa.qc.ca/mandat>, consulté le 01/02/2019)
- BINAM Bureau d’intégration des nouveaux arrivants, Montréal
<https://observatoirevivreensemble.org/bureau-dintegration-des-nouveaux-arrivants-binam>
- CRIC Centre de Ressources en Interculturel. Installé dans le quartier Centre Sud à Montréal, le mandat de cet organisme est de « rassembler et développer des ressources dans le domaine interculturel, avec et pour les organismes et les résidentEs du quartier Centre-Sud, afin de favoriser le rapprochement interculturel entre toutes les communautés du quartier »
<https://criccentresud.org/qui-sommes-nous/> consulté le 08/04/2019)
- ÉAVM École des arts visuels et médiatiques, UQAM, Montréal.
<https://eavm.uqam.ca>
- ÉNSBA École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.
<https://beauxartsparis.fr/fr>
- Hexagram Réseau de recherche-crédation en arts, cultures et technologies, aussi nommé Hexagram-UQAM. <https://www.hexagram.ca/index.php/fr/>
- ILFI *L’individuation à la lumière des notions de forme et d’information*, titre de la thèse principale de Gilbert Simondon pour le Doctorat d’État, écrite de 1954 à 1958 et telle que publiée aux éditions Jérôme Millon, en 2013.

- LAVI Laboratoire Arts vivants et interdisciplinarité, UQAM.
<https://danse.uqam.ca/general/kalos-eidos-skopein/>
- OCPM Office de consultation publique de Montréal. <https://ocpm.qc.ca>
- P-M *Petites-Mains*. L'objectif de cet organisme communautaire montréalais est d'« aider les personnes en difficulté, surtout les femmes immigrantes, monoparentales et sans emploi, à sortir de l'isolement, et apprendre un métier, afin de favoriser leur insertion sur le marché du travail et leur intégration à la société québécoise pour qu'elles y vivent en dignité » (Petites-Mains, 2019). <https://www.petitesmains.com>
- Trad. Traduction
- UQAM Université du Québec à Montréal, Faculté des arts : <https://arts.uqam.ca>

RÉSUMÉ

Les instabilités provoquées par les changements climatiques et les contextes politiques contraignent à l'exil des dizaines de millions de personnes (Baillat, 2018). Le nombre d'humain.e.s ayant à démanteler ce qui faisait leur vie et tenter de la re-bâtir ailleurs, augmente exponentiellement. Constatant l'urgence d'élaborer une connaissance expérientielle des exilé.e.s et à diffuser leurs savoirs, dans ce « temps des catastrophes » (Stengers, 2009), j'ai exploré comment leurs expériences peuvent être perçues en tant qu'enrichissement par les sociétés d'arrivée. Ma thèse en recherche-création est construite sur le partage de mon approche du dessin, ce que j'appelle le *dessin-scène* par moindres gestes, lors d'ateliers-laboratoires avec des personnes en parcours d'exil. En ce sens, j'ai mené en 2019 une série de séances de dessin avec un organisme actif auprès d'immigrantes à Montréal. La situation proposée permettait aux participantes exilées d'expérimenter le mode de dessin hybride que je pratique, en traçant leur ombre portée, en grand format. Cette thèse explore les transformations dans l'invisibilisation de certaines exilées, en observant des dessins par nuages de points *performés* en pratique collective.

La thématique récurrente de mes créations ausculte le lien entre ombre et image du corps. Le partage de mon approche du dessin avec des médiums traditionnels est prolongé par une pratique numérique du dessin par captation de mouvement. Comparant les effets des gestes de dessiner son ombre portée réalisés, j'ai exploré comment ils évoluaient au fur et à mesure des séances de dessin collectives qui ont eu lieu au sein de l'organisme communautaire Petites-Mains (P-M). Décrivant la relation que tissaient les participantes entre leurs expériences de dessiner et l'invisibilisation socio-politique souvent vécue par les immigrant.e.s (Huët et Manac'h, 2018), j'ai cherché si la performativité (Butler, 2016) des gestes de dessiner changeait, au gré de ces ateliers-laboratoires. Avec le groupe de participantes rencontrées *via* P-M, nous avons explicité comment la relation entre ces médiums de dessin et leurs gestes de dessiner produisait des *agirs*, souvent dissensuels, par rapport aux assignations spatiotemporelles et sensibles subies par les néo-arrivant.e.s dans la société québécoise.

Pour rendre compte de la dynamique réticulaire propre à ces *agirs*, le concept de transduction (Simondon, 1958 ; Deleuze, 1980) s'avère probant. Traversant un milieu de rencontres qui éclipse l'orientation, l'échelle physique et la force gravitationnelle, démultiplie les réseaux et la circulation de ces nuages de points et associe de nouveaux

actant.e.s dès le début du processus de création (De Paoli, 2006), ma thèse explore la transformation de l'invisibilisation de l'exilé.e par le geste de dessiner. Saisir les modalités du geste de dessiner par nuages de points se mue en amplification transductive (Trudel, 2016), associant la personne qui dessine, le milieu technique et un contexte micropolitique (Deleuze et Guattari, 1980). L'approche micropolitique de la connaissance développée dans cette thèse vise à décrire un processus qui ne constitue pas « une manière de faire la politique, mais plutôt une façon de se donner la possibilité de comprendre et de chercher une position qui ne soit pas déterminée à l'avance » (Zapperi, 2010, p. 118) dans le sillage de la définition élaborée par Félix Guattari et Suély Rolnik (2007). Le processus transductif permet aussi de témoigner au plus juste du caractère distribué (Bennett, 2011) et non prédictible des gestes de dessiner expérimentés.

Les approches méthodologiques se concentrent sur l'engagement dans un processus incarné (Chilton et Leavy, 2015). L'heuristique et le récit de pratique permettent de saisir la force des expérimentations. Ces approches se combinent à la méthodologie de la conception pour les environnements numériques (De Paoli, 2006). La cueillette de données recourt à la cartographie comme opérateur d'exploration et de découverte (Sibertin Blanc, 2015) et s'accorde à la dimension expérimentale du projet. Cartographier permet aussi de comparer les gestes de dessiner en réfléchissant aux interfaces mobilisées entre production artistique, recherche technologique et innovation sociale (Fourmentaux, 2011). Ma recherche-crédation a élaboré les processus de création partagée et perfectionné la portée micropolitique des gestes de dessiner dans un contexte d'exil, en pratique collaborative. Comme artiste praticienne et pédagogue, je propose des manières d'agir alternatives répondant aux réalités actuelles de l'exil au moyen du dessin, pointant l'émergence de *transagirs*.

Mots clés : Gestes de dessiner, nuages de points, ombre portée, exil, transduction, micropolitique, pratique collaborative, *transagirs*.

ABSTRACT

Title: Shadows of exile: From point cloud drawings to performing micropolitical transagency

The instabilities caused by climate change and political contexts are forcing tens of millions of people into exile (Baillat, 2018). The number of humans having to dismantle their previous life and attempt to rebuild it elsewhere is increasing exponentially. Responding to the urgency of developing sensitive knowledge from exiled peoples and disseminating their knowledge during this « time of catastrophes » (Stengers, 2009), I explored how their experiences can be perceived as enrichment by the country of adoption. This research-creation is built on sharing my practice of drawing, which is a *stage of drawing* (De Zegher, 2003) where exiled peoples can explore minor gestures during workshops which act as research laboratories. My research explores the shifts in the invisibilization of exiled peoples, by observing point cloud drawings performed as a collective practice.

My artworks address the link between shadow and body image as a recurring theme. The sharing of my approach of drawing with traditional mediums is extended by drawing with motion capture technology. Comparing the effects of the shadow drawing gestures, I explored how they are performed. By analyzing the relationship that the participants wove between their experiences of drawing and the socio-political invisibilization often experienced by immigrants (Huët and Manac'h, 2018), I question how the performativity (Butler, 2016) of the drawing gestures changes, as the project advanced. With the participants of the Montreal community organization Petites-Mains (P-M), light was shed on the relation between the drawing mediums and their gestures produced through a dissensual agency in Quebec society. To analyze the non-linear dynamics specific to these agencies, the concept of *transduction* (Simondon, 1958; Deleuze, 1980) proves to be compelling. The modalities of point cloud drawings and their gestures become a transductive amplification (Trudel, 2016), associating the person drawing, the technical milieu and a micropolitical situation (Deleuze and Guattari, 1980). The transductive process also pertains to the distributed character (Bennett, 2011) of drawing gestures that are collectively practiced.

The methodological approaches focus on engaging an embodied process (Chilton and Leavy, 2015), heuristics and narratives of artistic practice and its processes to seize the

force of the experimentations as combined with digital environments (De Paoli, 2006). Data collection as cartography becomes a means for exploration and discovery (Sibertin Blanc, 2015) and corresponds to the experimental dimension of the project. The research analyses the drawing gestures while reflecting on the interfaces mobilized between artistic production, technological research and social innovation (Fourmentraux, 2011). My research-creation developed the processes of collaborative practice and extended the micropolitical reading of the drawing gestures in a context of exile, contributing to the emergence of the concept of *transagency*.

Keywords: Drawing gestures, dot cloud drawings, exile, shadow, transduction, micropolitical agency, collaborative practice, *transagency*.

INTRODUCTION

Origine du projet : trois tendances

Depuis une quinzaine d'années, le dessin confirme et étend son essor. Il a acquis une autonomie, une visibilité considérables et a affermi sa position d'art à part entière dans le champ de l'art contemporain. La vitesse d'exécution, le caractère tremblant, fragmentaire, protéiforme — intimement associé aux mouvements de la pensée, à l'étape du projet, à l'étude et au désir de l'œuvre à venir — qui sont propres au dessin, se sont convertis en autant de forces, démultipliant la qualité de chacune de ses présences. Que ce soit parce que le dessin est présenté en mouvement, ou du fait de l'importance des formats investis par les artistes, ou encore par l'accès à des lieux d'exposition inusités (à même le tissu urbain, ou dans des prolongements scéniques *via* les possibles d'échelle et de circulation propres aux images numériques du dessin actuel) toutes ces ouvertures lui offrent une aura inédite au sein de l'art contemporain.

Un courant concomitant, qui souligne l'importance du renouveau de l'engagement politique en art actuel, au Québec comme ailleurs (Lamoureux, 2009), et qui met l'accent sur le processus autant que sur la participation dans les arts visuels contemporains, nourrit également la problématique de cette thèse. En particulier, la dimension performative de certains de ces gestes artistiques, a fait varier les voies possibles dans la distribution des occasions de s'exprimer dans le champ du sensible. Ce mouvement du dessin, qui crée des précipités dans la rencontre entre puissances

poïétiques et politiques, se déploie fortement aujourd’hui dans les créations des artistes qui m’inspirent. Depuis l’Afrique du Sud, avec les dessins en mouvement de William Kentridge — produits autant pour la scène des arts vivants que pour celle des arts visuels — jusqu’aux artistes qui œuvrent entre l’Europe et l’Amérique du Nord (Kapwani Kiwanga), du dessin pratiqué avec des médiums traditionnels (Kara Walker) ou numériques (Catherine Ikam), créé par des artistes en solo, duo (AMCB : Adrien Mondot et Claire Bardainne), ou collectivement à plus de deux (Claire Fontaine).

À ces deux mouvements, dont ma pratique en dessin participe, s’est ajoutée une tension surgie avec le cursus doctoral. Cette tension est celle que produit l’exil, lorsque cette expérience s’installe dans la durée. En effet, la tendance de ces cinq dernières années, tendance qui s’est accentuée du fait de la pandémie de COVID 19, est celle d’un allongement du temps de déplacement propre à la « situation exilique » (Galitzine-Loumpet, 2016, p. 2). Par exemple, en ce qui concerne les personnes dont le statut juridique est celui de réfugié.e, « [p]rès de 4 personnes réfugiées sur 5 sont dans des situations de déplacements qui durent depuis au moins cinq ans. Une personne réfugiée sur cinq est dans une situation de déplacement qui dure depuis 20 ans voire davantage » (Agence des Nations Unies pour les réfugiés, 2019). Si l’on relie cette tendance au fait qu’initier un exil s’accompagne, le plus souvent, d’une suspension de la capacité d’agir, en particulier politique, on découvre alors que de nombreux.se.s exilé.e.s décrivent cette situation comme une des conséquences les plus redoutables de leurs expériences récentes de l’exil (Saglio-Yatzimirsky, 2018). Ainsi, la faille qui s’ouvre avec l’entrée dans le processus migratoire s’apparente de plus en plus à une installation dans un nouveau mode de vie, souvent plutôt un mode de survie, en tout cas un quotidien marqué par des restrictions macro et micropolitiques* notables.

Il va de soi que la situation exilique précarise, déstabilise. Simultanément, elle peut activer certains potentiels dans les agirs* quand les personnes amorcent leurs parcours d'exil. L'importance de cette reconfiguration, émergeant de la dynamique exilique, s'est d'abord manifestée en creux. Puis, au lieu de considérer l'étendue de la perte en cours, je me suis demandé si le dessin, dans ses ramifications contemporaines, était susceptible de présenter – de rendre présents et collaboratifs, et pas seulement de rendre visibles – ces gestes politiques suspendus, et le réservoir de transformation qu'ils recèlent dans la rencontre du dessin avec une situation nouvelle.

Pour transmettre le besoin de cette thèse-crédation, tel qu'il s'est imposé à moi, j'invite à regarder rétrospectivement depuis une vingtaine d'années certaines caractéristiques de l'exil. Étymologiquement, ce terme vient du latin *esilio*², et signifie « sauter au-dehors » (Bolzman, 2006, p.162) : une expulsion autant qu'une errance. L'exil est défini par une forme de contrainte, « (...) le caractère forcé de la migration » (Parcours d'exil, 2020 : 4). À cela s'ajoutent « (...) des circonstances aggravantes. Guerres, violences et persécutions entraînent des conséquences psychiques et physiques plus importantes » (Parcours d'exil, 2020 : 4). Pour saisir cette réalité, placer quelques repères chiffrés est utile : « Selon les statistiques collectées dans le cadre du rapport annuel du HCR *Tendances mondiales*, près de 70,8 millions de personnes dans le monde sont aujourd'hui déracinées » (Agence des Nations Unies pour les réfugiés, 2019). Le terme « personnes déracinées » désigne dans ce rapport trois grandes catégories de personnes en parcours d'exil : réfugié.e.s, demandeur.euse.s d'asile,

² Étymologie latine d'exil : « le latin *exul / exilium* repose donc sur deux notions, celle d'un point de départ, d'un lieu que l'on quitte et celle d'une marche en avant, sans qu'on puisse pour autant savoir, faute de termes nettement apparentés dans d'autres langues indo-européennes, si langue latine a voulu originellement marquer l'idée d'expulsion ou celle d'errance » (Courrént, 2010, p. 15). Étymologie consultée aussi sur <https://asileurope.huma-num.fr/le-vocabulaire-de-lexil> le 23/04/2020.

déplacé.e.s internes. Ce chiffre de 70,8 millions représente le double du nombre de personnes dites « déracinées » par rapport à celui d'il y a vingt ans. Il indique aussi que 2,3 millions de personnes supplémentaires se sont trouvées dans cette situation en 2018 par rapport à l'année précédente. Cette augmentation de la mobilité internationale forcée, produit certaines conséquences politiques, qui marquent le pas en regard du rythme soutenu des déplacements de ces personnes :

[...] le phénomène migratoire n'est pas une réponse conjoncturelle à une pénurie passagère de main-d'œuvre, mais une tendance profonde de l'humanité. Le monde bouge et les instruments qui le régulent ne sont plus adaptés à la rapidité de ces mutations, d'où le décalage entre la réalité des flux et l'effectivité des politiques censées accompagner la mobilité. (Wihtol de Wenden, 2012, p. 26)

Simultanément, et en ne considérant que la catégorie des réfugié.e.s, le processus d'accueil et d'installation digne et sécuritaire dans un autre pays que celui dont ces personnes sont originaires est bloqué :

Selon les données actuelles, nous sommes en présence de l'un des niveaux de réinstallation les plus bas jamais observés depuis près de deux décennies. C'est un coup dur pour la protection des réfugiés ainsi que pour la capacité à sauver des vies et à protéger les personnes les plus vulnérables. (Agence des Nations Unies pour les réfugiés, 2020)

Le décalage entre la création d'outils macropolitiques adaptés à cet état de la mobilité internationale, outils censés réguler les mouvements humains, et l'intensité réelle de ces courants est considérable. Ce décalage génère un angle mort qui condamne chaque année des centaines de milliers de personnes à des « vies non viables » (Butler, 2016), caractérisées par la relégation à une existence socio-politique hors de tout état de droit. Ce dépouillement est constaté systématiquement, y compris lorsque ces personnes en

parcours d'exil ont pu rejoindre des pays signataires des conventions internationales sur les droits des personnes migrantes (Convention de Genève, Pacte mondial pour les réfugiés). Engagée dans l'explicitation de la singularité des pouvoirs d'agir propres au dessin, j'ai rapproché cette suspension de la possibilité d'agir (liée à la situation des exilé.e.s) d'actions graphiques observées récemment en réponse à une situation d'urgence politique et sociale (Cozzolino, 2018).

Contexte élargi de la recherche-crédation

Abordant le problème sous cet angle, j'ai approfondi le sujet de l'exil, et découvert que l'intensification actuelle de ces flux implique d'initier une reconfiguration existentielle dont on ne sait rien, et qui est souvent sans retour possible à ce que l'on a quitté. « Pour qui s'est exilé pour raisons politiques, religieuses, ethniques, d'orientation sexuelle, parce qu'il ou elle était esclave ou prostitué.e de force, contraint.e à un mariage forcé, ou risquait l'excision, il ne saurait être question de revenir chez soi » (Noûs, 2020, p. 73). De plus, ces mobilités sont amenées à augmenter exponentiellement dans les années à venir, en particulier à cause des changements climatiques actuels (Baillat, 2018 ; GIEC, 2019). Au cours de mes lectures, il est apparu clairement que les parcours d'exil deviennent toujours plus dangereux (Héran, 2019) et que, simultanément, sous l'angle politique, les exilé.e.s et les réfugié.e.s sont de plus en plus sommé.e.s de s'effacer durant leurs parcours. Parmi les personnes qui parviennent à rejoindre des pays dits « sûrs », de nombreuses sont assigné.e.s à un effacement politique dans les sociétés d'arrivée, qui dure souvent plusieurs années, comme on l'a vu. Parallèlement, j'ai discerné peu à peu que les exilé.e.s, – quel que soit leur statut juridique –rencontrent

une réalité politique criminalisant leur présence et qui les relègue dans des zones de non-droit, expérimentant souvent un processus qui peut s'apparenter à ce que Hannah Arendt décrit comme un « devenir-ombre » (Arendt, [1943] 2019). Ce processus est décrit dans *Nous autres réfugiés*, texte dans lequel la philosophe allemande analyse sa propre expérience d'intellectuelle juive réfugiée en France à la fin des années 1930, mise en regard de celle de nombreuses figures de ceux et celles qu'elle nomme des *paria* (Arendt, [1943] 2019). Afin d'expliquer ce que signifie ce processus de « devenir-ombre » aujourd'hui, dans le cadre du problème qui m'intéresse et au sein du milieu décrit précédemment, il faut le connecter avec mon recours à l'ombre dans le champ du dessin élargi.

En effet, j'ai constaté au gré de ma pratique que dessiner l'ombre portée en grand format (au sol) est une manière d'accéder à une expérience de réunion de situations différentes susceptible d'actualiser des potentiels entre les deux processus : celui de l'exil et celui de la création en dessin élargi. Avec les participantes rejointes par Petites Mains (P-M) nous avons enregistré le cheminement effectué en dessin au prisme de cette rencontre entre dessin de l'ombre portée et processus exilique. Les concepts qui ont permis de penser le projet *Ombres d'exil, Montréal* sont présentés et explicités au chapitre II.

Ainsi, j'ai été amenée à reconsidérer ma pratique, à en noter les mutations déjà opérées aussi bien que les transformations en cours. J'ai pu alors disposer une situation de dessin qui est devenue la zone de plus forte sismicité dans le territoire de ma recherche-création doctorale. Il s'agissait de proposer à des femmes engagées dans divers parcours d'exil et vivant aujourd'hui à Montréal de développer une connaissance expérientielle, qui s'élaborerait par la pratique du dessin d'ombres portées (en grand format et de

manière collaborative). Ce milieu de dessin collaboratif permettrait-il d'actualiser de nouveaux potentiels micropolitiques en cours de structuration au sein des chemins exiliques des participantes ?

La rapidité de l'amplification des trois tendances exposées jusqu'ici, c'est-à-dire la force inédite du dessin élargi au sein de l'art contemporain, l'importance du renouveau de l'engagement politique en art actuel, et l'allongement de la durée des parcours d'exil, (provoquant notamment une suspension de la capacité d'agir politique des exilé.e.s) a défini les objectifs de ma recherche-crédation. J'ai insisté sur le caractère vibrant de ces trois ensembles autour desquels s'est organisé mon problème de recherche. Pour esquisser la dynamique existant au début de cette thèse, elle s'est amorcée par une perturbation, puis une résonance s'est propagée entre les trois pôles discernés. J'ai commencé à chercher quel champ de forces voyageait entre les trois catégories ébauchées, et comment il se reconfigurait différemment selon cette résonance. Quel concept saurait témoigner des processus vibrants à l'œuvre dans ces trois ensembles, les amplifiant et redistribuant leurs relations de façon inédite ?

Décrivant chacun des trois champs observés, j'ai souligné une perturbation, en ce qui concernait le domaine des pouvoirs propres au dessin « élargi » actuel. Dans celui de l'étude de la performativité* politique des gestes graphiques : une sismicité déstabilisante fut notée, et dans celui de l'invisibilisation politique induite par l'engagement dans des trajectoires d'exil, un vacillement a été décelé.

La mise en relation de cette dynamique traversant ces milieux hétérogènes m'a étonnée. La zone de recouvrement entre dessin, manières d'agir politiques - expérientielles et

sensibles - et trajectoires d'exil actuelles a percuté mon parcours artistique et a fait évoluer la problématique de mon sujet de recherche-crédation doctorale.

Dans ces zones, la dynamique observée mettait en mouvement spatialement et temporellement les milieux traversés. Elle agglomérat les relations qui s'y nouaient de manière qualitativement différente selon les situations. Pour affiner, au sein de chacun des ensembles présentés, le type de liens existant entre ces catégories, je vais souligner ce qui se produit, dans l'acte de dessiner l'ombre portée en petit groupe, et qui est susceptible de changer le champ relationnel. J'ai indiqué plus tôt que les liens entre ces trois ensembles se distinguaient par leur caractère vacillant, trouble, déstabilisant, qui produisait la rencontre de seuils, au-delà desquels l'organisme (ou la relation entre organismes) était secoué, perturbé, et ensuite se reconfigurait qualitativement de manière imprédicible. Mon attention se focalisa sur les émergences liées à ce processus. J'ai cerné les différences entre configuration initiale et celle apparaissant après le passage de ces événements ressemblant à des seuils.

En me penchant sur les qualités effectives des relations entre ces trois tendances au début de mon questionnement doctoral, j'ai exploré plusieurs propositions artistiques créées sur cette thématique. Par exemple, j'ai visité l'exposition *Calais, témoigner de la « Jungle »*, présentée au Centre Pompidou (Ebner, 2019). Cette exposition interrogeait les rôles, statuts et pouvoirs des images produites sur certaines migrations actuelles. À la suite de cette visite, j'ai commencé à réfléchir aux manières d'agir en dessin susceptibles de déjouer l'assignation au « devenir-ombre » (Arendt, [1943] 2019) vécue par la plupart des exilés ou réfugié.e.s actuel.les lorsqu'i.elles arrivent dans un milieu physique, social, culturel et politique inédit. La découverte de cette exposition a constitué un seuil, car elle m'a permis de saisir le potentiel de mon propre

geste de dessiner pour explorer ce problème. Elle a situé mon mode opératoire en dessin parmi des actions artistiques menées en 2019 sur ce thème, avec d'autres médiums, en l'occurrence la photographie. J'ai pu ainsi dégager les forces propres au dessin dans ce type d'action artistique avec des exilé.e.s.

Le mouvement en cours à ce moment de ma pratique du dessin était dominé par la théorisation du passage d'un mode opératoire de dessin en *solo* à une manière de dessiner en équipe, sous diverses formes collectives. Ce travail de théorisation a provoqué une mutation de la manière de partager les puissances propres au dessin tel que je l'avais pratiqué dans différents milieux (archéologique, scénographique, performatif). Il m'a poussée à m'interroger en tant qu'artiste plasticienne et aussi comme enseignante (chargée de cours à l'UQAM et Professeure d'arts visuels de la Ville de Paris). Cependant, il ne s'agissait pas de m'appuyer sur mes expériences artistiques et pédagogiques, ou encore de les hybrider, mais bien d'essayer de performer « avec l'exil » un processus de création en dessin selon un mode collaboratif qui m'était alors inconnu sous cette forme. La théorisation a plutôt engagé la possibilité d'un nouvel agencement de mes propres savoirs et savoir-faire en dessin. J'ai appréhendé ce mouvement au début de ma thèse, alors que je cherchais des pistes dessinées pour répondre à la question posée par l'exposition collective *L'Affaire du 3915*, à laquelle je participais à Montréal en novembre 2016. L'automne suivant, ce mouvement s'est encore manifesté alors que je commençais des ateliers de dessin avec des enfants, dont certains étaient en parcours d'exil, à Paris. Ainsi, par la pratique artistique comme par l'enseignement, la situation de dessin a amené à jouer de manière très concrète l'enchevêtrement des trois tendances nommées antérieurement.

Cette thèse-création porte donc sur les émergences liées au partage du geste artistique. Pour développer la problématique de ma recherche-création, je vais d'abord placer les deux concepts avec lesquels j'ai initié ce cursus. Au départ de mon doctorat, j'ai identifié les concepts de *dessin-scène** (De Zegher, 2003) et celui de moindre geste* (Deligny, 2007) comme les deux leviers principaux de mon questionnement. Ces concepts ont été des alliés pour commencer à répondre à ma question de thèse-création.

Mon projet étudiait comment le fait de partager ma manière de dessiner l'ombre portée, par nuages de points et en pratique collaborative, était susceptible de faire varier la performativité* micropolitique de l'exil. J'expliciterais en détail cette notion de performativité micropolitique aux chapitres I et II, ainsi que celles de moindre geste (Deligny, 2007) et de *dessin-scène* (De Zegher).   ce stade, il suffit d'avoir présent à l'esprit que ce type de performativité s'exerce dans les champs plastique (Cozzolino, 2018), graphique et scénique (Schechner, 2003 ; Féral, 2008 et Auslander, dans Gygax et Munder, 2010). J'ai observé son efficience au niveau micropolitique (Guattari et Rolnik, 2007). Le qualificatif micropolitique* n'indique pas une manière de faire de la politique à une échelle réduite, car il s'agit d'opérer à une échelle qui fonde réellement la réalité pratique du politique, incluant les *affects* (Massumi, 2015). Le plan micropolitique diffère qualitativement de l'exercice de la volonté, opère avec les qualités incalculables qui peuplent les gestes de dessiner pendant la collaboration pour dessiner l'ombre portée. Il est pré-figuratif. Ce stade micropolitique se place dans le déploiement de la relation, ou de la relation de relations, dans la multiplicité des perspectives des participantes, en s'éloignant de la première personne. Elle échappe à l'opposition entre rationalité et émotion dans la présence et la pratique politiques, et aussi à l'approche statistique.



Figure 0.1 Courier, C. (artiste). (2020). *Schéma problématique I*. [Dessin]. Photo M. Collet.



Figure 0.2 Courier, C. (artiste). (2020). *Schéma problématique II*. [Dessin]. Photo M. Collet.

Problématique et questions esquissées

Cette recherche est née du désir de comprendre les puissances du geste de dessiner, quand celui-ci est pratiqué de manière collaborative, selon des motifs et méthodes que j'ai explorés au cours de ma carrière, à l'écoute des participantes aux ateliers de dessin

dont il s'agit dans cette thèse, autant que de mes propres découvertes. Cet aspect du processus de création en dessin contemporain s'avère peu documenté. Rares sont les études académiques francophones qui se penchent sur les émergences susceptibles de se produire au cours du partage de gestes de dessiner qui amplifient les conditions propres à ce milieu exilique. Dans leur contexte d'exil, j'ai observé ce qui se produisait lors de la rencontre entre des gestes performés par moi avec ceux qui l'ont été par les participantes.

Plusieurs seuils ont été franchis au cours de cette mise en commun, modifiant les relations entre chacune des matérialités impliquées, qu'elles soient humaines, technologiques, politiques. Pratiquer ces gestes de dessiner, élaborés au cours de ma carrière artistique, hors de l'atelier et en particulier dans un organisme communautaire — lieu qui condense des enjeux existentiels et affectifs cruciaux pour les femmes qui le fréquentent à ce moment de leur parcours d'exil — a transformé ma propre pratique. Ce constat m'a invitée à penser qu'il serait pertinent de diffuser (ou d'intensifier) un tel mode opératoire, afin d'ébranler certaines idées reçues sur ce qu'est créer en dessin de manière collaborative aujourd'hui. Participer à l'évolution des imaginaires sur ce point me paraît important dans un contexte où les communs s'appréhendent aujourd'hui sous un jour inédit, permettant de répondre aux défis posés par l'action artistique collaborative à des manières d'agir politiques en lien avec différentes situations exiliques.

La dynamique de perturbation et d'amplification à l'œuvre dans ce processus de recherche-crédation, mené depuis 2015, s'est organisée autour de ces deux éléments, selon un mode que j'ai cherché à décrire le plus précisément possible. L'expérience de partager ces manières d'amplifier par le *dessin-scène* (De Zegher, 2003) et le fait de

constater une diversification des moindres gestes au cours de la thèse a fait émerger un concept que j'ai nommé *transagir**. Ce concept s'est dégagé pendant la traversée de différents seuils, advenus dans ma démarche en dessin et qui ont pris consistance *via* la pratique collaborative du dessin avec les femmes en parcours d'exil rencontrées à Petites Mains (P-M). Ces deux expériences dessinées, d'artiste créant, si l'on peut dire, individuellement, et l'expérience de pratique collaborative, « dividuelle » (Massumi, 2017, p. 77), m'ont amenée à revisiter, et à caractériser les deux concepts mobilisés au départ pour répondre à la question principale de cette thèse-crédation.

Afin de situer ma démarche, d'esquisser la manière dont ma thèse a entrepris de répondre à cette question, et indiquer d'où je parle : je suis praticienne en dessin, européenne qui suis venue m'installer à Montréal pour m'inscrire dans les modes de recherche-crédation tels qu'ils se développent au Québec aujourd'hui. La plateforme déployée par le Centre de création en arts médiatiques Hexagram-UQAM, fertilisant des pratiques innovantes du dessin en mouvement, m'a, notamment, convaincue de traverser l'Atlantique.

Pour préciser la manière dont s'articule l'interdisciplinarité dans cette recherche-crédation, voici quelques éléments qui ont permis de commencer à répondre au problème exposé. Je suis d'abord plasticienne. Le champ du dessin élargi auquel je participe fait appel à un spectre de pratiques vaste, et implique en particulier une porosité entre les sciences et les arts, en ce qui concerne le recours au dessin sur son versant technique. Mon premier ancrage, théorique et pratique, se situe donc dans le domaine des arts visuels et médiatiques. Mon médium se caractérise par l'hybridation de plusieurs types de dessin technique (archéologique, scénographique, *in situ*, performatif). Ma réflexion s'inscrit dans le sillage de l'effort de théorisation des processus de création propres au

« théâtre des images » ou « théâtre plastique » (Arfara, 2011, p. 209) dans lequel « on ne joue pas, mais on agit » (Arfara, 2011, p. 210).

Mon second ancrage, théorique et pratique, se trouve donc dans les arts de la scène. Je dispose d'une importante expérience de praticienne en spectacle vivant, en tant que peintre-scénographe. Dans le contexte actuel de porosité des frontières entre disciplines artistiques, je crée en faisant dialoguer des modes opératoires propres à la scène des arts vivants et visuels, et en les mobilisant dans le champ du dessin élargi. Ainsi, le *dessin-scène*, concept emprunté à De Zegher (2003) s'est constitué selon un processus interartistique, c'est-à-dire en tant que chaque création invente :

[...] des nouages entre les arts propres à déplacer les frontières entre les pratiques et à imaginer de nouveaux possibles pour la scène des arts vivants. Comme le suggère son préfixe, l'interartistique travaille dans la différence des arts, valorisant une interaction dynamique de pratiques diversifiées qui n'a plus rien à voir avec une quelconque idée de fusion harmonieuse entre les disciplines (Lesage, 2016, p. 20).

En ce sens, la notion de moindre geste s'est élaborée en regard d'actions dessinées faites par des chorégraphes sur d'autres scènes que celle des arts vivants, comme par exemple celle performée par Trisha Brown, avec *It's a Draw* (2003) dans un musée, lieu consacré à la diffusion d'œuvres d'art visuel. L'interartistique correspond au type de relation non fusionnel entre les arts, qui a eu lieu durant ma recherche-crédation en ce qu'il tend à :

Œuvrer dans les interstices entre les arts et pratiques, à inventer des liaisons parfois plus dissonantes, faisant du même coup pression sur les frontières qui, institutionnellement à tout le moins, séparent les arts et leurs disciplines (Lesage, 2016, p. 20).

Mon moindre geste de dessiner s'inspire de Deligny (2007), mais aussi de l'approche de Louise Lecavalier, Benoit Lachambre et Laurent Goldring dessinant en direct au plateau dans *Is You Me ?* en 2008. Il implique une traversée des catégories disciplinaires instituées et s'enracine dans l'adoption par le théâtre des acquis de la performance. Cet apport (qui va des arts visuels vers le champ théâtral) et l'élargissement théorique de la notion de performance (Schechner, 2003) viennent d'un désir « de réinscrire l'art dans le domaine du politique, du quotidien, voire de l'ordinaire, et de battre en brèche la séparation radicale entre culture élitiste et culture populaire, entre culture noble et culture de masse » (Féral, 2011, p. 109).

Cette recherche-crédation explicite les composantes socio-politiques du geste et de la technologie présentes avec ce dessin, considérant que ces transformations s'opèrent dans (et par) un milieu qui influe sur elles, ce qui implique d'appréhender mon sujet selon son climat social et politique. Ainsi, tout au long de ma recherche-crédation doctorale, des échanges réguliers avec une juriste spécialiste du droit d'asile (qui est aussi dessinatrice) permet d'ajuster certains aspects des relations se créant avec les personnes participant aux ateliers-laboratoires (Courier de Méré, 2020, p. 112). Enfin, cette interdisciplinarité singulière existe dans ma thèse entre arts plastiques et informatique, entre mes gestes de dessiner techniques et certains médiums de création qui sont des objets du numérique. Ces derniers m'amènent à collaborer avec des spécialistes de systèmes de captation de mouvement (connaissance du logiciel, appareillage électronique du corps humain pour capter les gestes de dessiner).

À la lumière de ce qui a été énoncé jusqu'ici, il ressort que les gestes de dessiner sont le moteur autant que le mobile de ma recherche-crédation. Depuis 2015, mes manières d'opérer en dessin hors de l'atelier se sont répandues et intensifiées, que ce soit sous

l'angle du collectif comme sous celui de l'amplification des formats. Elles sont souvent définies par une approche *in situ*. Sans que cela soit explicite au départ, ces pratiques du dessin se sont bâties en lien avec diverses expériences actuelles de l'exil. On a vu que les principaux flux irriguant ma pratique (la force du motif de l'ombre et l'agentivité micropolitique du geste artistique) se sont précipités lors des ateliers-laboratoires que j'ai menés en 2019 avec l'organisme communautaire P-M, à Montréal. L'enjeu de cette thèse s'est donc affirmé comme une sortie de la pratique individuelle au profit d'un *transagir*, libellé qui s'est imposé pour décrire l'expérience de pratique de dessin collaborative développée au cours de ces ateliers teintés par l'exil.

La complexité de mon sujet de recherche-crédation réside dans la combinaison de cette approche collaborative du dessin avec diverses réalités propres à des situations d'exil vécues par certaines femmes arrivant au Québec aujourd'hui, qui ont participé à ces ateliers-laboratoires. Connectées à la transition que nous avons effectuée sans cesse avec elles entre médiums traditionnels et dessin performé par captation de mouvement numérique, ces situations d'exil ont vu varier, qualitativement, les ordres de grandeur qui permettaient de les saisir.

Survol du climat théorique et pratique

Afin de détailler le contexte que j'ai esquissé dans le préambule, ma démarche poétique s'inscrit dans l'élargissement actuel du champ du dessin (Bailly, 2012) et creuse en particulier le déploiement de ses composantes installatives et performatives. Je crée des œuvres *in situ*, de grand format, pour des espaces publics et en galerie, ou

centre d'art (cf. <http://www.camillecourier.net/index.php/?transversalites/>). Dessiner en mobilisant l'ensemble du corps, en relation avec un milieu, en cherchant à renouveler le partage de ce geste graphique, sont les désirs qui animent ma recherche-crédation. Du point de vue académique, je me concentre sur l'étude et la pratique de la composante gestuelle du dessin depuis la maîtrise (maîtrise en Arts Plastiques, art contemporain et nouveaux médias, Université Paris VIII, obtenue en 2014).

Tel qu'indiqué précédemment, le thème récurrent de mes créations est celui des rapports entre image, acte de présence et motif de l'ombre. Ici, la déclinaison de cette thématique a consisté dans les gestes de dessiner l'ombre portée par un corps, humain, technique, socio-politique, alors que celui-ci se trouve en situation d'exil. De ces années de pratique artistique, j'ai compris que lier exil et ombre dans mon geste de dessiner constituait une manière féconde de chercher et de penser par l'art. Avec la recherche-crédation développée pour la maîtrise, puis lors du cursus doctoral, j'ai saisi quels effets dans le champ théorique et pratique pouvait avoir ce mode d'enquête, d'analyse et d'interprétation par l'art. Ma recherche-crédation n'isole pas les gestes observés de leur environnement, elle envisage les milieux dont ils participent et tient compte du « [...] lien inséparable entre l'observateur et la chose observée » (Morin, 1990, p. 19). En ce qui concerne l'observation des réalités de l'exil rencontrées dans mon projet, je m'inspire d'un recours à l'ombre, en tant que « zone hybride et espace de médiation et de décentration » (Bucica et Simard, 2002, p. 4). Interroger par le motif de l'ombre portée « l'identité à la marge, là où image de soi et reflet de l'autre se confondent et s'entre-déterminent » (Bucica et Simard, 2002, p. 4) est un des aspects que les ateliers-laboratoires ont mis en jeu avec les participantes à P-M (Montréal, 2019).

La charge de travail exigée par l'accomplissement du cursus doctoral, combinée au fait d'enseigner à l'UQAM, depuis 2016, auxquels s'est ajouté le temps dédié aux contraintes bureaucratiques liées à l'installation sur un autre continent (passant de l'Europe à l'Amérique) m'ont amenée à redistribuer mon activité selon le trio recherche-crédation-enseignement. Le fait de m'installer hors de mon *habitus* (Bourdieu, 2000) a espacé mes collaborations scénographiques ainsi que la fréquence des expositions en arts visuels auxquelles je participais antérieurement. Ayant moins de temps à consacrer au dessin, et vivant à Montréal depuis peu, je n'y disposais pas d'un réseau en arts visuels et médiatiques qui ouvrait d'aussi fréquentes possibilités d'expositions individuelles et collectives qu'à Paris.

Cette situation a stimulé ma pratique du dessin dans un champ élargi à éprouver son action au-delà du milieu des arts visuels et médiatiques (Conte, 2009). J'ai étudié la composante gestuelle d'un processus de création en dessin élaboré par hybridation entre modes opératoires propres à l'*in situ* avec ceux du dessin créé pour le plateau des arts vivants. Je resserré mon attention sur les possibilités qu'offre le dessin à la recherche-crédation dans cette situation précise. Le double ancrage plastique et scénique de mon geste de dessiner a déterminé les médiums et le climat esthétique des créations, et les a reliées sans cesse aux composantes socio-politiques (Rancière, 2000) de cet acte poétique. Je crée des dessins en grand format, réalisés en nuages de points, souvent sur des textiles scénographiques translucides depuis 2011. Ces tracés peuvent être dessinés en relation avec d'autres artistes. Dans cette situation, nous arpentons ensemble un dessin partagé, fabriquons nos outils, méthodes et gestes de dessin pour chaque exposition, commande pour l'espace public ou production en arts vivants. J'ajoute que transmission et création sont interdépendantes dans ma démarche, mon activité d'artiste-chercheure-enseignante lançant quotidiennement des ponts entre enseignement et pratique du dessin.

Les ateliers-laboratoires de dessin menés avec des personnes en situation d'exil à Montréal autour desquels s'est organisée ma recherche-crédation doctorale prolongent une première série d'ateliers, proposés à des enfants, dont plusieurs étaient en parcours d'exil. Cette première session avait été réalisée en 2017-2018, à Paris, dans le cadre de mon enseignement en tant que professeure d'arts visuels. Elle a pavé la voie au projet *Ombres d'exil, Montréal*, qui constitue la mise en œuvre des composants autour de laquelle s'articulent les enjeux principaux de ma thèse. Ainsi, la série de onze séances d'ateliers-laboratoires est basée sur des traversées du dessin traditionnel et numérique, trajectoires développées en écho à des expérimentations que j'ai menées à Hexagram-UQAM (depuis fin 2016). Ce partage de ma pratique artistique du dessin par nuages de points constitue le terreau de ces ateliers-laboratoires, réalisés en 2019 avec l'organisme communautaire P-M. Le dispositif de captation de mouvement MVN X Sens et son logiciel MVN X Sens Analyse ont été nos actant.e.s* favori.e.s de dessin numérique. Ce système mobile, captant l'évolution d'une action sous forme vectorielle, permet d'animer des personnages en trois dimensions, pour le cinéma ou le plateau des arts vivants. Il est aussi très utilisé dans le domaine de l'analyse du mouvement humain. J'ai testé ce type de captation de mouvement pour enregistrer des gestes de dessiner dans un environnement numérique en trois dimensions. Ensuite, lors des ateliers de dessin avec les participantes à P-M, j'ai croisé le fruit de ces expérimentations avec mon angle d'approche du motif de l'ombre portée. Ainsi a débuté la recherche-crédation *Ombres d'exil, Montréal*. Ce partage de ma pratique du dessin sous forme de nuages de points constitue donc une part importante du terreau propre aux ateliers-laboratoires.

Le choix de partager la pratique de ces gestes de dessiner au cours d'une série de séances avec des participantes en exil, rencontrées *via* un organisme socio-professionnel a créé des émergences, que j'ai constatées dans les gestes de dessiner au cours des séances avec les participantes. Ainsi, certains aspects du milieu propre à

l'œuvre ont développé des affinités avec une recherche-intervention. En effet, j'ai ainsi réalisé un projet relié à un espace social et à des faits culturels dans divers domaines en connexion avec les arts. Cependant, ma thèse constitue d'abord un apport original et inédit dans le domaine de la création en dessin. L'accent y est mis sur le partage de mon processus de création par *dessin-scène*, et sur le déploiement original et complexe des moindres gestes des participantes à partir de cette plateforme collaborative. La caractérisation du processus de création par moindres gestes, associée au mode de création s'élaborant avec ce que j'ai nommé des *transagirs*, a bousculé un geste de dessiner conçu précédemment en tant qu'acte individualisé.

Par suite, il s'agit d'une recherche-crédation, dont certains aspects interrogent la collaboration poétique en dessin, et les échos socio-politiques qui en surgissent simultanément sont soulignés. Les gestes de dessiner performés collectivement lors des ateliers-laboratoires à P-M, œuvre principale de cette thèse-crédation, ont été diffusés au gré des étapes passées avec *Ombres d'exil, Montréal* durant mon cursus doctoral. D'autres sont encore prévues en 2021. Deux d'entre elles, programmées d'abord en mai 2020 (colloque et exposition collective, Chicoutimi) et juin 2020 (exposition collective dans l'espace public, Montréal) ont été déplacées et reprogrammées avec un an de décalage. Elles étaient conçues initialement comme des expositions de mes dessins de grand format en mouvement, associés à des dessins d'ombres réalisés avec les participantes. L'exposition collective *Le grand voyage*³ organisée par ATSA a finalement eu lieu dans l'espace public montréalais (13-16 mai 2021). Une autre diffusion de certains aspects de ma thèse-crédation s'est muée en exposition et colloque

³ ATSA est commissaire, programmeur et diffuseur mais aussi producteur et/ou coproducteur de cet événement à la Place des Festivals, Montréal, QC, voir : <https://atsa.qc.ca/le-grand-voyage-parcours-d-installations-et-d-expositions-a-ciel-ouvert>

en ligne. Intitulée *Des gestes qui débordent*, cette création a été réalisée en duo avec l'anthropologue et artiste Francine Saillant (avril-mai 2021, cf. Annexe A).

Le projet *Ombres d'exil, Montréal* cherche à saisir les diverses qualités émergentes de certains gestes de dessiner, et à les faire circuler d'une manière inédite. Il s'agit d'observer comment des réalités qualitativement hétérogènes propres à l'exil et au geste de dessiner communiquent ensemble et selon quels agirs* graphiques. Ainsi, dessiner devient une manière de discerner en profondeur et en étendue les dynamiques sociales et politiques complexes qui composent les trois mondes étudiés.

Ébaucher ma question de recherche-crédation

Dans le sillage de ce qui a été énoncé, j'ai formulé une première version de l'interrogation principale de cette thèse, cherchant si le moindre geste articulé au *dessin-scène*, pouvait contribuer à passer de l'invisibilité subie à la possibilité d'inscrire sa présence, en particulier politique. Cette manière de dessiner par nuages de points, proposant aux participantes exilées de tracer leurs ombres portées en petit groupe, pouvait-elle faire varier la performativité micropolitique ?

À partir de cette piste initiale, j'ai précisé peu à peu les enjeux de ma question et débouché sur la question et sous-question libellées au chapitre I (cf. section 1.3.1).

Objectifs de la thèse

En premier lieu, ma thèse entend apporter une contribution à l'avancement de la recherche en art, par l'art ou sur l'art dans un contexte sociopolitique. Elle m'a permis d'élaborer et de perfectionner ma compréhension des agirs* avec le dessin dans un contexte de précarité existentielle, contexte produit par certaines situations exiliques vécues à Montréal aujourd'hui. Il m'est apparu que la recherche universitaire, menée par des artistes praticien.ne.s, des artistes pédagogues, des théoricien.ne.s en arts visuels et en éducation artistique, peut avoir avantage à se développer, à s'adapter et à se diffuser, en proposant des modes opératoires artistiques ciblant des faits propres à la société contemporaine. Il s'agit notamment de ceux traitant des mobilités actuelles au moyen du dessin. Le but est de construire un point de vue artistique et critique concourant de manière sensible à générer un vivre ensemble (Saillant, 2018), connecté concrètement à la pluralité des modes d'action micropolitiques de néo-arrivantes. L'objectif est aussi d'enrichir les connaissances en art et par les arts afin de développer la capacité à appréhender les potentiels mobilisés par l'action artistique collaborative, en particulier au plan micropolitique. Cette manière de dessiner à plusieurs se rapporte à une prise de forme, topologique et chronologique, au sens où elle entre en résonance avec les forces en présence durant les ateliers de dessin et par le même événement, l'information* a transformé le champ relationnel. Le terme information (Simondon, 2013) désigne ici le processus de prise de forme de forces en présence. En complément de la définition du glossaire, j'explicitai ce concept au chapitre II.

Étant donné le contexte climatique actuel, des dizaines de millions de personnes sont déjà contraintes à l'exil ou vont devoir s'exiler à un rythme de plus en plus soutenu

dans les prochaines années (Baillat, 2018, p. 2). Les changements climatiques étant déjà responsables de deux fois plus de déplacé.e.s que les conflits en cours actuellement, le nombre d'humain.e.s qui doivent démanteler ce qui faisait leur vie et tenter de la re-bâtir ailleurs, dans un contexte chaotique, augmente exponentiellement. Il est donc urgent de participer à l'élaboration d'une connaissance sensible des gestes de dessiner en contexte d'exil, et de leurs potentiels micropolitiques. Il m'est apparu sensé également de participer à la recension et à la diffusion de cette connaissance des agirs précaires à l'endroit où exil et errance se touchent (Bolzman, 2014, p. 47) pour que, dans ce « temps des catastrophes » (Stengers, 2009) ils.elles puissent être perçu.e.s comme un enrichissement par les sociétés d'arrivée.

En second lieu, ma thèse cherche une meilleure compréhension et une transformation de la relation poïétique avec la technologie, au moyen d'une recherche-création collaborative en dessin. La technologie est entendue ici, en lien avec la philosophie simondonienne, en tant que rencontre entre humain.e.s, milieux et instruments. Elle vise aussi l'appropriation et l'enrichissement artistique d'une interface numérique de dessin, en l'occurrence un dispositif de captation de mouvement non-optique. En ce sens, la cueillette de ces observations et la pratique artistique de ces modes opératoires en dessin, ainsi que leur diffusion s'avèrent aussi urgentes que nécessaires.

Première rencontre avec les concepts moteurs

Cette recherche-création se place dans une d efinition du geste de dessiner qui revendique son caract ere « mineur » selon les crit eres qui établissent la valeur esth etique et monétaire d'une œuvre plastique :

Spontaneity, creative speculation, experimentation, directness, simplicity, abbreviation, expressiveness, immediacy, personal vision, technical diversity, modesty of means, rawness, fragmentation, discontinuity, unfinishedness, and open-endedness. These have always been the characteristics of drawing (Craig-Martin, 2001, p. 11).

En compl ement de ce positionnement, j'ai indiqué que les deux notions m'ayant permis d'entrer dans cette recherche doctorale sont le *dessin-scène* (De Zegher, 2003) et le moindre geste (Deligny, 2007). Le concept de *transagir* n'existait pas au départ, il a émergé du partage de ma pratique du dessin avec les participantes à P-M. Traversant des seuils, ce concept, en s'affirmant, m'a amenée à qualifier des moindres gestes très hétérogènes et le *dessin-scène* complexe que j'y ai rencontrés. L'amplification des thèmes de l'ombre et de l'exil, produite par mon approche du *dessin-scène*, combinée au partage crée *via* la pratique collaborative de ces moindres gestes, a initié une série de transformations radicales de mon geste de dessiner. Aiguill e par les observations d'Hannah Arendt qui décrit l'exil comme un processus changeant la personne qui l'entreprend en ombre personnifiée (Arendt, [1943] 2019), j'ai relevé au cours des ateliers de dessin des indices de résistance à cette assignation à disparaître, souvent induite par l'exil. Le motif de l'ombre portée s'est avéré pertinent en tant qu'il a permis aux personnes exilées d'inscrire leur empreinte tout en respectant leurs différences socio-culturelles. Ce motif stimule l'expression de la diversité et de la pluralité des

expériences de l'exil, tout en préservant l'anonymat des participantes aux ateliers. Ma recherche-crédation emprunte le sillage des *Réflexions sur l'exil* d'Edward Saïd (2008), et des analyses critiques de son apport (Bilge, 2010) qui ont alimenté l'approche postcoloniale plus récemment. Ma posture de chercheure vise à serrer au plus près le caractère politique des rapports raciaux et de genre (Caron, Damant, et Flynn, 2018). Elle s'inspire aussi des diverses pensées constituant le courant décolonial, issu des Suds de la planète et qui déploie « une manière de penser et d'agir qui s'émancipe des binarités forgées par l'eurocentrisme » (Ali et Dayan-Herzbrun, 2017, p. 12).

Durant ces ateliers-laboratoires, la situation exilique (Galitzpine-Loumpet, 2016) et les gestes des participantes transmigrantes (Héran, 2017) sont abordés comme effacement et reconfiguration expérimentés par les personnes en exil, c'est-à-dire traversant un milieu qui les invente et qu'elles inventent sur leur passage.

Approche des ateliers-laboratoires de dessin

La manière dont les participant.e.s aux ateliers de dessin menés à Paris, en 2017-2018, se sont emparé.e.s de ce motif de l'ombre portée (et de la silhouette) a déployé un réseau de formes, de capacités et de significations inédites et stimulantes, qui ont soulevé plusieurs questions. Cette thématique des ateliers, proposant d'appréhender l'exil comme une expérience de « devenir-ombre » (Arendt, [1943] 2019) s'articule avec la mutation en cours dans mon propre geste de dessiner à certains égards. En ce sens, l'angle d'approche choisi pour ma thèse considère les deux processus - la structuration nouvelle en cours dans mon geste de dessiner en fonction de sa rencontre

avec un milieu inconnu et certains parcours d'exil comme susceptibles d'être saisis, et ensuite amplifiés, par une mise en situation de dessiner son ombre au cours des ateliers-laboratoires. M'appuyant sur plusieurs expériences d'ateliers de dessin que j'ai menés avec des personnes qui ne se considéraient pas comme artistes, j'ai contacté des organismes qui vont à la rencontre de personnes réfugiées, exilées, immigrantes à Montréal pour initier des collaborations à ce sujet. Mon intuition était qu'en superposant des gestes de dessiner réalisés (par moi et par d'autres, se considérant comme artistes ou non) avec ce dispositif de dessin « amplifiant », les motifs témoignant des reconfigurations en cours pouvaient devenir perceptibles.

Ce questionnement a initié ma thèse-crédation. Par la suite, en collaborant à la création du spectacle *Angelus Novus AntiFaust* (Creuzevault, 2016) et en inventant des dispositifs visant à partager mon geste de dessiner (comme pour l'exposition collective *L'Affaire du 3915*, 2016, Montréal), j'ai saisi les transformations induites par la rencontre entre mon geste de dessiner et ses prolongements médiatiques. Depuis 2014, j'ai pratiqué ce geste de dessiner hybride avec stylet et tablette graphique, associés à un projecteur vidéo pour la diffusion en grand format. Dans mon processus de création en dessin numérique, geste de dessiner et technologie s'articulent suivant une approche de la technologie en tant que lien entre savoir-faire et vivre ensemble (Saillant, 2018, p. XV) dans un milieu caractérisé par des relations technologiques, sociales et politiques spécifiques. Ainsi, ma thèse creuse la manière dont la relation créée entre cette technologie numérique et mon geste de dessiner modifie et informe (Simondon, 2013) la perception, génère le tracé, résonne avec le milieu en question. La dimension expérimentale des ateliers-laboratoires avec P-M m'a amenée à mobiliser le dispositif de captation de mouvement MVN X Sens selon un mode pour lequel il n'avait pas été conçu. Ainsi, le processus de recherche-crédation mené avec *Ombres d'exil, Montréal* a

parfois déplacé le point focal de certaines pratiques technologiques, à l'instar de ce que Jean-Paul Fourmentraux note ici :

On peut en effet s'attendre à ce que la création artistique, du fait de son caractère expérimental et souvent pionnier, participe activement de cette co-invention des usages technologiques, jusqu'à transformer quelquefois les technologies elles-mêmes, en contribuant à en redéfinir la forme et les modalités de mise en société (Fourmentraux, 2017a, p. 1).

J'ai observé et noté la reconfiguration, imprédictible, qui se propage dans les gestes déployés au cours de chacune des séances dessinées avec ces technologies, numériques et traditionnelles. En conséquence, cette recherche-création a aussi, en second lieu, pour objectif de comprendre comment les partenaires de dessin (autant des médiums traditionnels que des technologies numériques) avec lesquels je dessine par nuages de points influent poïétiquement sur les processus de création. Elle vise à proposer des stratégies graphiques qui redéploient l'acte poïétique de dessiner son ombre portée. Les enjeux du partage de mon expérience de différents gestes de dessiner (archéologique, scénographique, performatif) avec des personnes en parcours d'exil, et qui n'avaient pas de pratique antérieure en dessin, y ont été explorés. Le partage qui s'est produit au cours des ateliers-laboratoires réalisés a invité ces personnes en situation d'exil à tenter une aventure plastique consistant à activer et à (é)mouvoir, par leurs gestes de dessiner, leurs ombres portées. La méthodologie esquissée dans cette introduction est développée en détail au chapitre 2 (cf. section 2.3).

A qui s'adresse la thèse ?

Cette thèse a été écrite à l'attention des étudiant.e.s, artistes et chercheur.e.s qui souhaitent interroger les possibilités des gestes de dessiner lorsqu'ils sont performés en contexte d'exil, et de manière distribuée, collaborative, en traversant les séparations entre personnes se définissant ou non comme artistes.

Pour aborder ce sujet, j'ai cherché un concept issu d'un champ autre que l'esthétique, plus technique, et mieux arrimé aux matérialités engagées avec le geste de dessiner étudié que ceux dont je disposais au début de ma thèse. La rencontre avec l'usage par le philosophe Gilbert Simondon du concept de transduction* ([1958] 2013) a ouvert une voie, permettant d'envisager ma question en lien avec des agirs transversaux, non spécifiques au milieu de l'art – du geste poïétique et de la production d'œuvres – et en particulier quand ce geste se trouvait teinté par l'exil. La transduction se manifeste en tant que perturbation, puis propagation d'une résonance, générant des interrelations inédites et reconfigurant une situation. Elle est présentée en détail aux chapitres I et II, et la manière dont j'ai écrit ma thèse avec ce concept y est explicitée. J'ai constaté que cette piste était peu investie par les artistes qui se penchent sur les problématiques socio-politiques. La grande mobilité qu'implique souvent la pratique artistique (résidences de création nationales et internationales, invitations à créer *in situ*, expositions) rend difficile d'identifier ce travail de l'exil œuvrant au sein de leur propre geste de dessiner. En effet, le sentiment d'être en exil est souvent vécu comme consubstantiel à la dynamique de la création artistique, ici comme une sorte de posture par rapport aux nécessités du quotidien, là comme un présupposé social, idéologique et politique.

La pratique expérimentale d'ateliers-laboratoires que j'ai initiée a été fertilisée, de façon itérative, par la lecture de la structuration processuelle du partage concret de ces agirs faibles, devenus des *transagirs*, liant des éléments hétérogènes. La situation de *dessin-scène*, ma plateforme de départ, s'est muée en mode opératoire d'un engagement restauré, capable de générer de nouvelles actualisations avec les matérialités numériques et traditionnelles mobilisées pour dessiner par moindres gestes, avec des personnes invisibilisées ou survisibilisées (Truchon, 2014 ; Voiron, 2015) par l'exil.

En complément des considérations micropolitiques propres à mon sujet, qui ont été largement explorées avec le geste de dessiner, ma recherche-crédation soulève la nécessité de réfléchir à des aiguillages éthiques, *via* une expérimentation sensible, traversant à la fois le creuset des arts visuels et le plateau des arts vivants.

Ainsi, cette thèse s'adresse aux artistes, enseignant.e.s, chercheur.e.s, aux étudiant.e.s en art autant qu'aux praticien.n.e.s, des milieux communautaires, pour peu qu'i.elles réfléchissent aux rapports entre pratiques artistiques, matérialités et enjeux actuels de l'exilance (Nouss, 2013). Empruntant la terminologie de ce chercheur, à rebours de l'expérience individuelle de l'exil, je fais référence à l'exilance ici. Ce concept pourrait, notamment par son universalité, ne pas porter la marque de cette déperdition en expérience communicable, qu'a soulignée Walter Benjamin (Benjamin, 2000). Inspirée par l'action d'Alexis Nouss avec l'exilance, mon étude sonde la communicabilité de l'expérience de l'exil, en l'associant « à une réflexion sur la prise en compte des affects et sur l'intensité de l'expérience » (Pénicaud, 2015, p. 2). Ma recherche-crédation en dessin s'inscrit dans cette veine, en concevant l'exil comme

« expérience de la limite et expérience limite » (Nouss, 2015, p.55), échappant notamment à l'aplatissement par le passage au verbal de l'expérience exilique.

L'objectif est de montrer qu'une pratique collaborative du dessin, menée hors les murs de l'art contemporain, soumise à des perturbations, vacillements et déstabilisations multiples et répétées, est susceptible de renouveler les rapports entre médiums, actant.e.s*, matérialités et agirs dans le domaine du dessin élargi. Elle peut aussi, inspirée par l'étymologie du mot « exil » (Bolzman, 2006), sauter hors du champ de l'art contemporain pour contribuer à réfléchir aux potentialités sociales, éthiques et micropolitiques de la mobilité humaine et technique.

Articulation des parties

Dans le chapitre I, j'explicité la dynamique identifiée dans mon geste de dessiner. Ensuite, je détaille l'assemblage des approches méthodologiques complémentaires auxquelles j'ai eu recours, et comment je les ai combinées avec le concept moteur de ma thèse, la transduction (Simondon, [1958] 2013). Il importe d'avoir présent à l'esprit le caractère itératif du processus d'élaboration des éléments recueillis. Ce que j'ai nommé *transagir* en avançant dans le cheminement doctoral n'existait pas avant la traversée structurante d'étapes propres à cette recherche-création. Lorsqu'il se manifeste, ce *transagir* se co-génère au cours du partage du geste de dessiner, à l'occasion de la mise en relation d'actant.e.s* divers.e.s. Chaque chapitre se structure en fonction de ce qui s'est produit en dessinant – que ce soient des cartes, des relations sociales et techniques, des ombres portées – et aussi en écrivant ces ateliers-

laboratoires. Ainsi la réflexion et l'analyse s'inscrivent concrètement dans le mouvement d'écrire. Dans le chapitre II, je rassemble les rapports artistiques et conceptuels que ma thèse-crédation a développés avec des théoricien.ne.s et praticien.ne.s, mais ces rapports irriguent aussi le texte continûment. Je repasse donc à plusieurs reprises par les différentes strates des effets observés en écho à la pratique collaborative des mêmes moindres gestes de dessiner, selon des espaces-temps différents.

La seconde partie de la thèse débute avec le chapitre III. Elle retrace le processus de *dessin-scène* du projet collaboratif *Ombres d'exil, Montréal*. Elle caractérise les moindres gestes de dessiner performés avec les participantes à P-M, durant l'automne 2019. Le chapitre III retrace la première transduction (Simondon, [1958] 2013) constatée. Il explore ce que recèlent qualitativement les moindres gestes pratiqués au cours du cycle de dessin avec P-M, et esquisse une poïétique reliant exil et performativité micropolitique dans ces situations de dessin. Le chapitre IV revient sur les seuils traversés antérieurement dans mon parcours artistique, et le partage de ces gestes de dessiner avec ceux des participantes en parcours d'exil. La seconde transduction (Simondon, [1958] 2013) observée y est relatée. Elle connecte mes gestes de dessiner antérieurs avec ceux qui se sont produits à l'occasion du partage avec les participantes rencontrées à P-M. Enfin, le chapitre V discute les variations observées dans la performativité micropolitique au sein du petit groupe, en observant les reconfigurations dans le processus de « devenir-ombre » (Arendt, [1943] 2019) expérimenté en dessin. L'invisibilisation de l'exil est discutée afin de répondre à ma question de recherche-crédation, qui correspond à la troisième reconfiguration. La manière dont s'est produit le *transagir*, interprété selon la méthodologie créée pour cette thèse-crédation est ensuite racontée.

PREMIÈRE PARTIE

LE *DESSIN-SCÈNE* PAR MOINDRE GESTE : CONCEPTS, MÉTHODOLOGIES ET TERRAIN

Le texte qui suit entre dans les détails de la problématique présentée jusqu'ici, et explicite la manière dont théorie et pratique sont arrimées. Dans ce premier chapitre, le geste de dessiner pratiqué est présenté. L'entrelacement des concepts et méthodologies mobilisées par *Ombres d'exil, Montréal* avec le dispositif des ateliers-laboratoires est exposé au chapitre II. J'y reviens sur les écrits et pratiques qui ont constitué des allié.e.s et ont permis d'installer les principaux jalons du climat théorique de ma recherche-crédation. Une synthèse des œuvres artistiques qui m'ont le plus inspirée est présentée, ainsi que la résonance entre méthodologie élaborée pour répondre aux questions soulevées par ma thèse et réalités du terrain propres aux séances avec les participantes.

Pour introduire la première des deux parties constituant cette thèse, je retrace le cheminement effectué dans ma pratique du dessin élargi, avec des actant.e.s traditionnel.le.s et numériques. L'apport de la théorisation faite à partir de certains de mes gestes de dessiner dans leur conjugaison au motif de l'ombre portée y est décrit. La réflexion se condense ensuite autour de ces gestes de dessiner quand ils sont performés selon des manières d'agir distribuées, sur un plan micropolitique. Cette archéologie du processus de création, tel qu'il a été partagé dans l'univers communautaire avec les participantes à P-M, amène à souligner les alliances artistiques et théoriques qui ont présidé à sa naissance. Les méthodologies, terrains et protocoles de recherche-crédation sont ensuite détaillés, indiquant le type d'analyse mené à partir des gestes observés durant ce cycle d'ateliers de dessin.

CHAPITRE I

PRÉSENTER LE GESTE DE DESSINER ÉTUDIÉ

Dans ce chapitre, je poursuis l'exposé des éléments composant ma problématique et les approfondis. La première section permet d'entrer en détail dans le contexte de ma recherche-crédation et de situer le milieu conceptuel, artistique, technique et socio-politique au sein duquel se produit et fut étudié ce geste de dessiner. La manière dont ma pratique participe de certaines caractéristiques du champ élargi du dessin contemporain est indiquée schématiquement, et je cerne le lieu où mes modes opératoires de dessin pour l'*in situ*, hybridés à d'autres modes de dessin technique, rencontrent ce champ. La deuxième section décrit les enjeux actuels de mon geste de dessiner et ses relations avec les technologies numériques expérimentées. La nécessité de réunir certaines conditions pour qu'émergent des qualités nouvelles du geste de dessiner dans la situation décrite est ensuite exposée. Ce constat amène à esquisser les grandes lignes de la dynamique à l'œuvre dans *Ombres d'exil, Montréal*. La troisième section développe et précise les enjeux des questions et reconfigure les objectifs de recherche-crédation. La quatrième cerne la thématique principale de ma réflexion et présente la pratique collaborative réalisée. Les ateliers-laboratoires menés à P-M en 2019 visaient à partager la connaissance expérientielle et le dispositif de dessin numérique créés au cours du processus de recherche-crédation. Il s'agissait aussi de saisir comment se sont informées (Simondon, 2013) les relations émergentes entre artiste, participantes aux ateliers de dessin, public et technologies au cours de ces

ateliers. La justification de la pertinence de ma thèse-création est compl et e à la fin de ce chapitre.

1.1 *Dessin-sc ene*, nuages de points et moindre geste de dessiner

1.1.1 Situer la recherche-création

Pour contextualiser mon sujet dans le réseau des courants de pensée qui l'ont nourri, il faut mentionner le rôle notable qu'a eue l'approche postcoloniale. Ma relation à la notion d'identité dans cette thèse est construite grâce aux apports critiques de la lecture intersectionnelle des parcours d'exil, tels que racontés par des femmes racisées, notamment par celles qui sont catégorisées comme « réfugiées » (Caron, Damant et Flynn, 2018, p. 126), ce qui était le statut juridique de plusieurs participantes durant le cycle d'ateliers à P-M. Le spectre identitaire de chacune des femmes participantes combinait de manière étroite des dimensions de résistance et de subordination (Caron, Damant et Flynn, 2018, p. 124). Le terme « politique » est entendu ici comme une réflexion sur les conditions et les modalités de création d'un monde commun où est préservé la pluralité humaine (Arendt, 2014). Pour concrétiser cette façon d'appréhender le politique dans ma pratique artistique, voici une caractérisation. En réponse à une commande pour le hall d'entrée d'un hôpital parisien, j'ai crée l'œuvre *Porter nos Ombres*, en 2009, qui y est présente aujourd'hui encore (cf. <http://www.camillecourier.net/index.php/about-this-site/>). Au moment où la commande m'a été faite, cet hôpital restructurait son activité pour la ré-organiser afin d'accueillir des patient.e.s en soins palliatifs. Partant de la réalité des soignant.e.s, des patient.e.s et de leur famille ou ami.e.s qui peupleraient ces lieux, le motif de l'ombre

s'est imposé pour réfléchir au lien à la mort. Ainsi, les motifs que j'ai dessinés et peints sur une toile translucide monumentale (11 m. sur 3,7 m.) se conjuguent au reflet des silhouettes apparaissant lorsque les personnes traversent le hall de l'hôpital. Leurs corps se reflètent dans une paroi de miroirs qui est installée derrière la toile translucide. Conjugée à cette réflexion, placée devant les miroirs, la toile peinte translucide reçoit leurs ombres portées. Celles-ci viennent peupler momentanément ce paysage abstrait grâce à un système d'éclairage particulier (Création lumière de Gisèle Pape, 2009). Grâce à des capteurs placés sur la façade de l'hôpital, la lumière projetée sur la toile s'adapte aux variations de la luminosité extérieure et les ombres portées des personnes entrant dans l'édifice deviennent plus ou moins contrastées en fonction des données fournies par ces capteurs. L'idée était de proposer aux personnes entrant dans l'hôpital de déverser une partie de leurs émotions dans un ressenti large et commun. La silhouette mouvante, en ombre chinoise, qui se dessine sur la toile estompe les caractéristiques individuelles de la personne qui entre, au profit d'une stylisation qui rapproche du collectif. Cette dynamique entre émotions individuelles, toile de grand format, ombres portées par les corps *via* un système d'éclairage (interagissant avec le temps qu'il fait) permet d'expérimenter certains aspects, qualitativement, de la manière dont se constitue une société. Ainsi, ma recherche-crédation se concentre sur le geste de dessiner en train de se faire, et considère que la valeur du dessin réside en particulier dans « sa capacité à saisir la relation au moment où elle s'invente et se découvre » (Antoine, 2011, p. 8).

J'en viens maintenant à ma rencontre avec le dessin numérique. Pour continuer à définir le territoire de ma thèse-crédation, et rendre compte du chemin parcouru depuis cette commande pour un équipement public, il faut mentionner des rencontres avec des œuvres numériques, qui m'ont fait regarder sous un angle inédit mon geste de dessiner antérieur. Ce processus de réflexion a débuté au cours d'une collaboration

scénographique pour la création du spectacle *Pixel* (Merzouki et AMCB, 2014). Parmi les nombreuses œuvres en arts vivants pour lesquelles j'ai dessiné et peint entre 2005 et aujourd'hui, ce spectacle faisant interagir danse *hip hop* et dessin numérique interactif réalisé en direct sur scène, a notablement perturbé mes gestes de dessiner. De la rencontre entre mon mode opératoire de dessin scénographique traditionnel et le processus de création d'images numériques propre au duo d'artistes AMCB a surgi un étonnement inédit. Souhaitant prolonger l'exploration des qualités émergentes propres au geste de dessiner défini par la méthode hybride qui est la mienne, j'ai appréhendé l'interactivité entre image dessinée et gestes des interprètes au plateau. La possibilité de dessiner avec l'ensemble du corps, grâce à cette technologie, et celle de visualiser (sous forme de pixels) en temps réel la rencontre entre ce geste et le milieu au sein duquel il est réalisé, ont été déployées dans le processus de création algorithmique d'AMCB. Leur relation avec la technologie et l'image numérique a généré des interfaces de dessin permettant de performer toutes sortes de gestes de dessiner, s'adressant aux artistes comme aux néophytes, et proposant des dispositifs de dessin dans lesquels les composantes de plaisir et de jeu priment.

Dans mon cheminement en dessin, j'identifie aujourd'hui ce moment comme un seuil. Non seulement leur approche a été une source d'inspiration pour unifier et relancer mon processus de création, mais elle a aussi produit le désir de le partager dans des milieux autres qu'artistiques. Partant de l'articulation entre arts visuels et arts vivants, qui est une composante notable de mon geste de dessiner, j'ai ressenti un seuil critique dans ce que l'hybridation avec ce geste numérique pouvait produire. Pressentant combien cette relation nouvelle était susceptible de transformer mon geste de dessiner, j'ai voulu expliciter mon mode opératoire.

1.1.2 Le moindre geste de dessiner haptique

Dans cette section je retrace les différentes approches : le point, la goutte, et le nuage de points, qui constituent ma manière de dessiner. Je me suis inspirée du recours au dessin développé par l'éducateur Fernand Deligny pour cartographier les agirs de certain.e.s enfants autistes (Deligny, 2007, p. 1247). Deligny dessinait quotidiennement les déplacements de ces enfants, tracés qu'il appelle des « lignes d'erre » (Deligny, 2007, p. 1307). Cette quête du geste le plus simple en dessin hérite aussi, dans ma pratique antérieure, d'un code propre au dessin archéologique. Quand je dessinais pour une publication égyptologique (2002), afin de représenter une zone endommagée, la convention était de remplir toute la partie de la paroi sur laquelle n'existe aucun renseignement par des petits points (Grimal, 2007).



Figure 1.1 Courier, C. (artiste). (2002). *Relevé de table d'offrandes Chapelle 4. Toutmosis III* [Dessin]. C.N.R.S. Centre Français d'Étude des Temples de Karnak, Égypte. Photo L. Vallières.

Dans le même sens, depuis 2011, ma recherche d'un geste de dessiner le plus commun (Dubuffet, 1967, p. 201) s'est incarnée dans le fait de dessiner par points. Faisant

référence aux œuvres regroupées sous le terme d'Art Brut, « commun » signifie ici un geste réalisé par une personne ne se définissant pas d'abord comme artiste, un geste accessible sans formation particulière et partagé. La forme et la taille de chacun des points, leur densité sur une surface donnée varient en fonction de plusieurs facteurs. Ce dessin par points permet d'appréhender le flux et l'énergie présents dans telle ou telle situation.

J'ai poursuivi mon enquête poétique grâce à un geste scénographique qui s'appelle « à la goutte ». Dans le mode opératoire scénographique, il signifie dessiner en projetant des nuages de gouttes d'encre sur un support tendu au sol. L'ensemble du corps est engagé dans ce geste, et il n'y a donc pas de contact direct entre la personne qui dessine et la surface sur laquelle s'inscrivent les nuages de gouttes, sauf par les pieds. Cette phase de la quête du moindre geste m'a amenée à souligner la présence d'un *agir* plutôt que d'un *faire* (Deligny, 2007, p. 1251), afin de m'approcher du geste de dessiner recherché. Voulant que la dimension intentionnelle et individuelle du geste soit la moins perceptible possible, dans l'acte de dessiner comme dans la trace qui en résulte, j'ai élargi ma conception du dessin à des moindres gestes très divers. J'ai ainsi précisé où me placer pour observer, expérimenter et partager ces moindres gestes, articulant agir dessiné et micropolitique (Guattari et Rolnik, 2007). La dimension performative de ces gestes traverse les disciplines instituées.

Continuant à chercher en ce sens, j'ai observé attentivement les différences entre mon mode opératoire par points, développé avec des techniques de dessin traditionnel, et les possibilités numériques de dessin par nuages de points. Ce nuage numérique est un ensemble de points de données, situé dans un système de coordonnées à trois dimensions. En 2016, quand j'ai commencé à expérimenter des captations de

mouvement de certains des moindres gestes découverts, j'ai rencontré un système qui visualise et rend manipulables sous forme vectorielle les gestes de dessiner enregistrés. J'ai cherché des solutions pour transformer ces données encodant des gestes en nuages de points. Dispositif mobile, il permet d'opérer *in situ*, et d'investir tous types de supports, y compris en grand format. Le choix de dessiner par nuages de points, en évitant le caractère représentatif, directionnel, narratif du tracé linéaire, privilégie une approche de la ligne du dessin comme courant énergétique qui emporte, plutôt que de représenter ou de raconter. Cette approche détermine techniquement et théoriquement l'articulation entre esthétique et politique propre à ma thèse, comme je l'expliciterai.

L'accent mis sur la perception haptique dans le dessin ainsi qu'un dépassement de la dichotomie entre forme et fond *via* l'ombre portée, détermine ce mode opératoire qui élude ainsi toute narration, au profit d'une intensification de la présence (Buydens, 2005, p. 131). Cette manière de dessiner partagée lors des ateliers-laboratoires suspend la subordination de la matière à la forme. Nourri par sa dimension haptique, ce type de dessin par nuages de points présente l'élan de submersion du contour perpétuellement en train de se faire, dans les relations entre forces plastiques et dynamiques micropolitiques au sein du groupe et de ses participantes.

1.1.3 Présentation de mon geste, dans son espace conceptuel et esthétique

Mon mode opératoire implique de prendre en compte le sol et les sensations haptiques et kinesthésiques autant que visuelles dans l'acte de dessiner. La manière de générer un dessin de grand format s'inspire notamment des gestes et méthodes de dessin

adaptés au plateau des arts vivants (Roussel-Gillet et Thoizet, 2018, p. 193). Lié à lui, cette manière présuppose que les dessins sont réalisés en trois dimensions. J'ajoute que mon approche demande souvent de créer collectivement, de dessiner entre les artistes.



Figure 1.2 Courier, C. et Rateau, G. (artistes). (2009). *Dessin pour l'Arlesienne, d'après l'œuvre de Vincent Van Gogh*. Opéra National de Paris. Photo C. Leiber.

Elle implique aussi de fabriquer ses outils pour chaque production. Par exemple, pour dessiner « à la goutte » dans les ateliers de décors de théâtre, j'ai appris à fabriquer ce que l'on appelle un « poireau ». Il s'agit de disposer en couronne les poils d'un pinceau à long manche, afin de produire, en faisant tourner le manche de ce pinceau dans une main, un gouttelage au sein duquel on peut adapter la densité et la taille des gouttes. Ce geste mobilise la main qui fait rouler le manche mais aussi l'autre main qui dirige la projection des gouttes. Cette action requiert simultanément un déplacement circulaire de l'ensemble du corps pour que les gouttes se disposent au sol en nuages de points, et non pas en amas. Ce mouvement d'ensemble du corps, tournant sur lui-même et autour du nuage en formation, sert aussi à ce que les gouttes, en rencontrant la toile au sol, forment de petits cercles et non des larmes ou des virgules. Pour obtenir des gouttes de

diamètre plus grand, l'action est la même, mais on utilise un autre type de pinceau : la brosse à ciel.



Figure 1.3 Courier, C., Desserprit, T. et Rateau, G. (artistes). (2008). *Geste « à la goutte » avec des brosses à ciel*. Opéra National de Paris. Photo C. Pelé.

Pour compléter la description de l'apport scénographique à mon geste actuel, j'ajoute que cet apprentissage, en plus de m'avoir permis d'expérimenter le dessin en format monumental que j'utilise depuis pour des projets *in situ* (architectures de lieux d'exposition, espaces publics), m'a amenée à considérer que « l'œuvre » réside dans le cheminement plutôt qu'elle n'en est le résultat. Cet apprentissage m'a aussi enseigné à calibrer la situation dans laquelle l'œuvre sera présentée au public, en fonction de l'assemblée qui regarde, et pas seulement selon le postulat d'une production/réception individuelle. Par exemple, j'ai intégré l'effet sur l'œil qu'opère la distance à laquelle l'œuvre est perçue, l'importance de l'empathie kinesthésique et les échos propres aux présences spectatorielle et scénique, ainsi que les pouvoirs propres au fait de dessiner avec la lumière. Ainsi, parmi les différentes modalités du dessin technique pratiquées au cours de ma carrière, j'ai analysé attentivement le mode opératoire propre au dessin scénographique, tel qu'appris dans les ateliers de décors de l'Opéra de Paris de 2005 à

2010. En particulier, j'ai étudié les changements d'échelle, *via* le recours initial à la maquette dans ce mode opératoire (Roussel-Gillet et Thoizet, 2018, p. 194).

Cependant, ma pratique du dessin technique a débuté avec un mouvement inverse : en allant du monumental vers le minuscule : de l'architecture vers l'écriture imprimée à la taille d'un livre de poche. Tel qu'évoqué précédemment, à la fin de mes études à l'École des Beaux-Arts de Paris (ÉNSBA), j'ai obtenu une bourse de recherche qui impliquait de réaliser des relevés épigraphiques directement sur les parois gravées de certaines chapelles des temples de Karnak, en Haute-Égypte. Je ramenaient mes dessins de grand format, calqués sur du film transparent, à l'égyptologue pour qui je travaillais afin que les formes et motifs relevés soient traduits. Il comparait mes relevés avec des traductions antérieures de ces mêmes parois gravées, et son interprétation essayait de combler un manque, elle ajoutait une strate aux textes précédents. Puis je redessinais en petit, à l'échelle de caractères imprimés d'un livre de poche, au stylo *Rotring* sur calque. Tous mes relevés en fac-similé étaient ainsi fondus en langue hiéroglyphique normalisée et encodés selon les normes des publications égyptologiques.

Ma première expérience professionnelle après l'ÉNSBA a donc été en dessin archéologique. J'ai ainsi éprouvé concrètement les pouvoirs d'explicitation et de communication du dessin technique, au sein d'une équipe de recherche pluridisciplinaire. Prolongeant cette expérience, j'ai pratiqué ensuite durant plusieurs années une manière de dessiner adaptée à la scène d'Opéra, de théâtre et de danse. J'expérimente toujours la fécondité plastique de cette méthodologie. J'y ai recours en particulier pour créer des projets destinés à l'espace public ou pour des expositions *in situ*. Par la manière d'habiter plastiquement l'intervalle entre les dessinateurs, le temps de fabrication des outils qui permettront d'adapter le geste de dessiner à la maquette,

j'ai pu suivre ce que ce dessin scénographique est susceptible de produire et comment. La relation aux autres (outils, humain.e.s) est ici cruciale et m'a permis de pressentir une connexion dans l'acte des artistes, même lorsque chacun.e dessine isolément.

Ceci est une première caractérisation de ce que je nomme *dessin-scène* dans ma thèse, notion qui sera approfondie aux chapitres III et IV. De cet agencement (Deleuze et Guattari, 1980, p. 308), j'ai également discerné certaines qualités émergentes, caractéristiques de mon mode opératoire actuel. Par ce geste de dessiner qui fait appel aux sensations visuelles parmi d'autres types de sensations (kinesthésiques, tactiles, rythmiques, d'échelle), j'ai perçu la naissance de nouveaux registres de sensibilité. Je me suis transformée, passant de dessinatrice à interprète, puis à une pratique qui possède certaines caractéristiques de la performance par la traversée de seuils.

Ces seuils sont des événements critiques issus de l'amplification de conditions particulières des milieux social, technique et politique dans lesquels j'opère avec le dessin. Par exemple, le fait d'expérimenter la réalisation d'un dessin collectivement, comme dans le mode opératoire scénographique, mobilisé pour créer les toiles du spectacle *Angelus Novus Antifaust* (Creuzevault, 2016), ou encore le fait de créer une œuvre *in situ* pour un équipement public comme *Porter nos ombres* (2009) ont constitué des seuils. Pour expliciter ces événements, j'ai interrogé ma relation à l'inscription, au geste et à la technologie au sein du milieu concerné.

Centrée sur la relation entre dessin par nuages de points, moindre geste artistique et captation de mouvement numérique, j'expérimente et étudie l'articulation au collectif vécue dans mon geste de dessiner, c'est-à-dire sa dimension socio-politique. Les ateliers-laboratoires en pratique collaborative du projet *Ombres d'exil, Montréal*

(2019) constituent « l'œuvre » principale de ma thèse. Il s'agit d'un processus en continu et non pas d'un produit fini. Ces ateliers dessinent l'évolution d'une situation micropolitique au cours d'une action artistique, située dans un contexte précis (Labrecque, 2009, p. 47) à l'écoute des reconfigurations à l'œuvre dans certains parcours d'exils actuels. Dans cette recherche-création, le terme « exil » a été préféré à « migration ». Ce choix sera explicité en profondeur dans l'exposé du cadre conceptuel.

1.1.4 Le *dessin-scène* comme opérateur

Ma thèse repose sur l'intervention concrète du dessin dès l'origine du processus de recherche-création et je souhaite qu'il participe activement à son partage avec les publics. J'envisage le dessin dans sa dimension opératoire, comme un opérateur de pratiques susceptible de faire bouger les lignes de l'expérience ordinaire. L'image produite par ce geste de dessiner est, elle aussi, d'abord envisagée comme un agir.

Mon geste est déterminé par plusieurs modalités empruntées au plateau des arts vivants, selon une lecture étymologique du terme « théâtre », le considérant d'abord comme un lieu du voir (CNRTL, s.d.). Il est aussi le lieu qui place le corps humain et le corps politique au centre de l'acte de création. Sur ce point, je m'inscris dans la pensée d'Hannah Arendt, quand elle écrit : « Le théâtre est l'art politique par excellence. Nulle part ailleurs la sphère politique de la vie humaine n'est transposée en art. De même, c'est le seul art qui ait pour unique sujet l'humain dans ses relations avec autrui » (Arendt, 1961, p. 246).

Parmi les significations du terme « scène », j'utilise ce terme selon son sens de « plateau des arts vivants » et je m'éloigne du sens de « séquence, partie, division d'un acte » (CNRTL, s.d.), c'est-à-dire de découpage spatial et temporel que peut avoir ce mot dans le domaine des arts vivants. « Mettre en scène », dans ma recherche-crédation, est synonyme de « monter », c'est-à-dire d'amplifier et d'intensifier, de mener une « activité qui consiste à agencer un ensemble des moyens [...] scéniques » (Pavis, 2019, p. 21). Ainsi, mettre en scène le réseau de relations propre à mon geste de dessiner actuel peut se condenser dans le concept de *dessin-scène* (De Zegher, 2003). En effet, le geste de dessiner amplifie (monte, augmente) ce réseau de relations, en le partageant et le présentant.

Je conçois le *dessin-scène* comme étant inscrit dans une histoire et des modalités reliant art et vivre ensemble aujourd'hui (Lamoureux et Ül, 2018). Il confère la capacité à se créer et à se transformer par le moindre geste, en mettant en scène le rapport avec le milieu social, micropolitique et technique. Ainsi je me concentre sur un *dessin-scène* qui amplifie la situation de dessin agencée pour chacune des séances à P-M.

1.2 Le problème de recherche en son milieu

1.2.1 Résonances entre gestes de dessiner techniques

Tel que décrit, mon mode opératoire actuel en dessin est issu de l'hybridation entre différents gestes de dessin techniques. Partant de méthodes de dessin archéologiques,

rencontrant celles de la scène théâtrale, intégrant certaines cartographies subjectives, j'ai assemblé les approches de dessin mobilisées dans le domaine de l'architecture pour des projets *in situ* et aussi celles propres à la captation de mouvement. Ainsi, une relation inédite étant tissée avec certains systèmes de dessin numériques, notamment pour créer une installation destinée à une exposition collective (*L'Affaire du 3915*, Montréal, 2016) ou pour des collaborations scénographiques, j'ai observé les effets générés dans ce type de processus de création, et en quoi mon geste s'est mis à différer par rapport à ma manière de dessiner antérieure. Cette hybridation amène à interroger comment le geste de dessiner peut devenir le creuset d'une situation ou d'un agencement (Deleuze et Guattari, 1980) se dotant de qualités émergentes au cours de sa réalisation.

L'interrogation animant *Ombres d'exil*, Montréal qui constitue l'œuvre collaborative autour de laquelle s'articule ma thèse, porte sur la visibilité (Voirol, 2005) la tangibilité et l'intelligibilité des images mouvantes constituées par des nuages de points, informant (Simondon, 2013) des ombres portées par des corps. Ces ombres portées sont des silhouettes (Wallace, 2008, p. 2-3) au stade de démarrage du projet. Cette question se trouvait arrimée à des matérialités, des épaisseurs médiumniques, que le dessin ait été réalisé au fusain ou avec du code informatique. Ce recours à des technologies nouvelles pour moi et la rencontre avec ces matérialités influencèrent ma manière de dessiner. Ainsi, j'ai constaté qu'elle se transforma à nouveau en interaction avec le système de captation de mouvement portable et non-optique MVN X Sens, que j'ai testé à Hexagram-UQAM depuis 2016.



Figure 1.4 Courier, C. (artiste). (2016). *Captation de mouvement, geste de dessin scénographique « à la goutte »* [Vidéo]. Hexagram-UQAM. Récupéré de : <https://youtu.be/GFUnCx57SBA>.

Ce système de captation de mouvement enregistre le geste de dessiner *via* des capteurs placés sur chacune des articulations, et sur la tête. Il est possible de disposer aussi un capteur sur l'outil avec lequel on veut éventuellement dessiner. Les données sont encodées, et si elles sont « traduites » avec certains logiciels comme *Unity Pro* elles deviennent manipulables sous forme de nuages de points. *Unity Pro* est utilisé pour créer « des projets en 3D temps réel pour les secteurs des jeux vidéo, de l'animation, du cinéma, de l'automobile, des transports, de l'architecture, de l'ingénierie. » (Unity, s.d.). Les éléments enregistrés par MVN X Sens ne sont pas optiques : ce sont des mesures d'angles et des accélérations. Au moyen de gyroscopes et d'accéléromètres, ce système porté à même plusieurs segments du corps permet de faire interagir univers physique et numérique. Le geste capté pendant que je dessine peut servir ensuite à mouvoir des silhouettes créées avec divers logiciels de dessin. Les données encodant le geste de dessiner performé au moyen de l'énergie musculaire peuvent ainsi migrer pour aller informer un autre agencement, mu par d'autres types d'énergie. Ces points étant enregistrés sous forme vectorielle, ils disposent d'une ductilité presque infinie en termes d'amplification ou de compression. Une fois importées dans le logiciel *Unity*

Pro, la possibilité de les visualiser avec une définition équivalente, que leur surface d'apparition soit monumentale ou minuscule, et sans perdre la précision du jeu entre les points au sein du nuage en mouvement, est une autre caractéristique importante de l'apport du vectoriel numérique à mon geste. En versant certaines séquences de ces nuages de points dans les ombres portées au sol par les participantes aux ateliers-laboratoires, je souhaite visualiser la manière dont ces gestes encodés ont informé les ombres-silhouettes en question. La situation de dessin créée lors des ateliers-laboratoires s'élabore grâce à une collaboration avec une personne experte dans le maniement du logiciel MVN X Sens, et une autre maîtrisant *Unity Pro*.

Le terrain de ma recherche-crédation insiste donc sur le développement d'une relation à la technologie associant mes gestes de dessiner techniques hybridés aux possibles numériques, en particulier ceux d'un système mobile de captation de mouvement non-optique. Le but est de saisir les reconfigurations de l'expérience sensible partagée au cours des ateliers-laboratoires de dessin avec P-M. L'objectif est aussi d'explorer par le geste de dessiner l'ombre portée de personnes en parcours d'exil, participant à l'ensemble de ce cycle de création collaborative.

1.2.2 Nommer mon processus de création

Ma pratique artistique, et ce projet en particulier, s'appuient sur des éléments fédérés sous le terme de *dessin-scène*, qui s'inscrivent au moyen d'un moindre geste, ces deux notions s'articulant selon une dynamique d'amplification.

Ce *dessin-scène* échappe en partie au contrôle visuel du fait de l'échelle à laquelle il opère, qui excède le champ capté par la vision humaine, et il est souvent le fruit d'une poïétique collective. Mon sujet implique d'inventer un alliage, une résonance traversant les individualités, selon laquelle le rapport binaire entre collectif et individu est renouvelé par le partage de mon geste de dessiner, dans un milieu situé hors du champ de l'art contemporain. Alternant entre des modes d'enregistrement et de visualisation dont le procédé central est l'encodage et d'autres qui sont plus traditionnels, les ateliers-laboratoires de dessin ont proposé des mises en situation permettant de comprendre les transformations opérées durant ce processus.

Ces mutations appartiennent à différents ordres de grandeur (énergétique, matériel, relationnel) elles impliquent la traversée d'échelles de mesure non positivistes (Stengers, 2001, p. 19) pour témoigner des composantes énergétiques présentes dans ce geste, de l'assemblage des perceptions kinesthésiques, visuelles, tactiles, spatiales (Roussel-Gillet et Thoizet, 2018) qui le constituent. En tenant compte de chacune de ces composantes, et de la reconfiguration de la relation au cœur des séances, ma recherche-crédation a partagé cette manière de dessiner entre moindre geste et *dessin-scène*. Une des intuitions qui agitaient mon sujet, au stade du démarrage de cette recherche doctorale, était qu'un système de captation de mouvement non-optique, électromagnétique en l'occurrence, permet de percevoir certaines qualités émergentes du geste étudié, dans un contexte variant entre divers degrés de visibilité et d'invisibilisation vécus dans la durée de certaines expériences de l'exil. La notion de visibilité étant très vaste (Voirol, 2005a), je précise comment j'y ai recours dans la présente étude. « L'image est ce qui lie la visibilité et la visibilisation. Elle est le résultat (la visibilité) d'un processus (la visibilisation). L'image est donc possible par une série de stratégies mises en œuvre par divers mécanismes qui permettent à celle-ci de s'insérer et d'être reçue dans l'espace public et émotif de nos quotidiens personnels et

institutionnels. » (Truchon, 2014, p. 29). En ce sens, j'ai ausculté la stratification de stratégies élaborées par les participantes pour dessiner leurs ombres portées à P-M.

1.3 Lier question et objectifs

J'ai cherché à expliciter comment la technologie, en particulier un système numérique de captation de mouvement, influe poïétiquement sur mon geste et sur le processus de création en dessin. Notant que ce système offre également la possibilité d'un partage des qualités générées au cours du processus, j'ai énoncé plusieurs questions, puis les ai resserrées autour d'une question principale et une sous-question.

1.3.1 Formuler la question principale

Le contexte décrit propose d'envisager la question principale de ma thèse sous l'angle de la perturbation, du vacillement, de la déstabilisation qui gagnent les divers.e.s actant.e.s* engagé.e.s dans les gestes de dessiner performés au cours du cycle *Ombres d'exil, Montréal*. Le libellé de cette question a évolué en fonction de l'éclairage décrit ici, et voici sa version la plus explicite, complétant celle esquissée dans l'introduction:

- Comment la manière de dessiner l'ombre, par nuages de points et en pratique collaborative, fait-elle varier une performativité micropolitique de l'exil ?

La sous-question qui l'accompagne, est :

- Comment le partage de ma pratique artistique des moindres gestes selon le *dessin-scène*, performée sur une plateforme de pratique collaborative avec des participantes en parcours d'exil, peut contribuer à générer un *transagir* ?

J'ai observé que la question de recherche, énoncée ainsi, tenait compte de chacune des composantes du milieu de dessin ébranlé en amorçant ma thèse, et de leurs interrelations.

En observant comment l'encodage *via* des nuages de points influait poïétiquement sur mon processus de création en dessin, j'ai pu étudier si la performativité du geste de dessiner changeait et en quoi. J'ai mieux saisi les rapports entre actant.e.s engagé.e.s dans une relation avec le système de captation de mouvement MVN X Sens, les actant.e.s traditionnel.le.s et mon geste de dessiner (permettant d'expérimenter et de partager l'amplification observée). Le terme d'actant.e* est employé ici suivant la pensée de Bruno Latour, et de ses collègues en sociologie de l'acteur-réseau, qui constate qu'« en français, le mot « acteur » est souvent réservé aux humains, le mot « actant », emprunté à la sémiotique, est parfois employé pour inclure les non-humains dans la définition » (Latour, 2001, p. 323). Ainsi, la relation aux médiums de création se distancie d'une démarche anthropocentrée. Il s'agit de saisir le rôle des partenaires impliqué.e.s dans la relation, tout en considérant que celle-ci a valeur d'être (Simondon, 2013).

Je veux expliciter comment la relation entre ce système de captation de mouvement et le fait de dessiner son ombre portée selon le *dessin-scène* (dans le milieu dont elle provient et qu'elle participe à créer : avec ses composantes sociales, techniques, politiques particulières) produit des *transagirs*, de façons de regarder et de se transformer ensemble. La définition de la performativité qui prime dans cette thèse s'arrime bien sûr à celle de John L. Austin. Mon usage de ce concept hérite de l'énoncé suivant: « *Performativity is the power of language to effect change in the world: language does not simply describe the world but may instead (or also) function as a form of social action* » (Cavanaugh, 2015). Cependant, elle réfère surtout aux lectures de la performativité plus ancrées dans le corps, et en particulier celles produites en écho à des pratiques expérimentées dans le milieu des arts vivants, comme celles de Schechner (2003), ainsi que des chercheur.e.s qui ont prolongé ses découvertes (Féral, 2013).

Afin de situer plus précisément la manière dont j'aborde ma question de recherche, il faut souligner que je m'intéresse plus aux changements effectués sur le monde par la gestuelle des participantes (celle-ci pouvant être assimilée à un langage, même si ceci ne condense pas toute ma lecture de ces agirs) qu'à l'action sociale que peut constituer la verbalisation. Au cours des ateliers-laboratoires, la performativité observée de préférence est plutôt silencieuse. La performativité dont il s'agit dans cette thèse s'apparente également à ce que décrit Judith Butler lorsqu'elle analyse le processus d'établissement du genre dans nos sociétés : « [...] notre genre a été établi, pour la plupart d'entre nous, par une personne qui a coché une case sur un document officiel. [...] [E]n tout état de cause, pour la grande majorité d'entre nous, notre genre a été inauguré par un événement graphique » (Butler, 2016, p. 40). Pour souligner les pouvoirs singuliers de cette performativité graphique, dans cette recherche-crédation, j'ai écrit avec la contrainte de recourir à des éléments qui permettent de documenter en

dessin les performances dessinées effectuées durant le cycle d'ateliers (Auslander, Gygax et Mangolte, dans Gygax et Munder, 2010).

1.3.2 Rencontrer les objectifs pratiques

En ce qui concerne les objectifs pratiques, voici la manière dont les ateliers-laboratoires ont permis de répondre à mes questions. Depuis début 2019, j'avais contacté certains organismes communautaires actifs à Montréal (cf. Annexe C), afin de partager le *dessin-scène* par moindre geste avec des personnes évoluant hors du champ de l'art contemporain. Ceci, dans le but d'expérimenter cette veine de dessin élargi de manière collaborative en écho à la question posée par ma thèse.

Au gré des réalités rencontrées, j'ai reconfiguré les objectifs pratiques de recherche-création pour les mener avec les participantes, à l'organisme P-M. Les ateliers-laboratoires ont permis de :

I. Faciliter le partage d'expérience par l'explicitation de la relation entre la captation de mouvement par nuages de points et mes gestes de dessiner dans ce milieu précis. Consolider la possibilité de les mobiliser dans d'autres contextes, pour d'autres usages. J'ai aussi voulu renouveler le regard porté sur certains parcours d'exil actuels par la recherche avec le système de captation de mouvement MVN X Sens engagée pour dessiner en nuages de points, et caractériser les implications micropolitiques.

II. Disposer précisément la situation proposée aux participantes, permettant de partager le moindre geste et le *dessin-scène* avec des personnes exilées.

Les sous-objectifs pratiques étaient :

A. Explorer, observer et décrire la relation que tissaient les personnes exilées durant les ateliers-laboratoires entre leur expérience de dessiner leur ombre portée et leur invisibilisation et/ou survisibilisation socio-politique, par la création de situations inédites de dessin, et par des entretiens collectifs.

B. Expérimenter si la création en *dessin-scène* numérique de grand format et les moindres gestes de dessiner pouvaient indiquer la présence d'une performativité micropolitique.

Lorsque les participantes et moi avons débuté les ateliers-laboratoires, aucune diffusion hors de l'organisme communautaire et de ma thèse n'était envisagée. Pourtant, des expositions, une performance et des communications lors de colloques présentant l'expérimentation collaborative en dessin ont eu lieu, ou auront lieu en 2021. Pour restituer ce processus de création collaboratif d'*Ombres d'exil, Montréal* la salle d'expérimentation d'Hexagram-UQAM a constitué aussi une plateforme pertinente. J'ai éprouvé concrètement, au cours de quatre résidences dans cette salle, les pistes ouvertes par ma thèse-crédation, entre 2016 et 2020. À l'issue du processus des ateliers à P-M, une présentation des dessins réalisés avec les participantes a eu lieu lors d'une exposition, dans cette salle d'Hexagram (cf. Annexe A). Cette exposition « performative » retraçait le cheminement en recherche-crédation parcouru avec elles. Les financements obtenus m'ont permis de diffuser la série d'ateliers-laboratoires du

processus de création *d'Ombres d'exil, Montréal*. Une restitution de ce qui s'était produit à l'occasion de ce cycle de pratique collaborative en dessin a émergé avec ATSA, et fut programmée initialement à l'été 2020. Du fait de la COVID 19, l'édition 2020 de ce festival dans l'espace public a été reportée d'un an. À un rythme annuel, il vise à mettre en contact, par l'art, les montréalais.e.s avec les personnes réfugiées, ou plus largement, exilées. Pour l'édition 2021, intitulée *Le grand voyage*, traitant de l'exil et du deuil, ATSA a choisi de présenter des actions d'artistes menées avec des personnes récemment installées à Montréal. Des dessins de grand format au fusain, réalisés avec les participantes et aussi par moi ultérieurement, à partir de leurs silhouettes, y furent montrés (cf. Annexe A). Un dispositif de balado-diffusion est associé à ces éléments exposés sur la Place des Festivals, à Montréal. Dans "Fuir pour sa vie" une des participantes, N., témoigne de son expérience de dessin lors des ateliers-laboratoires, et retrace ainsi *Ombres d'exil, Montréal* (<https://atsa.qc.ca/balado-cuisine-ton-quartier/villeray-saint-michel-parc-extension/>). En complément, une exposition présentant mes créations en dessin, réalisées durant le cycle d'ateliers était prévue en août 2020 à Hexagram-UQAM. Elle a été reprogrammée pour avril 2021, puis de nouveau décalée *sine die* du fait de l'épidémie en cours.

1.4 Présentation des ateliers-laboratoires *Ombres d'exil, Montréal*

1.4.1 Thématique de la pratique collaborative

Comme mentionné, avant ces ateliers avec l'organisme P-M, ce projet a débuté à Paris en 2017-18 avec des enfants en parcours d'exil. L'intuition à l'origine de ces ateliers

était qu'une certaine manière de dessiner peut faire communiquer l'expérience poïétique et l'expérience politique.

Au travers de l'art, l'exilé peut échapper au fardeau des circonstances, [...] et il peut mettre en question, explorer, réfléchir et tenter de se réappropriier des fragments de ce qui est perdu. À travers l'art, l'exilé peut, pour ainsi dire, revenir, en reconstituant le passé et en participant au présent, tout en imaginant un monde neuf. (Oguibe, 2005, p. 226)

Comme dans le processus décrit par Olu Oguibe, ici, le dessin peut retisser un sens à partir du chaos qu'est souvent la relation des exilé.e.s à leur présent. Cependant, cette démarche visant à « échapper au fardeau des circonstances » n'a été que le point de départ de la dynamique envisagée entre dessin et exil dans *Ombres d'exil, Montréal*.

En effet, la structuration observée au cours du processus de dessin (et en quoi elle participait d'une situation qui l'excédait et l'informait) a amplifié et renouvelé la relation non seulement à la technologie mais aussi à l'expérience de l'exil, permettant de comprendre mieux chacun des deux processus. Ainsi, observer comment une personne participait au présent en dessinant sa silhouette était un des points d'entrée dans la dynamique d'*Ombres d'exil, Montréal*. Affirmer sa présence dans un monde neuf l'était aussi assurément.

Durant cette première phase du projet, la rencontre avec le mode opératoire de *Dessins Sans Papiers* (cf. <https://dessinssanspapiers.wordpress.com>) en 2017, a grandement inspiré mon mode opératoire durant le processus de création collaborative à P-M en 2019. Ce collectif organise des ateliers de dessin dans les centres de rétention,

s'adressant aux personnes migrantes et/ou réfugié.e.s en France depuis 2016. Elle publie aussi certains témoignages dessinés d'exilé.e.s sur leurs propres parcours.

Le récit que j'ai raconté aux enfants pour initier la série d'ateliers menés en 2017-18 constitue une incitation qui s'est avérée stimulante. Le pivot de ce récit est une séparation vécue sans certitude de réunir un jour les amants, dont un s'absente à cette occasion. Il s'agit de la légende grecque antique de l'invention du dessin (Plinie L'Ancien, [1997] 2018, ¶ 151 et 152 ; Frontisi-Ducroux, 2007; Belting, 2004, p. 12; Stoichita, 2000, p. 133). Après la leur avoir racontée, les premiers dessins ont été réalisés en binômes, au fusain, à la verticale et à une échelle toujours supérieure à l'échelle 1, dans un environnement calibré pour générer des ombres portées nettes. J'ai procédé à l'enregistrement de certains des gestes de dessiner déployés lors de ces ateliers, en ne filmant que les silhouettes dessinées ou l'actant.e rencontrant le support de dessin. Cette documentation m'a servi à préciser la plateforme de dessin pour les ateliers faits ensuite avec les participantes rejointes *via* P-M, en 2019 à Montréal.



Figure 1.5 Mame, D. (artiste). (2018). *Ombre-Silhouette*. [Dessin]. Photo C. Courier.

Pour préciser la place d'*Ombres d'exil, Montréal* dans mon parcours, il faut souligner, qu'à l'instar de plusieurs de mes créations précédentes, le thème de l'ombre, ainsi que certaines problématiques récurrentes sont présentes dans ce projet. Elles soulignent les

interactions tactiles-visuelles (Buydens, 2005) et cherchent à révéler la transformation de certains types d'énergie en d'autres qu'opère ce geste de dessiner. Les ateliers réalisés avec les participantes de P-M en parcours d'exil à Montréal en 2019 ont creusé ce sillon de recherche et se sont articulés plus nettement autour du jeu entre une ombre analogique et numérique, horizontale et faite de pigments pour l'une ; verticale et faite de points encodés vidéoprojetés pour la seconde.

Le geste de dessiner étudié et performé dans ma thèse relie des personnes vivant divers parcours d'exil, des organismes communautaires agissant avec les réfugié.e.s, migrant.e.s, exilé.e.s à Montréal aujourd'hui. Leur proposant un terrain artistique, ces ateliers convoquent aussi des actant.e.s, c'est-à-dire un moment du développement technologique propre à la société considérée. Ce projet observe la situation selon laquelle ma manière de dessiner rencontre l'expérience de l'exil. Cette expérience est entendue comme un processus qui transforme la personne qui l'entreprend en un être dépourvu d'épaisseur, dont les savoirs et savoir-vivre se trouvent destitués du fait du changement de milieu (Huët et Manac'h, 2018).

La création de ce cycle d'ateliers-laboratoires *Ombres d'exil, Montréal* proposait d'amplifier le geste de dessiner et l'expérience de l'exil pendant que les participantes traçaient leur propre ombre portée au sol. Ce geste de dessiner entendait déployer le potentiel d'une situation qui engageait les participantes dans un rapport actif à l'acte d'inscrire une trace, permettant éventuellement de « naître ensemble », c'est-à-dire de partager l'émergence d'une connaissance (Mondzain, 2007, p. 117).

S'éloignant de la production d'un objet-œuvre, cette recherche-crédation désirait être avant tout une expérimentation, il s'agissait de proposer, d'infuser une pratique

collaborative de dessin. Les ateliers postulaient que l'invisibilisation socio-politique subie par l'exilé.e peut muter, et se réorganiser lors de cette expérience de dessin. Cette piste de recherche s'inspire de la pensée de Jacques Rancière, selon qui « [a]rt et politique tiennent l'un à l'autre comme formes de dissensus, opérations de reconfiguration de l'expérience commune du sensible » (Rancière, 2008, p. 70). En effet, j'ai élaboré ces ateliers-laboratoires en cherchant l'expression d'une pluralité d'agirs et en m'appuyant sur ceux-ci pour initier éventuellement une collaboration augmentée par ces différences, en tant que situation susceptible de produire des agencements émergents. Cette approche dissensuelle, tenait compte de la diversité des cultures que je rencontrais alors à Montréal, et des voies plurielles que l'on pouvait emprunter pour constituer des manières d'y vivre ensemble ; elle déterminait mon approche des personnes exilées dans ce projet.

Selon Agamben (2016), le faire diffère de l'agir en ce que le premier est une manière de produire qui s'assigne un but. L'agir, lui, se décèle dans une action aux frontières indiscernables, ne disposant pas de moyen. Nourris de cette approche de l'agir, mes gestes de dessiner réalisés avec des technologies nouvelles et conjugués à certains parcours d'exil ont été performés, investis comme pratiques incarnées. Afin de comprendre comment une expérience donnée, en l'occurrence celle de l'exil, se reconfigurait au passage d'un agir dessiné (et générait des relations inédites entre chacun.e des actant.e.s présent.e.s), il fallait créer des conditions rendant possible et « partageable » cet agir. Ces conditions devaient s'adapter aux diverses manières de dessiner des personnes participant aux ateliers, donc provoquer une connexion d'agirs en dessin. Pour les enregistrer et les visualiser sous forme de nuages de points, je prévoyais d'utiliser le même système de captation de mouvement non-optique.

1.4.2 Partager le *dessin-scène* en cours de création

Le contexte des ateliers qui se sont déroulés à l'automne 2019 à Montréal a été le fruit d'une collaboration avec les personnes volontaires fréquentant l'organisme P-M. J'ai présenté mon projet à cet organisme et nous avons défini comment concilier leurs besoins et approches avec l'expérimentation en dessin proposée. Suite à l'accord conclu avec la responsable de P-M pour commencer les ateliers-laboratoires de dessin, et nous en avons élaboré ensemble les modalités pratiques (cf. Annexe C).

Pour préciser où j'en suis de ma réflexion sur les rapports entre artiste, participantes, dessin et technologies dans l'œuvre réalisée, j'ajoute comment cette phase d'*Ombres d'exil, Montréal* est liée à mon approche de l'enseignement. Je l'envisage comme un agencement de situations fécondes, supposant l'autonomie des participantes et une égalité dans la capacité à dessiner. Cette approche s'accorde avec la conception qu'il existe bien « des » mondes de l'art (Schaeffer, 2015) et qu'il s'agit de s'appuyer sur la diversité des manières de dessiner existantes pour partager un processus de création fertile. Ces ateliers n'avaient pas de visée thérapeutique ou psychothérapeutique. Mon approche diffère de celle propre à l'art-thérapie en ce qu'*Ombres d'exil, Montréal* ne vise pas à soigner les participantes, ni moi-même, ou à chercher un mieux-être.

Afin d'affirmer quel sens je donne à ce partage, il est important de souligner mes motivations à ce stade. Ma vie professionnelle actuelle se développe entre créations en dessin et enseignement. Ma motivation principale est donc de comprendre certains aspects du réel par les voies du dessin. En tant qu'enseignante en arts visuels, j'ai appris à partager cette compréhension et appréciation d'œuvres dessinées selon une approche

interculturelle (Trudel, De Oliveira, et Mathieu, 2018, p. 121) en incluant les lectures faites par les élèves. Ce mode opératoire me permet d'actualiser ma pratique d'enseignante et d'artiste. J'ai participé à mener plusieurs séries d'ateliers de dessin, et co-organisé des expositions avec des personnes ne se définissant pas comme artistes lors de résidences de création. En tant qu'artiste-enseignante, par exemple, j'ai mené la série d'ateliers de dessin et de peinture qui a donné lieu à l'exposition *L'imaginaire au quotidien* entre Égypte et France, en 2002-03 ; l'exposition *Natur'elles* à Sana'a, au Yémen en 2006 ; ou encore *Femmes d'Alger*, avec le Centre Social Elisabeth, à Paris, en 2007. Ces ateliers et ces expositions ont constitué des seuils, notamment quant à la perception qu'avaient les participantes de leur survisibilisation et/ou de leur invisibilisation dans les sociétés d'arrivée.

J'ai pu constater que ces ateliers ont eu des effets micropolitiques : les groupes constitués de personnes exilées ou immigrantes récentes, à l'occasion de ces ateliers, ont pu activer de manière inédite des savoir-être et des savoir-faire qui étaient étouffés depuis leur départ du pays d'origine. La dynamique du groupe a aidé certain.e.s à s'orienter dans la culture d'arrivée ou encore à se défaire d'un regard paralysant porté sur soi du fait de l'expérience migratoire. Ces effets nourrissent aussi mes propres créations. Par ailleurs, ce pan de ma pratique concourt à interroger le régime d'autorité (ou auctorialité) existant actuellement dans le domaine du dessin. Mes expériences de la création collective (dessin scénographique, expositions collectives *in situ*) ont dissous la conception de l'artiste comme démiurge solitaire et « propriétaire » de sa création, telle qu'elle m'avait été enseignée à l'ÉNSBA.

Comme en témoigne la structure théorique de ma thèse, en particulier les notions de moindre geste, de transduction (Simondon, 2013) ma recherche-crédation vise à

valoriser ce qui est créé entre les actant.e.s, et considère que la relation est le geste de dessiner (Courier de Mère, 2020, p. 176-177). Ainsi, *Ombres d'exil, Montréal* correspondant au cœur de ma thèse, est revendiquée en tant qu'action artistique menée en collaboration.

Je prolonge ici un élément indiqué au début de mon introduction, au sujet de mon installation à Montréal pour mon cursus doctoral, depuis 2015. Ce dernier aspect peut arrimer mon approche de l'exil, la rendre plus concrète et instaurer une zone d'équité, de diversité et d'inclusion sur ce plan précis avec les participantes rejointes *via* P-M. En ce sens, selon John Berger, même dans le cas d'une émigration qui « n'est pas imposée par la force [...] émigrer signifie toujours démanteler le centre du monde, et l'aménager dans un monde confus, désorganisé et fragmentaire » (Berger, 1985, ¶ 1). En ce qui concerne la plupart des autres plans constituant les expériences de l'exil vécues par les participantes, elles diffèrent fortement de la mienne, que ce soit en termes psychologiques, affectifs, sociaux, professionnels... Il ne s'agit pas de penser « dans » leur exil. Ce que j'ai tenté avec cette recherche doctorale est plutôt seulement de « faire face », de considérer ce qui se peut se produire avec le dessin tel que je le pratique dans cette condition de l'exil. Pour terminer, j'ajoute que mon rapport aux situations exiliques (Galitzine-Loumpet, 2016) telles que rencontrées ici au Québec durant les ateliers menés à P-M, est marqué par une approche plurielle, nourrie autant par l'anthropologie, l'archéologie, la pédagogie, que la philosophie. Cette pluralité d'approches m'a amenée à plonger dans les nombreuses facettes de la notion de diversité (Saillant, 2016), en m'inscrivant dans ce que Galitzine-Loumpet qualifie « d'anthropologie du vacillement » (2019).

1.4.3 Articulation théorie-pratique

Lier exil et ombre dans mon geste de dessiner constitue une manière de chercher et de penser par l'art, pouvant avoir des effets dans le champ théorique et pratique. La conception simondonienne du processus d'individuation comme mise en scène « d'une non-identité de l'être par rapport à lui-même » (Simondon, [1964] 1995, p. 30), associée au jeu des participantes avec leurs ombres portées durant les séances de dessin, a pointé que ce décalage générerait des relations nouvelles (Miquel, 2004).

L'approche postcoloniale s'est conjuguée de manière féconde à cette notion d'identité qui porte un déphasage avec soi-même, et elle a été augmentée par les apports critiques de la lecture intersectionnelle des témoignages des femmes racisées (Caron, Damant et Flynn, 2018) sur leurs parcours d'exil, en particulier celles dont le statut juridique était « réfugiée ».

Dans le chapitre II, dont la troisième section explicite la méthodologie sur les plans théorique et pratique, je détaille la manière dont la théorie a été nourrie par l'expérimentation et les réalisations. Le cadre général de cette articulation convoque la philosophie de Simondon, qui combat la coupure entre humain et non-humain, entre humain et vivant. Dans ses développements récents, en particulier dans le courant écoféministe, le dépassement de l'idée dominante que Vandana Shiva résume ainsi s'impose : « Pendant deux cents ans, l'esprit humain a été plongé dans l'illusion que nous sommes extérieurs à la nature et que nous pourrions en être les maîtres, la conquérir, la posséder et la manipuler » (Boissou, 2016, p. 1). Opérant ce dépassement dès la fin des années 1950, la pensée de Simondon met également en cause la tendance

à réduire la technique à un ensemble de moyens au service du travail humain. Elle constitue une pensée non essentialiste de l'humain et de la technique. Elle n'exclut pas la technique du monde social. Cette posture a constitué un terreau philosophique et onto-épistémologique fertile pour ma démarche artistique. Sa philosophie fut un élément moteur pour ma recherche-crédation. En favorisant une relation plus ouverte aux technologies mobilisées, en ne réduisant pas l'objet technique seulement à l'usage que l'humain en fait, en lui offrant une place dans le champ de ce que l'on appelle « culture », j'ai pu m'approcher du climat désiré pour les ateliers-laboratoires d'*Ombres d'exil*, Montréal.

L'ancrage de la théorie dans la pratique et l'enrichissement de la théorie par le processus de création expérimenté à l'occasion de ces séances de dessin, qui caractérisaient ma démarche, s'inspirent de son approche « pratique » de la philosophie, arrimée à la vie quotidienne. L'attention de Simondon à l'intelligence manuelle – théoriquement, poétiquement et concrètement – ont complété la pertinence de sa philosophie pour penser les problèmes soulevés par ma recherche-crédation.

J'insiste sur la rencontre entre ordres de grandeur individuel et collectif existant au sein de ce nouveau geste de dessiner. L'aptitude du moindre geste à laisser affleurer la vitalité de la matière, son caractère de médium d'affects et de sens a également été souligné dans ma pratique. J'ai expliqué ensuite comment cette action de dessiner a amplifié une situation sociale, technique et micropolitique, et procédé en s'appuyant sur le partage de mon geste de dessiner en tant qu'opérateur de recherche.

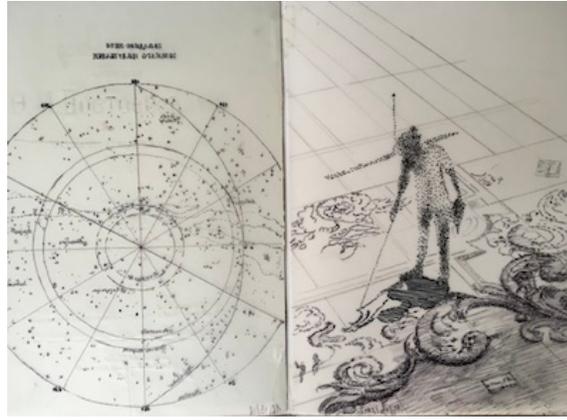


Figure 1.6 Courrier, C. (artiste). (2018). *Dessin-scène* [Dessin]. Photo M. Collet. Consulté à l'adresse <http://www.camillecourier.net/index.php/?stagedrawinggesture>

CHAPITRE II

CONCEPTS ET MÉTHODOLOGIES : ÉCRITS ET PRATIQUES ALLIÉS

L'examen de la littérature en lien avec mon sujet souligne l'intensification des apports de la recherche-création (Sanz, 2011) dans le champ du dessin élargi. Mon approche poétique et théorique du geste de dessiner se nourrit du déploiement de ce type de connaissance et y participe. Envisageant le dessin sous l'angle du geste, à l'instar de plusieurs artistes et chercheur.e.s œuvrant dans le champ du dessin élargi contemporain, je le pratique comme acte de pensée-présence incarnées (De Zegher, 2003). Mon approche veut échapper aux catégorisations (appartenance aux Beaux-Arts, séparation entre dessin scientifique et technique, accent mis sur le style) qui ont limité les usages du dessin et son champ d'action avant cet élargissement.

Ma définition du geste de dessiner s'étend à tout mouvement de « désignation se cristallisant dans une trace » (Antoine, 2003, p. 15), cependant le sujet de ma thèse se concentre d'abord sur le geste de dessiner en train de se faire, et ensuite seulement sur la trace. Il s'agit d'à ouvrir à ce geste, pour saisir les transformations opérées au cours du passage entre dessin traditionnel et captation de mouvement.

Le processus de création de ma thèse vise à disposer une situation avec les participantes aux ateliers de dessin suscitant d'autres façons de concevoir et réaliser certains gestes artistiques, considérant que co-existent plusieurs mondes de l'art.

Le monde de l'art n'est pas une sphère autonome qui serait régie par une matrice structurelle d'engendrement interne. Ses bords ne cessent de se déformer, [...] selon une dynamique d'équilibres instables résultant des forces contraires de pressions endogènes et de pressions exogènes. Les pressions exogènes correspondent aux interactions locales du monde de l'art avec les bords des multiples mondes qui le touchent et qui, selon les cas, visent à le contenir, à le réduire, ou au contraire le laissent s'étendre ou même se laissent déborder par lui. (Schaeffer, 2015, p. 44).

Ces mondes de l'art, se redéfinissant sans cesse, notamment par leurs zones de contact avec d'autres mondes, offrent des espaces alternatifs mettant à l'honneur l'imaginaire et les manières d'agir de chacun.e, en tant que recouvrement des individuations en cours (Simondon, ([1958] 2013). Certaines phases du processus d'individuation peuvent se partager, comme en témoigne la lecture qu'en fait Simondon :

L'individuation différencie les êtres les uns par rapport aux autres, mais elle tisse aussi des relations entre eux ; elle les rattache les uns aux autres parce que les schèmes selon lesquels l'individuation se produit sont communs à un certain nombre de circonstances qui peuvent se reproduire pour plusieurs sujets. (Simondon, ([1958] 2013), p. 264).

Ainsi, des espaces communs peuvent émerger selon la situation créée.

Étendant cette approche à l'ensemble des actant.e.s présent.e.s dans la plateforme créée pour les ateliers-laboratoires, les situations proposées aux participantes visaient à limiter une approche de l'action anthropocentrique et explorer les possibles d'actions outrepassant le clivage entre humain et non-humain (notamment avec les procédés technologiques opérant la captation de mouvement). Postuler des réseaux d'affects formant des assemblages (Bennett, 2010) permet de souligner les limites des théories anthropocentriques de l'action. Par des allers-retours entre outils de dessin traditionnels

et numériques pour dessiner des ombres portées en nuages de points, la tentative est d'investiguer concrètement les implications pratiques d'une théorie de l'action qui dépasse le clivage humain-non humain.

2.1 Climat théorique

2.1.1 Fabriques artistiques micropolitiques

Ainsi ma thèse vise à étudier un geste de dessiner qui informe un milieu, et à partager mon expérience de la dynamique transductive en dessin. La recherche-crédation engagée implique de s'approcher d'un *agir* plutôt que d'un *faire* pour partager ce geste. S'ouvrant à la diversité des moindres gestes (Schramm, Moslund, Petersen, Gebauer, Post, Vitting-Seerup, et Wiegand, 2019) qu'ils soient inventés ou subis, cette approche caractérise cette action artistique comme micropolitique. Les ateliers-laboratoires, en plus de partager un *dessin-scène*, formulaient l'hypothèse d'un agir *connectant* et transversal. L'objectif de ces ateliers était notamment de rendre visible l'énergie propre à ce geste, engageant le corps humain entier. La plateforme des séances hebdomadaires collectives proposait aux participantes d'entrer dans un flux du dessin en train de se faire, perçu comme un geste créé par la rencontre avec un milieu, en s'appuyant sur des agirs distribués en réseau (Bennett, 2010). La définition d'un contrat avec les participantes à P-M a eu lieu lors des premières séances de dessin ensemble. Il reposait sur les critères énoncés durant le cursus de certification éthique. La lecture du formulaire de consentement, rédigé lors de cette formation en éthique (été 2019) a permis de leur exposer clairement les modalités proposées. La discussion de ces

modalités avec l'ensemble des participantes, et la signature des formulaires sont décrites en détail au chapitre suivant. Ce contrat dépendait de certains aspects du contexte politico-social existant à Montréal lorsque nous avons commencé à dessiner au sein de l'organisme communautaire P-M. En particulier, la notion qui m'a guidée pour le calibrer est marquée par le fait

[...] qu'il y a des conditions sociales d'accès à la politique. On sait par exemple que dans l'état actuel de la division du travail entre les sexes, les femmes ont une propension beaucoup moins grande que les hommes à répondre aux questions politiques. De même, les gens peu instruits ont une propension beaucoup plus faible que les gens instruits, de même les gens pauvres ont une propension beaucoup plus faible... (Bourdieu, 2000, p. 54)

Pour participer au jeu politique, les participantes savaient qu'il faut que les règles de ce jeu soient définies par elles-mêmes, ce qui leur était difficile, d'un point de vue macropolitique, étant donné le rapport des forces existant, en particulier lorsque l'on est immigrée et/ou racisée en plus d'être une femme.

[...] je n'ai fait que rappeler les conditions sociales du fonctionnement du champ politique comme lieu dans lequel un certain nombre de personnes remplissant les conditions d'accès jouent un jeu particulier dont les autres sont exclus. Il est important de savoir que l'univers politique repose sur une exclusion, sur une dépossession. (Bourdieu, 2000, p. 55)

L'importance de la connaissance de la langue française est un autre obstacle crucial à leur accès au champ politique, parmi ceux nommés par les participantes aux ateliers de dessin menés à P-M (Montréal, été-automne 2019). Nous avons donc discuté des conditions à respecter selon elles pour pouvoir établir un contrat qui intègre et respecte leurs modalités de ce qu'était faire de l'art, dessiner, et participer au champ politique.

Ici l'étude de ce qu'on appelle « participation » en art s'est imposée à moi. Suite à la recension de nombreux écrits traitant de la participation en art, j'ai saisi, grâce à Claire Bishop (2006a, 2012) que les projets peuvent être classés sous trois types de visées, en termes politiques : le partage de l'autorité (*authorship*), l'activation et la communauté (*community*). En fonction de l'implication dont fait preuve le public et du type d'expérience proposé, ce classement m'a aidée à déceler des axes dans la pratique, des pistes éthiques dans le partage de décisions et la volonté d'instiller des changements sociaux. Le partage de l'autorité (ou auctorialité) est l'aspect de ce classement qui s'est avéré le plus pertinent au cours des ateliers-laboratoires *Ombres d'exil, Montréal*.

L'activation, pour sa part, désigne la capacité des participantes à prendre en charge leurs propres réalités, et à inventer une relation entre pratique du dessin, engagement au niveau individuel et conditions de vie collectives. Par suite, des possibilités émancipatrices émergent de l'expérience artistique proposée, ou pas. Bishop (2006) note que le fait de partager son processus de création représente un risque pour l'artiste, qui augmente fortement le caractère imprédictible, en termes esthétiques, de la production. L'artiste qui s'engage avec d'autres dans une création véritablement « participative » ou « collaborative » doit accepter de perdre le contrôle sur ce processus comme sur ce qui en émergera. Ainsi, mon rôle en tant qu'artiste, durant les ateliers-laboratoires, incluait la prise en compte de dimensions didactiques, pédagogiques et aussi stratégiques. Il s'agit ici d'ouvrir l'accès au processus de création à des personnes qui ne se définissent pas comme artistes, et que celles-ci s'approprient fluidement la polysémie et l'ambiguïté propres aux gestes et aux mots posés dans le champ des arts visuels (Thompson, 2015). Pour compléter les éléments théoriques énoncés sur ce qu'ont été la participation et le partage dans ce cycle d'ateliers de dessin, je suis partie d'une prémisse simple. Je considère que le partage de l'autorité (ou auctorialité) artistique et de mon expertise en dessin existe d'autant plus que

l'investissement des participantes dans le processus de création a été grand. Ce critère s'est appliqué au stade de l'élaboration des ateliers-laboratoires et au stade de leur diffusion (notamment avec l'exposition avec ATSA, en mai 2021). Il varie selon les participantes. Ainsi, elles et l'artiste ont rendu trouble le régime d'autorité d'*Ombres d'exil, Montréal*.

J'insiste donc sur la prise en compte dès la première séance de ces ateliers de dessin des déterminants sociaux qui autorisent – ou pas – l'accès au champ politique, qu'ils soient de genre, économiques, liés au racisme ou au niveau d'éducation. En particulier, sont prises en compte les situations sociales des participantes comme déterminant leur accès à une pratique appartenant à un « des mondes de l'art » (Schaeffer, 2015) traversés durant cette expérimentation dessinée : le champ de l'art contemporain. En effet, selon la sociologue Nathalie Heinich, le paradigme de l'art contemporain se définit en tant que « [d]ématérialisation, conceptualisation, hybridation, éphémérisation, documentation » (Heinich, 2014, p. 104). Dans les pratiques de dessin performées collectivement pendant le cycle d'ateliers *Ombres d'exil, Montréal*, le dernier aspect de ce nouveau paradigme nous a concernées. La documentation, c'est-à-dire les discours produits autour des œuvres, et la dimension cruciale de la médiation dans les milieux de l'art contemporain, constituaient un facteur susceptible d'accentuer l'exclusion des participantes de manière sévère. En ce sens, Heinich insiste sur le fait que « l'art contemporain est devenu, essentiellement, un art du faire-raconter : un art du récit, voire de la légende, un art du commentaire et de l'interprétation » (Heinich, 2014, p. 90). Sur ce point, l'insistance sur l'apprentissage de la langue française dans les politiques d'intégration québécoises, alors qu'il est contrecarré par un système de reconnaissance des diplômes (et aptitudes professionnelles) validées à l'étranger très dysfonctionnel (Houle et Delvolvé, 2020), a été un des obstacles les plus fréquemment relevés par les participantes. Ce système avait, entre autres conséquences nettement

plus fâcheuses, d'empêcher une entrée de plain-pied dans le monde de l'art contemporain. Dans le cas des participantes, la plupart n'avait pas l'intention d'entrer en priorité dans ce monde, mais cet élément s'est révélé notable pour disposer la plateforme de dessin à partager avec elles.

Suite à cette mise en contact avec les réalités composant la situation des participantes, l'étude de plusieurs œuvres d'artistes actuel.le.s va exemplifier les notions énoncées. Parmi les trois œuvres constituant ce corpus resserré, j'ai déjà présenté le seuil passé en collaborant à la création de *Pixel* (AMCB et Merzouki, 2014). L'apport de chacune de ces pratiques est complété dans la première partie du chapitre IV. Ainsi, l'examen des pratiques présenté ici est fort synthétique, pointant seulement en quoi elles ont été déterminantes dans l'élaboration du creuset poïétique d'*Ombres d'exil, Montréal*.

2.1.2 Les nuages de points de Catherine Ikam

Définissant ce qu'elle entend par « *Portraits* » dans cette œuvre constituée de nuages de points en mouvement, Catherine Ikam se distancie du sens courant attribué à ce mot. « Ce qui m'intéresse, ce n'est pas tant de cerner les traits spécifiques qui définissent un individu, que de mettre en scène son surgissement et sa disparition. Nous avons cherché à obtenir de plus en plus de fluidité, à obtenir que le portrait devienne un paysage, dessine un espace » (Ikam, 2016, ¶ 2). Son approche rejoint la manière d'amplifier qu'opère le *dessin-scène*, et les émergences qui se produisent lors des reconfigurations au sein du nuage de points (voir : <https://vimeo.com/257112166>). Ainsi, elle décrit le processus de création, mené en collaboration avec Louis Fléri:

Dans notre installation, en transformant la surface polygonale d'un modèle 3D d'un visage pour le transformer en nuage de points, on obtient un portrait composé d'un peu plus d'un million de points, eux-mêmes interprétés en petits rectangles ou particules. Ces particules obéissent à une force gravitationnelle qui les attire sur la géométrie 3D du visage. Elles sont également dotées d'un comportement de groupe qui leur est propre, à la manière des nuées de vols d'oiseaux (Ikam, 2016, ¶ 3).

Ikam souligne l'importance des forces invisibles (gravitationnelle et sociale: le comportement du groupe) informant le déplacement du nuage de points dans *Points Cloud Portraits*. Elle lie la constitution de visages humains avec des *agirs* non-humains (nuée de vols d'oiseaux). Le fait de développer l'œuvre par les technologies et vice-versa a eu un écho notable aussi sur ma démarche : « Cette installation a été rendue possible par le développement de programmes spécifiques, réalisés, à notre demande, par Thomas Muller » (Ikam, 2016, ¶ 3). La collaboration avec des chercheur.e.s venant d'autres disciplines, en l'occurrence l'informatique, est un aspect complémentaire qui a fait de *Points Cloud Portraits* une référence artistique importante pour ma thèse.

Je m'inspire aussi du recours au dessin comme opérateur de recherche scientifique dans la démarche menée par Marie Tharp (Tharp, 1999). Géologue, cartographe et océanographe, elle a contribué à une meilleure connaissance des fonds de l'Océan Atlantique entre 1948 et la fin du XXe siècle. À partir de nuages de points recueillis en mer, elle a dessiné la physionomie et la topographie des fonds de cet océan. Ses recherches dessinées ont permis de mettre en évidence la présence de la grande dorsale, concourant ainsi à valider la théorie de la tectonique des plaques (Fraenkel et Tharp, 1986). Sa démarche m'a intéressée par le caractère non-optique de cette cartographie : les fonds marins sont plongés dans l'obscurité et leur profondeur les rend peu accessibles à une captation optique.

2.1.3 À travers le dessin numérique et traditionnel

En observant les processus de création, j'ai rencontré des pratiques, des œuvres et des éléments théoriques qui ont éclairé l'angle d'approche de mon sujet. J'ai également recueilli des réflexions d'artistes sur leurs propres modes opératoires. Ces entretiens ont été menés notamment avec Laurent Goldring (2016) et avec Marine Dillard (2017) sur leurs gestes de dessiner numériques et traditionnels sur scène. Ils sont inédits pour l'heure. L'amplification actuelle, qui s'active par mon geste de dessiner rencontrant l'encodage numérique, m'amène à essayer de saisir ce qui se transforme, voire apparaît, au passage de ce moindre geste. Complétant les apports du dessin par nuages de points pour des installations interactives comme celle d'Ikam, la création de logiciels pour dessiner en direct sur scène m'a renseignée sur plusieurs aspects de mon sujet.

Par exemple, pour créer *Biped* (1999), première pièce à mêler danseurs réels et virtuels sur la scène, Merce Cunningham collabora avec Paul Kaiser et Shelley Eshkar, artistes vidéastes, dans le cadre d'un programme de recherche-crédation universitaire, qui eut lieu au *MIT*. Leur collaboration amena à l'écriture d'un logiciel. Depuis 1991, la pratique de Cunningham s'appuyait notamment sur le logiciel *Life Forms*. Cunningham disait avoir recours aux logiciels pour « évaluer les conditions de possibilité qu'offre un mouvement » (Izrine, 2009, ¶ 3). Il s'est appuyé sur des expériences menées avec la captation de mouvement depuis 1997. Cunningham voulait saisir le mouvement *via* « des capteurs installés sur le corps des danseurs afin de les renvoyer dans un univers virtuel où les gestes de ces interprètes seront transformés par ordinateur » (Izrine, 2009, ¶ 3). Le type de modification est important à souligner ici car ces données de mouvement, captées et traitées par le logiciel sont vidéo-projetées sur scène. Le logiciel

permet de visualiser ces forces (les données de mouvement) en train de prendre forme, s'incarnant dans des tracés esquissés au fusain ou à la craie. Ces croquis apparaissent sur les trois côtés du cadre de scène et aussi sur le quatrième mur, grâce à un tulle tendu à l'avant-scène, entre public et interprètes. L'échelle de ces dessins peut être monumentale et interagit en direct avec les gestes des interprètes présent.e.s sur scène, activant aussi un voyage spatial.

2.1.4 Des seuils: *Pixel* et la silhouette selon Kara Walker

J'ai expérimenté un basculement dans ma pratique du dessin avec la découverte de l'approche du duo AMCB (Adrien Mondot et Claire Bardainne), notamment avec leur logiciel *E-motion*, utilisé pour dessiner en direct au plateau lors de plusieurs de leurs créations. Ayant déjà décrit ma rencontre avec leur pratique lors de ma collaboration à *Pixel* (Merzouki et AMCB, 2014), je mentionne cette approche du logiciel seulement pour compléter la description de leur apport à l'élaboration d'*Ombres d'exil, Montréal*. Selon Bardainne, il faut parvenir à un point où dans la salle « le public est pris dans une espèce de tension qui se joue entre cet interprète numérique et ce qui se passe sur scène. On arrive du coup à transposer cette exigence du vivant dans un outil numérique » (AMCB, 2014). Ainsi, le duo AMCB joue avec les angles morts de certains algorithmes sur scène.

Un autre seuil fut passé en rencontrant le geste de dessiner de Kara Walker. Elle est l'artiste dont le recours au motif de l'ombre portée est le plus inspirant pour cette recherche-crédation. L'artiste convoque la mode des silhouettes, en vogue au XVIII^e

siècle, qui reposait sur la capacité de ce type de dessin à saisir l'individualité: « *The silhouette was much-prized way to an individual's likeness* » (Dixon, 2002, p. 19). La silhouette était aussi liée à la caricature et à des études pseudo-scientifiques, comme celles de Lavater sur les types psychologiques, physiques et ceux qu'il nomme raciaux (Dixon, 2002). Walker s'empare de ce langage ambivalent de la silhouette et le met en scène dans des installations de grand format pour incarner et bousculer la situation sociale d'aujourd'hui, pointant avec ironie la violence et la dimension répétitive des comportements racistes dans l'histoire humaine.

Le geste qu'elle fait pour dessiner ses silhouettes noires est la découpe au *cutter* (Seidl, 2006). Contrairement à ce que la netteté du papier découpé invite à croire, la ligne ici est fort instable et n'instaure aucune séparation : la limite entre noir et blanc est sans cesse assaillie :

Le moyen d'expression qu'est la silhouette donne un certain degré d'illisibilité à la forme : il est difficile de distinguer les différentes formes englouties dans ces grandes taches noires dont la clarté de découpe est toute trompeuse. Les formes ne se détachent pas les unes des autres ; la fonction du dessin comme ce qui sépare, qui délimite, est subvertie par l'artiste. (Géré, 2010, p. 4)

Faisant écho à la prise de forme des forces en présence qui définit l'information (Simondon, 2013), il semble que le noir en aplats des silhouettes de Walker ne tienne pas en place, et génère des émergences inquiétantes.

J'ai présenté ces pratiques afin d'indiquer le territoire que j'ai exploré au cours de ma recherche-création en dessin, entre ombres portées, nuages de points et parcours d'exil.

Elles éclairent les relations en cours de structuration avec certains logiciels et modes opératoires interdisciplinaires, font rebondir et nourrissent ma réflexion.

2.2 Méthodologies de recherche-crédation

Cette section présente la méthodologie de ma thèse-crédation, elle comprend ma posture de recherche et la manière dont la transcription, l'organisation et l'interprétation du matériel recueilli a été réalisée. Les technologies et modes opératoires de la création et les méthodes d'analyse associées seront également explicitées ici. Partant des grands courants dans lesquels s'inscrit ma méthodologie « assemblée », j'indique comment elle s'accorde avec mon cadre théorique. J'explicité ensuite la manière dont elle témoigne au plus près de la dynamique artistique de ma recherche-crédation, et permet d'en rencontrer les objectifs. Le paradigme compréhensif dans lequel se situe la thèse entreprise induit une généralisation faible, mais il demeure important de saisir dans quelle mesure je peux transposer les enseignements de cette expérimentation à d'autres situations, en particulier pour la suite de mes créations.

2.2.1 Approches méthodologiques

Ma méthodologie s'est adaptée aux différentes étapes de la recherche-crédation menée, composée d'expérimentations qui alternaient avec une pratique réflexive, et

s'articulaient à des observations écrites et dessinées. Ma méthodologie, qualitative, a opéré de manière itérative, selon un mouvement heuristique spiralé, reliant expérimentation et conceptualisation. J'ai fait des allers-retours multiples entre pôle expérimentiel et conceptuel, entre lesquels j'ai testé, raté, éprouvé, observé, amendé, pour essayer de comprendre, et j'ai répété ces opérations (Le Coguiéc, 2006).

Afin de dessiner et d'écrire cette thèse en recherche-crédation avec le concept de transduction, j'ai intégré le fait que chez Simondon ce concept désigne d'abord le processus d'individuation du réel. Il l'illustre en décrivant le schéma de la cristallisation qui se crée en relation avec l'eau-mère, dans lequel chaque couche sert de germe à la suivante. Pour incarner ce processus dans ma pratique, l'expérience de dessiner entre les artistes est un bon exemple. Lorsque l'on dessine une toile scénographique de grand format à trois, au sol, et que l'ensemble du dessin excède ce que peut capter notre champ de vision, la manière dont le tracé devient visible est imprédictible car la relation entre nos gestes de dessiner n'est pas hiérarchique. Ainsi, dans le milieu auquel nous participons, chaque geste peut amener à une évolution de l'ensemble du dessin. J'envisage donc la rédaction du texte sur ma pratique comme une prise en compte de l'ensemble des actant.e.s, des gestes de dessiner étudiés et de leur contexte de réalisation. Ce type d'écrire-dessiner implique aussi de considérer une structuration du texte qui se produit par ce milieu qui en est le siège et qui en germe.

La dynamique transductive explicitée dans le cadre théorique a défini ma méthodologie car elle impliquait de considérer d'abord la relation (sociale, politique, technologique). Ainsi la situation de *dessin-scène* proposée lors des ateliers-laboratoires reposait sur un agir distribué (Bennett, 2010) entre les personnes qui dessinaient. Elle a intégré la technologie comme partenaire, dans une relation à inventer. L'assemblée éphémère qui

s'est créée à l'occasion de chaque atelier-laboratoire s'est organisée de manière collaborative. En lui proposant de dessiner de manière transductive selon le *dessin-scène* et en cherchant un moindre geste, cette assemblée a été capable d'agir différemment de ce que chacune de ses membres aurait fait seule. En collaboration avec les personnes qui souhaitaient dessiner, l'artiste a agencé une situation, et observé si elle générerait des qualités émergentes. Lorsqu'un élément perturbe la façon de dessiner antérieure, par exemple quand j'ai proposé aux participantes de dessiner en très grand format, cela a amorcé une stimulation qui a déployé de nouvelles possibilités, dépassant les limites (corporelles, techniques, esthétiques) antérieures et reliant les membres de l'assemblée, qui participaient au milieu, selon une configuration nouvelle. Pour que ma méthodologie adhère à la dynamique transductive mise en évidence dans mon geste de dessiner, il fallait ici comme dans le cadre théorique, concevoir le dessin en tant qu'opérateur de la recherche-crédation (Trudel, 2016). Concrètement, en termes méthodologiques, le dessin opère une amplification : il active des éléments à l'occasion de la traversée d'un milieu par une information (Simondon, 2013), d'où résulte une structuration inédite des relations au cours du processus.

En ce qui concerne l'impact de cette méthodologie sur la rédaction, écrire avec la dynamique propre à la transduction impliquait certaines contraintes. L'articulation entre théorie et pratique a rendu perméable l'espace entre écrire et dessiner dans la partie rédigée de la thèse. Ainsi, je présente quelques gestes et dessins dans le texte, et je renvoie aussi à une documentation visuelle plus large (cf. Annexes A et C). Ce flux graphique et plastique témoigne de la traversée des seuils critiques propres au développement de ma recherche-crédation. Ces dessins, cartes et schémas sont issus de mes carnets de pratique, et aussi de rouleaux dessinés lors de mes résidences et créations *in situ*.

2.2.2 Perturbations actualisantes et approche qualitative

Mon approche méthodologique emprunta aussi certains éléments à l'approche heuristique (Le Coguiec, 2006). Dans un processus de recherche de ce type, une crise interne met au jour le problème ou alors il accompagne le besoin de comprendre une situation (Craig, 1978). L'ensemble de ma recherche-crédation est tendu vers la compréhension d'une problématique existant depuis plusieurs années, qui a été difficile à identifier et à formuler. Une archéologie des motifs (*patterns*) et mobiles de création a été nécessaire pour y parvenir. Mes « modes méthodologiques [...] sont à comprendre comme des scénarii méthodologiques de type heuristique » (Le Coguiec, 2006, p. 117). Comme c'est le cas dans le processus de création, épousant le caractère imprédictible propre à la dynamique transductive, je n'ai saisi la plupart des liens entre les éléments de connexion que *a posteriori*.

Menant une recherche en pratique artistique, j'ai dû tenir compte de mon point de vue de praticienne en dessin contemporain. Le discours élaboré grâce à mon processus de recherche-crédation est censé transmettre l'angle d'approche qui m'est propre. Pour répondre au défi de « trouver sa voix » méthodologique (Gosselin, 2006, p. 30), défi posé à l'artiste engagé.e dans une thèse en recherche-crédation, j'ai superposé des fragments d'approches méthodologiques, empruntés et adaptés de manière stratégique afin de répondre à mes objectifs théoriques et pratiques, selon leurs différentes phases.

Afin d'assumer ma situation de chercheure, et de la relier à une objectivation propre à élaborer un savoir convergent, en témoignant au plus près de ma démarche de création (Le Coguiec, 2006, p. 29) l'approche qualitative s'est imposée. La recherche

qualitative a pour caractéristique de s'arrimer à une connaissance empirique, dont l'expérience et l'observation sont les socles. En ce sens, les ateliers réalisés avec des personnes en parcours d'exil convoquaient une démarche de recherche en qualitatif, car l'observation de leurs gestes de dessiner par les participantes et par moi était un élément important du processus. Cette approche a permis de répondre à la question posée quant à la transformation de la performativité du geste qu'amenait ma manière de dessiner. Durant chacun des entretiens ayant eu lieu au gré des ateliers-laboratoires, j'ai porté une attention très grande au fait de poser des questions vraiment ouvertes, non directives, et à transcrire dans mon carnet de bord les réflexions des participantes dans les termes-mêmes utilisés par elles (Boutin, 2018). Deux objectifs ont été énoncés aux participantes pour ces séances de dessin ensemble : rencontrer en dessin et en paroles vos parcours d'exil entre votre arrivée et la fin du cycle, et pratiquer de nouvelles approches du dessin, en gestes et en images (*via* l'histoire de l'art). Pour plus de clarté, je leur ai partagé ma question de recherche lors de la première séance.

Le but étant de comprendre certaines dynamiques socio-politiques et poétiques complexes au moment où elles se produisent dans leurs milieux (Paillé et Mucchielli, 2016), une approche qualitative à dominante compréhensive s'est avérée pertinente pour ce projet. Je souligne que cette piste était une tentative, dans la mesure où les ateliers antérieurement menés avaient été réalisés en vue de créer des expositions collectives. Le type de collaboration à élaborer dans le cas des ateliers d'*Ombres d'exil, Montréal* est différent. Certes, comme les précédentes collaborations, il impliquait des personnes qui ne se définissaient pas comme artistes en arts visuels dans un projet de création en dessin, mais ce projet n'avait pas de but préétabli. La proposition était la quête de moindres gestes et le partage du *dessin-scène*, pas la production d'une œuvre.

Un autre aspect de l'approche qualitative (Burrick, 2010) ou compréhensive correspondait à ces ateliers en ce qu'elle « renvoie à l'étude des acteurs pensant, parlant et agissant (autrement dit, l'explication donnée par le chercheur prend en compte les raisons d'agir données par les acteurs eux-mêmes) » (Dumez, 2015, p. 7). Cette intégration des mobiles propres à leurs gestes de dessiner tels qu'identifiés par les participantes aux ateliers-laboratoires est importante. Ces mobiles ont été soulevés et discutés lors d'entretiens collectifs, permettant de qualifier de plus en plus précisément les spécificités des moindres gestes actés durant les séances de dessin à P-M.

Enfin, étant donnée mon approche, la démarche qualitative s'imposait car elle permet de faire se rencontrer les réponses des participantes et mes réponses dessinées à la question principale de recherche, sur le passage d'un processus d'invisibilisation à un éventuel *empowerment* (Blais et Mensah, 2017, p. 40; Stengers, 2003, p. 322-323).

2.3 Terrain et protocoles

2.3.1 Terrain de ma recherche-création : méthodes de cueillette de données



Figure 2.1 Courier, C. (artiste). (2018-19). *Irina*. [Dessin]. Photo M. Collet.

Le substrat de ces ateliers est nourri par les pratiques de dessin avec mes étudiant.e.s en arts visuels, mais aussi par la collaboration sur l'exil, depuis 2013, avec une coopérative d'éducation populaire (Mouvement Utopia, 2019). Cette collaboration s'est organisée en particulier autour des enjeux éducatifs et politiques posés par le traitement, au niveau macrologique, de la question migratoire, en Europe et au Canada. Connaître le parcours éducatif, et notamment les fonctions du dessin pour les exilé.e.s dans l'espace-temps précédant l'exil, aide à calibrer la situation d'enseignement. Ainsi, méthodologiquement, lorsque je mobilise des écrits et modes opératoires issus du champ de la psychologie de jeunes déscolarisés en exil (Vinay, 2014), je le fais toujours *via* la dimension opératoire du dessin, ses fonctionnalités corporelles et agies, et non pas selon les développements interprétatifs découlant d'une analyse de l'image produite par tel ou tel geste de dessiner. Bien entendu, considérer la rencontre entre réalités culturelles allochtones et autochtones est un préalable, mais ne produit pas de niches « spécifiques » dans les situations de dessin proposées.



Figure 2.2 Courier, C. (artiste). (2018). *Maquette de l'exposition Ombres d'exil, Montréal*. [Dessin numérique]. Hexagram-UQAM.

2.3.2 Ateliers-laboratoires et entretiens collectifs

Pour donner un aperçu schématique des ateliers-laboratoires qui ont été menés, (esquissés avec le CRIC puis développés en profondeur avec P-M) je souligne d'abord que je ne voulais pas observer les personnes exilées, mais leurs dessins et l'évolution de leurs gestes. J'ajoute que le *dessin-scène*, pratiqué selon une dynamique transductive, amène à dessiner *entre* les participantes aux ateliers, moi comprise. Basé sur la prise en compte de moindres gestes de dessiner, à l'écoute de toute la diversité des manières de dessiner présentes, un rapport horizontal est suscité (Blais et Mensah, 2017, p. 38).

Pour apprivoiser l'absence de langue commune entre les participantes, moi incluse, je me suis inspirée du projet *Le Geste exilé* de Pascale Houbin, qui a filmé la manière dont peuvent se transmettre des gestes dans le cas de personnes exilées s'adressant aux jeunes né.e.s dans le pays d'arrivée. La chorégraphe résume ainsi son intention lorsqu'elle a initié ce projet :

Le fil rouge du projet se situe dans le corps en mouvement et plus particulièrement dans les mains, sachant qu'un mouvement comme faire, re-produire, donner... se matérialise dans ses propres mains. *Le Geste exilé* sera un témoignage poétique de ce déroulé infini des gestes quotidiens – gestes qui, pleinement habités par les grands, vont se transmettre aux petits; gestes qui, riches d'humanité, font accéder à un espace relationnel. (Houbin, 2012, p. 5)

Pour expliciter l'accession à cet interstice relationnel, voici un résumé du déroulement d'*Ombres d'exil, Montréal*. À la suite d'un entretien collectif, la série d'ateliers a

débuté: la première situation proposée aux participantes était de dessiner en binômes leur silhouette fortement agrandie, en suivant l'ombre qu'elles portaient sur le sol. Ce dessin, réalisé à partir de leurs « ombres chinoises » décale de l'image de soi habituelle. Le changement d'échelle et les éventuelles déformations liées au jeu entre corps et source lumineuse augmentent ce dépaysement. De plus, la mise en situation du *dessin-scène* implique une pratique polysensorielle du dessin, dans laquelle l'œil s'efface au profit de la main d'abord, puis du geste qui, au gré des séances, a engagé les corps entiers dans l'acte de dessiner. La dimension haptique et kinesthésique de ces actes graphiques (Buydens, 2005) est prépondérante.

Souhaitant créer un rapport à l'optique différent de ce que plusieurs exilé.e.s avaient pu vivre (prise d'empreintes, biométriques ou autres, photographies, au passage des frontières) la captation optique des participantes a été réduite au maximum. Ni caméra, ni appareil photographique, ni téléphone intelligent n'ont été amenés par moi (mais ont pu l'être par les participantes). Le climat de ces ateliers a favorisé, pour elles, l'inscription de leur présence d'abord par le dessin, en dialogue avec leurs ombres portées et les silhouettes créées, dans la situation sociale, technique et politique créée. Ce climat voulait répondre à la question énoncée ainsi par Erin Manning :

Dans le contexte de la recherche-crédation, la question est : comment une pratique artistique est-elle capable d'ouvrir le champ de telle sorte que des gestes mineurs puissent émerger, et ce malgré la valeur placée sur des gestes imposants, plus reconnaissables et prédictibles ? Les gestes imposants charrient avec eux un degré de spectaculaire. Ils coïncident avec les problèmes "du moment" d'une manière qui consolide encore davantage des enjeux déjà existants. Ils nous donnent des catégories qui séparent la "bonne" œuvre de la "mauvaise" œuvre, l'important du négligeable. Ils nous connectent à ce qui est considéré "actuel". (Manning, 2018, p. 110)

À contre-courant de cette répartition de la valeur qui renforce les clichés dans les aiguillages du cheminement propre à la recherche-crédation, le caractère précaire des *agirs* performés a été sans cesse valorisé, cultivé et nourri au cours des ateliers-laboratoires, en particulier grâce au sens aigu de l'humour des femmes qui y ont participé. Pour documenter le processus, les dessins réalisés ont été photographiés, et les lieux dans lesquels chaque séance s'est déroulée l'ont été également, mais seulement avec leur accord et une fois que les participantes avaient quitté l'espace.

Mes carnets de pratique ont été mobilisés ici en tant que laboratoires à l'œuvre (Hébert, 2009). J'y ai consigné mes réflexions à l'issue de chaque séance, et détaillé l'écho qu'elles avaient sur ma propre démarche. Suivant les suggestions de Mary-Ève Penancier (2019) et de Pierre Gosselin (2006), j'ai noté dans ces carnets quatre types de données :

- Des faits, sous forme de descriptions en dessin et en photographie (événements, emplacements, lieux). J'ai effectué une documentation par schémas sommaires, à la fin de chaque atelier-laboratoire témoignant des éléments humains, techniques, spatiaux disposés. Ces schémas ont servi à ajuster la situation de *dessin-scène* et à calibrer les moindres gestes pour la séance suivante.
- Des données méthodologiques témoignant des *agirs* et du mode opératoire;
- Des données théoriques : pensées, lectures, liens avec la théorie; ainsi que des réflexions quant au processus de création.
- Des données somatiques : émotions, notation d'états physiques.

Enfin, les données recueillies dans mon carnet de pratique visaient à aider à demeurer au plus près des événements émergeant dans la situation partagée avec les participantes,

en considérant non ma personne ou chaque participante individuellement, mais d'abord nos relations. Des entretiens collectifs, permettant de libérer certains propos non exprimés habituellement (Blais et Mensah, 2017, p. 34) ont été lancés en début et fin d'atelier, toujours en relation avec des actes de dessin. Le son seul de ces entretiens était enregistré (cf. grille utilisée pour ces entretiens qui figure en Annexe D).

Le recours au journal de bord a permis de consigner mes notes de terrain de manière complémentaire aux éléments enregistrés dans les carnets de pratique. Instrument de pratique réflexive, il m'a aidée à regarder ma pratique comme si j'étais une autre. Il a contribué également à assurer la triangulation des données (Baribeau, 2005).

Le fait de jouer avec les images produites par son ombre et de capter des gestes de dessiner sous forme de nuages de points permet d'appréhender concrètement les pouvoirs et les limites de l'invisibilité. On a vu que, pour des personnes ayant vécu ou vivant l'exil, l'expérience d'invisibilisation sociale et politique est souvent une conséquence de la migration (Arendt, 1987 ; Huët et Manac'h, 2018). Le rôle du journal de bord a été de consigner comment les actions entreprises et le climat instauré avaient mis en jeu l'hypothèse qui sous-tendait ces ateliers-laboratoires ; c'est-à-dire comment une situation associant le moindre geste au *dessin-scène* permettait, ou non, de reconfigurer cette expérience de devenir une ombre personnifiée (Arendt, 1987) si elle était effectivement vécue ainsi par l'exilée.

À partir de ce que j'ai énoncé sur l'apport de la captation numérique non-optique dans ce cycle d'ateliers-laboratoires, cette partie explore la rencontre avec d'autres relations établies par une équipe de recherche en danse, avec le même système de captation de mouvement MVN X Sens. J'ai réalisé ce potentiel par la rencontre avec la recherche

menée par Nicole Harbonnier-Topin et ses collègues, recherche mobilisant ce même dispositif de captation de mouvement dans le champ de la danse. L'objectif était pour moi de détailler en quoi et comment ce dispositif MVN X Sens s'était mué en allié pour entreprendre cette recherche-crédation. Pendant que j'élaborais le recours aux actant.e.s mobilisé.e.s par les ateliers d'*Ombres d'exil, Montréal* j'ai répertorié quel.le.s autres chercheur.e.s pratiquaient avec ce dispositif, et comment ils.elles le faisaient. Dirigeant ma recherche-crédation, Gisèle Trudel m'a mise en contact avec Nicole Harbonnier, qui expérimentait, à l'automne 2019, sur les aspects expressifs et fonctionnels de certains gestes humains. Cette recherche était menée au Laboratoire des arts vivants interdisciplinaires (LAVI). Harbonnier et ses co-chercheuses m'ont accueillie pour assister à trois de leurs séances de captation de mouvement au LAVI (entre le 28/10 et le 5/11/2019). Elles ont partagé généreusement leurs objectifs, protocoles de recherche, méthodologies et publications afin que je saisisse au mieux ce que j'observais.

Pour résumer l'apport de l'observation de leur expérimentation, alors que j'étais dans les premières séances de mes ateliers-laboratoires avec les participantes de P-M, soulignons en quoi la méthodologie d'*Ombres d'exil, Montréal* a été aiguillée par leur manière d'opérer avec MVN X Sens. La comparaison avec leur approche a résonné de manière très concrète et m'a permis de faire des choix quant aux contraintes liées au fait de revêtir le survêtement équipé des 16 capteurs, plus celui placé sur l'outil de dessin. Le temps passé à s'habiller, puis celui nécessaire à la calibration (pour obtenir un encodage de la séquence gestuelle d'une qualité suffisante) ont pris du relief dans le protocole que j'étais en train d'élaborer. Le but était que les participantes passent fluidement d'actant.e.s traditionnel.le.s de dessin à la captation de mouvement. J'ai également accordé plus de place aux matérialités numériques, à leur épaisseur médiumnique propre. Par exemple, j'ai intégré les aléas liés aux erreurs d'enregistrement des données, dues au fait que la version du logiciel utilisée par

Harbonnier et ses collègues (comme par moi) rencontrait des obstacles dans ses mises à jour. Aussi, un des ordinateurs utilisés durant ces expérimentations avait tendance à chauffer et interrompait son processus de calcul au bout d'une heure trente d'activité environ.

Comme je l'ai souligné à plusieurs reprises, la dimension haptique et kinesthésique des situations de dessin proposées lors des ateliers-laboratoires avec P-M était décisive, et l'angle d'approche de praticiennes en danse a été fort stimulant pour saisir les implications de cet engagement corporel dans le dessin. Observant les différences entre séquences actées avec les yeux ouverts et les yeux fermés, j'ai discerné les conséquences sur le partage du *dessin-scène* induites par la suspension de la vue, dans les situations que j'ai finalement proposées aux participantes.

Observer la recherche de Harbonnier et ses collègues m'a aussi confirmé l'importance, pour mon propre projet, de comparer non seulement les gestes de dessiner en tant qu'ils étaient pratiqués avec des médiums différents (fusain, encre, encodage numérique), mais aussi en tant qu'ils étaient actés par des personnes se définissant comme artistes dans le domaine du dessin, ou non. Ainsi, une strate de données s'est intégrée aux précédents critères de captation des gestes de dessiner, qui a permis d'affiner ma cueillette de données pour répondre à mon questionnement. Écoutant, enregistrant, et notant dans mon carnet le plus rapidement possible les déclarations des participantes de P-M, j'ai observé les reconfigurations s'opérant au sein de cette série entre des gestes de dessiner traditionnels et numériques. Cette observation tenait compte du critère suivant : ces gestes avaient-ils été réalisés par des personnes ayant une pratique longue, éduquée et régulière du dessin, et se définissant d'abord comme plasticiennes ? Ou bien ces gestes de dessiner avaient-ils été performés par des personnes ne se

qualifiant pas d'abord comme artistes en dessin ? Dans les deux cas, pour les participantes de P-M qui ont revêtu la combinaison de captation de mouvement, la situation expérimentée amenait à réaliser ces gestes de dessiner collectivement, en engageant l'ensemble du corps dans l'exercice. J'ai pu étudier de manière plus directe selon quelles modalités le moindre geste et le *dessin-scène* opéraient avec les différents systèmes de dessin par nuages de points (associant la personne qui dessine, la technologie et un contexte socio-politique teinté par l'exil).

J'ai aussi détecté deux différences notables entre les captations de mouvement réalisées par Harbonnier et ses collègues et les miennes. D'abord, elles filmaient (en vidéo) chacun des sujets participant pendant l'effectuation des gestes et déplacements demandés par l'équipe de recherche. Ensuite, chaque participant.e performait la séquence de mouvements demandée individuellement. Cette observation a accentué ma compréhension de la difficulté propre à mon mode opératoire : le fait de performer les gestes de dessiner au sein d'un petit groupe y était fondamental.

Ainsi, les ateliers-laboratoires initiés ont permis de pratiquer et de regarder, à un rythme hebdomadaire, au sein d'un groupe composé de quatre à douze personnes en parcours d'exil, d'éventuels changements s'opérant dans la performativité de nos gestes de dessiner au cours du cycle avec les participantes de P-M. J'ai déduit plusieurs enseignements de ces éléments observés dans l'expérimentation de Harbonnier et ses collègues, dans la phase du début novembre 2019. Par exemple, c'est à ce moment que j'ai confirmé qu'il me fallait tenter de filmer et de photographier le moins possible les participantes pendant qu'elles dessinaient, d'être avec elles le plus possible sans appareillage optique. En revanche, je n'ai émis aucun commentaire sur les prises de

vue faites par les participantes, ou leurs films durant les séances de dessin, réalisés avec leurs téléphones intelligents.

J'ai également discerné mieux l'importance de ne pas me placer à l'extérieur de la situation de *dessin-scène* proposée, et encore moins en surplomb. Suite à la fréquentation de la pratique de Harbonnier et ses collègues, il m'est donc apparu nécessaire de réaliser les séances de dessin avec un.e assistant.e de recherche-crédation. Ariane Demers, étudiante qui finissait son baccalauréat en danse, m'a été recommandée par Harbonnier pour sa connaissance du système MVN X Sens. Demers m'a assistée durant l'automne 2019, pour rendre les captations de mouvement fluides à deux niveaux. D'abord son rôle était de favoriser une continuité entre la personne qui revêtait la combinaison munie de capteurs et les autres participantes, qui ne la revêtaient pas. Une seule participante l'a mise par séance de dessin, afin de ne pas noyer la dynamique du projet, à savoir de pratiquer le *dessin-scène* au sein d'un petit groupe, en traversant divers médiums de dessin. Ensuite, l'action de Demers concourait à rendre la pratique du dessin avec ce système de captation de mouvement MVN X Sens aussi fluide qu'avec du fusain ou de l'encre. Demers a donc collaboré à la plupart des captations de mouvement réalisées avec les participantes à P-M et aussi à plusieurs captations de gestes de dessiner réalisées durant ma résidence de recherche-crédation de novembre 2019 à Hexagram-UQAM. Elle a également réalisé les tests et calibrations du système de captation de mouvement, à partir de mes gestes de dessiner, entre 2018 et octobre 2019, afin de préparer les séances avec les participantes.

Enfin, le dernier apport de l'observation de leur recherche a été de déterminer que, pour discerner l'évolution dans la performativité du geste de dessiner au cours des ateliers-laboratoires, il me faudrait enregistrer, observer, écouter et noter sans délai les

déclarations des participantes. Ce dernier enseignement m'a posé de sérieux problèmes de mise en œuvre au cours des séances de dessin, du fait de mon engagement corporel dans les gestes de dessiner avec le groupe.

2.3.3 Ambivalence de la cartographie

J'ai fait appel ici à un aspect transductif de la carte, explicité précédemment avec le recours au dessin de Tharp (1999) et Latour (2001) dans l'exposé du cadre théorique et l'examen des pratiques. Ma pratique conçoit que la carte « n'est pas un instrument de réflexion, mais de mobilisation ; elle n'est pas un moyen de reproduire une réalité supposée préexistante, mais un opérateur d'exploration et de découverte ; créatrice de réalités nouvelles » (Sibertin-Blanc, 2010, p. 229). Mobilisant des formes instables de subjectivités, cette approche méthodologique issue de la cartographie a pu me renseigner sur l'émergence et/ou, éventuellement, sur les changements intervenus dans la performativité politique des participantes au cours des ateliers de dessin.

Pour rencontrer mes objectifs, j'ai procédé comme je le fais dans mes carnets de pratique : par superposition de descriptions. Ces descriptions peuvent joindre des notions contradictoires en apparence. Procédant par superposition de dessins faits par des personnes différentes, la dimension exploratoire a augmenté. Le recours fréquent aux supports translucides ou transparents dans les différents modes opératoires de dessin technique (archéologique, scénographique) que j'ai pratiqués antérieurement me guident dans ce procédé de superposition d'inscriptions. Le moindre geste par points réalisé au moyen du *dessin-scène* proposé lors des ateliers rend compatibles les

inscriptions entre elles (Latour, 2001), qu'elles soient des dessins traditionnels ou numériques, et que ces dessins aient été *agis* soit par les participantes, soit par moi.

Pour expliciter ma cartographie par superposition de calques, et pour recueillir et analyser les gestes de dessiner des participantes aux ateliers, le dessin tel que Deligny l'a pratiqué constitue un guide. « L'espace est décrit ou cartographié sur une carte de fond. Les calques qui portent la transcription des parcours et des gestes lui sont ensuite superposés » (Deligny, 2007, p. 1058). Il recourt au dessin pour inscrire les déplacements d'enfants autistes et appréhender ainsi leur être au monde, ou plutôt pour essayer de vivre avec elles et eux (Nunez, 2018).

Une autre parenté, plus récente, avec la cartographie ambivalente que j'ai produite pour recueillir les données de cette thèse est inspirée par les dessins développés avec le système de captation de mouvement *HTC Vive* par l'artiste danois Carl Krull (Paugam, 2017). Sa cartographie, dessinée en grand format et en 3D, s'apparente aux tracés des relevés sismiques ou aux courbes de niveau des cartes de randonnée, mais elle s'emploie à dessiner des visages de grand format.

Pour approfondir les pistes pointées par Latour sur la cartographie (voir section 1.1.4), j'ai dessiné en modulant mes nuages de points selon des cadrages fluctuant dans des espaces perçus entre une appréhension microscopique et macroscopique. J'ai considéré mon expérimentation avec les participantes à P-M depuis un point de vue plus explicitement géographique qu'avec les angles adoptés précédemment. Cette nouvelle orientation du regard m'a poussée à compiler plusieurs études sur ce qui se produit lors de la rencontre entre une action dessinée, le désir de cartographier la réalité de certains exils (Hyperakt et Ijeoma, 2018) et leurs conséquences pour les personnes en

déplacement. L'étude la plus féconde pour répondre aux questions de ma thèse a été écrite par des chercheur.e.s réuni.e.s pour réfléchir à ce que crée le fait de cartographier les migrations (Bacon, Clochard, Honoré, Lambert, Mekdjian et Rekacewicz, 2016). Voici le résumé des interrogations principales qui ont aiguillé leurs réflexions :

Les cartes des migrants morts aux frontières permettent-elles de rendre compte des drames humains qui ne cessent de se succéder ? Et que veut dire « rendre compte » de ces drames depuis la cartographie et plus largement la science ? Si la sémiologie graphique utilisée dans la cartographie scientifique ne peut pas tout, qu'en est-il de l'approche artistique ? L'art permet-il de raconter autrement l'espace géographique ? (Bacon, Clochard, Honoré, Lambert, Mekdjian et Rekacewicz, 2016, ¶ 33)

J'ai rapporté ces questions et les exemples de cartographies que l'on « peut (...) animer et rendre possible l'interaction avec l'utilisateur » (Bacon, Clochard, Honoré, Lambert, Mekdjian et Rekacewicz, 2016, ¶ 30) aux évocations faites par les participantes de leurs parcours d'exil durant les ateliers. J'ai cherché, en scrutant les dessins qui ont été produits durant *Ombres d'exil, Montréal* ce que *peut* le dessin lorsqu'il est combiné à une approche scientifique qui visibilise graphiquement des statistiques. Ces données ont été relevées par des géographes et démographes pour créer des cartes de flux, sur certaines des routes maritimes et terrestres les plus empruntées par les exilé.e.s depuis 2000.

2.3.4 Procédures déontologiques : certification éthique

Suivant la trousse d'accompagnement en recherche-crédation (Noury, Coutier et Roy, 2018) pour la réalisation de mon projet sur le terrain, l'enregistrement des gestes de dessiner des participantes a impliqué la certification éthique, puisque j'ai créé avec des personnes pouvant être en situation de vulnérabilité. Avant de commencer le cycle d'ateliers, je devais m'assurer de leur bien-être et du respect de leur volonté pendant tout le processus de création. De plus, comme j'ai documenté par des enregistrements sonores certains entretiens collectifs, j'ai dû obtenir une autorisation de la part des participantes, suite à la certification éthique d'*Ombres d'exil, Montréal* (cf. Annexe D). Tel que mentionné dans la déclaration éthique, je me suis assurée du consentement de chacune. Selon leur volonté, leur anonymat a été garanti. Elles savaient pouvoir se retirer du projet en tout temps, et plusieurs l'ont fait. Les dessins réalisés durant les ateliers-laboratoires demeuraient les leurs. J'ai utilisé des photographies de leurs dessins uniquement dans le cadre défini pour ma recherche-crédation doctorale.

J'ai collecté des gestes de dessiner en grand format, dessins réalisés au sol avec des actant.e.s propres aux ateliers de décors de théâtre, avec ces personnes en exil. es gestes de dessiner enregistrés avec un système de captation de mouvement non-optique, les participantes n'étaient pas identifiables. Ces enregistrements étaient destinés à retracer l'évolution des gestes de dessiner leur ombre portée. Ces gestes sont visualisés sous forme de nuages de points, ils étaient susceptibles d'être vidéoprojetés, voire d'« animer » d'autres ombres portées dessinées au fusain ou à l'encre.

2.4 Comment analyser les ateliers-laboratoires avec Petites-Mains ?

L'analyse des gestes de dessiner des participantes visait donc à cartographier les dessins d'ombres-silhouettes, et à mettre en valeur les variations dans les échelles choisies, et les traversées d'ordres de grandeur divers qui se produisent entre le premier atelier-laboratoire et le dernier. J'ai cartographié aussi la manière dont chacune des participantes avait interprété le tracé de son ombre portée au fusain, ou à l'encre selon le *dessin-scène*. Dans les deux cas, le mode d'analyse est le même. J'ai synthétisé sous forme de nuages de points les gestes des participantes, sur des supports transparents. Superposant ensuite ces films (acétate) j'ai observé l'évolution *via* la concentration et la forme des points. Les données captées avec le système MVN X Sens, en nuages de points numériques, ont été projetées sur ces supports transparents. J'ai photographié les configurations de nuages de points que dessinait chaque atelier-laboratoire, et je les ai considérées sur l'ensemble du processus. Puis, nous avons discuté collectivement avec les participantes de leurs expériences. Le caractère collaboratif expérimenté en performant des moindres gestes selon les situations de *dessin-scène* s'est concrétisé aussi sous forme verbale, afin de ne pas se cantonner à en dégager telle ou telle signification, mais pour augmenter sa capacité d'errance et de suggestion, plutôt que de la délimiter.

C'est bien là qu'il faut convoquer une communauté d'action pour garantir l'assignation de l'image à telle ou telle catégorie de signe. Celle-ci, n'étant pas définie par avance, se définit dans un cours d'action, dans des circonstances et des dispositifs sociotechniques pour une communauté donnée. (Arquembourg, 2010, p. 177)

J'ai croisé les données issues des entretiens collectifs, des carnets de pratique, du journal de bord et des cartes et je les ai condensées pour en extraire les éléments récurrents. Je pratiquais l'analyse en mode écriture, adaptée à une recherche qui, comme la mienne, use de sources de données hétérogènes. Ce mode recourt à l'écriture comme mode d'analyse et en action, qui est « à la fois le moyen et la fin de l'analyse » (Paillé et Mucchielli, 2012, p. 184). Cette analyse visait à faire résonner les écarts entre différents agirs de dessin pratiqués avec des actant.e.s. divers.e.s. La porosité propre à ma méthodologie aspirait à comprendre mieux les transformations en cours dans mon geste de dessiner en considérant d'autres gestes de dessiner, et en prenant toujours en compte que : « Le questionnement de l'autre, partenaire ou collaborateur, exerce par ailleurs un effet qui retentit sur la position de l'artiste » (Poissant, 2012, ¶ 4).

J'ai également croisé ces données avec les différences (au niveau des effets produits par ces gestes) observées entre les gestes des participantes selon que leur dessin avait été réalisé avec un fusain, avec des gouttes d'encre (analogique) ou en captation de mouvement numérique, c'est-à-dire au moyen de capteurs pourvus de gyroscopes et d'accéléromètres. Opérer ce croisement m'a obligée à accorder une importance accrue à la pluralité du jeu entre les propriétés médiumniques intrinsèques de chaque actant.e et leur agentivité, toujours en fonction d'un espace-temps donné, lui-même en reconfiguration. Cette dernière observation m'a contrainte à un détour, pour saisir ce que j'entendais précisément par « effets » de ces gestes de dessiner.

[...] il y aurait beaucoup à dire sur ce concept d'« effet », qui n'est plus guère interrogé, tellement il est passé dans le langage ordinaire. On pourrait aligner quelques-unes de ses faiblesses. Les propriétés techniques du médium n'y sont guère interrogées pour elles-mêmes. Les contextes d'émission, de transmission et de réception sont ambivalents, irréductibles à un transfert d'information entre un point de départ et un point d'arrivée.

[...] Enfin, les formes culturelles et les enjeux politiques que le message active sont souvent ignorées, en raison d'une focalisation sur des individus, lecteurs ou auditeurs. (Cefaï, 2008, p. 378-379)

Cette réflexion a été pertinente pour m'aider à nommer ce que recouvrait ce vocable d'effet, car elle s'accorde fort bien à ma méthodologie et au type de situation créées à l'occasion des séances collectives de dessin. Au cours de l'analyse des ateliers-laboratoires réalisés avec les participantes rencontrées *via* P-M, ces observations ont été mises en relation avec ma propre traversée de ces médiums de dessin, et les effets de mes propres gestes. Sur ce point j'exposerai en détail les pistes de réponses que j'ai trouvées au chapitre suivant, dans les parties qui traitent de la performativité (en particulier les sections 3.3.3 et 4.1).

Afin que la connaissance produite soit transposable, et puisse être utile à d'autres artistes ou chercheur.e.s, cette recherche qualitative devait être validée en démontrant la pertinence de chacune de ses phases (Craig, 1978). Pour rencontrer cette exigence, j'ai alterné entre une écriture plus rigoureuse pour présenter la problématique, le cadre conceptuel et la méthodologie et une manière d'*écrire-dessiner* plus personnelle pour rendre compte de l'analyse et de l'interprétation des données recueillies. Ce processus a été critique : il a impliqué de comparer les conclusions de mon analyse avec d'autres études, menées de manière similaire (Rochon, 2016 ; Majeau et Polliart, 2020), et de discerner mes motivations propres avant d'en fournir une transposition.

DEUXIÈME PARTIE

DU *DESSIN-SCÈNE* AU *TRANSAGIR*

CHAPITRE III

TRANSDUCTION A : TRANSDUCTION DES PRATIQUES DU DESSIN

Il faut souligner que le cycle d'ateliers-laboratoires *Ombres d'exil, Montréal* constituait une situation et un milieu nouveaux dans ma pratique, comme artiste, chercheuse et aussi comme enseignante. Aussi, transcrivant le processus de dessin tel qu'il a été pratiqué avec les participantes, à P-M durant l'automne 2019, j'ai essayé de comprendre si des émergences inédites et une structuration de l'être-relation au plan des agirs en découlaient réellement. Je vais donc commencer par esquisser ce qui s'est manifesté durant l'immersion du groupe dans le *dessin-scène* et comment j'en suis venue à le désigner sous le terme de *transagir* au gré de ce cheminement doctoral, et à analyser l'évolution de cette notion au cours des séances de dessin.



Figure 3.1 Courier, C. (artiste). (2019). *Pieds points*. [Dessin]. Photo M. Collet.

Les effets des gestes de dessiner décrits dans le premier chapitre ont résonné avec les situations de dessin pratiquées durant les ateliers. Cette propagation structurante m'a

amenée à inscrire ce que j'observe et selon quelles variables. Pendant toute la durée du cycle d'ateliers, j'ai observé les gestes de dessiner et les dessins des participantes rejointes *via* P-M selon deux entrées :

La première a été de parcourir ensemble les nuances entre dessin dit « d'artiste » ou non, selon les gestes faits par les participantes et leurs remarques à ce sujet, ainsi que les réactions qui leur faisaient écho parmi les membres du groupe. La seconde a amené à comparer les données cueillies au cours de cette observation avec celles collectées auprès d'un groupe composé exclusivement de personnes ayant une formation spécialisée en dessin, et une pratique intensive du dessin pendant que les séances du cycle *Ombres d'exil, Montréal* se déroulaient. Ces deux groupes avaient en commun d'expérimenter l'exil au moment des ateliers-laboratoires.

Le fait d'enraciner la pratique du dessin au niveau des moindres gestes a permis de dissoudre l'autocensure qui s'est exprimée spontanément au début des ateliers, souvent par l'exclamation : « Mais moi, je ne sais pas dessiner ! ». Pour tenir compte de cette réaction des participantes, j'ai adapté l'entrée dans la pratique en dissolvant l'approche du geste de dessiner par la nécessité de détenir une quelconque « maîtrise » du dessin. L'expérience ainsi partagée a généré une situation qui fait écho à la réflexion de Deleuze sur le mode opératoire du peintre Francis Bacon : « C'est comme si la main prenait une indépendance, et passait au service d'autres forces, traçant des marques qui ne dépendent plus de notre volonté ni de notre vue » (Deleuze, 2002, p. 94). Proposer de dessiner par moindres gestes et s'appuyer sur les moindres gestes de dessiner de chacune des participantes a permis d'augmenter les puissances d'agir en activant aussi du dessin la part non visuelle et non intentionnelle. À cette étape, il s'agissait de déceler, de faire surgir et de connecter leurs moindres gestes. Cela pouvait consister

dans le fait de leur proposer de convoquer des gestes provenant de registres graphiques très divers (broderie, signature, photographie numérique, frottage, calligraphie). Pour épouser au plus près les agirs performés durant ces ateliers, j'ai rendu compte des moindres gestes et du *dessin-scène* en liant texte et images dans ce chapitre et le suivant. Les séries de photographies prises des dessins visaient toujours à souligner le processus à l'œuvre, et à deviner ce qu'il s'est passé entre les prises de vue. Voici un aperçu des gestes effectués durant la première séance à P-M (cf. Annexe E).



Figure 3.2 Anonyme. (2019). *Différents gestes de dessiner au fusain réalisés par les participantes à Petites-Mains*. [Dessin]. Photos C. Courier et K. Ahmad.

En ce qui concerne les éléments qui me reliaient à la situation exilique vécue par les participantes rejointes *via* P-M, cette série d'ateliers correspondait à une période de ma

vie durant laquelle j'ai expérimenté de nouveau – différemment par rapport à des expériences antérieures vécues à l'étranger – le fait de vivre hors du territoire qui m'est familier, et ce pour la durée du cursus doctoral à l'UQAM, entre 2015 et 2021. Ici, me reliait signifiait seulement être apte à entendre et à ressentir certains aspects des réalités vécues par les participantes en parcours d'exil. En aucun cas, il ne s'agissait de confondre ou d'identifier leurs expériences et la mienne sur ce plan. La difficulté a consisté aussi à ne pas lisser les nombreuses différences entre les parcours d'exil expérimentés par chacune des participantes. Ainsi, il a fallu inventer un mode susceptible de rendre compte de cette hétérogénéité, afin de ne pas privilégier une saisie chorale de leurs gestes de dessiner.

3.1 Ce qu'il s'est passé lors des ateliers avec l'organisme P-M

3.1.1 La situation initiale: ombres, exil, gestes de dessiner

L'amorce de définition de la notion de *transagir* pourrait se résumer ainsi au début de la recherche-création doctorale : « Comment nommer la pratique du dessin qui a été développée durant les ateliers-laboratoires avec les participantes à P-M ? »

Pour synthétiser la création *Ombres d'exil, Montréal*, je vais situer le milieu au sein duquel elle a émergé. Rencontrer la culture québécoise *via* la pratique artistique était l'objectif que nous avions en commun avec les personnes qui animaient le programme *Au Québec chacune sa place* (cf. Annexe C), quand j'ai pris contact avec l'organisme communautaire P-M. Analysant en quoi ce programme fut un terreau fertile pour les

pratiques de dessin actées en collaboration, j'ai creusé les buts de P-M, et sa manière de favoriser l'intégration professionnelle de personnes en exil au Québec.

Petites-Mains a pour mission de venir en aide aux personnes dans le besoin, spécialement les femmes immigrantes, exclues du marché de l'emploi. L'organisme aide ces femmes à sortir de leur isolement, à échanger avec d'autres, à apprendre un métier, à intégrer le marché du travail et à vivre en dignité dans la société. Sa force est de concilier les besoins des participants aux formations (revenu, acquisition de compétences, intégration sociale...) et les exigences du marché (main d'œuvre qualifiée, qualité, éthique...). Depuis sa création en 1995, Petites-Mains a aidé des milliers de femmes, originaires de plus d'une centaine de pays différents, à s'insérer dans notre société avec dignité avec succès. » (Petites-Mains, 2019, p. 1)

Ce court exposé de l'action de P-M, présent sur le site web de l'organisme, était très conforme à ce que j'ai pu observer en fréquentant la structure et en rencontrant certaines membres de l'équipe, à partir de juin 2019. L'approche de cet organisme communautaire correspondait à ma propre démarche en ce qu'il disposait des situations favorisant le déploiement de la diversité, et contribuant à l'*empowerment* des personnes rejointes, tel que Stengers définit cette notion, comme je l'ai mentionné précédemment. Pour Blais et Mensah (2017), qui l'observent en vue de définir le rôle des artistes en art communautaire, cet *empowerment* rejoint aussi la capacité à faire circuler le pouvoir entre l'artiste et les participantes. Ces auteures cernent notamment la possibilité de bâtir des processus décisionnels démocratiques (Blais et Mensah, 2017, ¶ 7). Les ateliers-laboratoires initiés constituaient une mise en situation non-hiérarchique favorisant différents agirs, permettant de témoigner du large éventail gestuel, graphique, géographique, et de la grande variabilité des trajectoires empruntées par les participantes. En complément de ce que je vais approfondir quant à la dimension micropolitique des ateliers-laboratoires réalisés à P-M, je souligne dès maintenant la proximité avec certains aspects de la réflexion menée par l'anthropologue et archéologue Tim Ingold dans le champ « élargi » du dessin (Ingold, 2011) et plus

largement sur le *faire* (Ingold, 2017). Certaines de ses manières de concevoir les relations sociopolitiques président au milieu désiré et agencé pour ces ateliers-laboratoires, en ce que je ne cherchais aucunement la fusion :

Nous pouvons être en commun, ensemble, sans pour autant nous fondre les uns dans les autres. Être ensemble constitue même une partie du chemin par lequel chacun devient un individu particulier. Mon argument consiste donc à dire que la fabrique du commun et la variation vont de pair, et ne sont pas contradictoires. (Ingold, 2017, ¶ 5)

Cette complémentarité entre création en commun et diversification rencontrait la généalogie de P-M. Mme Aboumansour, la directrice générale, a construit cet organisme communautaire en écho à son propre parcours d'exil. Elle a dû quitter son pays d'origine, le Liban, du fait de la guerre, et est arrivée au Québec au début des années 1990. Elle était professeure d'architecture au Liban. Lorsqu'elle a voulu exercer dans son champ professionnel, à la suite de son installation au Québec, elle s'est heurtée à un refus de reconnaissance de ses diplômes. La transformation, qui a émergé du parcours d'exil propre à Mme Aboumansour, l'a amenée à proposer une réponse – à la fois à une impasse professionnelle individuelle et à une situation collective – c'est-à-dire à un ensemble de pratiques sociales, politiques, de lois régissant la vie des immigrant.e.s dans le pays d'arrivée, qui informent (Simondon, 2013) l'existence des exilé.e.s souhaitant travailler au Québec. Il est intéressant de lire la création de l'organisme P-M en tant que réponse à l'expérience de l'exil entendue comme un processus qui « fabrique du commun » (Ingold, 2017, ¶ 5) autant que de la diversité. La transformation qui a émergé du fait du parcours d'exil de Mme Aboumansour dans sa propre vie l'a amenée à inventer des modalités d'exister inédites, pour elle et d'autres, sans gommer les différences de ces autres, que ce soit avec les personnes arrivées antérieurement ou même entre exilé.e.s. Cette invention, à la fois

micropolitique et macropolitique (Deleuze et Guattari, 1980), générée par les relations émergeant au cours du processus d'immigration, répond à certaines questions posées par cette expérience de l'exil.

Creusant cette approche, le sillon de Jane Bennett nous guide vers le constat du fait qu'un.e actant.e n'opère jamais seul.e, et que sa puissance d'agir dépend de l'action conjuguée de plusieurs corps et forces (Bennett, 2010). Proposant une théorie de l'agir distribué en réseau, Bennett cherche comment comparer l'agir des agencements à des théories de l'action plus courantes. Ce dernier point nous intéresse ici, dans le processus de synthèse et d'analyse du cycle d'ateliers-laboratoires avec P-M. En comparant la façon de partager le dessin selon un mode opératoire plus habituel dans mon parcours, (organisé autour d'une émettrice, et allant vers des récepteurs.trices périphériques, selon des échanges duels exclusivement) avec la dynamique inédite expérimentée durant ce cycle à P-M, un aspect s'est révélé surprenant. Il s'agit de la libération, pour l'artiste, du cadre et de l'horizon d'attente courants quant à ce que doit produire son travail. Cette émergence sera détaillée au chapitre IV. Toujours selon Bennett, un agencement n'est pas dirigé par un.e chef.fe, son efficience à produire quelque chose ne résulte pas d'un empilement de la force vitale de chacune des matérialités engagée dans l'opération (Bennett, 2010). Je souligne ici l'analogie avec l'origine des actions de P-M, actions qui sont issues d'une aspiration à participer à l'économie de la société d'arrivée. Cette participation à une société que l'on découvre et qui nous découvre, s'accompagne d'une manière d'advenir en fonction de la traversée de ce milieu sociopolitique, technique et énergétique nouveau. Pour prendre un exemple très concret : énergétiquement, le milieu propre aux ateliers-laboratoires de dessin diffère de la somme des charges de chaque actant.e présent.e. En effet, on peut additionner l'énergie thermique nécessaire pour carboniser du bois et en faire du fusain, l'énergie musculaire des humaines dessinant, celle propre aux ondes électromagnétiques du

système de captation des gestes de dessiner, avec l'énergie électrique qui nous a permis de générer des ombres : cette addition n'aura pas accès à l'opération en cours.

3.1.2 Premier atelier-laboratoire

Le premier atelier agencé avec P-M a eu lieu le 29 juillet 2019. J'ai préparé cette série d'ateliers-laboratoires en faisant une séance avec le groupe participant à la session précédente de la formation *Au Québec, chacune sa place*. J'ai demandé aux participantes ce qu'était le dessin pour chacune d'elles. Afin de garantir l'anonymat des participantes à ce cycle, chacune a été désignée par une lettre dans cette description des éléments recueillis. Ensuite, j'ai posé la question : « Alors, selon vous, que fait-on d'inédit dans les ateliers de dessin que je vous propose ? ». Elles ont formulé plusieurs réponses, souvent liées à la possibilité de dessiner en grand format. J'ai esquissé une synthèse de leurs interventions, en disant que nous pratiquerions une manière de dessiner différente de ce qui se fait à l'école, ou dans la vie professionnelle (en architecture, par exemple). Notamment, les ateliers ensemble proposeraient de considérer ce qui ne se voit pas dans le dessin, mais qui fabrique le dessin : le geste.

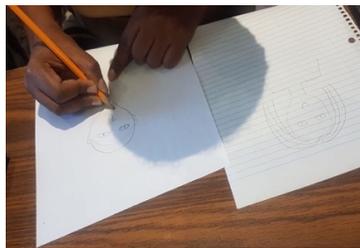


Figure 3.3 Anonyme. (2019). *N. se dessine de face*. Organisme P-M. Photo C. Maya.

Pour faire cela, j'ai indiqué que nous allions nous éloigner de certaines idées et comportements acquis, et explorer les origines du geste de dessiner. J'avais intégré le fait que lors d'un entretien pour préparer cette séance, Carolina Pires m'avait mentionné que plusieurs participantes ne savaient pas lire ni écrire. J'ai demandé au groupe : « Pouvez-vous me dire si vous connaissez cette légende égyptienne, que les Grecs se sont appropriée ensuite ? ».

D'abord personne n'a rebondi. Puis, au cours de la présentation en images et en paroles de la légende de l'invention de dessin, telle que rapportée par Pline L'Ancien ([1997] 2018, ¶ 151 et 152 ; Stoichita, 2000, p. 14) deux participantes ont dit l'avoir déjà entendue. Dans cette version de la légende, le dessin-ombre est engendré par la lumière du feu, celle d'une lampe à huile probablement (Stoichita, 2000, p. 133) et l'acte plastique est réalisé de nuit par Calirrhôé, la jeune femme de Corinthe déjà citée. Nous avons ensuite traduit cette légende ensemble, et les unes aux autres selon les langues que nous connaissions. J'ai montré certains des dessins, notamment ceux faits par Mame et Brianna (les prénoms ont été changés), deux enfants âgées respectivement de dix et onze ans lors des ateliers réalisés à Paris en 2017-2018. Ce second appel à l'enfance a accentué la libération de l'autocensure pouvant exister quant au fait de « savoir » ou de « ne pas savoir » dessiner.



Figure 3.4 *Profils de Mame et Brianna (à dr. et à g.) Al. se dessine (au centre).* (2019). Organisme Petites-Mains, Montréal. Photos C. Courier et K. Ahmad.

J'ai présenté également les peintures de J. B. Suvée (1793), Eduard Daege (1832), Francine Van Hove (2007) et les photographies de Karen Knorr (1994) inspirées par cette légende de l'invention du dessin. Enfin, j'ai montré les silhouettes de Kara Walker (voir : <http://www.karawalkerstudio.com/2006>). Nous avons poursuivi la traduction de la légende, à la demande. En particulier, nous avons cherché, dans chacune des langues des participantes, le mot équivalant à « profil ». Puis nous avons échangé à partir des photos visualisées à l'écran, certaines participantes posaient des questions, ou expliquaient et traduisaient des éléments de la discussion en cours à d'autres, en fonction de leur compréhension de la langue française et des images présentées.

Afin d'approfondir ce qui a été exposé au chapitre II au sujet du motif de l'ombre, je souhaite ici me concentrer sur les liens entre parcours d'exil et « devenir-ombre » (Arendt, [1943] 2019), pour appréhender au plus près les dispositions de chacune des participantes, moi comprise, au début de la série des séances de dessin à P-M. La légende de l'invention du dessin par la jeune femme de Corinthe, telle que consignée par Plinie, est marquée par le sceau de l'exil. La personne que cette femme aime doit

quitter son pays, ses liens, pour partir au loin et le risque de mort est présent. Aux dires de plusieurs participantes, la résonance de cette légende avec leurs propres parcours d'exil a été profonde (cf. Annexe A, écouter le témoignage de N., balado-diffusé dans le cadre du festival « Cuisine ton quartier » d'ATSA, entre mai et octobre 2021, Parc Jarry, Montréal). Durant cette série d'exercices de dessin en petit groupe, l'exil n'est jamais abordé frontalement. À ce stade, je reviens sur ma question de recherche-crédation, et je les écoute développer le rôle qui est le leur, selon elles.



Figure 3.5 Anonyme. (2019). *Dessin d'ombres portées de profil en duo au fusain à Petites-Mains*. Photo C. Maya.

Pour revenir au milieu de ces ateliers-laboratoires, aujourd'hui, les formations proposées par P-M sont principalement dans trois secteurs professionnels en forte demande de main d'œuvre qualifiée : cuisine, couture industrielle, commis.e de bureau. Les formations de 6 mois que les femmes immigrantes intègrent sont rémunérées. Les taux de placement sont très élevés, par exemple : 81% en 2018-19 (Petites-Mains, 2019, p. 10), permettant une amorce d'autonomisation financière rapide pour les

personnes qui se forment. Dans le groupe avec lequel nous avons pratiqué le dessin durant l'automne 2019, cette autonomisation, aux dires des participantes, a émergé en écho à leur contexte privé, familial et matrimonial en particulier. Plusieurs participantes avaient travaillé exclusivement dans le cadre domestique avant de commencer le programme nommé *Au Québec, chacune sa place*. Intégrer une des trois formations décrites commençait après avoir suivi ce programme *Au Québec, chacune sa place*, qui a pour but de fournir aux exilées les clefs culturelles afin de s'orienter dans la société québécoise (francisation, connaissance du système de santé, rédaction d'un CV, conseils juridiques...).

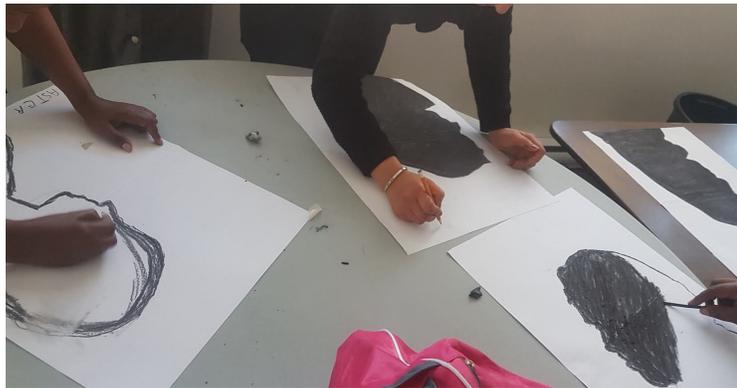


Figure 3.6 Anonyme. (2019). *Dessins au fusain et graphite d'ombres portées de têtes de profil*. [Dessin]. Organisme Petites-Mains, Montréal. Photo C. Maya.

Dès les premières séances, certains gestes de dessiner pratiqués ensemble ont montré aussi que cette émancipation possédait un versant public. La plupart des personnes entreprenant de participer à *Au Québec, chacune sa place* (dans le but d'intégrer ensuite, pour la plupart, une des formations professionnalisantes proposées) accédaient à un désir d'apparaître – à leurs propres yeux d'abord – engagées dans un processus de

transformation. Selon elles, en particulier A., K., et H., cette dynamique inédite ne se laissait pas discerner de manière claire à ce stade.

3.2 Qualifier les moindres gestes

Pour caractériser les moindres gestes et expliciter comment les actant.e.s, les espaces-temps ont été partagés avec les participantes à P-M, à l'occasion du projet *Ombres d'exil, Montréal*, il faut maintenant préciser ma posture au moment où j'ai entrepris cette expérimentation de pratique collaborative par *dessin-scène*. D'abord, voici comment nous nous sommes présentées les unes aux autres. Douze femmes ont participé au premier atelier, arrivées au Québec depuis quatorze ans au plus et deux mois au moins. Elles se sont présentées, comme étant de neuf nationalités différentes (Afghanistan, Cuba, Égypte, Éthiopie, Guinée-Conakry, Haïti, Maroc, République Démocratique du Congo, Tchad). Elles étaient âgées de vingt-six ans à soixante ans environ. Elles avaient commencé à tisser des liens au sein du groupe lors des deux premières semaines précédant ma proposition de pratiquer le dessin ensemble. Carolina Pires, psychologue de formation, qui était responsable de ce programme (d'une durée de onze semaines, avec des rencontres ayant lieu trois matinées par semaine), par sa connaissance de chacune des participantes a grandement facilité ce moment de présentation. Elle l'a décrit aussi comme une mise en pratique des apprentissages réalisés dans les cours de francisation, avec beaucoup de complicité et d'humour.

J'ai exposé les objectifs d'*Ombres d'exil, Montréal*, depuis le dessin au fusain jusqu'au dessin numérique, du petit format au très grand, du dessin seule à celui impliquant tout

le groupe. Lors de cette première rencontre dans le local de P-M, qui était leur lieu de formation avec Pires, j'ai donc raconté en images la légende grecque antique de l'invention du dessin, et le rapport entre ombre et corps dans la pensée égyptienne de l'Ancien Empire. Les participantes ont posé plusieurs questions sur cette légende. Ab. l'a traduite en arabe plus en détail à Kh., ce que je ne pouvais faire faute de vocabulaire suffisamment précis. En complément des œuvres présentées antérieurement (de Walker, Knorr, Suvéé...), j'ai montré des photographies de dessin et de peintures scénographiques réalisées en équipe à l'Opéra de Paris. Une fois ce mode opératoire présenté et mimé, avec les brosses scénographiques apportées à cet effet, j'ai montré d'autres types de gestes de dessiner émergeant *via* la scène des arts vivants.

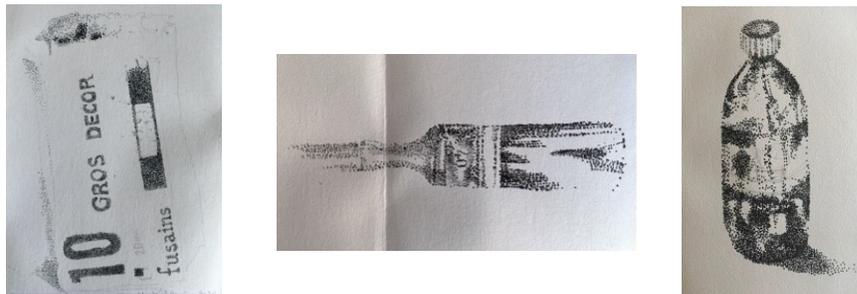


Figure 3.7 Courier, C. (artiste). (2019). *Actant.e.s de dessin issu.e.s de la scène, (fusains extra larges, brosse scénographique) utilisés lors des ateliers à P-M. Montréal.* [Dessin]. Photo M. Collet.

Par exemple, j'ai partagé une photographie d'un danseur de *hip hop* performant avec un dispositif de dessin numérique interactif au plateau dans *Pixel* (Merzouki et AMCB, 2014). Ainsi, j'ai posé les modalités du *dessin-scène* et du moindre geste tels que nous pourrions les pratiquer ensemble durant ces ateliers-laboratoires, si les participantes manifestaient du goût pour cette activité. J'ai proposé de se lever pour tester le fait de dessiner en très grand format avec l'ensemble du corps, à plusieurs. Enfin j'ai montré

des photographies du dispositif (en revêtant moi-même le survêtement de MVN X Sens) et de l'avatar numérique visualisant leurs gestes de dessiner. Les participantes ont donc eu un premier contact avec les actant.e.s de dessin et avec le motif qu'elles pourraient dessiner *via* la captation de mouvement non-optique.

J'ai insisté sur l'importance du caractère non-optique de la pratique du dessin durant cette session d'ateliers, incluant le fait de les photographier et filmer sans qu'elles soient identifiables, focalisé sur leurs dessins et leurs gestes. J'ai souligné aussi le fait que leur participation à ce cycle d'ateliers-laboratoires reposait uniquement sur leur désir d'en être. En effet, les séances de dessin ont eu lieu après les heures consacrées à la formation *Au Québec, chacune sa place* et n'étaient en rien obligatoires pour satisfaire aux exigences de cette formation. Avec l'aide de Pires, j'ai expliqué ce qui était inscrit sur les formulaires de consentement et nous avons traduit pour celles qui le souhaitent, et indiqué qu'elles pouvaient réfléchir et que l'on proposerait de les signer lors de la séance prochaine, à la suite d'une nouvelle période de questions des participantes. Pires parle couramment les langues française, anglaise et portugaise. Certaines participantes parlaient couramment l'anglais, l'arabe et le français. Je parle français, anglais, espagnol et j'ai un niveau débutant avancé en arabe. Ainsi, nous avons pu rejoindre verbalement presque chacune des femmes, même si leur niveau de compréhension du français était débutant. La plupart des participantes ont dit qu'elles n'avaient pas dessiné depuis l'école primaire. Certaines s'interrogeaient sur leur capacité à être présentes car elles travaillaient aux horaires prévus pour les ateliers-laboratoires. D'autres étaient requises pour le travail domestique. Il faut souligner que plusieurs étaient dans une situation d'incertitude et ne pouvaient s'engager à court ou moyen terme dans un projet du fait de leur statut : c'était le cas notamment de K., et de N., qui avaient déposé un dossier afin d'obtenir le statut de personnes réfugiées. Leurs

demandes étaient en cours de traitement, elles étaient donc astreintes à une attente qui les obligeait à une suspension de leurs capacités d’agir, de travailler en particulier.

Enfin, durant la discussion collective au sein de laquelle ces propos ont été tenus, Pires et moi avons insisté sur le fait que chacune savait dessiner. Nous parvenons ici à une manière d’envisager le geste de dessiner comme fonction « anthropologique » (Perret, 2001, p. 302), au sens d’une aptitude partagée par l’espèce humaine. Dans le cas de cette étude on a vu que dessiner mobilisait un domaine plus qu’individuel et qu’humain. J’ai indiqué aux participantes que d’innombrables manières de dessiner sont possibles, de l’*infra-mince* duchampien (à l’instar du dessin fait en portant son ombre sur une surface donnée) jusqu’à la marche sur de grandes distances (Ingold, 2017, ¶ 5) qui peut constituer aussi une manière de dessiner, à l’échelle d’un paysage. En réponse aux interventions des participantes, j’ai développé en images les possibilités du dessin non fait par des humain.e.s. Cette prise en compte de dessins *achéropoïetes* a suscité des échos parmi les participantes (M, Kh, H). Plusieurs ont mentionné leur observation des dessins émergeant de la rencontre entre chute de neige et certains sols des quartiers dans lesquels elles vivaient à Montréal.

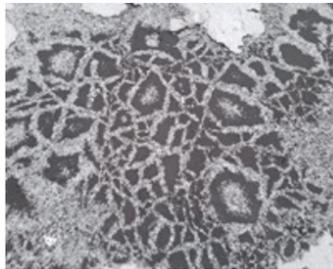


Figure 3.8 K.S. (2019). *Neige et goudron, Montréal*. [Photographie].

Les participantes ont ainsi montré des fragments de leurs regards sur les nouveaux environnements urbains rencontrés, et sur des éléments météorologiques constituant des événements graphiques, depuis leur arrivée au Québec.

Un aspect important à expliciter pour saisir le milieu des ateliers-laboratoires proposés est aussi la manière dont je souhaitais partager le geste de dessiner. L'éducation informelle telle que décrite par Berry et Garcia (2016) en résume les caractéristiques principales. Ces apprentissages « par le milieu », réalisés hors de l'École permettent de « contextualiser des savoirs dans des pratiques humaines, articuler des identités sociales à des collectifs... En somme, produire et encourager des communautés de pratique » (Berry et Garcia, 2016, ¶ 32). La conséquence de cette approche rejoint la dynamique transductive propre à ma thèse en ce que rien de ce qui va s'opérer dans l'acte collaboratif de connaissance du dessin n'est prédictible au début de ces ateliers. Ma manière d'initier ces séances de pratique s'apparente à l'éducation informelle en ce que, comme elle, je stimule :

(...) des processus d'apprentissage visant à développer des compétences par la participation à des collectifs et à des projets communs (au travers desquels l'apprentissage n'est qu'un effet secondaire, un mode d'engagement, une condition de participation). (Berry et Garcia, 2016, ¶ 32).

L'apprentissage du dessin académique n'était pas un objectif. En tout cas, ce qui a été appris durant le cycle d'ateliers-laboratoires demeurait à découvrir au cours de ces pratiques du dessin ensemble. Le reste de la plateforme déployée dépendait des relations établies, entre les participantes quand je les rencontrais, et entre elles et moi, collectivement et inter-individuellement. L'agencement proposé définit un régime d'autorité fluide, non individualisé. La contestation de cette « autorité du regard »

(Derrida, 2013, p. 21) de la personne experte en dessin académique sera approfondie au chapitre suivant, quand je procéderai à l'analyse des données cueillies durant ces séances.

Lors de la première séance d'atelier, l'effet de la rencontre avec le moindre geste et le fait d'inviter les participantes à dessiner par points ont eu des effets souvent déstabilisants. En écoutant l'enregistrement audio de l'entretien inaugural de cette première séance, j'ai relevé certains aspects :

D'abord, le choix des outils (fusain ou crayon graphite) était le leur. Elles ont dit majoritairement en fin d'atelier qu'elles avaient préféré dessiner avec le fusain qu'avec le graphite. Voici certaines questions que j'ai posées durant cette première séance :

- « Qu'est-ce qui est le plus important dans ton visage pour toi ? Alors tu le dessinerais comment ? »
- « Comment tu dessinerais ton profil ? Si tu touches cette partie de ton visage, qui va du haut du front jusqu'au menton, en passant par le nez, qu'est-ce que tu sens ? Peux-tu la dessiner ? »

La réaction la plus fréquente était de rire. Les participantes se montraient pour certaines leurs amorces de dessins, ce qui relançait une salve de rires. J'ai répété plusieurs fois :

- « Essaie de ne pas réfléchir. »
- « Tu peux fermer les yeux, et toucher ton visage, laisse faire ta main il faut que ça soit toi le dessin, je t'aide ? »
- « Veux-tu qu'on commence ton dessin ensemble ? »

Ce dernier élément est ambivalent, mais j'ai constaté en recueillant la parole de certaines participantes que le fait de commencer à dessiner à quatre mains avec moi les aidait à délier leur manière de dessiner (comme Al. l'a dit en fin de première séance : « Si tu n'avais pas commencé à dessiner mon visage, je n'aurais jamais pu dessiner moi »).

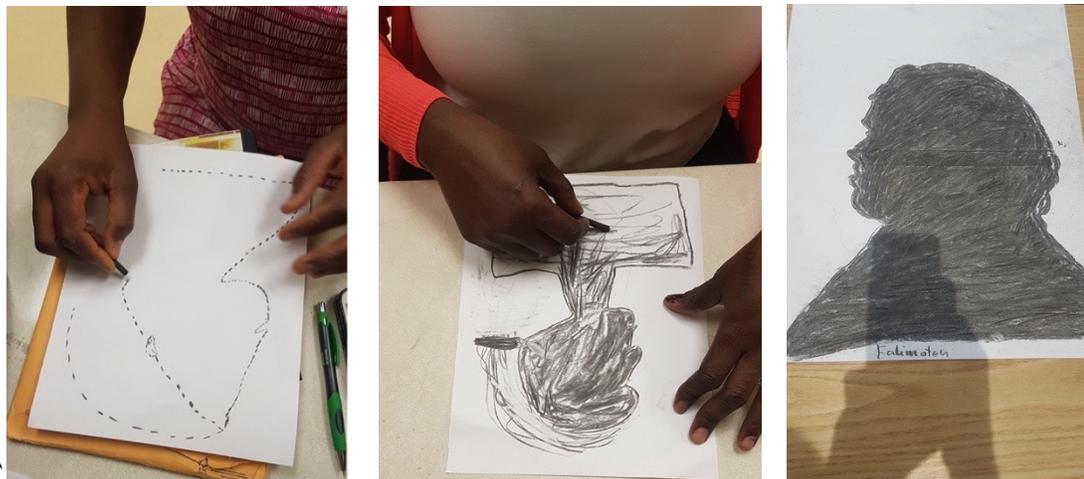


Figure 3.9 Anonyme. (2019). *Gestes de dessiner des participantes par points, hachures et en superposant des ombres (fusain)*. [Dessin]. Photo K. Ahmad et C. Courier.

La dimension tactile du dessin pratiqué ensemble prime, dès la séance initiale. Je savais peu des participantes, seulement qu'elles venaient d'ailleurs (d'un autre continent souvent, d'une autre aire culturelle toujours) et qu'elles étaient là principalement car elles voulaient apprendre un (nouveau) métier. Ensuite, je ne demandais aucun renseignement personnel sur les participantes dans les échanges avec Pires, la personne référente pour le groupe au sein de l'organisme P-M. Les seuls éléments que j'ai demandés étaient quand ces personnes étaient arrivées au Québec, et leur pays d'origine, éventuellement le métier qu'elles aspiraient à exercer. Dans le texte intitulé *Nous autres réfugiés*, Hannah Arendt revient sur toutes les pertes qu'induit l'exil :

Nous avons perdu notre foyer, c'est-à-dire la familiarité de notre vie quotidienne. Nous avons perdu notre travail, c'est-à-dire l'assurance d'être de quelque utilité dans ce monde. Nous avons perdu notre langue, c'est-à-dire le naturel de nos réactions, la simplicité de nos gestes, l'expression spontanée de nos sentiments. (Arendt, [1943] 2019, p. 9)

J'insiste sur l'importance de la perte de la simplicité des gestes qu'elle décrit dans le parcours des réfugié.e.s, et comment nous avons cherché à la rejoindre par la diversité des moindres gestes de dessiner performés, durant cette première séance de dessin ensemble.

3.2.1 S'exiler, tracer un parcours dans l'ombre

J'ai trouvé que la terre était fragile, et la mer, légère ; j'ai appris que la langue et la métaphore ne suffisent point pour fournir un lieu au lieu. [...] N'ayant pu trouver ma place sur la terre, j'ai tenté de la trouver dans l'Histoire. Et l'Histoire ne peut se réduire à une compensation de la géographie perdue. C'est également un point d'observation des ombres, de soi et de l'Autre, saisis dans un cheminement humain plus complexe. (Darwich, 2002, p. 24)

J'ai écrit au premier chapitre mon constat de certains effets micropolitiques : les groupes constitués de personnes exilées ou immigrantes récentes, à l'occasion de ces ateliers, ont pu activer d'une façon inédite des savoir-être et des savoir-faire qui étaient étouffés depuis leur départ du pays d'origine. Par exemple, lors d'une séance avec P-M, Gulsha M., une femme arrivée récemment d'Afghanistan, ne parlant pas français,

alors qu'elle commençait l'exercice que je proposais, consistant à dessiner par points au fusain, a attiré mon attention sur deux photographies, qu'elle m'a montrées sur l'écran de son téléphone cellulaire. Il s'agissait de broderies de motifs géométriques, au petit point, extrêmement fines, créées par elle pour orner les manches et le col d'une tunique. Gulsha faisait appel à ses propres savoirs et savoir-faire pour dessiner ici. J'ai indiqué au chapitre I, section 1.4.2), que « [l]a dynamique du groupe a aidé certaines à s'orienter dans la culture d'arrivée ou encore à se défaire d'un regard paralysant qu'on porte sur soi du fait de l'expérience migratoire » (cf. p. 80). À ce sujet, Maritza V., à l'issue du premier atelier, réfléchissant aux différences entre petit et grand format constatées au cours des exercices réalisés, a souligné : « Le dessin permet de montrer l'intérieur ». Cet accès à l'intériorité est important, et prend une dimension particulière pour les personnes racisées, ce qui était le cas de chacune des participantes à ce cycle d'ateliers pour des motifs différents, qui souvent s'additionnent au fait d'être identifiées au genre féminin (Meskimmon et Sawdon, 2016). À ce stade des ateliers, je tiens compte de la connexion expérimentée avec cette zone de porosité entre dedans et dehors, selon la lecture qu'en fait, par exemple, la romancière Leonora Miano lorsqu'elle déclare :

Je souhaite travailler sur l'intimité. En particulier pour les populations subsahariennes et afro descendantes, car ce dont nous a privés l'esclavage – dans les territoires qui ont été touchés par cela – ou la colonisation, c'est notre intimité. (...) ce qui se passait à l'intérieur, les émotions, les sentiments cela n'avait pas d'importance. (Miano, 2019)

Ceci constitue une manière de prendre en compte la tendance systémique qui condamne l'exilé.e à douter de sa propre réalité, à le.a condamner à ses propres yeux à n'être personne, tel que l'écrit Arendt au sujet de l'expérience d'être une réfugiée (Arendt, [1943] 2019). Au cours des séances d'ateliers-laboratoires, et avec l'intensification de

la pratique de moindres gestes performés collectivement, un dépassement de cette approche dichotomique (entre intériorité et extériorité) s'est fait jour dans les dessins et propos des participantes. L'analyse et la compréhension de cet aspect sera poursuivie au chapitre IV.

Comme je l'ai mentionné, durant les ateliers, en particulier lors des trois premières séances de dessin, le rire a été très présent. Cette secousse partagée du rire qui a agité les gestes de dessiner des participantes a initié des reconfigurations. Lors des entretiens collectifs, les participantes ont beaucoup ri en comparant le dessin au fusain de leurs portraits « imaginaires » d'elles-mêmes (au fusain en petit format et sur un support horizontal) avec ceux dessinés en binôme à partir de leurs ombres portées en grand format, affichées ensuite sur le mur jaune.

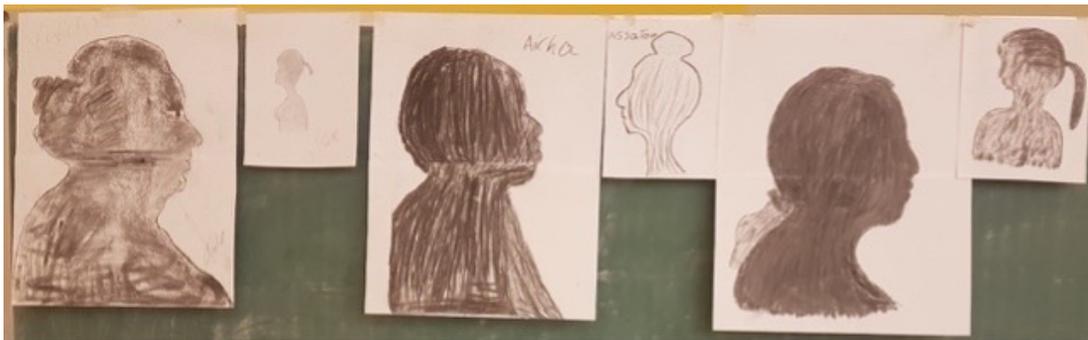


Figure 3.10 Anonyme. (2019). *Ombres de têtes de profil réalisées en duo, à partir d'ombres portées sur un mur et dessins faits d'imagination.* [Dessin]. Photo C. Courier.

Plusieurs, parmi les participantes parlant le français, ont parlé de plaisir : « Je me suis sentie bien en dessinant » a par exemple déclaré Nicole T. ; et Vivian C., à l'issue du premier atelier, a dit : « On oublie pendant qu'on dessine ».

J'ajoute que, pour dessiner l'ombre portée de son binôme, il fallait se tenir très proche des autres participantes, voire se toucher, dans un environnement sombre. Pendant l'expérience de dessiner en duo l'ombre portée de l'autre (sur le mur, à l'échelle au moins 1 : 1) j'ai observé certains changements d'allure. Parmi les femmes qui le portaient, certaines ont choisi d'enlever leur voile pour réaliser ces gestes, d'autres pas. Au cours de cette séance, Kh., a été la première à expérimenter un.e actant.e important.e de *dessin-scène*. De manière énergique, elle s'est engagée dans le maniement du porte-fusain, qui permet de dessiner en grand format au sol, en investissant les effets des gestes de dessiner faits précédemment au fusain sur un plan vertical et à une échelle moindre.



Figure 3.11 Anonyme. (2019). *Ombres portées de profil en pied*. [Dessin]. Photo C. Courier.

En regardant leurs ombres (leurs dessins de silhouettes entières) une fois affichées au mur, les participantes leur ont prêté des sentiments (affirmation de soi pour Ko., « colère » pour Al...) des genres mêlés (« Ka.-féminin en haut et M-masculin en bas » a dit He. au sujet de la silhouette dessinée en duo par Ka. et elle) ce qui a déclenché beaucoup de rires (propos tenus durant la séance du 15 novembre 2019). Cette séance

a été aussi l'occasion de discuter de ce que Ab. et Al. envisageaient de faire à l'issue de la formation avec P-M, et des obstacles qu'elles rencontraient alors. S'éloignant de son cursus d'architecte, Ab. commençait alors une formation en soins infirmiers. À la fin de cette séance, Pires a rappelé la composante numérique de la pratique du dessin que je leur proposais, *via* la captation de mouvement non-optique. Plus d'affinités et de solidarités entre les femmes dessinant ont été sensibles lors de cette séance.

3.3 Transduire en pratique collaborative

Cherchant à cerner si (et le cas échéant, comment) l'exil dessinait une performativité micropolitique dans ce contexte communautaire, je me suis posé la question suivante. Quelles relations entre expérience de l'exil, production de traces dessinées et performativité micropolitique se sont jouées durant ces séances de pratique collaborative ? Afin d'approfondir comment la notion de performativité micropolitique est investie dans la dynamique générée au cours des ateliers-laboratoires réalisés avec les participantes à P-M, je me tenais à un niveau très élémentaire du recours au performatif, suivant l'idée selon laquelle « L'usage du performatif consiste simplement à affirmer quel type d'acte a été accompli » (Arquembourg, 2010, p. 167). C'est en essayant de demeurer à ce niveau que j'ai décrit comment nous avons interagi en dessin et en images durant ce cycle d'ateliers-laboratoires de dessin.

3.3.1 *Transagir* artistique

Pour renforcer mon affirmation antérieure mentionnant que je n'ai pas proposé une expérience de co-création, mais plutôt une action artistique menée en collaboration, quelques compléments s'imposent à ce stade. La situation agencée pour les ateliers rendait possible de pratiquer, de s'exercer aux moindres gestes de dessiner en éprouvant ce que Simondon appelle la transindividuation, ou encore le moment d'actualisation de la réserve de préindividuel (Simondon, 2013). En d'autres mots, il désigne une réserve de potentiel immanent. Cette partie de ma thèse explore les possibilités d'action outrepassant le clivage entre humain et non-humain, appréhendées au gré de ce cycle d'ateliers. Mon approche souhaite modérer l'accent mis sur le caractère individuel, intentionnel et strictement humain du geste de dessiner. Elle vise à dérégler la place centrale de l'humain et à la redistribuer entre les actant.e.s non biologiques, non humain.e.s (Bennett, 2011) dans notre manière d'appréhender certaines réalités actuelles de l'exil. Pour préciser le sens donné à ces moindres gestes de dessiner agis en collaboration et à leur politicalité (Vujanovic, 2013), un détour par une notion comme le « geste mineur », concept développé par l'artiste et chercheuse Erin Manning (2016) est éclairant :

Le geste mineur est l'expérience sentie du potentiel, la force qui nous fait sentir la manière dont un processus ne concerne jamais un individu situé extérieurement, mais l'écologie qu'il appelle. Quand ils parlent de littérature mineure, Deleuze et Guattari commencent avec la proposition que ce qui caractérise la littérature mineure, "c'est que tout y est politique" (Deleuze et Guattari, 1975 : 30). Par là, ils veulent dire que le geste mineur est toujours déjà une expression collective, collective au sens où elle enhardit l'art de la participation. (Manning, 2019, p. 123).

Pour rendre compte du milieu de ces ateliers de dessin, les exercices se pratiquaient dans un milieu exilique, qui se transformait pendant les séances avec les participantes à P-M. Faisant écho aux définitions données précédemment de la notion d'exil ici, selon Edward Saïd, il est « (...) de fait, une solitude ressentie en dehors du groupe : c'est la souffrance qu'on éprouve à ne pas être avec les autres, au sein de la communauté ». (Saïd, 2008, p. 245). Les dimensions éthique et esthétique de cette « exilience » (Nouss, 2013, p. 1) confèrent un risque sismique élevé pour les existences humaines qui l'éprouvent.

En exil, on n'est jamais satisfait, placide, en sécurité [...]. C'est peut-être une manière de dire que la vie d'un exilé évolue selon un calendrier différent, elle est moins saisonnière et installée qu'une vie chez soi. L'exil, c'est lorsque la vie perd ses repères. L'exil est nomade, décentré, contrapuntique et, dès lors qu'on s'y habitue, sa force déstabilisante surgit à nouveau. (Saïd, 2008, p. 257)

Saïd définit l'exil comme « fundamentally a discontinuous state of being » (Saïd, 2003, p. 177). Ce caractère tremblant, insécure, de la situation exilique (Galitzine-Loumpet, 2016) et le type d'actes accomplis dans ce climat plongent la personne qui migre dans une zone de turbulences. Cette discontinuité dans l'être, expérimentée du fait du parcours migratoire, telle que Saïd la décrit, fait écho à la notion de phase et de déphasage dans la pensée de Simondon. Voici comment ce dernier présente ce processus et son rôle dans l'individuation :

Ici, l'idée du discontinu devient celle d'une discontinuité de phases, jointe à l'hypothèse de la compatibilité des phases successives de l'être : un être, considéré comme individué, peut en fait exister selon plusieurs phases présentes ensemble, et il peut changer de phase d'être en lui-même ; il y a une pluralité dans l'être qui n'est pas la pluralité des parties (la pluralité des parties serait au-dessous du niveau de l'unité de l'être), mais une

pluralité qui est au-dessus même de cette unité, parce qu'elle est celle de l'être comme phase, dans la relation d'une phase d'être à une autre phase d'être. (Simondon, 2005, p. 317)

La notion de « déphasage » désigne le processus par lequel se constituent les phases. Cette discontinuité, cette fêlure, ou encore la dimension sismique inhérentes à l'expérience exilique renvoient aussi à une échelle plus courante de la politique, à savoir celle des rapports entre résistance et déplacement, en particulier d'un déplacement du regard. A ce sujet, dans le cadre de la création de l'œuvre *Ombres d'exil, Montréal*, j'ai rencontré la directrice de l'Atelier des Artistes en Exil à Paris, Judith Depaule (17 décembre 2019). Avant de rédiger le projet d'atelier que nous prévoyions mener avec cet organisme, j'ai relu les rapports tissés par cet organisme entre exil, résistance et politique. Sur le site web de l'Atelier des Artistes en Exil, il était précisé que : « Parmi ces réfugiés se trouvent des artistes souvent en lutte de longue date avec les autorités de leurs pays » (Laguinier, 2017, 13 novembre). La question qui suivait était : « Selon vous, à quel point l'art peut-il être un vecteur de résistance ? »

Voici la réponse de Depaule :

Pour moi l'art est politique par essence. Il est vecteur de résistance dans la mesure où l'artiste déplace le regard du public. Donc, fait apparaître le monde différemment. On est déjà dans un regard qui est politique et de ce fait, il dérange. Cette notion est importante : il dérange parce qu'il déplace. Un artiste en exil est doublement déplacé et donc, forcément, doublement politique. (Laguinier, 2017, 13 novembre)

Ce double déplacement est un des éléments que j'ai essayé de prendre en compte de manière la plus concrète, dès le début des séances avec les participantes rencontrées à

P-M, afin de répondre à ma question de recherche. Comment passer d'une invisibilité subie à la possibilité d'inscrire sa présence micropolitique, dans la société d'arrivée quand on se trouve dans une situation d'instabilité, et que l'on dérange parce que l'on provoque un déplacement des manières de voir instituées ?

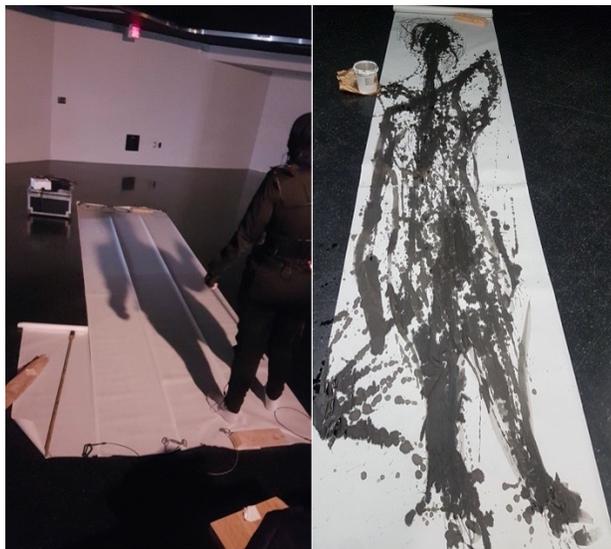


Figure 3.12 Anonyme. (2019). *AB. choisissant la position de son ombre portée, puis l'ombre dessinée à la goutte (25-11)*. [Dessin]. Brosse scénographique, encre, système de captation de mouvement MVN X Sens. Hexagram-UQAM. Photo C. Courier.

Pour pouvoir répondre à cette question, j'ai proposé des situations induisant de traverser des médiums, caractérisées par le recours à des systèmes de dessin (traditionnels et numériques) qui sont nomades et dont l'utilisation est toujours associée à la présence d'un public. Le mode opératoire scénographique, comme celui de la captation de mouvement, disposent de ces caractéristiques.

En écho amplifié au déplacement du regard que provoque l'exilé.e, le refus manifesté par des corps de rester à « leur » place, qu'exprime la situation exilique (Galitzine-Loumpet, 2016) est déterminant ici. Réfléchissant aux liens entre visibilité de certains corps et pouvoir d'agir, Athanasiou et Butler (2013) conçoivent l'acte de « prendre place » avec notre corps, dans l'espace public ou privé, comme une manière d'avancer sur la voie d'une égalité plus grande. La notion d'égalité que les auteures désignent ici est autant un critère et un trait emblématique de l'agir politique qu'un but de ce type d'action (Athanasiou et Butler, 2013). Les deux philosophes reprennent cette notion à Arendt et elles en étendent le champ d'application. Elles soulignent qu'il existe des modalités autres que la parole et l'action pour éprouver sa participation à la *polis* et sa puissance d'agir. Athanasiou et Butler avancent que, de corps rassemblés dans un espace donné émergent souvent des possibilités de transformation aussi décisives. À l'instar de certains aspects de ce qui a été présenté dans la pratique du *dessin-scène*, elles décrivent un tissage serré du spatial avec le corporel.

3.3.2 Moindres gestes proprioceptifs

Pour avancer dans l'analyse des situations et actant.e.s d'*Ombres d'exil, Montréal*, il faut indiquer que l'exil n'y a pas été saisi selon deux extrêmes : ma situation d'expatriée ou d'exil « choisi » d'un côté, aux antipodes de la contrainte absolue de migrer, comme celle vécue par Ko., réfugiée climatique, à l'autre extrémité. J'ai considéré toute la variété de nuances existant entre les situations exiliques des participantes. L'approche transductive implique de ne pas s'intéresser aux termes extrêmes mais aux relations entre les personnes exilées, *via* le processus de dessin dans ce milieu. Elle m'a permis de dépasser certaines binarités, et de me demander : me suis-je donné les moyens

théoriques, esthétiques et méthodologiques les plus propres à répondre à mes questions de recherche ?

Je n'ai pas pu affirmer un oui ou un non définitif, mais cette interrogation m'a obligée à déterminer ce qui m'avait le plus inspirée, et à cerner les rencontres qui m'ont rendue capable de développer cette recherche-crédation doctorale. En particulier, j'ai saisi en quoi l'approche de l'association *Dessins sans papiers*, rencontrée en 2017, avait été décisive. J'ai adapté au cycle d'ateliers-laboratoires *Ombres d'exil, Montréal* plusieurs aspects du mode opératoire de cet organisme, dont j'avais constaté l'efficacité lors de leurs séances de dessin avec des personnes exilées en région parisienne :

- Raconter soi-même son propre parcours d'exil avec des actant.e.s de dessin accessibles à tous.tes.
- Publier de manière « brute » les dessins et écrits de personnes exilées.
- Amener des actant.e.s de dessin là où se trouvent les personnes en parcours d'exil (centres de rétention administrative, organisme social, etc.) et dessiner ensemble dans les lieux déjà fréquentés par les exilé.e.s.
- Ne pas regarder les autres dessiner, mais proposer une plateforme où chacun.e peut se plonger dans son *agir* en dessin.

L'importance du caractère ouvert et collectif de l'action dessinée dans leurs situations de dessin a été importante également. Selon moi, la limite de leur mode opératoire consistait dans le recours au dessin en tant que médium du récit (mémoriel), et portait des récits saisis d'abord par le prisme individuel. L'autre réserve que j'avais formulée portait sur la référence au livret, à l'école, à une pratique du dessin en petit format qui engage moins l'ensemble du corps dans l'acte de dessiner par rapport à celle que je désirais proposer.

3.3.3 Esthétique et politique transagies

Pour déterminer si le moindre geste articulé au *dessin-scène* pouvait transformer la traversée des nuances dans la visibilisation, en particulier en termes micropolitiques, j'ai dû expliciter ma conception du lien entre économie perceptive, sensorielle et économie politique dans le projet *Ombres d'exil, Montréal*. Ce qui détermine mon ancrage s'inscrit dans le sillage du concept de « partage du sensible » tel que défini par Jacques Rancière (2001), et qu'il décrit ainsi au cours d'un entretien radiophonique :

C'est une certaine distribution des possibles. Cela commence par : Qu'est-ce qu'on voit, et qu'est-ce qu'on entend ? Est-ce qu'on est visible ? Est-ce qu'on est audible ? Et cela définit ainsi, de proche en proche, tout un monde des possibles. [...] Ce monde est constamment l'objet d'une polémique. (Treiner et Rancière, 2011)

Je me suis intéressée à ce que l'on pouvait faire et ne pas faire, ce que l'on pouvait voir et ne pas voir dans cette distribution particulière du sensible en dessinant avec le moindre geste et le *dessin-scène*, tout au long du cycle en dessin. Dans le sillage de la pensée de Rancière, pour commencer mon enquête de terrain, je présuppose qu'un certain niveau de leur propre visibilité (Voirol, 2005), survisibilité et invisibilité a été éprouvé par les participantes dessinant durant chacune des séances des ateliers-laboratoires. Je me suis demandé ce que les participantes pouvaient dire, et ne pouvaient pas dire. J'ai postulé aussi qu'elles exprimeraient (à moi ou pas) leurs perceptions des gestes et dessins réalisés ; j'ai constaté qu'elles en discutaient, et pouvaient éventuellement faire l'expérience d'autre chose que de ce à quoi elles avaient coutume d'adhérer en entreprenant de participer au cycle d'ateliers-laboratoires (en partie et communément). Cette approche a impliqué, dans la phase d'analyse, de tisser

les effets de la parole avec ceux du dessin en considérant que : « la valeur d'un acte de parole dépend de la scène et des circonstances dans lesquelles il s'inscrit » (Arquembourg, 2010, p. 177). En l'occurrence, ce tissage permettait d'accéder à la situation des participantes quant à leurs gestes de dessiner et à ce qu'elles avaient dessiné, constituant pour la plupart d'entre elles une expérience inédite.

En écoutant les participantes aux ateliers de dessin, et en regardant leurs gestes et les dessins qu'elles avaient réalisés, j'ai constaté que cette gradation qualitative reliant visibilité, ou survisibilité, à invisibilité ne semblait pas être éprouvée dans ses termes extrêmes. Pour reprendre la terminologie de Simondon : « Les termes extrêmes atteints par l'opération transductive ne préexistent pas à cette opération. » (Simondon, 2013, p. 33) Cette structuration « réticulaire amplifiante » (Simondon, 2013, p. 33) génère des réalités polémiques, discutables. Ainsi, selon cette approche, cette manière de dessiner amplifiait la performativité micropolitique du geste de dessiner, entendue comme capacité d'un geste à accomplir une réalité sociale, concernant la civilité (ce qui concerne l'organisation, ou l'autogestion d'un groupe social et la manière dont différents pouvoirs s'y exercent). Comment tenter d'appréhender cet aspect du questionnement qui m'animait durant ce cycle d'exercices de dessin avec les personnes rencontrées à P-M ?

Afin de me doter des moyens de percevoir ajustés au milieu observé, j'ai privilégié l'approfondissement de mes capacités d'écoute et plus largement, de partage. Pour consigner mes observations sur l'évolution de la performativité politique, j'ai adapté les entretiens collectifs dessinés aux modes d'expression dont se sont emparées les participantes qui se sont le plus engagées dans les ateliers de dessin. Si la performativité est la capacité d'un geste à accomplir une réalité sociale (Butler, 2016), alors comment

ai-je rendu compte de la réalité sociale vécue ici ? Étant donné que c'était la dimension micropolitique de cette performativité que j'étudiais, alors sur quoi concentrer mon regard et selon quelles « lignes d'erre » (Deligny, 2007) inscrire cette évolution ?

L'interrogation qui découle de cette première question est celle-ci :

- Comment ces gestes de dessiner mutaient-ils avec l'expérience de l'exil, en particulier lorsque le motif dessiné jouait avec l'action de porter son ombre, de la mettre en scène et de la dessiner ? Le moindre geste mobilisé ici avec le *dessin-scène*, procédant par points, a-t-il généré un *transagir* ?

Pour affermir l'explicitation de cette notion de *transagir*, les ateliers-laboratoires ont tenté de rendre visible l'énergie propre à ce geste de dessiner, engageant le corps humain entier. Les participantes ont pu initier et expérimenter en petit groupe un flux du dessin en direct. Cette notion de *transagir* sera approfondie au cinquième et dernier chapitre.

Le mode opératoire induit, dès le premier atelier-laboratoire, que le dessin est d'abord une relation. En effet, pour tracer l'ombre portée il faut quelqu'un qui porte son ombre sur une surface (verticale ou horizontale dans le cas du cycle *Ombres d'exil, Montréal*) et demeure le plus immobile possible. Une autre personne peut faciliter l'opération en tenant les épaules de la personne dessinée, pour limiter les décalages entre son ombre portée et le tracé en train d'être produit.



Figure 3.13 Anonyme. (2019). *Al. et K., séance de dessin collaboratif avec les participantes à Petites-Mains.* [Dessin]. Fusain. Photo K. Ahmad et C. Courier.

Il faut donc accepter d'être présente, de se tenir immobile, de laisser voir la densité (l'opacité ?) de son propre corps. L'une trace le contour du profil de l'autre sur la surface (plan vertical) sur laquelle elle se détache (grâce au contraste, créé par la lumière électrique, entre l'ombre portée du corps de la modèle et le blanc du mur). Mais ensuite, c'est l'épaisseur de chacune qui est dessinée par elle-même, car chacune récupère le contour de son ombre portée réalisée par l'autre et le remplit de fusain.



Figure 3.14 Anonyme. (2019). *K. et H. participantes à P-M, dessin en duo au fusain à partir d'ombres portées.* [Dessin]. Photo K. Ahmad et C. Courier.

Afin d'expliciter la dynamique à l'œuvre, ce mode opératoire en binômes au sein du groupe amène à rendre visible l'autre (ou un moment de l'autre), en traçant les contours de son ombre portée. Cet exercice nécessite de se laisser voir par l'autre, dans la mesure de l'engagement du duo dans ce jeu. Il implique aussi pour chaque participante d'être appréhendée par l'ensemble du groupe, à échelle 1 : 1, selon cette approche. Le décalage que j'ai décrit entre tracé réalisé par l'une et mouvements du corps de l'autre (même quand ce corps se vit comme immobile) peut s'apparenter à ce que Simondon nomme un déphasage. Je m'appuie ici sur son idée que l'individuation constitue une mise en scène « d'une non-identité de l'être par rapport à lui-même » (Simondon, 1964, p. 30). Cette séparation en phases différentes révèle une stratification d'épaisseurs hétérogènes, lorsqu'elle est tracée d'après les ombres portées des participantes et de l'une par l'autre.

3.3.4 Structuration du milieu de dessin

De nouveau, je souhaite souligner combien l'importance des lieux comme actant.e.s de ces ateliers-laboratoires est remarquable. Pour rendre tangible cette manière d'agir des espaces, je propose d'analyser certaines photographies, notamment prises durant la séance de dessin à P-M du 15 novembre 2019. On perçoit d'abord l'échelle des deux salles occupées durant ce projet. La première et la plus utilisée durant tout le cycle de dessin est la salle de francisation de P-M que toutes les participantes ont fréquentée. La photographie ci-dessous au milieu, présentant Ko. et Al. en train de dessiner avec leurs ombres, montre aussi, à droite de l'image, des affichages de verbes et de conjugaisons en langue française. Au début de chaque séance, nous devons déplacer le mobilier et

en masser une partie au fond de la salle, afin de transformer l'utilisation habituelle de la salle, en tant que salle d'enseignement. Il fallait aussi tout réinstaller à la fin de chaque atelier de dessin. Ensuite, je vais introduire sommairement la salle d'expérimentation d'Hexagram-UQAM, que certaines participantes venant de P-M ont fréquentée aussi.



Figure 3.15 Anonyme. (2019). *Ateliers-laboratoires avec les participantes A, K. Kh. et H. (15/11/2019). Une transduction des médiums : dessiner au fusain avec la lumière électrique.* [Dessin]. Fusain, captation de mouvement non optique. Photo A. Demers.

Cette seconde salle a été le milieu dans lequel furent réalisés tous les gestes de dessiner performés par les personnes artistes en dessin. Ces deux espaces ont en commun de permettre de peindre au sol, en collectif (d'une douzaine de personnes maximum) et en grand format. Elles offrent aussi des possibilités multiples pour afficher les dessins créés, sur les murs, et donc de les exposer à un public (temporairement dans les deux cas). Les photographies sélectionnées soulignent le rôle des logiciels alliés dans la manière d'agir de l'espace au cours de ce cycle de dessin. D'abord, celui du dispositif MVN X Sens, dont j'ai exposé les qualités faisant de lui un amplificateur, puis la comparaison de mon approche avec celle de Nicole Harbonnier, pour affiner ma méthodologie, ainsi que la compréhension de l'épaisseur de ce système de captation de mouvement. Enfin, le recours à *Unity Pro*, l'un des logiciels dont l'utilisation est la

plus répandue en ce qui concerne la création de jeux vidéo. Il est important de souligner que ce logiciel, qui peut traiter les données propres aux gestes de dessiner captés avec MVN X Sens, a pour particularité de proposer une licence libre, ne présentant aucune limitation au niveau moteur. La seule limitation, dans la version utilisée dans ma recherche-crédation, par rapport aux versions payantes du logiciel *Unity Pro*, réside dans les fonctionnalités éditoriales. Ainsi, les médiums étaient appropriables par les participantes, y compris après la fin du cycle de dessin effectué ensemble.

La dernière résidence de recherche-crédation de mon cursus doctoral a eu lieu en février et mars 2020, dans la salle d'expérimentation d'Hexagram-UQAM. Une exposition l'a conclue (cf. Annexe A) et m'a permis de synthétiser les ateliers-laboratoires à P-M.

CHAPITRE IV

TRANSDUCTION B : TRANSDUCTION DES PRATIQUES COLLABORATIVES

Tu m'amènes dans un sentier
Tu écris dans le vent
J'avance derrière toi
J'observe le crayon qui dessine
Ta liberté
Joséphine Bacon

4.1 Pratique collaborative kinesthésique : performer un devenir-visible ?

J'ai exposé au chapitre précédent le recours au concept de transduction par lequel s'élaborent mutuellement création et recherche dans ma thèse. Afin d'approfondir l'explicitation de la dynamique transductive en lien direct avec les mutations intervenues dans mon geste de dessiner, je reviens à la formulation de Simondon, déjà citée, pour insister sur le caractère opératoire de cette notion :

Nous entendons par transduction une opération physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une

structuration opérée de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante. (Simondon, 2013, p. 32)

Ainsi, je m'appuie sur la dimension la plus concrète de ce concept, qui témoigne d'une opération, c'est-à-dire d'une activité susceptible de produire un effet, de transformer une situation. Cette activité, et les échos qui en sont issus, connecte des ordres de grandeur travaillant dans des champs hétérogènes. Comme le dit Simondon (2013), des ordres de grandeur physiques, mentaux, sociaux se déphasent, générant des dimensions émergentes et modifiant, tout en le structurant, ce milieu, informé de manière inédite. Ainsi, j'ai rédigé mon cheminement dans les différents champs du dessin que j'ai explorés pour saisir si la performativité de mon geste de dessiner avait changé au cours des expérimentations opérées. Je poursuivrai cette transcription au prochain chapitre en discutant comment la performativité des gestes de dessiner des participantes a évolué au cours des séances de dessin à P-M.

L'évolution de la performativité de leurs gestes de dessiner, comme des miens, a donc été considérée au sein d'un milieu social, technique, affectif donné. En l'occurrence, ce milieu se caractérisait par la visée d'intégration professionnelle impulsée par les femmes en parcours d'exil qui ont pratiqué le dessin durant cette session d'ateliers. Suivant l'approche simondonienne, pour que cette dynamique se déploie, il fallait un « état de tension préindividuelle » (Simondon, 2013, p. 33). Il s'agit d'une situation caractérisée par un déphasage, faisant expérimenter un état de « plus qu'unité et plus qu'identité » (Simondon, 2013, p. 33). Le petit groupe que les participantes ont constitué (entre personnes ayant décidé d'intégrer le programme *Au Québec chacune sa place*, puis de s'engager dans le cycle de dessin que j'ai proposé) était caractérisé

par cette dynamique transductive, qui a proliféré d'une manière analogue à ce que décrit Simondon ici : « Il y a transduction lorsqu'il y a activité partant d'un centre de l'être, structural et fonctionnel, et s'étendant en diverses directions à partir de ce centre, comme si de multiples dimensions de l'être apparaissaient autour de ce centre » (Simondon, 2013, p. 33).

Si l'on se réfère à la saisie simondonienne de ce processus, les relations tissées entre chacune des participantes, et entre elles et l'organisme communautaire, mais aussi entre elles et la situation de dessin proposée, et les gestes performés en petit groupe, ont fait émerger corrélativement des dimensions et des structures émergentes de cet être-relation. Discerner ces structures émergentes a amené à un approfondissement de la performativité micropolitique générée au cours de ce cycle d'ateliers de dessin. Il sera développé dans ce chapitre (en complément des éléments déjà nommés, cf. section 3.1) et prolongé avec l'analyse de la création réalisée durant les ateliers-laboratoires à P-M. Cet approfondissement est tissé avec les effets des gestes et les dessins réalisés par les participantes. Le corollaire de cet approfondissement a été de saisir ce que cette performativité micropolitique, éprouvée *via* les gestes de dessiner partagés durant ce cycle de dessin, a fait à la situation exilique des participantes. Ainsi, les qualités émergentes découlant de cette dynamique transductive seront déployées. Enfin, je détaillerai la manière dont se tissent les relations de relations entre recherche et création informant (Simondon, 2013) ma manière de dessiner.

Pour revenir à l'étape actuelle d'analyse, j'étudie, à partir des données cueillies tout au long du cycle réalisé avec P-M en 2019, selon quelles modalités la pratique collective des moindres gestes et du *dessin-scène* opère avec les différents systèmes de dessin par nuages de points. Dans ce chapitre, j'articule cette étude avec l'exilience (Nous, 2013)

en revisitant les transductions qui ont émergé progressivement dans ma pratique du dessin, depuis la fin de mes études à l'ÉNSBA. À la lumière des transductions décrites lors de l'expérimentation à P-M, le franchissement de ces seuils a fait émerger des manières de s'organiser nouvelles pour mon geste de dessiner actuel, qui se fait par points. Je présente comment le recours au motif de l'ombre a muté dans mon processus de création en dessin, en lien avec l'expérimentation de l'exil. Ces effets m'amenèrent à élargir la réflexion amorcée sur le dessin conçu comme mode d'action non-anthropocentré, un *transagir* susceptible d'amplifier les collaborations dans le dessin, en soulignant l'apport d'autres que les humain.e.s. Ainsi, j'ai pu caractériser seulement *a posteriori* les moindres gestes de dessiner expérimentés durant ma carrière artistique, les lisant dans une série de transductions. Pour cette raison, je les retrace à cette étape de ma thèse, avant de poursuivre l'explicitation du *transagir* (cf. section 4.2).

La partie suivante de ce chapitre, au gré de la dynamique transductive, décrit selon quelles modalités le moindre geste et le *dessin-scène* opèrent avec les types de captation de mouvement analogique et numérique choisis, associant la personne qui dessine, la technologie et un contexte socio-politique. La manière dont cet assemblage s'éloigne d'un geste de dessiner fondé sur l'intentionnalité humaine et le primat de la vision sur les autres sensorialités sont ainsi retracées. J'approfondis ainsi les émergences associées à la dynamique transductive qui anime mon geste de dessiner. Ainsi, je retrace les dimensions et structurations nouvelles qui se sont produites dans mon geste de dessiner depuis la pratique archéologique, scénographique, puis performative et enfin *in situ* du dessin. Enfin, j'expose comment s'est amplifiée la dimension socio-politique que joue ce geste de dessiner. Avant cela, il faut apporter quelques précisions pour saisir la fertilisation de mes gestes de dessiner par la traversée de ces différents milieux, qui a généré le climat des ateliers-laboratoires à P-M, avec les femmes en parcours d'exil.

4.1.1 « Transduction 1 » : Dessin archéologique

Durant l'automne 2019, l'Association des études du Proche-Orient ancien (UQAM) m'a demandé de prononcer une conférence sur mon expérience de dessinatrice archéologique en Égypte. Cette communication avait pour titre *Une rencontre avec l'égyptologie via le dessin archéologique*. Transcrivant cette conférence alors que j'étais plongée dans le processus d'analyse des données recueillies pour répondre à ma question de recherche-crédation doctorale, j'ai perçu les quatre points principaux que le fait de la prononcer avait mis à jour.

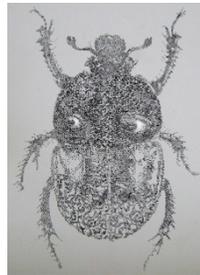


Figure 4.1 C. Courier. (2019). *Karnak yeux*. [Dessin]. Encre et papier. Photo M. Collet.

Premièrement, le fait d'investir le dessin comme moteur de recherche. Ensuite, cette pratique archéologique m'a permis d'expérimenter la dimension haptique du dessin. Le troisième point concerne la pratique du dessin en tant que collaboration transdisciplinaire. Enfin, j'ai éprouvé la fécondité du dessin lorsqu'il corrèle divers ordres de grandeur, au-delà d'un jeu avec des espaces en deux dimensions.

Dans l'expérience de dessin archéologique retracée au cours de cette conférence, pour saisir les forces que donnent à un.e artiste le fait de mobiliser le dessin en tant

qu'opérateur de recherche et actant.e scientifique, j'ai souligné comment le dessin constitue un allié pour mener l'enquête, en m'appuyant sur certaines de ces qualités.

Le dessin est en fait un mode d'expression (au même titre qu'une description ou une photographie) dont le seul but est de communiquer à d'autres ce que l'on a vu. Ce but est aussi la condition nécessaire pour aboutir à l'exécution d'un dessin archéologique valable. Il est en effet indispensable de bien voir les choses avant de vouloir exprimer graphiquement de la manière la plus objective et la plus claire possible ce qu'on a vu et ce que d'autres devront voir. On ne dessine correctement que ce que l'on a bien vu. La fonction essentielle d'un dessin est de définir la nature de l'objet tout en donnant une description aussi précise que possible. (Normalisation des dessins d'objets archéologiques, 2009, p. 3)

Malgré les réserves que m'inspire cette conception du dessin archéologique, elle énonce certains éléments pertinents. Il s'agit bien d'exercer la précision de son regard (la rigueur descriptive) afin de créer un dessin efficace dans la recherche engagée, et de mobiliser des compétences graphiques au service de l'intelligibilité et de l'exhaustivité requises par la démarche scientifique. Quand je procédais à des relevés en fac-similé de certaines parois gravées des temples de Karnak, cette activité d'enquête s'incarnait notamment dans un type de recours au miroir. Captant un rayon de la lumière du soleil, je dirigeais le faisceau de manière à raser la surface de la paroi dont j'étais en train de relever les hiéroglyphes. Ainsi, je parvenais à déceler le plus possible d'éléments ayant pu être réemployés, ou maquillés. L'objectif de cet exercice de dessin était de détecter et de noter chacune de ces appropriations postérieures (inscrites en palimpseste sur la surface initiale) à l'aide du miroir, pour tenter de discerner les événements s'étant produits au cours du temps sur la paroi étudiée. Dans les publications pour lesquelles j'effectuais ce programme de relevé en fac-similé, mes dessins devaient constituer des alliés, capables d'aller là où le discours égyptologique ne pouvait se rendre. Les dessins montraient. Ils donnaient accès à l'objet dégagé du

sol durant les fouilles tel que perçu quand on le touche, complétant l'appréhension optique de cet objet. Dans ce contexte, la pratique du dessin induisait une vision rapprochée, une façon de toucher par le regard, propre à l'espace haptique. Cette vision de près, conjuguée à la perception tactile, définit le mode opératoire graphique en archéologie. La forme et le fond fusionnent, et toute narration est aplanie, au profit d'une montée en présence de ce qui est dessiné au cours du processus de dessin (Buydens, 2005, p. 128). Ce processus d'*information*, au sens de prise de forme des forces en présence (Simondon, 2013), se développe en fonction des contraintes, objectifs et méthodes propres à la recherche archéologique. L'espace dans lequel se produit cette opération dessinée ne se résume pas à l'espace optique, qui se définit au contraire comme celui de « la représentation, de la distance, de la forme séparée du fond, de l'orientation, des superpositions et des significations » (Buydens, 2005, p. 127). J'ai mobilisé ces caractéristiques haptiques, propres au mode opératoire du dessin archéologique, qui permettent d'amplifier la présence de ce que l'on regarde, pour les ateliers-laboratoires réalisés avec les participantes à P-M. D'autres qualités du dessin archéologique se conjuguent à celle-ci et ont été investies par le groupe durant les séances. En particulier, j'ai gardé à l'esprit l'apport de ce type de pratique de dessin « scientifique » par rapport à la saisie photographique. En archéologie, le dessin :

[...] permet de s'affranchir de la lumière fixe de la photographie et de représenter les détails d'un objet qui ne peuvent être perçus qu'en le manipulant. Cette part assumée d'interprétation permet de figurer plus d'informations sur un dessin que sur une photographie, celui-là est donc plus adapté au discours sur l'objet archéologique. Il illustre l'objet dans son sens étymologique : il le rend clair. L'ensemble des éléments pertinents d'un objet sont dessinés alors que ses altérations peuvent être mises au second plan, voire non figurées. (Abert *et al.*, 2013, ¶ 16.)

Les choix qui s'opèrent durant le processus de dessin tel que pratiqué en archéologie permettent de percevoir des éléments qui seraient demeurés invisibles à la photographie (Laurent, 1986, p. 88). Le mode singulier de perception propre à la personne qui dessine est nécessaire à la qualité du dessin et concourt à établir sa validité documentaire. S'il se conforme à certaines règles, le recours au dessin en archéologie est « analytique et considéré comme un document scientifique » (Abert *et al.*, 2013, ¶ 16). Sur le plan technique, ce type de dessin dit « plastique », que j'ai pratiqué au sein de l'équipe pluridisciplinaire du Centre d'Étude des Temples de Karnak, se caractérise notamment par le fait que :

[...] les informations de l'objet sont exprimées par leur contact à la lumière. Le dessin plastique est une forme de dessin très complète qui tire son origine du dessin artistique. Les contours sont effectués au trait et la texture de l'objet est exprimée sous forme de points ou de traits. Les creux et reliefs sont révélés par des ombrages plus ou moins denses selon l'impact de la lumière [...]. (Abert *et al.*, 2013, ¶ 20).

J'ai décrit (voir *supra*, introduction) la convention qui consiste à remplir de points les zones endommagées des parois, dans les publications du CNRS auxquelles mes dessins égyptologiques étaient destinés. Afin d'explicitier comment cette expérience du dessin archéologique a engagé mon geste de dessiner dans une dynamique de structuration inédite, il faut la relier explicitement aux systèmes de dessin par nuages de points qui animent ma manière de dessiner actuelle. Parmi les gestes de dessiner archéologiques, « La forme la plus connue de ce type de dessin est le dessin traditionnel à la main, dit *au point* » (Abert *et al.*, 2013, ¶ 21) qui a suscité le passage d'un seuil dans ma pratique artistique, par rapport à ma gestuelle précédant cette expérience de dessin archéologique. J'insiste ici sur l'agentivité particulière opérée par le geste de dessiner archéologique, qui pour montrer, appréhende par l'ombrage et par le recours au point

selon ce contexte, ses outils, ses objectifs, ses rendus. Cette approche par l'ombrage et le point s'est propagée à ma pratique du dessin dans ses champs artistiques. Elle a lancé une structuration inédite de ma manière de bâtir mes dessins.

La manière dont la personne qui dessine dans un contexte d'enquête archéologique, selon ce mode opératoire particulier, et perçoit la matérialité des vestiges au moyen de ses sens, autant que de ses connaissances, confère également sa valeur, au dessin réalisé. Le terme valeur signifie ici la capacité de la relation à exister. En ce sens,

[...] la culture personnelle du dessinateur va-t-elle jouer un rôle important dans la valeur significative des documents produits. Culture classique, bien sûr, mais aussi issue des domaines scientifiques et techniques, la géométrie, par exemple, et ses applications graphiques ; [...] Ces connaissances [...] permettent d'éviter des erreurs d'interprétation, par une expérience du contact avec la matière, dure et concrète. (Van Den Driessche, 1975, p. 3)

Or, il est intéressant de souligner que j'ignorais dans cet exercice de relevé épigraphique la signification de la plupart des hiéroglyphes que je copiais. Comme indiqué précédemment, lors de l'exposé des fonctions de cette pratique du dessin, sa valeur – c'est-à-dire le réseau de relations en train de se tisser entre la personne qui dessine, les actant.e.s et le milieu – est hybride : elle vise une pertinence scientifique, et ce processus peut générer également certaines qualités esthétiques.

Ce document graphique archéologique procède du réalisme intellectuel, en conservant un réalisme visuel. Il est appuyé par la connaissance particulière de la discipline concernée. Ce type de dessin, avec quelques autres utilisés dans le cadre de la Recherche, a reçu le qualificatif de dessin « scientifique », sans doute parce que les termes « artistique » ou

« technique » paraissent tous deux (peut-être à tort) inadéquats. »
(Laurent, 1986, p. 93)

Me connectant au dessin archéologique en contexte d'enquête égyptologique, j'ai apprivoisé des gestes de dessiner et appliqué des conventions graphiques pratiquées dans ce domaine de recherche. Simultanément, je me suis connectée aux manières antiques de dessiner l'espace, le temps et les êtres vivants inventées par les Égyptiens du Nouvel Empire. Elles diffèrent de celles qui résultent de l'opération mentale de géométrisation de l'espace produite *via* la perspective monoculaire (Alberti, [1435] 2007), supposant un regardeur unique et immobile. Ainsi, j'ai accédé à une méthode de représentation de l'espace alternative à cette élaboration technicisée et simplifiée du processus optique (Arasse, 2006) qui dominait ma manière de dessiner depuis mon cursus d'études à l'ÉNSBA, et même avant. Dans cette pratique du dessin archéologique, comme dans les représentations bidimensionnelles de la civilisation égyptienne du Nouvel Empire, le travail du regard, plutôt que de *faire voir* cherche à « [...] faire comprendre » (Luquet, 1930, p. 114).

Les figures humaines ainsi construites par les Égyptiens sont bien connues, plus que leurs interprétations des constructions, des jardins et des bassins, si proches de nos dessins techniques [...]. C'est sans doute grâce à ce réalisme intellectuel que les projections égyptiennes sont plus claires (au moins pour les dessinateurs) que de savantes et confuses perspectives ; elles constituent une excellente leçon d'« analyse logique » des choses. (Laurent, 1986, p. 93)

Depuis la pratique archéologique du dessin, j'ai assimilé cet enseignement de l'analyse logique, et le « réalisme intellectuel » qui la caractérise s'est substitué, dans ma manière de dessiner, à l'organisation précédente issue des inventions de la Renaissance florentine. Il s'agit d'un des caractères les plus sismiques dans mon approche du dessin,

et qui est demeuré prégnant, puis qui a teinté fortement le climat du cycle *Ombres d'exil, Montréal* réalisé avec les participantes rencontrées à P-M.

Le second aspect exposé durant cette conférence a été le fait d'appréhender le dessin comme pratique traversant les individualités, les *habitus* et les champs de recherche. Dans le contexte de la fouille archéologique, le geste de dessiner se connecte à la céramologie, à la topographie, à l'architecture, à la photographie, et bien sûr à la philologie. Pour coopérer efficacement à un processus de recherche scientifique (Latour, 2001), le geste de dessiner archéologique crée des ponts avec le geste de creuser la terre, de la mesurer, d'en dégager des vestiges, d'analyser des indices contenus dans certains fragments de poteries. Dessiner, dans le cadre des fouilles égyptologiques auxquelles j'ai participé, permettait d'interroger les écarts entre écrire, photographier, dessiner, graver, sculpter et bâtir une architecture, dont témoignait notamment l'épigraphie relevée. Cette coopération se pratiquait alors que l'on expérimentait le fait d'être un.e étranger.e dans le pays où l'on travaillait.

Le troisième point exposé permet de concevoir le dessin non seulement comme un jeu avec des espaces en deux dimensions, mais toujours oscillant entre des espaces disposant de deux, de trois et même de quatre dimensions. En dessin, le temps s'est affirmé, au fil de cette expérience archéologique, comme un.e actant.e majeur.e. Avec ce temps, j'ai rencontré un ordre de grandeur surprenant, qui m'a permis d'envisager une stratification de gestes de dessiner germant les uns autour des autres, sur des milliers d'années. Par exemple, les inscriptions sur les obélisques et parois des chapelles que j'ai relevées en fac-similé (2001-2002) ont été dessinées et gravées entre 1504 et 1457 avant J.C. environ. L'épaisseur de temps considérable existant entre mes gestes de dessiner et ceux des personnes ayant dessiné et sculpté ces parois plus de

3500 ans plus tôt a informé mon approche du dessin. En particulier, recevant des égyptologues des connaissances sur les pouvoirs attribués au dessin dans cette société lointaine, j'ai interrogé ma pratique du dessin sous l'angle du rapport entre esthétique et technique. À l'instar des conceptions d'alors, percevant la paroi de pierre gravée comme une membrane, le fait de calquer ces hiéroglyphes intensivement pendant un an m'a amenée à éprouver le geste de dessiner comme une zone perméable entre réalités haptiques et optiques, réalités visibles et invisibles. Ici, la dynamique transductive traversant des seuils se caractérise notamment par l'absence de but préétabli, en ce qui concerne la dimension esthétique du dessin une fois terminé.

Enfin – et cet aspect est une sorte de ritournelle de ma recherche doctorale comme de ma posture durant les ateliers-laboratoires *Ombres d'exil, Montréal* – en rencontrant la conception du dessin telle qu'agie durant cette période de la civilisation égyptienne antique, je me suis mise à considérer plus largement ce qui (se) dessine, incluant des *transagirs* en dessin mobilisant la puissance du temps selon des ordres de grandeur non-humains. Cette tendance demeure, non pas exclusivement, mais elle est toujours présente en filigrane et a imprégné l'atmosphère des ateliers de dessin réalisés à P-M. Je vais en détailler les différents aspects au fur et à mesure de ce chapitre.

4.1.2 « Transduction 2 » : Dessin scénographique

Continuant à revisiter mon parcours en dessin, j'ai cherché à saisir comment les germes de l'expérience consistant à dessiner à l'échelle d'une architecture donnée, afin de créer des œuvres destinées à l'espace public, pouvaient se propager aux actions dessinées à P-M, c'est-à-dire selon une dynamique incluant l'espace comme actant.e. Une fois

rentrée en France après presque deux années vécues en Haute-Égypte, j'ai cherché les lieux et formules possibles pour ce faire. J'ai identifié une plateforme où se pratiquent le dessin et la peinture à l'échelle que j'avais appréhendée dans les temples de Karnak, soit les ateliers de conception et de fabrication de décors de l'Opéra de Paris.

Dans cet établissement, le dessin se trace selon des ordres de grandeur inédits, à l'échelle d'une architecture monumentale, s'adressant à une jauge de spectateurs considérable. Il y existe une mise en relation de dimensions poïétiques, sociales, esthétiques et techniques. Pour dessiner selon le mode opératoire « à l'italienne », qui est celui suivi dans les ateliers de l'Opéra, on passe sans cesse d'une échelle miniature à celle de la toile peinte aux dimensions du plateau. Cette opération de passage s'organise grâce à la maquette (Courier de Méré, 2020, p. 173-174). Celle-ci est un dispositif qui met en relation différents ordres de grandeur. Elle est ébauche, modèle réduit, encapsulant et rendant tangible ce qui est perçu d'habitude dans l'ordre de grandeur visuel. Selon l'étymologie, la maquette est une petite tâche (CNRTL, s.d.). En ce sens, dans mon processus de création, elle peut constituer d'abord une ébauche, dont la taille réduite implique une compression des gestes que fait l'artiste pour la réaliser, mais déploie simultanément les devenirs de l'œuvre. Un aspect plus probant à mes yeux est qu'il s'agit d'un terme appartenant au vocabulaire de la sculpture : la maquette signifie que l'œuvre graphique ou picturale est envisagée dès le début comme disposant de trois dimensions. En partie grâce à la maquette, et en partie grâce au milieu scénique dans lequel germe ce geste graphique, impliquant des sensations haptiques et kinesthésiques autant que visuelles, le but est de faire passer le dessin « du rang d'image qu'on voit au rang d'image qu'on vit » (Bachelard, 1958, p. 142). La maquette donnant un aperçu qui convoque une économie perceptive renouvelée, elle permet à mon propre imaginaire de se déployer. Elle est support de rêverie, à l'instar de la maison de poupée. Il s'agit d'abord d'une petite boîte dans laquelle des ordres de grandeur, des qualités très

éloignées dans la réalité, peuvent se précipiter, au sens d'un processus chimique. Cette composante sera prolongée par la relation que j'ai développée ensuite, y compris sur un plan théorique, avec la scène théâtrale, qui conserve ce caractère de la « boîte magique », des « mondes du réalisme magique » selon la formule de Bachelard (Bachelard, 1958, p. 142). Je pense ici à la maquette de la maison d'enfance du personnage principal dans *887* de Robert Lepage, qui articule toute la dramaturgie de la pièce autour de la maquette de l'immeuble dans lequel il a vécu son enfance (Arpin-Simonetti, 2017). Certaines dimensions d'expériences, pas seulement humaines, différentes, comme celle de la maquette telle qu'éprouvée durant l'enfance, se reliant à la dimension corporelle de l'individu (passé à l'âge adulte) entrent ainsi en communication (Simondon, 2015), ce qui les transforme mutuellement. Cette transformation est informée (Simondon, 2013) par l'épaisseur des strates de temps traversées pour se rendre de l'une à l'autre.

En dessin scénographique, l'exercice de mise au carreau, qui organise ces ordres de grandeur, se fait avec des fils tendus, enroulés autour de clous plantés dans le plancher de l'atelier de décors. Ces fils forment des carrés d'un mètre sur un mètre. Ils nous permettent de voyager de la maquette à la toile dessinée à l'échelle de la scène et donc vers les yeux, les corps réunis en assemblée, du public. Durant les années où j'ai pratiqué intensivement ce type de dessin, nous opérons exclusivement avec le sol comme support, à l'échelle du plateau de l'Opéra Bastille ou Garnier. Le dessin s'élaborait *via* cette technique très simple, en divisant la toile et la maquette selon un rapport analogique et géométrique. Puis, nous répartissions les données de la maquette entre les dessinateurs.trices scénographes, et nous reproduisions en grand ce qu'il y avait *dans* chacun des petits carrés tracés sur la maquette. Ici, la dynamique transductive se caractérise notamment par l'expérience de dessiner entre les artistes. Pendant que nous traçons les motifs propres à une toile scénographique de grand

format à plusieurs, au sol, et que l'ensemble du dessin saturait notre champ de vision, la manière dont la composition se formait était imprédictible. La relation entre nos gestes de dessiner n'était pas hiérarchique. Ainsi, dans le milieu auquel nous participions, chaque geste pouvait amener à une évolution de l'ensemble du dessin – ce qui change la nature-même du dessin, habituellement fait par une seule personne, car il est peu commun que plusieurs personnes élaborent un même dessin, ce qui amène un changement dans la portée de ce que peut faire un dessin collectif. Tel que décrit précédemment (voir *supra*, section 1.4.3), cette manière de dessiner entre les individus engage une dynamique transductive. En fonction de la dimension physique et du rôle de chaque peintre scénographe en train de composer les éléments présents dans *ses carrés* de la maquette, ce qui change dans la contribution au champ de production du dessin scénique est généré de place en place, par les gestes de chacun.e des peintres qui vont s'adapter aussi, au cours de la mise en relation des carrés, et en fonction des seuils franchis dans les relations qui s'établissent à cette occasion.

Ce mode opératoire poursuivait une expérience d'aveuglement vécue antérieurement à Karnak, car il était impossible de voir l'ensemble de ce que l'on dessinait : le support de dessin étant trop grand par rapport à la dimension de nos corps qui l'arpentions⁴. Comme à Karnak, dans les ateliers de l'Opéra, nous cheminions dans le dessin, ce qui faisait apparaître corrélativement des dimensions et des structurations nouvelles au sein du milieu dessiné. L'autre aspect analogue à la pratique du dessin archéologique à Karnak était qu'il n'y avait pas d'auteur.e individuel.le. Une collaboration entre des connaissances, des méthodes, des actant.e.s, des milieux produisait des événements

⁴ Pour donner une idée des échelles de ces dessins scénographiques par rapport à ce qui précède : la salle hypostyle de Karnak, par exemple, mesure 102 mètres sur 53 mètres. L'atelier de peinture de l'Opéra Bastille mesure environ 45 mètres de long, et le plateau de Garnier fait environ 26 mètres d'ouverture, à l'instar de la plupart des toiles que nous y avons dessinées.

différant de l'addition des matérialités et des énergies engagées. Le dessin ainsi créé n'appartenait à personne en particulier. Nous étions des interprètes qui performions un dessin partagé, impliquant des superpositions et des entremêlements selon lesquels chaque corps dessinant crée « une manière individualisée de *définir* » (Latour, 2018, p. 39) la société dont il fait partie. La réalité que l'on rencontre s'apparente à ce que Latour pointe ainsi : « Chacun peut être aussi égoïste que nécessaire selon la théorie de Darwin, mais les limites de l'individu sont devenues impossibles à tracer car tout ce que chaque corps fait aux autres, *les autres le lui font aussi* » (Latour, 2018, p. 39). J'ai constaté, au début du cycle d'ateliers avec P-M, que cet aspect, tel que décrit ici par Latour, a déterminé la dynamique lancée avec les participantes. Le *transagir* proposé s'actualisait en dessin par le fait de passer collectivement au travers de la réunion de multiples forces en train de prendre forme. Ces gestes engageaient l'ensemble du corps de chacune des participantes et incluaient la réciprocité décrite.

La pratique scénographique m'a également appris à recourir de manière plus fluide à la géométrie en dessinant, et par là à incorporer le lien entre le dessin et des architectures réelles, et mises à l'épreuve de leur matérialité, les contraintes mécaniques (pesanteur du calcaire et du granit à Karnak, résistance et souplesse du tissage de la toile de coton à l'Opéra) et l'adaptation aux diverses assemblées humaines avec lesquelles elles entraient en relation. Ces assemblées se composaient pour accomplir un culte religieux à Karnak, et pour regarder ensemble (Mondzain, 2000) à l'Opéra. Ces deux pratiques de dessin ont en commun de mettre en relation différents corps s'engageant, et qui performant le dessin non seulement par le regard, par les perceptions tactile et kinesthésique, mais aussi par le déplacement de percepts et d'affects concernant l'amplification et la porosité du geste à la diversité de ses puissances micropolitiques.

4.1.3 « Transduction 3 » : Dessin performé et pratique de création *in situ*

Pour approfondir la stratification ayant généré mon geste actuel de dessiner, je vais revenir sur le passage d'un seuil qui a constitué un événement notable dans la pratique de ce que j'ai nommé le *dessin-scène*, sur son versant énergétique.

En 2009, l'artiste Anselm Kiefer a été invité par l'Opéra de Paris à créer un spectacle pour saluer les vingt ans de la salle de Bastille (Régnier, 2009). En écho à sa pratique, d'abord plastique, et qui investit tour à tour les champs de la performance, de l'*in situ* et de l'installation, Kiefer demanda aux sculpteur.e.s et peintres des ateliers de l'Opéra de réaliser des éléments plastiques destinés à jouer sur scène, dans l'œuvre en création.

Une fois l'œuvre présentée à l'Opéra Bastille, Kiefer a proposé à certain.e.s peintres et sculpteur.e.s des ateliers de l'Opéra de poursuivre la collaboration, en l'assistant dans son atelier de Croissy-Beaubourg, à proximité de Paris. C'est ainsi que j'ai commencé à porter une attention accrue à la dimension énergétique du geste de dessiner, alors que j'assistais Kiefer en 2011. J'ai expérimenté, en interprétant certaines de ses œuvres picturales, la valeur d'un type d'énergie dans mon geste de dessiner et de peindre. Dans le sillage de la pensée de De Zegher (2003, p. 275) déjà explicitée, j'ai développé une appréhension du dessin d'abord par l'action et l'engagement dans le geste de dessiner comme une montée sur scène (voir *supra*, section 1.1.4). J'ai étudié ce processus de *devenir-performeur.se* de plusieurs artistes en dessin élargi actuel, que ce soit en direct sur la scène des arts vivants ou en arts visuels. J'ai dessiné et peint de nombreuses grandes marines et montagnes à cette période. Le regard de Kiefer sur ma manière de dessiner et de peindre en grand format, qui induit de m'engager dans un dialogue avec l'épaisseur médiumnique qu'implique sa manière de peindre, *via* le précipité d'échelles

(à amplitude considérable) qu'il pratique, a été ce révélateur. Ce que Kiefer cherchait à capter par le dessin et la peinture, c'étaient certains flux se manifestant dans l'acte de dessiner-peindre ces paysages, éprouvés comme des « complexes de matériau (corpuscules, singularités...) et d'énergie (ondes, flux, forces...) » (Buydens, 2005, p. 163). Selon Deleuze et Guattari, les trois caractères principaux du matériau sont « une matière molécularisée, il est en rapport avec des forces à capter ; il se définit par les opérations de consistance qui portent sur lui » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 426). En me trouvant liée aux façons qu'avaient les matériaux de devenir consistants dans cet atelier, j'ai éprouvé et capté la performativité propre au geste de dessiner. J'en ai retenu que l'art a donc « le moléculaire pour objet », et que ce qui importe c'est « l'efficacité de l'art à mouvoir notre existence concrète » (Buydens, 2005, p. 163).

De nouveau, je souligne ici la porosité des frontières entre les mondes de l'art traversés – en complément de celle que je pratique entre arts visuels et arts vivants – en l'occurrence, la porosité entre artisanat d'art (ateliers de l'Opéra) et art contemporain (atelier de Kiefer). Il faut aussi insister sur la fécondité de la dynamique de transfert entre les médiums existant dans l'atelier de Kiefer. Par exemple, la découverte des photographies des *Aktions*, (Michaud, 2020) a influencé ma perception de l'importance décisive de la dimension énergétique, souvent invisible tout en disposant d'effets visibles, du geste de dessiner tel qu'agi par cet artiste. J'ai commencé à élaborer ce qui deviendra ma recherche-crédation de maîtrise, dont le sujet portait sur les pratiques d'interprétation en peinture et en dessin. M'alignant sur les structurations propres aux arts du temps (la musique, l'art dramatique), mon propre corps est passé au premier plan, devenant médium pictural dans l'acte d'interpréter du Kiefer. Cette expérience s'est accompagnée d'une émancipation des mains par rapport à mes yeux, et ces deux tendances ont réduit le désir d'apparaître, de mordre sur la réalité en tant qu'individu-artiste. L'exercice consistait à m'éclipser au profit d'une présentification de l'énergie

gestuelle propre à la manière de dessiner de Kiefer, à devenir l'ombre qui rend visibles « les flux intensifs grouillant “sous” les choses » (Buydens, 2005, p. 163). Ces exercices ont suspendu ma conception précédente qui subordonnait la matière à la forme dans le geste de dessiner et de peindre, mais sans que cette hiérarchie s'inverse. Cette expression kinesthésique et haptique, précipitant ensemble chaos et forme, m'a permis de montrer l'élan de submersion du contour perpétuellement en train de se faire, « par les flux qui l'habitent » (Buydens, 2005, p. 152). Ce désir de « moléculiser la forme » propre au *devenir* pictural dans l'esthétique deleuzienne, hérite de l'ébranlement du schéma hylémorphique telle que formulé par Simondon dans sa conception du processus d'individuation (Simondon, 2013, p. 23).

Au cours de cette expérience de *devenir l'ombre* d'un artiste, j'ai approfondi le caractère distribué de l'autorité (ou auctorialité) en dessin et peinture. Dans l'atelier de Kiefer, j'ai pratiqué une autre manière de dessiner que celles que j'avais pratiquées en art contemporain, en archéologie, ou en scénographie. J'ai pu pratiquer cette nouvelle manière de dessiner à une échelle encore inédite pour moi. L'atelier de Kiefer à Croissy, d'une superficie de 36 000 mètres carrés (partie intérieure), ainsi que l'étendue des moyens qui y étaient disponibles, m'ont amenée à essayer des modes opératoires, des situations, une manière de faire équipe, à dessiner avec des actant.e.s, techniques et médiatiques, qui ont augmenté mon habileté à capter les forces en présence et leurs relations au plus proche de la manière dont elle se produisent, en direct.

Ces structures émergentes ont approfondi ma saisie de la performativité susceptible d'exister dans les milieux de dessin décrits. Comment se développait-elle ? Je vais avancer quelques pistes de réponse à cette question en procédant à la présentation de la création réalisée durant les ateliers-laboratoires à P-M. Ainsi sera détaillée

l'influence de cette expérience sur la pratique de dessin avec les participantes. La capacité à « rendre visible l'invisible » (Kisseleva, dans Fourmentraux, 2017b, p. 79) éprouvée *via* le geste de dessiner performé dans ce contexte a constitué ma plateforme d'appui pour étudier comment le moindre geste et le *dessin-scène* ont permis aux participantes de jouer les relations mouvantes entre visibilité, survisibilité et invisibilité liées au parcours d'exil, à une échelle micropolitique.

Par exemple, nous avons testé des vidéoprojecteurs conçus pour des espaces publics urbains, qui permettaient de projeter même en plein jour, à des formats adaptés à l'architecture industrielle monumentale de l'atelier de Croissy. Le fait de tester ces vidéoprojecteurs dans cet espace était destiné à réaliser des tableaux créés en réponse à des commandes publiques émanant d'institutions ou de collectivités publiques. Les qualités propres à ces actant.e.s médiatiques se sont conjuguées à la manière de dessiner que j'avais développée pour interpréter l'univers plastique de Kiefer, que je pratiquais pour réaliser les marines et les paysages de montagne. Cette manière de dessiner faisait primer la dimension énergétique dans le geste de dessiner, visibilisant l'engagement musculaire du corps dans chacun de ses segments comme dans chacune de ses particules. Ces actions de dessiner se mettaient en relation avec d'autres matériaux, dans leur processus de *devenir* la couche picturale. Ces tableaux étaient créés avec des actants traditionnels (châssis en bois de pin, toile de lin, pigments, colle à papier peint, huile de lin, puis : peinture à l'huile, acrylique et gomme laque). L'épaisseur, le poids et l'opacité de ces médiums, combinée à leurs dimensions, est considérable. S'hybridant à ces actant.e.s traditionnel.le.s, les actant.e.s médiatiques testé.e.s, ces amplificateurs et traducteurs d'images en faisceau lumineux, m'ont inspiré une nouvelle manière de dessiner dans mon propre atelier.

Je me suis mise à dessiner avec la lumière et à dessiner des nuées de pixels pour générer des mises en présence, plutôt que des images. Concrètement, j'ai entrepris de dessiner la matérialité numérique de l'image se reconfigurant du fait du processus d'encodage numérique – avant de chercher la moindre possibilité de percevoir un tableau ou une image. À partir de cette expérience d'assistante, j'ai commencé à dessiner de plus en plus par points, en étant baignée dans le dessin en cours de création, sans en percevoir la globalité. Ce nœud de relations renouvelé poursuivait plusieurs situations de dessin scénographique, mais une bifurcation a eu lieu car je l'ai pratiqué non seulement au sol, mais aussi en dessinant en appui sur un plan vertical. Le seuil que j'avais perçu en dessinant au sol durant mon expérience de dessin scénographique s'est glissé dans ce recours au vidéoprojecteur, a mué, et s'est structuré selon d'autres plans. Le recours à un intervalle de contraste entre noir et blanc peu nuancé constitue une autre caractéristique de la manière de dessiner qui a surgi durant cette période. Cette simplification de ma gamme de valeurs (dans l'ordre de grandeur reliant le clair à l'obscur) a concentré mon énergie non plus sur le mélange à opérer pour décliner les valeurs avant de dessiner, mais sur ce qui s'opère à l'occasion de la rencontre entre pinceau chargé d'encre et surface textile. À rebours complet de l'épaisseur et de l'opacité considérables de l'émulsion avec laquelle je peignais les marines et montagnes de Kiefer, j'ai creusé le choix de supports tissés transparents ou translucides de dessin, rencontrés en pratiquant le dessin et la peinture dans le milieu des arts vivants. Depuis 2007, je les avais utilisés pour donner accès à mes dessins de grand format sous tous leurs angles dans un espace donné, en réponse à des commandes. Associés à ces supports de dessin qui peuvent disparaître selon la manière dont ils sont éclairés (tulle vidéo, calicot CS), j'ai limité mes actant.e.s de dessin à des médiums et matériaux qui se laissent traverser par la lumière, comme l'encre de Chine. En ce sens, j'ai exclu le blanc pour dessiner. Seul le blanc déjà présent dans le support ou la lumière traversant ce support sont demeurées. Ainsi, l'encre noire, ou l'acrylique noire diluée

sont devenues mes principales alliées, combinées avec des pinceaux chinois. Ces pinceaux, dont l'adaptation européenne s'appelle *Petit gris Pur*, sont faits en poils d'écureuil et manches en bois clair. En contact avec l'encre de Chine, ils forment une pointe remarquablement fine. Ils disposent aussi d'une capacité à retenir l'encre qui est notable, que ce soit pour dessiner sur un support vertical ou horizontal. Ces pinceaux permettent un geste à la virtuosité la plus réduite possible. Il s'agit de mettre en contact la pointe du pinceau imprégnée d'encre avec la surface de la toile, et de l'éloigner dès que le contact a eu lieu, formant un point. Ce point a un comportement en partie imprédictible, selon la manière dont la toile a été encollée. Ce point de contact peut fuser, se déformer, convoquer des présences végétales ou animales par la manière dont le liquide sombre de l'encre entre en résonance avec les fibres et le tissage du support, s'y fraie un passage.

M'adaptant à la relation nouvelle qui s'établissait avec le processus de numérisation (devenant code-image plutôt que dessin) et le vidéoprojecteur, je me suis mise à dessiner dans l'obscurité, selon un dispositif qui impose de perdre la totalité de l'image de vue et de se plonger dans l'image tout en dessinant en suivant les indications d'un flux lumineux, alimenté par de l'électricité. Avec cet assemblage (Bennett, 2010) de pixels, d'encre noire, d'énergie électrique, de supports textiles translucides et d'un geste minime, deux expositions se sont élaborées : *La Belle et la Bête* (2012), en galerie ; et une installation *in situ*, en centre d'art contemporain : *Sacré Printemps* (2013). Ce processus de création *in situ* s'est prolongé ensuite dans des expositions collectives : en galerie pour *Transversalités* (Paris, 2015) et dans un lieu étranger au monde de l'art pour *L'affaire du 3915* (Montréal, 2016). Cette série de présentations a imposé le lieu comme un.e actant.e crucial.e dans ma poïétique de dessin. Élaborant pour chacun de ces espaces une installation constituée de plusieurs dessins de grand format, j'ai éprouvé le fait que l'espace n'est pas « une réalité en soi dont la

représentation seule est variable selon les époques. L'espace est l'expérience même des humains » (Francastel, 1950, p. 38). Construire une installation de cette manière est une expérience d'extension de son propre corps, et, simultanément, d'empiètement les uns sur les autres, avec divers corps. J'ai procédé en m'inspirant du mode opératoire d'animaux autres qu'humains, suivant l'observation que : « Les toiles d'araignée ne sont pas que les productions de l'animal, mais le déploiement de son corps et de son système perceptif » (De Loisy, 2018, p. 3). Ces installations ont suscité une réflexion sur la manière la plus propice de partager cette relation amplifiée. Comment la partager avec le public ? Ce partage devait se faire en accord avec le constat que « le premier univers de l'humain est topologique, déformable, fondé sur les notions de voisinage et de séparation, de succession et d'entourage, d'enveloppement et de continuité, indépendamment de tout schéma formel et de toute échelle fixe de mesure. » (Francastel, 1950, p. 40). Les ordres de grandeur, tels que mobilisés dans la pensée simondonienne, qui mettent en relation des réalités (notamment spatio-temporelles) hétérogènes m'ont aidée à pratiquer cette fluidité des échelles relationnelles dans l'appréhension d'un espace-temps à la fois d'expression globale et particulière.

Ainsi, l'espace donné pour élaborer une exposition est devenu la matière-même du geste poïétique, dans mon approche du dessin il est ce qui co-fabrique, en partie, le dessin. En ce sens, réfléchissant aux différents ébranlements du caractère *privé* de l'autorité artistique, la notion d'identité individuelle, atomisée, séparée, s'est dissoute au cours de mon cheminement. Allant plus loin en ce sens, Bruno Latour écrit : « [...] pour les formes vivantes, ce qui est décrit comme étant « autour » (appelé pour cette raison « environnement ») ne constitue pas le cadre dans lequel elles vivent et luttent pour leur survie, mais le résultat non-intentionnel de cette lutte pour la survie » (Latour, 2018, p. 39). C'est dans cette veine, de remise en question du clivage entre intériorité et extériorité au profit d'une continuité dans l'individuation, que s'activent les

situations de dessin pratiquées avec les participantes à P-M. Au cours de cette série d'ateliers, ma pratique en dessin est devenue un processus artistique mené en collaboration « étendue » au cours duquel les participantes ont produit des conditions propices à leur existence, et en partie à celle du groupe en cours de création. Ainsi une dynamique excédant les individualités s'ouvrit. Ce processus a mis des personnes en résonance mutuelle avec le milieu, générant une co-évolution du champ associé, qui change les composantes et le tout qualitativement (Trudel, 2016), de manière différentielle.

Afin d'explicitier cette nouvelle manière de dessiner, et l'émergence perçue d'un *transagir*, j'ai déjà décrit à quel point la rencontre avec le processus de création du duo AMCB (voir *supra* p. 2 et p. 95) avait été importante. Pour discerner précisément leur apport, et en quoi il a teinté les ateliers avec les participantes à P-M, je vais mentionner quelques-uns des effets constatés sur ma pratique du dessin. Après la compréhension nouvelle de la relation au temps et à l'espace comme actant.e.s du dessin, je souhaite poursuivre l'explicitation des moindres gestes en tant qu'activateurs d'errance. En effet, les moindres gestes possèdent aussi le sens d'une perturbation, un geste qui ne fait pas correspondre une intention et un tracé. Cette caractéristique est déterminante dans ma pratique récente du dessin, car un des aspects saillants de la dynamique transductive à l'œuvre est que le processus de création *in situ* s'effectue sans but préétabli.

Alors que je commençais à dessiner avec des pixels, m'intéressant à la manière dont l'automatisation d'un tracé numérique, quand elle échoue, peut régénérer, nourrir la gestuelle d'un.e artiste ou d'un.e interprète-artiste, j'ai étudié selon cet angle l'approche du duo AMCB. J'ai observé des images en mouvement produites selon un

processus d'encodage binaire qui échoue à les articuler (c'est-à-dire à faire ce que le logiciel a été programmé pour faire) et j'en ai conclu que ce processus peut constituer une inspiration. Cette automatisation qui faillit m'inspire-t-elle parce qu'elle dégage une zone rebelle, une zone d'indétermination ? Suscite-t-elle un espace-temps échappant au règne de certaines images, pléthoriques, dont la domination intime un type de visibilité déterminé au corps humain ? Cet échec dévoile-t-il, par un nouvel agencement, certains ressorts de l'opération imageante quand celle-ci n'imité pas, mais simule, comme c'est le cas pour l'image numérique ? Est-ce que montrer les fêlures existant dans une opération de traitement mathématique du code informatique « qui se substitue à la main pour générer l'image » (Sultan et Vilatte, 1998, p. 12) stimule l'imagination poétique et informe le processus créatif transductif ? S'agit-il de « contaminer la limpidité des algorithmes par des traces d'ambiguïté, d'incertitude de non-savoir, d'émotion » (Sultan et Vilatte, 1998, p. 15) ? La nouvelle manière de dessiner élargie que j'ai initiée à partir de 2014 a soulevé ces interrogations et continue à habiter mon dessin aujourd'hui. Plusieurs autres artistes partagent tout ou partie de ces questions. Ces artistes interrogent le même type de déraillement, ou d'altération, dans ce langage mathématique et automatisé. Se servant d'un programme informatique pour réaliser ses images, une piste est de le détourner « en introduisant des défaillances électroniques et des bugs, forçant l'ordinateur à recalculer sans cesse les coordonnées de chaque pixel et donnant lieu à des modifications de formes » (Bertrand-Dorléac et Neutres, 2018). Cette configuration résulte d'un programme qui échoue à *informer*, au sens où Simondon utilise ce terme, comme mentionné précédemment, c'est-à-dire à donner forme à des forces en présence. En l'occurrence, c'est la contemplation de cette défaite qui fertilise le terreau plastique. Claire Bardainne, du duo AMCB, va dans le même sens quand elle parle de son approche du dessin en direct sur scène :

Si on a par exemple des points qui doivent bouger toujours de la même façon, au même moment de la musique, d'une façon très rapide et précise, on va alors faire appel à la machine. Parce que l'on sait qu'un humain sera parfois en avance et parfois en retard sur la musique. En revanche, si on veut obtenir un résultat qui soit complètement en improvisation et très à l'écoute de ce qui se passe sur scène, on fera plutôt appel à un humain qui interviendra à l'aide d'un stylo et d'une tablette graphique pour suivre l'interprète sur le plateau avec son cœur et toute son âme. (...) Tout d'un coup ça palpite, ça respire. Dans la salle, le public est pris dans une espèce de tension qui se joue entre cet interprète numérique et ce qui se passe sur scène. On arrive du coup à transposer cette exigence du vivant dans un outil numérique. (AMCB, 2014, p. 1)

J'ajoute à cette réflexion de Bardainne que dans mon processus de recherche-crédation, c'est plus largement le lien entre humain.e.s et actant.e.s qui est expérimenté, pas seulement l'intentionnalité humaine. Susciter une nouvelle relation à la technologie est un des chantiers ouverts par mon doctorat. Je décrirai au prochain chapitre comment elle s'est activée en dessinant avec le système de captation de mouvement numérique MVN X Sens durant les ateliers avec les participantes. Cela impliqua de procéder avec les actant.e.s technologiques autrement que selon leurs usages habituels. En ce sens, jouant avec les angles morts de certains algorithmes sur scène, le duo AMCB indique une voie pertinente. Dans la continuité de la relation tissée avec les actant.e.s numériques décrite par Bardainne, Adrien Mondot explique son mode opératoire :

Il s'agit [...] de me servir des immenses possibilités des outils d'aujourd'hui mais en leur insufflant de l'erreur, de la fragilité, peut-être de la poésie pour que nous rentrions dans l'ère du spectacle post-numérique, où la technologie ne serait plus un prétexte. (Mondot, 2010)

Pour compléter la déclaration qui précède, il faut préciser que les machines peuvent faire des erreurs sans que cela ne provienne d'une intentionnalité humaine. Les

humain.e.s décident de collaborer avec ces moments de déroute et d'incertitude, s'engageant avec le milieu métastable qui pousse vers de nouveaux devenirs (Trudel, 2016). L'objectif, propre à l'algorithme, qui est d'évincer la pensée afin, notamment, de gagner en vitesse de calcul par rapport à ce que pourrait réaliser un être humain, n'est pas atteint systématiquement. À l'instar des artistes cités, je joue dans cette zone aveugle, la provoque parfois et j'identifie ce qui est conçu généralement comme une impasse plutôt en tant que zone féconde pour développer mes œuvres en dessin.

4.2 Reconfiguration de ma pratique du dessin

J'ai retracé la germination de strates de dessin entre membranes, la dimension excédant les individualités et l'aveuglement expérimentés *via* la pratique scénographique du dessin, et l'apport du dessin réalisé en direct, à vue. J'ai souligné comment la veine performative expérimentée en assistant Kiefer m'a permis de visualiser la dimension énergétique du geste de dessiner. L'importance de s'éloigner d'une conception de l'individualité et de l'intentionnalité humaines « séparées » s'est imposée à moi grâce à la pratique *in situ* du dessin. Chacune de ces expériences a concrétisé la dynamique transductive qui a déployé les dimensions tout en étirant mon geste de dessiner. L'évolution de mon geste a aussi installé au premier plan de mon mode opératoire actuel les dimensions socio-politiques de la pratique du dessin. J'y reviendrai en détail dans les pages suivantes et au prochain chapitre, en auscultant le tissage inédit des rapports entre le dessin, le fait de porter son ombre, l'esthétique et le niveau micropolitique qui s'est produit durant les ateliers *Ombres d'exil, Montréal*. Les transductions qui se sont propagées dans mon geste de dessiner durant ce parcours se sont conjuguées à un recours inédit à l'ombre portée, motif que j'ai mobilisé depuis

mes premières créations dans l'espace public (Courier de Mèré, 1999), et qui a déjà été ébauché. Je vais l'approfondir à la fin de cette partie.

4.2.1 Dessin par nuages de points : structurations inédites

Au gré de la pratique d'un geste de dessiner opérant par nuages de points, j'ai rencontré différents systèmes, et des évolutions ont surgi de ces rencontres. D'une part, j'ai initié la fabrication de courtes séquences de dessin en mouvement par nuages de points (animation image par image) durant la recherche doctorale. D'autre part, j'ai rencontré la captation de mouvement non-optique, en pratiquant des gestes de dessiner avec le système MVN X Sens. J'ai visualisé les données obtenues – données correspondant à l'encodage numérique des gestes de dessiner captés – sous forme de nuages de points en mouvement. J'ai ensuite projeté ces courtes séquences de nuages de points blancs en mouvement sur un fond noir, puis je les ai superposées, ce qui a déclenché une structuration inédite en relation avec ma manière de dessiner antérieure. Durant l'été 2019, je me suis mise à dessiner pour créer des dessins en mouvement, dessins infusant par nuages de points. Les carnets *Leporello* et le logiciel *Animate* sont devenus des alliés pour réaliser ces séquences. Une propagation, dans un milieu nouveau, de cette dynamique d'amplification éprouvée sous différents aspects dans le fait de performer le geste de dessiner s'est ainsi produite (voir *supra*, sous-section 1.1.3).

Pour rappeler selon quel angle les moindres gestes pratiqués conjuguent leur *agir* avec les modalités propres au *dessin-scène*, j'insiste sur les possibles présents dans la définition qu'en donne De Zegher (2003), spécialiste du dessin contemporain, déjà mentionnée au premier chapitre. Celle-ci conçoit le geste de dessiner comme

amplificateur du réseau de relations émergent. Concevoir le geste de dessiner en tant que scène souligne un recours au dessin dans lequel « la main accède à ce que ni l'œil ni le langage ne peuvent saisir : le mo(uve)ment dans l'espace, antérieur à ce qui est dessiné et articulé à la trace » (De Zegher, 2003, p. 267). Ces relations en cours d'amplification ont été ensuite développées à P-M, en partageant des gestes de dessiner performés durant les séances et en les présentant (dessins affichés en fin d'atelier). Cette association de moindres gestes, du *dessin-scène*, et de leurs modes opératoires ont contribué à connecter leurs *agirs* divers, c'est-à-dire à produire une relation nouvelle avec les personnes qui dessinent, la technologie et un contexte socio-politique marqué par l'exil, un *transagir* en dessin.

J'ai été inspirée également par la réflexion développée par Chris Salter pour répondre à la question : comment l'espace public est-il devenu une scène artistique et ludique ? En l'occurrence, comment peut-il le devenir en dessin, dans le cas des ateliers-laboratoires à P-M ? Dans *Entangled : Technology and the Transformation of Performance* (2010), Salter analyse les modalités selon lesquelles artistes, collectifs, studios de design et d'architecture se sont efforcés de réinventer les espaces publics urbains par des centaines d'œuvres numériques et interactives. Depuis les événements activés par des capteurs jusqu'aux projections monumentales, il s'avère que beaucoup sont basés sur la performance. Il en vient à s'interroger sur la nature de la performance interactive en milieu urbain, et sa démonstration que l'interactivité conjuguée aux technologies numériques transforme la ville en lieu sensible, réactif, modelé par ses habitant.e.s (Salter, 2010), m'a amenée à interroger ma propre utilisation de systèmes interactifs diffus et portés à même le corps, tels que le dispositif de captation de mouvement MVN X Sens. Suite à son observation de plusieurs événements performés dans des espaces publics urbains, Salter souligne que, depuis la fin des années 1990, cette utilisation a déplacé le discours depuis l'interaction elle-même vers des enjeux de

« faire-société » (des questions d'intimité, d'incarnation, de jeu social). Ainsi, cette lecture a inscrit ma démarche dans l'affirmation d'une tendance plus générale.

Il est temps de souligner comment j'ai recouru au motif de l'ombre à cette étape de mon processus créatif. Durant la première année où je résidais à Montréal, l'ombre et le vécu exilique (Nouss, 2015) sont entrés en relation selon un mode inédit, alors que j'élaborais une installation en dessin de grand format. Cette installation se structurait en lien avec la dynamique de création d'une exposition collective *in situ* (*L'Affaire du 3915*, 2016). Les deux curatrices à l'origine de cette exposition nous ont proposé de partir du texte *A Room of One's Own* de Virginia Woolf (1929). J'ai cherché par quels moindres gestes une pièce appartenant à un lieu de vie nouvellement investi, dans une ville inconnue et sur un continent que l'on est en train de découvrir, peut effectivement devenir une chambre à soi. Le geste de peindre un mur au rouleau s'est avéré susceptible de performer cette réalité, et de la rendre visible. J'ai filmé ce geste, qui engage l'ensemble du corps, alors que je rénovais mon nouveau lieu de vie à Montréal. Certaines réflexions de peintres ont alimenté ma recherche à ce stade, soulignant la fécondité de recourir à des gestes extérieurs à la pratique artistique pour saisir les nuances liant *faire* et *agir*. Par exemple, je me suis appuyée sur une déclaration du peintre Gerhard Richter, qui souligne la nécessité de « séparer le faire pictural de la pratique artistique » (Perret, 2001, p. 291) : « Le faire doit se dérouler sans participation de l'intériorité, tout comme casser des pierres ou barbouiller des murs. Le faire n'est pas un acte artistique. » (Richter dans Buchloh, p. 76). L'apparent paradoxe existant entre ce retrait de l'intériorité dans le *faire* et la possibilité de structurer un lieu de sorte à ce que celui-ci devienne effectivement « une chambre à soi » s'est avéré fertile. De la rue, les passant.e.s voyaient une silhouette en mouvement, en ombre chinoise (cadrée par la fenêtre), peindre un mur au rouleau. Cette silhouette peignait le mur avec un ton plus clair que celui existant précédemment. Au cours du déploiement de son geste pictural, la silhouette se dessinait de manière de plus en plus nette du fait du contraste

nouveau entre la surface en cours de peinture, en blanc, et cette ombre chinoise peignant. Le geste qui génèrait cette transformation était un geste de peindre que tout un chacun est capable de faire, voire a déjà pratiqué.

Ainsi, lorsque j'ai initié ensuite les ateliers avec les participantes rejointes *via* P-M, j'ai pu outrepasser une difficulté, formulée antérieurement de manière duelle, au profit d'une connexion plus souple entre condition artistique, processus d'individuation et condition exilique. J'en ai trouvé une formulation pertinente dans la conclusion de l'ouvrage intitulé *Performing Exile, Performing Self*, de Meerzon:

This reality forces one to reconsider the aesthetics of the exilic performative as rooted within the unresolvable tension between 1) the exilic artist's highly personalized, idiosyncratic discourse, marked by this artist's particular exilic experience, cultural referents, linguistic means, and the chosen mode of artistic expression, and 2) the same artist's search for the language of his/her expression comprehensible for a wide range of international audiences, if not all people of the world. (Meerzon, 2012, p. 293)

Ma posture actuelle consiste à sortir d'une expressivité exclusivement humaine pour creuser des questions et des expérimentations de certains mondes de l'art, pratiqués de façon plus explicitement politique. Cette tendance s'explique par une prise en compte plus aigüe (dans ma pratique) de la manière dont s'ajuste, dont se reconfigure sans cesse, notre expérience commune du sensible. Comment art et politique rejouent leurs désaccords *via* le geste de dessiner performé au sein d'un petit groupe d'exilées ? Comment cette pratique du dessin avec les participantes à P-M peut secouer le partage du sensible (Rancière, 2000) tel qu'il est institué dans la société d'arrivée ? Ainsi, je considère les éléments créés à l'occasion de ce type de projet selon une approche excédant l'esthétique. Cette approche redistribue les *transagirs* pratiqués au sein d'un

panorama plus vaste que le champ artistique, et qui connecte l'activité artistique avec ses fonctions socio-politiques. Cette approche actuelle s'enracine dans une distribution de manières d'agir liant gestes humains et non-humains, par une mise en relation de plusieurs sortes de transductions qualitatives. Comme cela a été vu, le cycle d'ateliers *Ombres d'exil, Montréal* a démarré à un moment de ma pratique artistique et de ma réflexion sociopolitique où celles-ci étaient secouées par plusieurs mutations.

Pour esquisser le mouvement général : le cheminement doctoral en recherche-crédation s'est constitué comme un passage d'une pratique du dessin créé en images fixes, de grand format, souvent *in situ* et s'est mué en une fabrication de dessins qui n'existent que *via* leur participation à une multitude d'autres dessins, dont l'habitat est une série de carnets de petit format. Ces carnets sont en quelque sorte un atelier portatif. L'action d'inscrire et de dessiner dans ces carnets active un ordre de grandeur qui ne nécessite plus un espace physique fixe et en retrait. Ainsi, le gain en termes de mobilité et d'engagement avec ce qui se passe sur le terrain est net. La possibilité d'investir des espaces publics, en particulier urbains, avec des personnes non-expertes en dessin, secoue certains types de contrôle des corps peuplant ces espaces. La tension entre contrôle centralisé et diffus est un enjeu majeur du texte de Salter déjà mentionné (Salter, 2010). Dans le chapitre *Urban Interactions : Playing in Public Space*, l'auteur désigne une combinaison d'architecture, de capteurs, d'ordinateurs travaillant en réseau, ainsi que l'action d'artistes ayant ouvert l'interactivité à des enjeux sociaux – en la faisant sortir des lieux spécialisés pour investir l'espace public urbain. L'auteur constate ainsi la dissolution de la frontière entre regardeurs et producteurs de formes, ainsi qu'entre performance produite par l'espace et performance humaine. La possibilité d'échapper à des structures de contrôle pyramidales et la subversion des comportements établis dans l'espace public, ainsi que la mise en relief des enjeux politico-esthétiques des technologies de localisation figurent aussi parmi les corollaires notables. En transférant les possibilités d'interaction depuis les espaces contrôlés de la culture vers

le « sauvage » urbain, la performance s'est articulée avec d'autres types de structures sociales et comportementales, qui étaient à la fois données d'avance et qui émergeaient durant le jeu (Salter, 2010). Le passage à une « manière » adaptée à la création d'un dessin caractérisé par le mouvement – en dehors d'un lieu préétabli comme un atelier – se constitue aussi comme structuration inédite d'une pratique artistique orientée d'abord vers des possibilités concrètes d'agir, et l'atelier en tant qu'expérimentation sans lieu fixe.

Cette *praxis* désire lancer un *transagir* avec le « temps des catastrophes » (Stengers, 2009) vécu actuellement. Ainsi, le point de départ de cette expérimentation propre au cycle *Ombres d'exil, Montréal* est de considérer que « Nowadays it's not enough to do a painting and believe the world will get better by this » [...] (Oberin, 2017). L'enjeu de l'action artistique est de découvrir comment transformer les rapports au monde, en l'occurrence par quels gestes passer d'une invisibilité subie – du fait d'un parcours migratoire (Héran, 2019) – à la possibilité de dessiner sa présence, même éphémère et partielle. Cette présence active des manières de se rapporter au monde inédites, aussi vulnérables et destitués que soient les agirs poétiques des participantes. La prémisse qui donne le *la* à mon attitude au sein du groupe est ici que « [...] with the people we work with, we usually try to achieve something that could not have been conceivable if you hadn't cooperated with them... We all get something out of it » (Saraceno et Lamarche-Vadel, 2018, p. 19). À l'instar de ce que décrit l'artiste Tomas Saraceno ici, je pars du fait que la coopération dans le champ du dessin génère des qualités émergentes impossibles à capter seule, et que ces qualités émergentes indiquent un foyer qui aimante les projets ultérieurs. Ainsi ma motivation pour créer ces ateliers collaboratifs de dessin avec les personnes en parcours d'exil, en plus de réunir les matériaux nécessaires à bâtir des réponses à mes questions de thèse s'explique par ce besoin de me connecter à une vitalité poétique qui n'est pas individuelle. J'ai aussi

constaté que montrer mon processus de création, avec les incertitudes qu'il draine, confère de l'*empowerment* aux personnes participant aux ateliers de dessin et/ou au public (Blais et Mensah, 2017, p. 3). Cela permet de développer de nouveaux pivots d'interrelation entre les *transagirs* qui se sont exprimés par la rencontre entre la situation, les personnes participant aux ateliers de dessin et les instruments particuliers. Pour donner un exemple pratique de ceci, je vais poursuivre le récit de ce mouvement vers l'atelier errant, par le biais des carnets, supports de dessin de ces années de recherche-création avec *Ombres d'exil, Montréal*.

Commençant à pratiquer le dessin dans les carnets *Leporello* « de poche », dont la structure est un pliage des feuilles en accordéon, cela m'a révélé que leur taille réduite (format environ A5, soit 14,8 cm/21 cm) n'est qu'apparente, pour deux raisons. D'abord, ils ont une capacité de déploiement notable. Un carnet mesure 5 mètres de long une fois déplié et, par cette étendue, il génère des possibilités de spatialisation permettant de lier (sous certains aspects) ces nouveaux supports au *dessin-scène* pratiqué antérieurement. Ensuite, ces carnets favorisent le dessin sur les deux faces du support de dessin. La mise en vis-à-vis, par ma pratique de la superposition de couches transparentes, s'en trouve décuplée. Cette qualité de dessin biface, sans « dos », permet d'accéder au dessin différemment selon la manière dont l'artiste et/ou le public se déplace en regardant ces carnets déployés.



Figure 4.2 Courier, C. (artiste). (2020). *Ombres d'exil, Montréal* : [Dessin]. Carnet Leporello n°2/2019. Démo-exposition, Hexagram-UQAM, Montréal. Photo A. Chaix

La composante cartographique de ma pratique du dessin y trouve également un terrain de jeu propice. En ce sens, le court film d'animation intitulé *Tulu*, que j'ai dessiné entre 2011 et 2019, est issu également d'une pratique du dessin avec ces carnets (pour consulter ce court film d'animation, tel qu'il a été présenté lors de la performance dessinée présentée en février 2021, se référer à l'Annexe A).

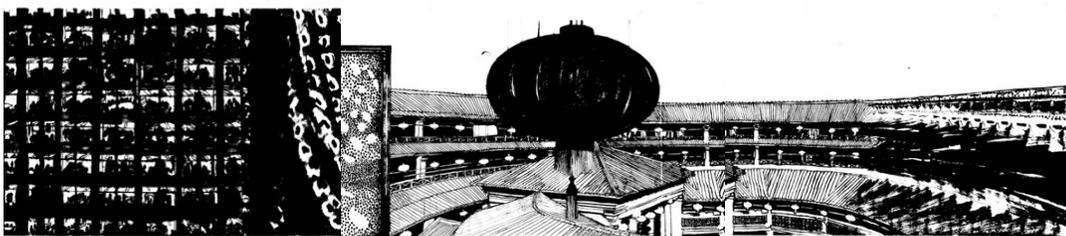


Figure 4.3 C. Courier. (2011-2019). *Tulu*. [Dessin]. Encre sur papier. Photo M. Martin

Enfin, la légèreté de ces carnets et leur capacité à se plier et à rentrer dans un étui protecteur en fait des alliés des plus appropriés pour se déplacer. À cela s'ajoute que cette nouvelle manière de dessiner m'amène à prendre des photos à des étapes très rapprochées durant tout le processus de genèse du dessin. *L'Ipad Pro* est devenu un

actant de référence ici : il assure la mémorisation de ce qui s'est passé au cours du processus d'élaboration du dessin. Il en assume la prise de vue au fur et à mesure, avec lui, je réalise le prémontage des dessins en vue de leur animation. Ce processus est transductif car la genèse de chaque membrane de dessin germe du dessin réalisé sur la page précédente. Il le reconfigure par la superposition de calques sur ces précédents dessins qui vont en faire émerger un nuage de points. Ce nuage de points va se muer en motif – motif qui lui-même élaborera une signification non prévue au début du processus de création. En ce sens, les expositions, présentations et communications de mes dessins (réalisées depuis le début de la présente recherche-crédation) ont fait passer au premier plan le mouvement générant le dessin et la présentation du geste de dessiner plutôt que l'exposition du dessin achevé et isolé, en tant qu'image fixe et en tant qu'œuvre. En ce sens, et pour insister sur la dimension expérimentale de ma thèse, celle-ci n'entendait pas déboucher sur une exposition de type *Solo Show*.

4.3 Déphasage dans le recours à l'ombre

Le dernier effet observé dans cette transformation est une inflexion de mon recours au motif de l'ombre portée. Les transformations constatées dans mon geste de dessiner et leurs effets m'ont amenée à appréhender la force que je cherchais à mobiliser dans les opérations de dessin performées collectivement avec les ombres portées. À l'instar de la dynamique transductive qui nécessite qu'un système ouvert soit dans un état métastable pour se développer, j'ai observé que la puissance propre à l'ombre portée émergeait au sein d'un milieu caractérisé en fonction de sa dimension processuelle de plus-qu'unité. Elle nécessite pour s'activer que préexiste une sorte de réserve d'énergie

plastique, une zone invisible, cachée et commune à chacun.e des membres d'un collectif donné. Cette réserve préindividuelle, telle que Simondon (2013) la nomme, accompagne le champ relationnel de tous les actant.e.s (humain.e.s, plus qu'humain.e.s et non-humain.e.s) d'une situation donnée.

Pour préciser le sens du terme *réserve* tel que je l'utilise ici, j'ajoute qu'il fait écho à la signification du terme réserve dans la pratique des arts plastiques. Ce mot désigne des « [p]arties d'une réalisation en deux dimensions qui restent volontairement vierges, masquées, blanches » (Viatte, 1995). Je l'ai associée au potentiel du champ relationnel, en deçà et au-delà des premières séances de dessin en groupe, qui permet d'initier une structuration. La perception qu'avaient les participantes de leur ombre au début du cycle d'ateliers est ancrée dans une appréhension de l'ombre portée par leurs corps exprimée d'abord en tant qu'absence de volume et de lumière, qui gomme plusieurs données importantes, et ce faisant, brouille les repères grâce auxquels il est possible de se reconnaître habituellement :

On peut en faire l'expérience soi-même en regardant son ombre sur un trottoir ou sur un mur. Qu'est-ce que l'on voit ? Est-ce un dos ou une face ? Un profil gauche ou un profil droit du visage ? Ce n'est ni l'un ni l'autre. C'est la projection mathématique du corps sur un seul plan, dans lequel toute espèce d'épaisseur, de perspective et, par conséquent, de sens (latéralisation) est effacée. (Pottier, 1898, p. 359)

Cette absence de volume et de lumière, ce processus d'abstraction d'un certain nombre d'éléments-repères que constitue l'action de porter son ombre, témoigne de l'épaisseur et de l'opacité du corps humain qu'elle talonne. La vitesse de réalisation de ce type de dessin, permise par ce processus d'abstraction, confère une proximité plus grande avec le caractère vivant des corps observés :

Je considère l'emploi de la silhouette (le dessin et la peinture à figures noires, ndlr) comme un des moyens que les dessinateurs égyptiens et grecs ont eus à leur disposition pour traduire la nature vivante, pour prendre des croquis rapides et justes des attitudes les plus diverses. Ce moyen n'excluait pas les autres. Surtout il ne supprimait pas l'observation directe de la nature ; au contraire, il y ramenait sans cesse en forçant le peintre à rectifier le tracé schématique de la silhouette, à le compléter par l'indication des détails intérieurs [...] (Pottier, 1898, p. 388)

Pour revenir à cette capacité de *réserver* (à la fois d'invisibiliser et de préparer un agencement, de souligner les puissances génératives présentes dans une situation, dans un espace plastique donné) elle permettait que s'exprime ce qui était infus, préformaté par la société que rencontraient les exilées. Cette réserve coagule l'impensé de la relation qu'entretient cet assemblage social au phénomène de la migration.

[...] dans le monde eschyléen, tout geste ou tout événement humain révèle toujours plus ou moins l'intervention de forces non humaines. Le dieu est là, invisible et... guide en personne l'action humaine [...] Certains (des personnages) ignorent les fins auxquelles on les fait servir et ne voient pas les grandes ombres que l'on nous montre derrière leurs gestes. (De Romilly, 1962, p. 21)

Cette analogie fait partie des éléments qui ont déjà influencé et nourri mon processus de création, comme pour l'œuvre monumentale *Porter nos ombres*, créée pour le hall de l'hôpital Jean Jaurès (Paris, 2009). Le hall d'entrée sur rue, conjuguant des espaces de pause et de circulation, pour lequel j'ai créé cette installation, constituait d'abord l'accès principal à une unité de soins palliatifs. Un système d'éclairage interagissant avec la lumière extérieure soulignait les ombres portées par les personnes venant visiter les patient.e.s soigné.e.s dans cet hôpital. Dans le cycle d'ateliers à P-M, c'est aussi par

amplification de ces ombres que nous avons opéré. L'échelle plus grande que nature, le fait d'augmenter fortement le contraste puis de mettre en scène les silhouettes obtenues prolonge l'approche de création développée pour *Porter nos ombres*. Cette amplification redoublait les significations activées par la notion de séparation due à l'exil, séparation à laquelle répond Calirrhoé, la jeune femme de Corinthe qui aurait inventé le dessin, par la performance de ce geste de tracer l'ombre portée de l'être aimé sur le mur, avant que son départ se produise effectivement (Pline, ([1997] 2018). L'ombre comme trace d'un déjà-là, rehausse et rappelle l'absence. Ici, l'acte de dessiner l'ombre portée active l'image comme la présence d'une absence (Belting, 2004, p. 15). J'ai renoué avec cette dimension de l'ombre portée en créant des dessins avec et à partir des ombres portées de participantes, pour l'exposition avec ATSA à Montréal, intitulée *Le grand voyage*. En effet, cette exposition collective dans l'espace public urbain combine une réflexion sur l'exil à la thématique du deuil (cf. Annexe A).

Ces gestes de dessiner ensemble, performés dans un milieu apte à souligner le processus lancé à l'occasion de la mise en présence des ombres portées des participantes, avaient constitué le noyau des situations de dessin proposées à l'organisme communautaire P-M. Ces actions s'inspiraient d'une conception égyptienne antique de l'ombre portée, esquissée précédemment. Dans cet univers conceptuel et cosmologique, l'ombre est une composante imaginaire du corps, qui est en relation intime avec chacun des déplacements qu'effectue celui-ci, dans un milieu où l'énergie lumineuse solaire constitue un.e actant.e décisif.ve de cette prise de forme des forces en présence (Simondon, 2013) donnant lieu à l'ombre portée. L'être humain vivant s'y caractérise comme un agencement d'éléments imaginaires et réels en mouvement. Dans la conception égyptienne antique, l'humain

[...] était considéré comme un être complexe, constitué de huit composantes étroitement intriquées, ayant chacune un rôle spécifique. Les Égyptiens distinguaient quatre entités dans l'imaginaire et quatre dans le réel [...], étroitement liées pendant la vie et dont la dissociation survenait au moment du décès. Les quatre éléments dans le plan imaginaire comprenaient le Sahu, le Ka, le Ba, et l'Akh. Les quatre composants dans le plan du réel étaient le corps-shet [...], le nom [...], l'ombre [...] et le cœur [...]. (Halioua et Ziskind, 2004, ¶ 3)

Cette ombre réelle est liée, dans le domaine imaginaire, à *Ba* qui est un « principe immatériel assurant un lien entre le réel et l'imaginaire. Ce double spirituel, représenté par un petit oiseau à tête humaine, investit le corps à la naissance en même temps que le souffle de la vie » (Halioua et Ziskind, 2004, ¶ 3). À l'instar de cet agencement propre à une saisie religieuse, mobilisant ensemble des éléments imaginaires et réels, j'ai constitué une plateforme qui permettait d'observer si l'invisibilité liée au processus d'exil des participantes avait muté *via* la pratique de ces gestes de dessiner ensemble. Ainsi, j'ai pu rencontrer un des objectifs principaux de ma recherche-crédation.

L'approche de l'ombre *portée* qui a créé le climat propre à la série d'ateliers-laboratoires à P-M est donc nourrie par plusieurs éléments. J'ai observé si des structurations nouvelles pouvaient s'opérer, à partir des dynamiques constatées dans mon propre parcours de dessin, en concentrant, durant les séances à P-M, ces gestes de dessiner autour d'un seul motif, amenant les participantes à considérer, à générer, à amplifier plastiquement leurs ombres portées. Déplaçant les transformations qui s'étaient produites au cours de mes expériences en dessin, j'ai proposé au groupe de pratiquer ensemble certains gestes et certaines relations aux actant.e.s et matérialités au sein de leur contexte d'exil. La conception de l'ombre égyptienne antique, partagée au début de la série d'ateliers fut féconde, au sens où elle permit aux participantes de projeter des possibles, notamment d'ordre politique, au-delà de leurs urgences

quotidiennes. L'ombre a rendu visible l'énergie de la personne en langage plastique. Ce motif de l'ombre portée, dessinée en grand format en duo puis en groupe, a activé une redistribution, a secoué l'expérience de suspension, d'effacement, d'impuissance que constitue, le plus souvent la « situation exilique » (Huët et Manac'h, 2018) en le réalisant avec des personnes se considérant elles-mêmes comme non-expertes en dessin et surtout, en pratiquant ces gestes de manière collaborative. Cette pratique se produit dans un espace lié à leur professionnalisation dont l'usage premier n'est pas d'être un atelier d'artiste. L'atelier d'artiste est surtout un lieu d'expérimentation peu fréquenté du grand public ; en ce sens, le local de P-M a été transformé pour devenir le terreau d'un *transagir* entre le lieu, l'acte de dessiner au fusain, ou avec le logiciel MVN X Sens. Dans cette situation, des participantes construisaient un devenir expressif complémentaire et insoupçonné par rapport aux critères de professionnalisation des femmes immigrantes sur le marché du travail, tel que proposé par P-M.

4.3.1 Ombres portées et moindres gestes connectants

Les moindres gestes créés et partagés avec les participantes à P-M visaient à rendre tangibles les « résistances consistantes et les créativité ordinaires » (Huët et Manac'h, 2018) latentes, qui peuvent s'affirmer en dessinant, malgré l'invisibilisation ou la survisibilisation socio-politiques subies par les personnes qui dessinaient pendant les ateliers. Au gré de mon cursus doctoral, j'ai observé les effets de mes gestes de dessiner sur la production de la connaissance, sur la transformation de notre relation au monde qui en germe. Avec les séances collaboratives d'*Ombres d'exil, Montréal*, j'ai sans

cesse connecté cette connaissance incorporée avec la pratique du *dessin-scène* au sein d'un petit groupe de personnes ayant en commun d'expérimenter divers vécus de l'exil.

En écho à ce milieu, dans l'organisation des ateliers, j'avais décidé de recourir au dessin de manière la plus exclusive possible, parce qu'il constituait un lien émotionnel très puissant avec la situation vécue et décrite. Afin de poursuivre l'explicitation du recours à la « fonction anthropologique du dessin » dans ce cycle d'ateliers, il s'agit de deux dimensions présentes dans ce projet. D'abord, le fait qu'il puisse être mené avec tout être humain, du moment que celui ou celle-ci peut transiger avec ce lien émotionnel à son parcours d'exil. La seconde dimension concerne le fait que le type de dessin produit au fil des ateliers puisse s'apparenter à des traces, analogues à celles dessinées dans le carnet d'un.e anthropologue. Dans cette optique, ce recours au dessin, partagé avec les participantes, amène à prendre du recul vis-à-vis des préconceptions qui déterminent le choix d'inscrire ou non certains traits et attributs des personnes composant le groupe (Causey, 2017). De plus, en situation de terrain anthropologique, le dessin « génère des situations de collaboration avec les informateurs, lorsque ceux-ci commentent le dessin en train de se faire par exemple » (Wathelet, 2018). Ces deux dimensions ont été activées dans les gestes de dessiner des participantes et dans les miens, à l'occasion de chaque séance de dessin.

Durant l'élaboration de ce cycle d'ateliers-laboratoires, j'ai cherché à ce que les situations de dessin que je disposais soient ouvertes à un éventail de participantes venant d'horizons hétérogènes. L'objectif était que des personnes entretenant des relations les plus diverses possibles avec le dessin puissent se sentir concernées par ma proposition d'ateliers. En complément de la fonction épistémique du dessin, que j'ai mobilisée au cours ma pratique archéologique notamment, j'ai exploré aussi un aspect complémentaire, facilitant cette dynamique, qui était de réduire l'importance accordée

au verbal au profit du gestuel (Jousse, 2008) dans les relations tissées au gré des séances. Dans les *Porteurs d'ombre*, la philosophe Catherine Perret rappelle la fonction anthropologique et non seulement esthétique du recours au geste dans la pratique de l'art actuel, comme étant – notamment – une manière d'évincer le primat de la discursivité sur les autres modalités relationnelles possibles :

Le mouvement par lequel l'art fait aujourd'hui de l'acte son contenu, indépendamment de tout langage constitué, indépendamment même de toute référence à l'art, prolonge la résistance du signe à sa signification, c'est-à-dire au régime de la valeur, telle qu'elle s'affirme tout au long de la modernité. (Perret, 2001, p. 305)

Étant donnée la grande diversité des langues parlées par les participantes, en particulier au début des séances de dessin avec l'organisme P-M, et l'hétérogénéité de leurs niveaux de maîtrise de la langue française, une approche du dessin privilégiant le geste comme vecteur principal d'échange s'est imposée rapidement comme la plus pratique. La phrase de Perret citée cerne aussi le glissement du geste qui vient se substituer à l'objet, ou à l'œuvre d'art. Ce glissement est peu connu par les personnes non-expertes en dessin, qui du dessin considèrent prioritairement le visible, la trace produite.

Excédant les frontières du verbal dans la situation de dessin disposée, un élargissement à des réalités très hétérogènes devient possible. Le fait de ne pas disposer d'un idiome commun peut canaliser les énergies des participantes vers le flux du dessin, sans nécessité de signifier. À l'instar du courant lancé par Deligny, il s'agit, avant tout, par le dessin de (se) mettre en contact avec le réel (Deligny, 2007). Dans le contexte de ces ateliers-laboratoires, que signifie cette mise en contact avec le réel ? D'une part, elle invite les participantes à se connecter à un certain état de l'art contemporain propre à la société d'arrivée, en l'occurrence québécoise. Cette connexion leur permet de

s'approprier certaines clefs qui condensent l'*habitus* de cette société dans ce champ. Selon Lamoureux, la porosité de l'art postmoderne fait qu'il ne constitue plus « [...] une sphère d'activité autonome fonctionnant selon une logique intrinsèque au développement formel et esthétique des œuvres, de façon autotélique » (Lamoureux, 2011, p. 81). Dans la dynamique instaurée par le groupe des participantes durant les séances de dessin, cet aspect fut déterminant : l'activité artistique résonnait avec les champs de plusieurs autres sphères d'activités, de manière à s'adresser chez les participantes, par l'art, à ce qui en elles était en train de tisser une relation avec leur nouveau milieu de vie (Guérin, 1995, p. 12).

D'autre part, il les a amenées à se connecter avec leur enfance, en particulier la période de l'enfance qui ne parle pas (Michaud, 2006). En effet, dès la première séance où nous avons pratiqué le dessin ensemble, la plupart des participantes rejointes par P-M a déclaré ne pas avoir dessiné « depuis l'école primaire » (propos tenus par elles lors de l'entretien collectif du 06/10/2019, réalisé en début d'atelier). En écho à leur manière de faire référence à une expérience du dessin associée à l'enfance, et pour dépasser l'autocensure qu'aurait pu induire ce constat chez plusieurs, je me suis placée sur certaines pistes laissées par la « pédagogie poétique » (Alvarez de Toledo, 2007) de Deligny. Ce dernier considérait qu'« [un] dessin d'enfant n'est pas une œuvre d'art, c'est un appel à des circonstances nouvelles » (Deligny, 2007, p. 162). En ce sens, j'ai invité toutes les femmes présentes à s'intéresser au caractère inédit de la situation de dessin créée ensemble, et à ce qu'elle pouvait receler en puissance plutôt qu'à tenter de faire correspondre leur conception des gestes propres à créer une œuvre d'art et ce que nous faisons. Il s'agit d'un engagement artistique qui « se situe beaucoup plus dans une convocation du réel que dans la représentation » (Lamoureux, 2011). J'ai insisté sur le fait qu'aucun résultat en particulier n'était attendu. Nous avons initié une manière

de faire certains moindres gestes avec les participantes, en grand format, les unes à proximité des autres, et sans se regarder directement.

CHAPITRE V

TRANSDUCTION C : DISCUTER L'INVISIBILISATION DE L'EXIL

*She does not know
Her beauty,
She thinks her brown body
Has no glory.
If she could dance
Naked,
Under palm trees
And see her image in the river
She would know.
But there are no palm trees
On the street,
And dishwater gives back no images.*

- William Waring Cuney

À la suite de l'exposé de ce qui s'est passé durant ces ateliers et de l'analyse des éléments cueillis, j'ai détaillé ma posture et les actions artistiques expérimentées afin de répondre à ma question de recherche-crédation de départ, soit : « Comment la manière de dessiner l'ombre, par nuages de points et en pratique collaborative, a-t-elle fait varier la performativité micropolitique des participantes en parcours d'exil ? » Le corollaire de cette première interrogation portait sur la manière dont le partage de ma pratique artistique des moindres gestes selon le *dessin-scène*, performés sur une plateforme de

pratique collaborative, pouvait contribuer à générer un *transagir*. Cette dernière a donc été éprouvée poïétiquement et théoriquement. Durant cette quête d'éléments de réponse aux interrogations soulevées au début de ma thèse, j'ai constaté que le pluriel s'est imposé en ce qui concerne la pratique du moindre geste. Je détaillerai donc dans ce dernier chapitre divers moindres gestes parmi ceux que nous avons agis. L'analyse de la série des moindres gestes performés à P-M avec les participantes, a déterminé divers qualificatifs qui leur ont été associés, rejoignant l'analyse de mon propre parcours gestuel en dessin, et affirmant au cours de l'étude un *transagir* en dessin.

J'ai noté que ces moindres gestes *transagis* n'aidaient pas forcément à passer de l'invisibilité subie par les exilées participantes à une inscription de leur présence, en particulier politique, dans la société québécoise d'arrivée. Cette façon de poser la question, telle que je l'avais formulée initialement, demandait à être réorganisée, afin d'adhérer aux *agirs* effectivement performés au cours des ateliers-laboratoires avec les participantes à P-M. À ce stade, le mode selon lequel la performativité micropolitique s'était dilatée au cours de cette expérience collective de dessin en grand format demandait encore quelques éclaircissements. Pour les formuler, j'ai mis en relation certains processus de résilience nommés par les participantes aux ateliers avec la dynamique transductive. Ainsi, ce chapitre explore d'abord le processus connectant les moindres gestes effectués et les *transagirs* micropolitiques dans leur façon d'informer (Simondon, 2013) les expériences de l'exil présentes. Il permettra aussi d'explicitier ce que recouvrent les types d'invisibilisation, de visibilisation et survisibilisation mentionnés par les participantes, et notés par moi. Puis, le texte qui suit amènera à approfondir les effets du mode collaboratif selon lequel l'ombre portée a été mobilisée au cours des ateliers-laboratoires. Ceci pour parvenir à libeller adéquatement le nouvel état de la question, suite au déphasage qui s'est produit avec la mise en situation réelle de ce que j'avais projeté. Ainsi, l'analyse des différents gestes de dessiner (performés

avec des actant.e.s traditionnel.le.s optiques et aussi réalisés avec la captation de mouvement non-optique) témoignera pertinemment du potentiel de transformation propre à l'expérience de l'exil, rencontré en dessinant par nuages de points, et au sein de ce groupe.

5.1 Moindres gestes de dessiner micropolitiques

Pour approfondir ce que les ateliers *Ombres d'exil, Montréal* ont reconfiguré entre *transagirs* des moindres gestes de dessiner et focalisation sur le plan micropolitique, il faut prolonger la saisie et la qualification des moindres gestes des participantes entamée précédemment. Dans le sillage de ce que j'ai exposé aux chapitres I, III et IV à ce sujet, je vais poursuivre la singularisation du moindre geste, notion passée au pluriel avec notre pratique du *dessin-scène*, se structurant à la rencontre de la variété des manières de dessiner ayant émergé durant les séances avec l'organisme communautaire P-M. Afin de discuter les transductions advenues au cours de l'expérimentation, un approfondissement du terme *micropolitique*, tel que mobilisé au cours de cette expérimentation, s'impose ici. Je vais aussi souligner l'articulation de ma posture micropolitique avec les moindres gestes de dessiner tels qu'actés avec les participantes, et selon la grande diversité des parcours d'exil de ces personnes s'étant engagées dans le milieu de dessin proposé.

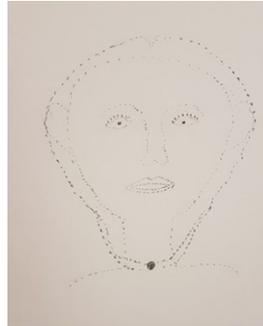


Figure 5.1 Anonyme. (2019). *Se voir de face*. [Dessin]. Photo C. Courier.

Pour retourner aux sources de l'approche micropolitique, la suite de la lecture du chapitre « Micropolitique et segmentarité » dans *Mille Plateaux* (1980, p. 253-283) de Deleuze et Guattari m'a aidée à clarifier la façon dont j'ai partagé ces moindres gestes sur ce plan. D'abord, l'ordre de grandeur considéré dans ces ateliers-laboratoires : il s'agissait d'observer ce qui s'opère à un niveau micro-social, au sein d'un petit groupe. Entre quatre et douze participantes ont dessiné à chaque séance. Les relations au sein de ce groupe se tissaient souvent à un niveau infra-verbal, tel que mentionné dans la partie précédente. Ensuite, j'ai noté le caractère indiscernable des *patterns* de leurs moindres gestes : les liens intimes existant entre l'activité propre aux éléments de petite taille et leurs puissances d'agir sur l'ensemble des corps percevant, affectants et affectés dans et par les situations de dessin disposées. Ici, je reprends à mon compte cette réflexion de Deleuze et Guattari pour situer mon appréhension de ce qui s'est opéré avec les participantes : « [...] le désir n'est jamais séparable d'agencements complexes qui passent nécessairement par des niveaux moléculaires, micro-formations qui façonnent déjà les postures, les attitudes, les perceptions, les anticipations, les sémiotiques » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 262). En complément de ces agencements complexes qui *informaient* les gestes de dessiner des participantes, ma posture micropolitique s'est précisée aussi en nommant le type de liens considéré entre ce qui excède l'individu à l'intérieur de soi et chez l'autre. Je perçois ce lien dans la situation

de dessin agencée dans la mise en scène de leurs ombres portées par les participantes à P-M. Elle s'apparente à ce qu'observe Muriel Combes, commentant le processus d'individuation simondonien : « [...] ce n'est pas la relation à soi qui vient en premier et qui rend possible le collectif, mais la relation à ce qui, en soi, dépasse l'individu et communique sans médiation avec une part non-individuelle en l'autre ». (Combes, 1999, p. 31). Ainsi, considérer la strate micropolitique de ces gestes de dessiner produit un délitement des dyades courantes, qu'elles soient psychiques, sociales, ou encore techniques (entre dessin éduqué et spontané, entre processus de création individuel et collectif, actant.e.s numériques et traditionnel.le.s de dessin). S'ensuit une dissolution de certains réflexes, notamment quant à une dualité entre social et individuel, au profit d'un rapport fluide entre représentations et désirs, ou croyances. J'ai rapproché certains aspects de cette dissolution de ce que Deleuze et Guattari ont cerné dans le processus d'élaboration du sens :

Car, finalement, la différence n'est nullement entre le social et l'individuel (ou l'inter-individuel), mais entre le domaine molaire des représentations, qu'elles soient collectives ou individuelles, et le domaine moléculaire des croyances et des désirs, où la distinction du social et de l'individu perd tout sens, puisque les flux ne sont pas plus attribuables à des individus que surcodables par des signifiants collectifs. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 267)

Prenant acte de cette impossibilité à assigner uniquement de manière individuelle les gestes de dessiner (et les dessins performés) durant le cycle d'ateliers-laboratoires à P-M, j'ai compris d'autres aspects de cette évolution, grâce à la pensée de Combes. Par exemple, quand celle-ci pointe la possibilité de se placer à un niveau dépassant « l'opposition substantielle entre individu et collectivité à l'intérieur de laquelle la vie psychique se trouve traditionnellement définie comme vie intérieure *de l'individu*. » (Combes, 1999, p. 25), j'ai décelé une analogie avec les manières de voir et

d'interpréter les dessins performés collectivement en grand format. Combes décrit ici une conception qui s'apparente à la notion de transindividuation, telle que Simondon l'a décrite dans *l'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (2013). J'ai interprété ce dépassement comme ce qui nous a permis d'accéder à une manière de dessiner qui est *dividuelle* (Massumi, 2017, ¶ 3).

Le sujet d'intérêt individuel ne peut plus être considéré comme l'agent autonome d'un choix calculé. C'est l'acte du choix qui est autonome, dans la dimension dissociative du dividuel : c'est-à-dire, l'individu, absorbé dans sa relation à soi, constitué de superpositions d'états contrastés entretenant un rapport d'indistinction fonctionnelle et d'immanence mutuelle. [...] Le choix a lieu, c'est indéniable. Et lorsqu'il a lieu, il est créatif : c'est un acte d'ontopouvoir (non pas un pouvoir sur la vie, mais plutôt une puissance de vie). C'est l'équivalent d'une décision existentielle. Mais qui – ou quoi – décide ? Personne – dans toute l'ambiguïté de ce terme en français, où une personne peut n'être personne. La décision a lieu : affectivement-systémiquement, dans une zone non consciente d'autonomie processuelle où cohabitent des états incompatibles. C'est l'événement qui décide, au moment où il a lieu. [...] Cela change bien entendu radicalement ce que l'on entend par « choix ». (Massumi, 2017, p. 78)

Cette manière de décider et de dessiner détermine désormais mes thèmes et territoires d'exploration, poïétiquement, méthodologiquement et théoriquement. En complément du partage de mon geste de dessiner durant les ateliers, et de tracer la cartographie des *transagirs via* les captations numériques des gestes de dessiner en petit groupe, j'ai ensuite (à l'étape d'analyse) redessiné à partir de certains dessins réalisés par les participantes à P-M. Il est difficile de cerner l'auteure ou les auteures de ces dessins. D'abord parce qu'ils ont été faits entre nous pendant les ateliers de dessin, et aussi car j'en ai créé plusieurs à partir des dessins du petit groupe, entre ces séances, et qu'ils ne sont donc pas attribuables individuellement. Comme dans le dessin ci-dessous (réalisé

à partir d'un dessin de S.) j'ai considéré l'écart entre les deux tracés, celui que je regarde, et celui que je fais en regardant le premier.



Figure 5.2 S. (participante à P-M) et C. Courier. (artiste). (2019). *Autoportrait de S. et dessin d'après l'autoportrait de S.* [Dessin]. Fusain, encre, papier. Photo C. Courier.

Ma posture a rejoint des aspects décrits par Lamoureux (2011) comme caractéristiques de l'art actuel engagé, car elle induit que les significations des gestes et dessins réalisés ensemble durant les ateliers de dessin demeurent ouvertes. Ces significations sont à forger par les participantes en fonction de la réalité qu'elles rencontrent et en établissant en permanence une continuité entre action d'assister à l'œuvre et de la produire, à l'instar de ce que Lamoureux expose ainsi : « L'art engagé actuel en arts visuels, c'est-à-dire celui produit depuis 1990, est un art micropolitique misant sur l'inclusion des spectateurs dans le « faire sens » de l'œuvre ou leur participation » (Lamoureux, 2011, p. 82). L'enjeu de ce *transagir* plastique n'était pas de viser une transformation à un niveau macropolitique de notre rapport au monde en le performant en dessin. Le rayon initial se voulait au contraire circonscrit. La visée était ultra-locale, et la réciprocité des actions initiées au sein d'un groupe réduit constituaient des caractéristiques complémentaires de ma posture. Sur ce point, ma démarche s'apparentait à une autre tendance propre à cet art actuel engagé : « Cette forme contemporaine adopte des buts modestes, réformistes, qui aspirent moins à conscientiser de grandes collectivités qu'à

amener quelques individus à réfléchir » (Lamoureux, 2011, p. 82). Dans mon étude, les individus incluent le fusain, le grand format, la lumière. Il est important de souligner que, en tant qu'artiste, j'ai lancé cette action pour réfléchir *avec* les personnes participantes, en aucune manière pour les *faire réfléchir* selon mes propres voies, en adoptant une attitude surplombante. Pour préciser comment je me rapporte et m'éloigne de cette définition de l'art engagé, j'ajoute que ce mode opératoire, durant les ateliers avec les participantes, a nécessité une manière de *croire*, qui n'est pas d'ordre religieux. Cette nécessité de croire est plutôt analogue à ce qui s'opère, dans le contrat théâtral, entre regardeur dans la salle et regardé sur scène, soulignant qu'il s'agit de concrétiser l'événement que constitue cet assemblage. Une bonne part de la dimension visuelle et kinesthésique de l'expérimentation d'*Ombres d'exil, Montréal* n'a pu être transcrite. Aussi, cette mise en relation a rendu présentes d'inédites manières de voisiner, de potentiels *vivre-ensemble* qui relèvent, sous certains aspects, de la croyance, au sens où la philosophe Isabelle Stengers entend ce terme quand elle dit : « Voilà une croyance au sens plein [...] ce qui force à penser, suivre, sentir, expérimenter, toujours au cas par cas, toujours pris dedans, jamais par l'assignation d'un but qui donne légitimité et garantie » (Stengers, 2010, p. 179). Le caractère transductif de la dynamique à l'œuvre est devenu plus évident au cours du cycle, en particulier par la réaffirmation, lors de chaque séance de dessin de l'absence de but préétabli à cette série d'ateliers-laboratoires.

L'intérêt que j'ai trouvé à cette pratique minoritaire, en quête d'obscurité, et qui ne produit pas de valeur – au sens attendu habituellement en art, soit la fabrication d'un objet unique, doté d'un capital esthétique et symbolique, capital associé à la création d'une valeur monétaire – a été saisi par Stengers lorsqu'elle définit la place et le rôle de la croyance dans le domaine politique, l'événement de pensée que crée la constitution d'un collectif :

Elle est l'affaire de ceux qui sont déjà engagés, et l'est aussi pour d'autres, mais dans des opérations toujours locales de prise de relais. Ma manière de prendre le relais est mon intérêt pour les agencements, et plus particulièrement pour ceux qui donnent à une situation le pouvoir de faire penser, sentir et agir ceux que cette situation rassemble. La croyance, dans ce cas, désigne ce que demande l'expérimentation d'agencement, désigne cette possibilité qu'une situation puisse faire penser au lieu d'être prise en otage de pensées toutes faites. Et ce n'est pas rien, c'est un événement qui est de l'ordre d'une transmutation, d'un double changement de nature, et de la situation et du « nous » qu'elle rassemble. (Stengers, 2010, p. 179)

Par cette situation de dessin, l'agencement expérimenté, je parviens à passer outre un certain nombre d'assignations qui sont habituellement les miennes. Je peux ainsi excéder ces limites, qui se mueraient, sans cela, en « clichés plastiques » dans ma pratique du dessin. La transmutation décrite par Stengers défie les schémas courants de l'*agir* au profit d'une structuration inédite qui est dépourvue de référent centralisateur.

En quoi cet *agir* micropolitique, tel qu'il a été pratiqué durant cette série d'ateliers-laboratoires, a-t-il différé des seuils rencontrés antérieurement, c'est-à-dire au cours des transductions précédentes de mon geste de dessiner ? En quoi cet *agir* micropolitique a-t-il déployé ses propres qualités émergentes ? Comment la dimension micropolitique contribue-t-elle à faire muer le *dessin-scène* par moindres gestes en *transagir* ? Pour répondre à ces questions, je propose de plonger dans un des premiers dessins de grand format, réalisé par les participantes au début du cycle *Ombres d'exil*, Montréal, en octobre 2019.

5.1.1 Diversité des moindres gestes et *transagir*



Figure 5.3 Anonyme. (2019). *Têtes de profil réalisées en duo à partir d'ombres portées sur un mur et dessins faits d'imagination (en petit format)*. [Dessin]. Photo C. Courier.

La photographie ci-dessus présente la manière dont les participantes ont dessiné leur propre visage de face et de profil. Le premier exercice fait ensemble durant la deuxième rencontre à P-M consistait à se dessiner d'abord d'imagination, en touchant son visage, au crayon graphite sur papier blanc, sur un support horizontal, en petit format. Ensuite, en duo, au sein du groupe, chacune dessinait l'ombre portée d'une autre, de profil, sur le support vertical du mur, à une échelle plus importante que grandeur nature. Sur cette photographie, prise en fin de séance, les petits formats ont été affichés par les participantes en regard des grands. J'insiste ici sur ce que j'ai observé durant ces premières séances. Comment différaient les productions dessinées selon que les participantes dessinaient seule ou à plusieurs ? Selon qu'elles dessinaient d'imagination ou en suivant les contours projetés sur le mur par l'ombre du profil d'une autre participante ? Selon qu'elles dessinaient en petit ou grand format, sur un support vertical ou horizontal ? Le fait de dessiner dans le noir l'ombre portée d'un visage qui

est vivant, et donc qui bouge toujours, même s'il essaie d'être immobile, a concentré l'attention de chacune et a sensiblement accéléré les gestes de dessiner.

Regardant attentivement la photographie des visages dessinés qui précède, je constate d'abord l'étendue des territoires parcourus en dessin par le groupe. Certains dessins, comme le petit format de Wl s'apparentent aux profils des sculptures des Cyclades. Chacun des dessins cités dans ce paragraphe, et nommés selon les initiales des participantes (Wl, Tz, Sh) est présenté dans la documentation complémentaire des ateliers-laboratoires à P-M (cf. Annexe E). Ensuite, parmi ces dessins réalisés à deux, à l'échelle 1 ou plus, je discerne des manières très diverses de remplir (au fusain) le tracé du visage de profil. La saturation des particules de fusain et la densité du remplissage de ces ombres portées varie du gris moyen au noir profond, opaque et velouté. Sur certains dessins, les mouvements de la main sont demeurés lisibles, sur d'autres ils ont été estompés par les participantes, afin de constituer un aplat. Ainsi apparaissent des flux, des rythmes graphiques, toujours singuliers, au sein de chaque ombre portée dessinée. Des points, des tirets lancent des dynamiques spiralées ou parfois évoquent une forte averse. Ici les traits se font rature, ou pelage, ou encore, écoulement ; alors que là ils ressemblent à une parure, soulignent la présence d'un voile. Dans le dessin réalisé par Tz, un grain de beauté intensifie la teinte de sa peau. Une autre participante, Sh., a troué la feuille de papier, au centre de sa boîte crânienne. La composition entre écriture de son prénom et dessin de son visage propose aussi des solutions plastiques très variées. Certaines participantes, comme Sr, ont peuplé le fond de leur autoportrait (d'imagination, en petit format) avec des traits ou au moyen de frottages, en utilisant le fusain parallèlement à la feuille, plutôt que comme un stylet.

Ma posture, telle que détaillée précédemment, est d'abord inspirée par certains aspects de la « pédagogie poétique » de Fernand Deligny, des *agencements* tels qu'élaborés par

Gilles Deleuze et Félix Guattari et mobilisés selon ce que Jane Bennett nomme des « agirs distribués en réseau » (2010). En ce sens, dans le projet *Ombres d'exil, Montréal* j'ai assisté à des *transagirs*, émergeant du climat insufflé durant ces ateliers-laboratoires. Ce climat ne privilégiait pas une lecture des gestes de dessiner performés selon une catégorisation d'intentionnalité. Au début des ateliers de dessin, la situation déployée visait à accueillir la dimension errante des *agirs* des participantes, en mouvement constant entre plusieurs plans, et s'intéressait à la manière qu'ont eue leurs *agirs* d'émerger, de se constituer au cours de la série de séances collectives en grand format. La première séance proposait un exercice solitaire de dessin d'imagination, puis un autre de dessin d'ombres portées en duo, les deux exercices étant pratiqués au sein d'un petit groupe. La plateforme d'observation (engagée, participante) qui était la mienne durant les ateliers permettait d'envisager des *agirs* en cours de structuration, à la limite entre politique au niveau courant du terme et micropolitique (Pignarre et Stengers, 2005) tel que mentionné précédemment. La dimension sociale propre à l'opération transductive, ainsi que la composante politique de ce processus (Simondon, 2013) est conçue en continuité avec l'expérience esthétique (Rancière, 2000). Expérimenter des situations nouvelles comme celle de dessiner par *dessin-scène* a perturbé le partage admis entre affects et discours, et a provoqué une reconfiguration des relations existant dans le milieu considéré. En synthétisant cette posture, j'ai pu poursuivre la réflexion sur la situation instaurée à P-M avec les participantes plus avant. C'est ce que je nomme à présent *transagir*.

Macro et micro introduisent deux écritures possibles d'une situation et appellent donc une double question : que nous dit la situation dans son écriture macrologique (les rapports sociaux de genre, de classe ou de génération qui la travaillent) et de son écriture micrologique (les interactions, coopérations ou collégialités qui la constituent) ? (Nicolas-Le Strat, 2015, p. 4)

J'ai relié les deux écritures possibles pointées dans cette description avec deux faits propres au cycle *Ombres d'exil, Montréal*, afin de rédiger cette étude en demeurant le plus proche possible des actions effectuées par les participantes durant le cycle d'ateliers-laboratoires. D'une part, le fait de proposer ces ateliers à un organisme qui s'adresse prioritairement aux femmes (et donc de pratiquer ces exercices de dessin avec un groupe constitué exclusivement de femmes), permet de déjouer certains enjeux socio-politiques macrologiques, qui surdétermineraient autrement les relations inter-individuelles au sein du groupe. Par exemple, en ce qui concerne la prise de parole durant les entretiens collectifs qui ont eu lieu lors de chaque séance, la présence de personnes s'identifiant au genre masculin aurait pu provoquer une confiscation de la parole au profit des représentants du groupe positionné comme dominant dans la vie sociale (au Québec et/ou dans les sociétés dans lesquelles avaient vécu les participantes avant leur arrivée au Québec). En résumé, j'ai porté une attention soutenue à la façon dont l'expression d'un rapport social macrologique informe, ou affecte, la dynamique relationnelle existant à un moment donné au sein du groupe de participantes. C'est notamment ceci qu'il s'agissait de rendre visible, sensible, dans les flux établis durant les ateliers. En ce sens, la définition d'*empowerment*, telle que formulée par Stengers (voir *supra* p. 41) ainsi que par Blais et Mensah (2017) sous certains aspects – dans le domaine de l'art communautaire – a continué de guider les situations de dessin proposées au groupe. L'action de cet *empowerment* impliquait de saisir en plan large les répartitions de pouvoirs s'instituant au sein du collectif, en lien étroit avec les interactions et collaborations pratiquées durant les séances. Ces macro et micro-dynamiques ventilant les pouvoirs incluent celles qui se jouent avec moi, l'artiste à l'origine du projet.

La manière dont les participantes ont façonné leur propre oscillation sur le gradient qui relie visibilité, survisibilité et invisibilité à leurs *transagirs* dessinés en est traversée sans cesse. Les ateliers de dessin du cycle *Ombres d'exil, Montréal* constituent donc

pour moi un espace-temps permettant de considérer comment éclosent, en dessinant, des possibles hybridant des statistiques et des aspirations professionnelles, désirées par des subjectivités (Guattari et Rolnik, 2007). En ce sens, le fait que la mission principale de l'organisme P-M soit de concrétiser l'entrée dans la vie professionnelle au Québec pour les femmes immigrantes importe ici. L'objectif premier de P-M est : « Aider les personnes en difficulté, surtout les femmes immigrantes, monoparentales et sans emploi, à sortir de l'isolement, et apprendre un métier, afin de favoriser leur insertion sur le marché du travail et leur intégration à la société québécoise (...) » (Petites-Mains, 2019). Les ateliers de dessin se sont insérés dans un temps et un lieu socio-politiques articulant leurs désirs (d'accéder à une activité professionnelle rémunérée, dans une société qu'elles découvrent), avec la réalité du marché de l'emploi au Québec aujourd'hui. Il s'agit de la rencontre entre le « système-employeur » actuel du Québec et certaines femmes, qui sont placées, du fait de la situation exilique (Galitzine Loumpet, 2016) qu'elles expérimentent, dans les conditions de vie rencontrées par les primo-arrivant.e.s ; notamment pour les femmes qui ont immigré seules, comme c'était le cas de près d'un tiers des participantes. Elles rencontrent ce contexte, et en particulier, la manière qu'a ce « système-employeur » de recourir à la main-d'œuvre féminine issue d'une immigration récente, sous l'angle de la formation professionnelle.

L'obtention d'un permis de travail ou d'études étant le préalable à toute démarche d'intégration professionnelle, la part du macropolitique dans leurs vies est démesurée par rapport à celle qu'elle occupe dans la vie d'une personne déjà en possession d'un titre de séjour l'autorisant à résider, à travailler et/ou à étudier au Canada. La double épaisseur bureaucratique, provinciale et fédérale, accentue encore la charge (financière, temporelle, énergétique) de leur situation exilique dans l'exercice de la vie quotidienne. Le thème de l'immigration constitue également un levier électoral considérable, et ces femmes subissent donc aussi le *stress* lié à des changements législatifs impromptus de

la part des ministres de l'Immigration, comme la réforme de Simon Jolin Barrette, débutée à l'automne 2019 au Québec (Dignard, 2020). Ce *stress* est subi souvent alors qu'un ou plusieurs traumatismes ont été vécus durant le parcours d'exil, que ce soit en arrivant sur le territoire canadien ou entre le lieu de départ et l'entrée au Canada. J'insiste sur l'épaisseur de cet espace-temps entre point de départ et lieu d'arrivée envisagé. Comme on l'a vu dès l'introduction, il peut se dilater durant plusieurs années. Ainsi, le milieu instauré au cours de ces ateliers-laboratoires de dessin permet d'observer les déplacements qui se tissent au sein des diverses strates existant entre niveaux micro et macropolitiques des parcours d'exil des participantes. En quête des prémisses à l'approche micropolitique, l'arpentage des *Mille plateaux* (1980) de Deleuze et Guattari a recélé des éclaircissements précieux pour ces ateliers de dessin. J'ai transféré, dans ce milieu nouveau pour moi, la notion d'une coexistence d'ordres de grandeur globaux et miniatures au sein de chaque entité, que le duo souligne ainsi :

Toute société, mais aussi tout individu, sont donc traversés par les deux segmentarités à la fois : l'une molaire et l'autre moléculaire. Si elles se distinguent, c'est parce qu'elles n'ont pas les mêmes termes, pas les mêmes relations, pas la même nature, pas le même type de multiplicité. Mais si elles sont inséparables, c'est parce qu'elles coexistent, passent l'une dans l'autre, suivant des figures différentes [...] mais toujours en présupposition l'une avec l'autre. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 260)

La coexistence de ces deux segmentarités, telle que présentée ici, a été mobilisée selon la dynamique transductive qui anime ma recherche-crédation. Dans ces ateliers de dessin, les moindres gestes *transagis* ont constitué des informations qui ont activé un seuil, et ainsi lancé un déphasage (Simondon, 1958, p. 25). Ces *transagirs* ont conféré aux individus engagés dans le milieu de dessin une porosité augmentée, et ont opéré un redéploiement de son étendue, qui l'amène à construire différemment de ce qui précédait. Au sein de ce processus, les moindres gestes constituèrent donc aussi un liant

entre transductions successives (Guattari et Rolnik, 2007, p. 26). Cette qualité de liant s'est déployée notamment entre la transduction de mes pratiques du dessin dans différents champs de recherche-crédation et la transduction des pratiques collaboratives, opérées au cours du cycle *Ombres d'exil*, Montréal.

5.1.2 Variations dans la visibilité

À ce sujet, parmi les éléments ayant *informé*, ayant participé à la prise de forme des forces en présence, au cours de ces ateliers de dessin avec les participantes à P-M, deux ont pris un relief notable au fur et à mesure des séances : celui relatif au niveau d'études des participantes, et celui relatif à leur âge. Ces deux indicateurs sont importants pour discuter des changements observés dans les processus de visibilisation, invisibilisation, survisibilisation expérimentés au gré de leurs contextes d'exil. Pour clarifier à quelle portion du grand domaine s'étendant entre ces trois termes je réfère ici, et surtout afin d'insister sur l'importance des forces présentes dans les processus désignés par ce trio, la réflexion d'Olivier Voirol, chercheur en sciences sociales et politiques, constitue une balise utile.

La condition première de la relation de reconnaissance est la possibilité d'exister dans un univers de parole et d'action, de « compter » pour autrui et de contribuer, de ce fait, à la pratique collective. Les acteurs invisibles sont privés d'attention, ne font pas l'objet d'une quelconque considération, pas même celle de la stigmatisation ; ils se trouvent exclus, non seulement des relations de reconnaissance, mais des relations tout court. Autrement dit, il y a une forme de mépris extrême qui passe par le silence et l'invisibilité dans l'espace d'apparition publique et qui surpasse de loin les formes de mépris s'exprimant par l'insulte, le dénigrement et la dévalorisation. (Voirol, 2005, p.121)

Pour déployer le caractère ductile des visibilités éprouvées par les participantes, que désigne ce trio de termes, et ainsi rendre plus concret ce qui précède, un aperçu rapide du parcours de AB., qui a participé à chacune des séances de dessin du cycle *Ombres d'exil, Montréal*, est particulièrement éclairant à cet égard. Elle était arrivée au Québec très récemment lorsque les ateliers de dessin ont débuté (depuis 2 mois). Âgée de 26 ans, elle était diplômée en architecture au Maroc, mais son diplôme n'avait pas été reconnu par le Ministère de l'Immigration, de la francisation et de l'intégration.

Sur les 3661 demandes de diplômés hors Québec pour l'intégration d'un ordre professionnel, seulement 34 % reçoivent une reconnaissance complète, 3 % un refus et la grande majorité, soit 63 %, des prescriptions liées à une reconnaissance partielle ou une situation étudiée. De ce dernier groupe, 66 % finissent par avoir leur reconnaissance complète alors que 34% échouent ou abandonnent carrément le processus. Pourtant, le sondage démontre que près de la moitié de ces personnes s'installaient au Québec pour améliorer leurs perspectives professionnelles. (Bussi eres, 2019, p. 1)

Pour ce qui concerne le lien avec le champ du dessin, son cursus d'études en architecture lui avait permis de développer une expertise en dessin, traditionnel comme numérique. Elle s'est engagée dans les moindres gestes *transagissants* et les situations de dessin à un niveau individuel tout en étant mue par des instances molaires, qui déterminaient le fait pour elle de ne pas pouvoir dessiner des projets dans son domaine professionnel, l'architecture, du fait du régime de fonctionnement des instances de reconnaissance des diplômes (ordres professionnels qui régissent l'accès au marché du travail québécois). Dans la seconde moitié du cycle des séances de dessin, les propos tenus par AB. m'ont suggéré qu'elle avait su lier les transductions successives, durant la période où elle se réinventait un devenir professionnel du fait des démarches qu'elle a effectuées pendant l'automne 2019. Le domaine gestuel exploré par AB. durant les

ateliers a initié une structuration des ombres portées dessinées. La propagation de son activité, par capillarité de médiums archaïques (fusain) avec des médiums de dessin récents (captation de mouvement), s'est appuyée sur la structuration en cours dans une zone du dessin pour servir de germe à la région dessinée suivante, ou du dessin ayant été dessiné lors de la séance ultérieure.

Un autre facteur, présent dans une moindre mesure, a été l'âge. Il s'impose comme un enjeu notable, qui détermine les rapports entre participantes, et entre les participantes et la possibilité d'entrer dans la vie professionnelle au Québec qui leur est facilitée par P-M. Par exemple, Al., qui a été présente elle aussi à chacune des séances hebdomadaires, et a verbalisé cet enjeu de l'âge comme crucial dans l'appréhension des modulations de sa propre visibilité au cours des exercices de dessin proposés. Âgée de soixante ans au début de la série d'ateliers-laboratoires, Al désirait s'engager dans la formation en couture industrielle organisée par P-M, mais son âge était susceptible de l'en empêcher. La session d'ateliers de dessin a co-existé, pour Al, avec un chemin parcouru dans l'incertitude quant à savoir si elle allait pouvoir rencontrer son aspiration à « professionnaliser » sa pratique de la couture. Son désir était en effet de la faire passer d'un travail pratiqué dans le cadre domestique, non rémunéré, à un emploi pratiqué à l'extérieur de la sphère domestique, rémunéré, et déployant un niveau de visibilité socio-économique et politique différent. Al a fait partie de celles qui ont le plus expérimenté une traversée des médiums proposés (dessin au fusain et à l'encre en petit format, au fusain et à l'encre en grand format au sol, en captation de mouvement numérique non-optique en peignant verticalement et en *dessin-scène*, en dessinant l'ombre en duo et en groupe de plus de trois participantes). Un élément de la présente discussion a été soulevé par la collaboration avec Al. Cet élément cherche à saisir si l'intensification dans le passage d'un médium de dessin à un autre a fait varier la performativité des actes graphiques. Une dimension de résistance s'est affirmée au fur

et à mesure de ce que Al. a exprimé (en dessin, en paroles et dans sa manière d’investir l’espace) comme une saisie de l’expression de son désir, de son devenir en dessin.

5.1.3 Reconfigurations *via* l’ombre portée

La secousse partagée du rire, qui a souvent agité les gestes de dessiner des participantes, a initié des reconfigurations, telles que retracées depuis le chapitre IV. Cette vibration du rire s’est déployée au sein du groupe particulièrement à l’amorce des ateliers, pendant le dessin d’ombres en duo, sur un plan vertical et au moins à une échelle 1 : 1 des personnes dessinées.

Je vais maintenant expliciter les qualités propres au plan micropolitique qui ont été cernées précédemment – ces qualités qui ont pointé la fertilité de ce plan pour situer l’expérimentation dessinée d’*Ombres d’exil, Montréal* – dans leur rencontre avec le motif de l’ombre portée, ou plutôt l’action de porter son ombre telle que l’ont performée les participantes durant les séances de dessin. Porter son ombre exactement de profil empêche de se voir et, partant, de se dessiner soi-même. En début d’atelier à P-M, l’ensemble du groupe des participantes a choisi la personne avec qui elle dessinerait en duo. Elles ont ensuite commencé à porter leurs ombres de profil, sur les murs de la salle (dans l’espace utilisé habituellement pour la francisation, décrit précédemment). A cette étape, m’est revenue une réflexion de Victor I. Stoichita, historien de l’art dont l’ouvrage *Une brève histoire de l’ombre* (2000) accompagne et nourrit mon processus de création depuis une dizaine d’années. A propos de l’ombre du corps de Pablo Picasso, présente de profil à droite dans le tableau *Silhouette avec*

une jeune fille accroupie, Stoichita discerne une des puissances de l'ombre portée, qui s'est révélée importante dans la dynamique relationnelle développée entre les participantes à ce stade des ateliers-laboratoires : « [...] ce que Picasso propose effectivement à travers le motif de la main filiforme qui « sort » du miroir et « fixe » l'ombre, c'est la transformation de l'identité en altérité, transformation se produisant sous les yeux mêmes du spectateur » (Stoichita, 2000, p. 121). Cette transformation de l'identité en altérité, je l'ai transcrite dans le processus qui lie les exercices du dessin proposés lors de la première séance à P-M. J'ai donc proposé au groupe de réaliser d'abord un dessin d'imagination de soi par soi en petit format, puis un dessin de son ombre portée par une autre participante, en plus grand que l'échelle 1 : 1. J'ai constaté que cette transformation ne s'opérait pas d'un bloc, mais qu'elle constituait un processus excédant ses termes extrêmes.

Pour comprendre mieux ce processus, je l'ai mis en relation avec la lecture de la notion simondonienne de transindividuation faite par Combes. Cette philosophe souligne le dépassement des notions d'extériorité et d'intériorité dans l'établissement d'une relation, en l'occurrence ici en duo au sein d'un groupe d'une douzaine de participantes : « La possibilité de définir une relation transindividuelle est, en effet, étroitement attachée à la nature transductive du sujet psychologique, qui ne semble pas pouvoir avoir de rapport à lui-même (à un « dedans ») qu'en étant tourné vers le dehors » (Combes, 1999, p. 30). La mobilisation de l'acte de dessiner entre les participantes à P-M s'accorde à ce que le motif de l'ombre rend présent, c'est-à-dire à ce que l'individu a de « général ». Victor Stoichita, explorant les usages et significations de l'ombre dans l'histoire de l'art occidental, détaille ainsi ce pouvoir de l'ombre :

La valeur indicielle de l'ombre avait été reconnue, depuis longtemps déjà, mais en d'autres termes bien sûr. Plinie la présentait comme une trace-empreinte de la personne, et au XVII^e siècle on lui accordait la capacité de

rendre « le général de la personne » mais non sa ressemblance particulière.
(Stoichita, 2000, p. 118)

Le *transagir* a trouvé dans cette réserve de « général » présent dans l'ombre portée une de ses sources d'alimentation au cours de ce cycle d'ateliers-laboratoires. Pour la première fois, les moindres gestes performés avec le *dessin-scène* au sein du groupe ont manifesté une efficience de cet ordre, pendant que nous générions collectivement un flux de dessin en direct. En complément de l'explicitation des puissances micropolitiques infuses dans les gestes actés durant ces ateliers-laboratoires, les qualités émergentes associées au fait de porter son ombre ont amené la modulation du jeu entre invisibilisation, survisibilisation et visibilisation, pour chacune des participantes, au sein du duo et en écho avec le groupe. À partir de l'observation des dessins et des gestes des participantes, j'ai pu interroger l'*empowerment* lié à la découverte par le dessin de la valeur qu'apportait la relation entre leurs présences dans l'environnement qu'elles étaient en train d'appivoiser. J'ai observé que leur rapport au sol évoluait au gré de la pratique du *dessin-scène* à plusieurs. Les éléments que j'ai transduits du mode opératoire scénographique pour les partager lors des ateliers ont fait émerger « l'importance du sol, le passage couché, l'horizontalité, qui dilue l'inscription dans un ordre de grandeur humain » (Courier de Mère, 2021, p. 188). Cette dilution s'est faite au profit d'une corporalité renouvelée aux dires des participantes. « Dessiner, c'est confronter une échelle cachée, liminale, c'est-à-dire à peine perceptible à une échelle qui est celle du visible » (Courier de Mère, 2021, p. 180). Plus tard, durant l'analyse des éléments collectés, j'ai associé la visibilité et le fait d'être présente à la corporalité, à ce « faire corps » qui s'est produit simultanément en tant que « général » de leurs personnes et en duo lors de ce dessin. Cette association a fluidifié le processus d'analyse à ce stade. Sur cet aspect, je me suis inspirée de la réflexion de Hans Belting, quand il note :

Aussi l'énigme propre aux images, le mystère de la présence d'une absence, s'explique-t-elle également, en partie tout au moins, par le rapport contradictoire entre image et médium, lequel nous ramène à notre nature d'être corporels : le rapport entre absence, comprise comme invisibilité, et présence, entendue comme visibilité, a son origine dans notre propre corps. (Belting, 2004, p. 16)

En ce sens, les modalités des *transagirs* observés au cours des expérimentations ont été marquées par une mise en corps du processus imageant, qui engagea le groupe dans une continuité entre la production d'images inter-participantes et inter-actant.e.s (entre images encodées numériquement et encre, fusain, lumière...). Les participantes ont ainsi expérimenté la présence de leurs propres corps dans cet espace-temps comme un médium de dessin, susceptible de générer des effets de présence inédits.



Figure 5.4 Anonyme. (2019). *Ombre portée de Al.*, fusain et encre sur papier de grand format (nov.). [Dessin]. Hexagram-UQAM. Photo C. Courier.

Tout au long des ateliers-laboratoires, ce motif de l'ombre portée a permis de saisir quand la performativité du geste de dessiner changeait en fonction du motif dessiné, et aussi en fonction de la manière qu'avaient les participantes d'établir et de faire évoluer les relations entre elles (leurs manières de « faire groupe » qui empruntaient souvent la

secousse du rire) et aussi entre elles et les motifs dessinés selon les séances, les actant.e.s engagés, les espaces et médiums agencés.



Figure 5.5 Anonyme. (2019). *Ombres portées au fusain superposées à un dessin avec captation de mouvement numérique*. [Dessin]. Fusain, encre, papier, système MVN X Sens. Hexagram-UQAM. Photo C. Courier.

5.1.4 Ébranler l’auctorialité : moindres gestes aveuglés

Ancré dans l’effectuation en série de gestes de dessiner son ombre portée avec des médiums traditionnels optiques, j’ai observé ensuite une autre transduction dans le processus de création partagé à P-M avec les participantes. Cette transduction s’est caractérisée par la perturbation du domaine de l’attribution individuelle des dessins réalisés. Cette perturbation a initié une décharge d’énergie, ébranlant les éléments voisins, ce qui a re-noué de manière inédite les relations entre les participantes, les actant.e.s, les lieux, leurs perceptions visuelles, leurs gestes de dessiner.

Afin d'expliciter les aléas dans le processus de visibilisation qui s'est déployée au cours des ateliers de dessin, il convient de brosser rapidement un panorama des relations entre dessin, centralité de la perception visuelle dans le processus d'établissement de l'autorité, et lumière. En effet, à P-M, les participantes ont rencontré une conception particulière du dessin alors qu'elles entreprenaient ce cycle d'ateliers-laboratoires, étant donné qu'elles venaient de traditions épistémologiques et esthétiques différentes. Cette rencontre a eu lieu, notamment, au travers d'images que je leur ai montrées, qui convoquaient certaines représentations de la légende de l'invention du dessin, originaires d'Égypte et de Grèce antiques. Les participantes arrivaient dans un contexte culturel nouveau pour elles à bien des égards, notamment en ce qui concerne la culture visuelle. J'ai déjà évoqué au chapitre I mon désir d'ébranler les rapports d'autorité institués, alors que je construisais le projet *Ombres d'exil, Montréal*. Le terme « autorité » est employé selon ses deux sens ici : être l'auteur.e d'un dessin et avoir de l'autorité sur d'autres personnes ou dans certaines situations. Ma réflexion sur cet aspect est nourrie par certaines remarques de Jacques Derrida, qui synthétisent le type de relation s'établissant entre optique et autorité. Lors d'une conférence prononcée en 1991, dans le cadre d'un séminaire consacré au dessin, il note :

[...] on pourrait remonter très loin à la fois dans mon histoire, c'est-à-dire dans l'intérêt que j'ai pu porter à la vue et à l'aveuglement dans des textes qui n'étaient pas directement consacrés au dessin, à la grande question de l'optique ou de la métaphore optique qui est dominante dans l'histoire de la philosophie [...]. Il se trouve que je m'étais intéressé de façon assez insistante, à l'autorité du regard, l'autorité de la vue et de la lumière, dans l'histoire de la philosophie, dans le discours philosophique depuis Platon, Descartes, Hegel, etc., l'idée – ce qu'on appelle l'idée : l'*eidōs* chez Platon – étant d'abord un dessin, d'abord une forme, visible (l'*eidōs* veut dire : « forme qu'on voit »). Et l'autorité de l'idée, de l'interprétation de l'être

comme idée, a d'abord signifié une certaine référence à l'autorité du regard, « savoir » voulant dire « voir » ou « regarder » [...] (Derrida, 2013, p. 21)

Suivant la lecture de ces termes par Derrida, les ateliers-laboratoires ont proposé un type de rapport qui pourrait se résumer dans le fait de dire aux participantes : « C'est vous qui voyez ». En effet, comme Derrida le souligne, cette expression signifie en fait : « c'est vous qui savez, c'est vous qui décidez ». Les personnes engagées dans ce cycle d'ateliers-laboratoires font l'expérience de leur propre épaisseur, *via* l'acte de porter leur ombre, et de la dessiner mutuellement. Elles dessinent ainsi ce qui les relie avec de l'infinitésimal, au sein du microgroupe en cours de constitution. Ce faisant, elles tracent aussi, comme on l'a noté précédemment, ce qui les relie avec de très grands ensembles, selon cette approche horizontale du savoir expérientiel que produit le moindre geste (Deligny, 2007). L'autorité est donc ébranlée sur ses deux versants : le régime d'appartenance de l'œuvre dessinée à un individu, et l'autorité au sens de la capacité à asseoir une légitimité dans le domaine de la connaissance, voire à exercer une domination.

Le projet *Ombres d'exil, Montréal* cherchait à dissoudre cette approche « idéologique » du dessin, en partageant une série d'expériences de dessin à dominante haptique et kinesthésique. Cette valorisation univoque du dessin comme idée, et de la visibilité comme positivité radicale, y ont été mises en doute ; et leur préséance se trouve évacuée dès la première rencontre avec les participantes, lorsque s'est instauré le milieu propre aux ateliers-laboratoires à P-M, en particulier avec l'expérience de dessiner dans l'obscurité.



Figure 5.6 Anonyme. (2019). *Kh et H. dessinent en duo, P-M*. [Dessin]. Photo E. Fortin.

Cette situation de dessin, qui fait co-exister voir et être aveuglé.e, a provoqué plusieurs réactions de surprise parmi les participantes, qu'elles ont exprimées lors des premières séances. J'ai trouvé une résonance à mes observations sur ces séances de dessin faites à P-M en lisant cette remarque de Brian Fay : « *Drawing does not solely belong to visual art* » (Fay, 2013, p. 12), et aussi ce qu'en dit Derrida:

[...] parler du dessin et parler de la vue, c'est à peu près la même chose, mais parler de l'œil, de l'aveuglement, en tant que le dessin serait non pas seulement une expérience du « voir » mais une expérience du « ne pas voir », une traversée de l'aveuglement. (Derrida, 2013, p. 22)

J'ai présenté plus tôt en quoi l'immersion dans le dessin en train de se faire propre au *dessin-scène* implique une expérience du dessin comme aveuglement, ou, du moins, comme éclipse de la préséance du visuel au profit d'autres facultés perceptives dans le geste de dessiner. Je souligne le fait que, parmi les participantes au cycle d'ateliers-laboratoires, plusieurs n'ont pas exprimé le désir de devenir plus visibles, ni plus voyantes suite à l'expérimentation dessinée ; que soit en gestes, en paroles, ou en

dessin. J'insiste sur le caractère social et politique de l'invisibilité à propos de laquelle elles se sont exprimées ainsi, qui m'a permis de discerner le déploiement d'éléments de résistance. En ce sens, « L'invisibilité ne peut ainsi être aussi facilement opposée à la visibilité et considérée comme son versant négatif. Elle est aussi le signe d'une capacité des personnes à protéger leur intimité et leur anonymat dans une société qui incite au dévoilement permanent. » (Baronnet, Lyet, Poujol, Valle, 2015, p. 133).

Pour expliciter ce que j'ai appris en dessinant avec elles sur ces points de se soustraire à la visibilité et d'expérimenter l'aveuglement, voici la question que ce cycle d'ateliers m'a permis de formuler : comment, en dessinant avec les participantes à P-M, la situation a-t-elle fluctué entre des qualités d'apparition et de disparition de l'agir artistique dans le champ micropolitique ? Plus largement, ce cycle m'a permis d'interroger mon rapport à l'exposition de mes dessins de grand format et au lien tissé dans ce contexte avec les regardeurs.euses. Cette réflexion a apporté des éléments de réponse à ma sous-question de recherche-crédation. Le partage de ma pratique artistique des moindres gestes selon le *dessin-scène*, performés sur une plateforme de pratique collaborative avec des participantes en parcours d'exil, a contribué à générer un *transagir* en dégageant ma manière de dessiner des logiques de reconnaissance habituelles régissant le monde de l'art contemporain.

Il faut à ce stade de la discussion et de l'interprétation des éléments collectés durant ces ateliers-laboratoires souligner un obstacle auquel je me suis heurtée à de nombreuses reprises. Il s'agit de déterminer si les participantes rencontrées *via* P-M se sont senties libres dans la façon de participer aux séances de dessin et qu'elles le faisaient en recourant à leurs gestes ? En effet, un des traits caractéristiques de la situation exilique est souvent de pratiquer une sur-adaptation, notamment socio-

professionnelle, à la société d'arrivée. C'est le cas notamment au Québec, et encore plus nettement pour les femmes immigrantes récentes (Piché, Renaud, Gingras, 2002). Dans quelle mesure la série d'ateliers-laboratoires a constitué pour les participantes un espace de réinvention et de collaboration ? Se la sont-elles appropriée autrement que ce que j'ai pu constater durant les séances de dessin, et les entretiens ? Ou alors ce cycle a-t-il été plutôt identifié comme un des aléas des obligations à intégrer dans leurs parcours d'exil ? Pour certaines des participantes, l'intérêt suscité par cette expérimentation en dessin s'est révélé assez évident. Par exemple, AB. a choisi de participer à des expérimentations en dessin avec le système de captation de mouvement lors de ma résidence à Hexagram en novembre 2019. Ces pratiques de dessin sortaient du cadre du cycle d'ateliers-laboratoires avec P-M. Pour continuer de répondre à ces interrogations, j'ai relu mon journal de bord et le carnet de pratique tenus durant ce cycle d'ateliers, et j'ai ré-écouté les entretiens collectifs. Ces documents m'ont permis de souligner de nouveau à quel point l'horaire des participantes était contraint, et combien la suspension de leurs droits (du fait de l'épaisseur administrative à traverser) grevait leur énergie. Aussi, l'arrivée récente de la plupart, s'exprimant jusque-là dans d'autres langues que le français, l'anglais ou l'espagnol rendait difficile de préciser verbalement les variations constatées, dans la réinvention d'un partage des gestes de dessiner. Je n'ai donc pas trouvé de réponse tranchée à ces questions, mais celles-ci m'ont amenée à discerner ce qui était en train de se déplacer dans ma propre manière de pratiquer et de penser la création artistique.

À P-M, les ateliers-laboratoires avec les participantes semblaient pointer une direction, qui se confirme depuis, à savoir de me consacrer à des expositions à quatre mains ou plus, avec des personnes ne se définissant pas uniquement comme artistes. En 2020 et 2021, les projets de recherche-crédation principaux se sont été construits dès le départ « entre » le champ de l'art et d'autres champs. Ce qui s'est joué tournait autour de mon

envie de ne plus apparaître comme artiste selon le mode antérieur. En conséquence, ce désir redéployait ma conception de l'action artistique au sens macrologique. Cette piste de réflexion pointée par la collaboration dessinée avec ces personnes exilées a rejoint mon désir d'engager un dépassement de la figure de l'artiste. Pour lier ce qui s'est déplacé à la reconfiguration qui s'est produite dans mon biotope artistique, le fait qu'aucune diffusion de nos moindres gestes de dessiner n'ait été prévue à l'amorce des séances à P-M a constitué un élément libérateur. Au départ de notre collaboration artistique avec les participantes, nous ne prévoyions pas d'exposer hors de l'organisme communautaire. Les dessins performés ensemble ne seraient pas vus, en tout cas ne seraient pas montrés seulement dans le cadre de l'art contemporain.

5.2 Performativité et moindres gestes en captation de mouvement

Afin de poursuivre l'interprétation des transductions advenues au cours de l'expérimentation *Ombres d'exil, Montréal*, il faut discuter maintenant des éléments cueillis *via* l'actant.e de dessin numérique choisi. En effet, j'ai pu cerner mieux l'incidence sur la performativité micropolitique chez les personnes en situation d'exil grâce au système de captation de mouvement numérique non-optique MVN X Sens, présenté au chapitre II. Observant et enregistrant les moindres gestes des participantes pendant qu'elles dessinaient leurs ombres portées au sol, par *dessin-scène* et en pratique collaborative, après avoir revêtu ce dispositif, ce dernier a encodé les données de leurs gestes en trois dimensions et aussi leur temporalité propre. Cette opération a d'abord permis de visualiser en temps réel et en différé les gestes réalisés sous forme de courtes séquences de dessin vectoriel en mouvement, l'avatar schématique fourni avec le

logiciel se superposant à la participante. Ces données encodées ont ensuite été transformées sous forme de nuages de points en mouvement (opération réalisée avec Charles Richard avec le logiciel *Unity Pro*, en mars 2020). Puis, dans un second temps et seule, j'ai cherché à les styliser afin de les rapprocher de mes dessins par points blancs sur fond noir (cf. Annexe E, dessin intitulé *Fossile numérique*). Ainsi, je suis parvenue à animer mes dessins, en leur injectant les champs de forces (captés numériquement) qui encodaient les gestes de dessiner performés par les participantes, mouvements qu'elles avaient faits pour dessiner leur ombre portée avec l'ensemble de leur corps.



Figure 5.7. Anonyme. (2019). *J. dessine son ombre portée (nov)*. [Dessin]. Encre, système MVN X Sens. Hexagram-UQAM. Photo C. Courier.

Pour choisir les prolongements numériques des gestes de dessiner proposés aux participantes à P-M, j'avais privilégié une continuité dans le fait de partager une expérience d'une sorte de cécité en dessin. C'est la raison pour laquelle le procédé de captation de mouvement retenu pour ces ateliers-laboratoires n'était pas optique. Il s'est avéré fertile dans ce projet sur plusieurs plans. D'abord parce qu'il a permis de dépasser l'oculocentrisme propre à notre construction sociale des images, en tant qu'elle participe d'un ensemble de valeurs préétablies (Mitchell, 1986). Ce dépassement facilita le lien avec d'autres climats socio-culturels, avec la diversité de

leurs partages éthiques et esthétiques, qui n'accordent pas toujours le même primat de l'œil sur les autres sensorialités. En continuité avec les médiums mobilisés au début de la session d'ateliers-laboratoires, durant lesquels les dessins ont été réalisés avec du fusain ou de l'encre, dessiner avec le dispositif de captation de mouvement non-optique MVN X Sens se présentait comme un prolongement des expériences engageant l'ensemble du corps dans l'acte de dessiner. Avec cet.te actant.e numérique, et l'apparition de l'avatar sur l'écran (de l'ordinateur procédant à la captation de mouvement) les participantes ont rencontré un processus de visualisation de leur gestuelle inédit, offrant une situation « où la présence de l'image n'est pas seulement un miroir du monde, mais aussi une édification de ce monde. » (La Rocca, 2011, ¶ 6). En plus d'amorcer cette édification, j'ai perçu dans le processus de visualisation au cours duquel s'interpose la captation non-optique des gestes de dessiner une aide pour bâtir différemment avec les forces présentes. La dimension contrôlante, souvent associée au primat de la saisie optique (surplombante, uniformisante et parfois coercitive) a été éclipsée. Durant leurs parcours d'exil, chacune des participantes avait expérimenté ce caractère autoritaire du recours au contrôle de données par des technologies optiques (entretien collectif du 22/11/2019, P-M), notamment des dispositifs optiques biométriques utilisés par la police aux frontières.

Dans la pratique des ateliers-laboratoires d'*Ombres d'exil, Montréal*, dessiner se fait, même quand on cartographie, en tant qu'expérimentation en prise sur le réel et non en reproduisant celui-ci (voir *supra* p. 42-43). Le fait de donner la première place au dessin par rapport au fait de photographier ou de filmer durant les séances à P-M s'accordait avec ces deux manières de continuer à construire de manière différente, même en présence de l'oculocentrisme et des frontières linguistiques et politiques. Cela a constitué une réponse à la situation d'impasse liée au fait paradoxal de recourir au registre du dessin alors que l'image a été une force utilisée pour contrôler et suspendre

les possibilités d'action socio-politiques des participantes. « Dans la mesure où l'image a eu un rôle crucial dans la réification de ces sujets, comment repenser une représentation visuelle de ce lieu et de son histoire ? » (Zapperi, 2010, p. 118). L'image est souvent investie comme « un [outil] de domination dans l'inégalité entre les puissances productrices de nouvelles technologies et le reste du monde » (Triki, 2008, p. 9). Ainsi est résumée l'ambivalence exprimée en dessin par les participantes entre aspiration à plus et moins de visibilité socio-politique.

Dans la continuité du dépassement des catégories duelles, comme celle entre obscurité et visibilité énoncée précédemment, revêtir la combinaison équipée de ses capteurs et performer leurs moindres gestes avec ces actant.e.s générait une situation par laquelle l'usage postulé pour ce dispositif MVN X Sens était déplacé, et un peu subverti (par rapport à son usage habituel, en particulier dans le domaine du jeu vidéo).



Figure 5.8 Anonyme. (2019). *Ab. dessine son ombre portée*. [Dessin]. Fusain et système de captation non-optique MVN X Sens. Hexagram-UQAM. Photo C. Courier.

En effet, ce système de captation de mouvement induit une posture d'omniscience quant au corps qu'il habille. L'objectif des personnes qui ont recours à cette actante dans le domaine du jeu vidéo ou du cinéma est d'éviter l'effort et les coûts associés au fait de créer une séquence de mouvements humains qui soit convaincante sur le plan visuel. Il s'agit donc, pour la personne qui est équipée de la combinaison et des capteurs, d'exécuter une séquence d'actions prévue et consignée dans un scénario. Dans le cas de Kh., quand elle a dessiné avec la brosse plate scénographique et l'encre noire après avoir revêtu le dispositif de captation de mouvement (séances du 22/11/2019 et du 29/11/2019), elle a improvisé la position dans laquelle elle s'apprêtait à dessiner son ombre portée, et les gestes qu'elle allait effectuer. De plus, son ombre portée se mettait à bouger en fonction des mouvements opérés pour la dessiner, elle devait donc sans cesse adapter son geste de dessiner, en fonction des effets conjugués de l'éclairage, de la position de son corps en mouvement, de la silhouette en traits et gouttes à l'encre apparaissant sur le support de grand format au sol. Pendant que toutes dessinaient, la participante portant les capteurs jouait aussi, *via* l'avatar fourni par le programme, avec la visualisation sur l'écran de l'ordinateur, en temps réel, de ses propres gestes de dessiner. Ainsi, l'usage habituel de cette technologie de captation de mouvement a-t-il été détourné par certaines actions durant le cycle d'ateliers, au profit de manières d'agir imprédictibles, distribuées et traversant les médiums. Ce *transagir* avait pour but de connecter le plus étroitement possible à l'émergence de processus de résistance :

Malgré la manière dont les gestes imposants font de l'ombre au mineur, les gestes mineurs courent néanmoins à travers tous les événements. Il est dès lors moins question de poser un geste contre l'autre que d'explorer quels genres de conditions encouragent la capture du mineur par le majeur. Le point central ici n'est pas la manière dont « faire » un geste mineur, ou la manière de résister à un geste imposant, mais la façon de développer des

techniques qui permettent de mettre au premier plan la singularité d'un geste qui ouvre l'œuvre à son fonctionnement, la façon d'inventer des techniques qui résistent à la capture immédiate par le majeur. (Manning, 2019, p. 110-111)

Intensifiant la nécessité d'adapter son tracé en temps réel aux évolutions de la surface couverte au sol par son ombre portée, ce dispositif a permis aux participantes de s'engager de manière immédiate, et de performer le dessin sans enjeu esthétique, ni réaliser un scénario préétabli, échappant à l'usage dominant de cette technologie numérique. Pour étendre l'écho de cette expérimentation, je souligne qu'il pouvait s'agir aussi, de mon point de vue, d'une piste (évoquée avec les participantes) pour se soustraire à une saisie surplombante de leur présence dans un environnement nouveau qu'elles découvraient au cours de la trajectoire migratoire. Dans le cas du dessin de l'ombre portée d'une des participantes, M-G., par plusieurs autres Ab., Al., Ha., Kh., Ko., la manière de se connecter en dessinant par moindres gestes et en petit groupe, ce *transagir* des participantes, a permis d'esquiver une absorption par l'usage majoritaire de cet actant.e.s (lors des séances du 29/11 et du 06/12/2019, dans les locaux de P-M). Il s'est affirmé de plus en plus dans les trois dernières séances ensemble. En écoutant leurs commentaires à la suite de cette expérience de dessin collectif qui était alors en cours, j'ai noté qu'elles avaient inventé des techniques de dessin à elles, et simultanément, réduit la part du majeur (Manning, 2019) dans l'établissement du réseau de relations sociales durant les séances. Que ces relations sociales soient professionnelles et citoyennes, cette réduction s'était faite au profit d'une présence renouvelée à leurs puissances d'agir dans l'ici et maintenant de leur nouvel environnement, ce que j'ai interprété comme un *empowerment* (Stengers, 2009) généré durant ce cycle d'ateliers de dessin en grand format.

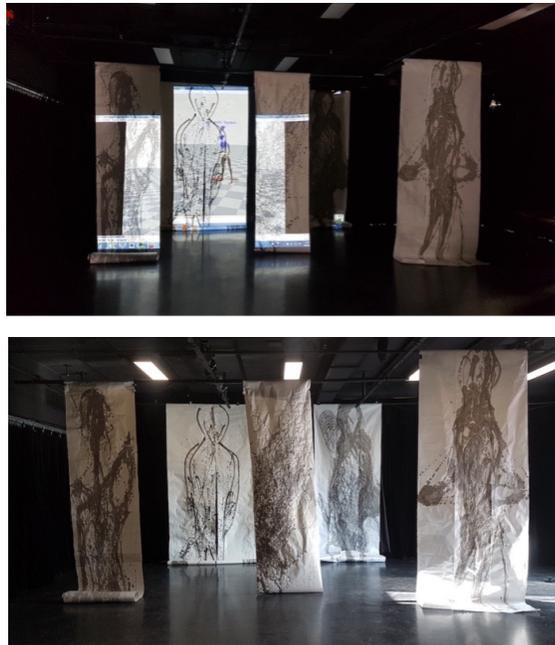


Figure 5.9 Anonyme. (2019). *Dessin collectif des participantes à partir de leurs ombres portées au sol*. [Dessin, vidéoprojection]. Encre, fusain, système MVN X Sens. Organisme P-M et Hexagram-UQAM.

À partir de ce que je viens d'énoncer sur l'apport de la captation numérique non-optique à ce cycle d'ateliers-laboratoires, un retour sur la rencontre avec l'approche de l'équipe de recherche en danse, qui a utilisé ce même système de captation de mouvement MVN X Sens, est utile maintenant. Leur mode opératoire a affiné le choix de mes indicateurs pour saisir si la performativité du geste de dessiner avait changé et comment ; dans les protocoles élaborés pour ma recherche-création. Les contraintes propres au fait de revêtir le survêtement équipé des 16 capteurs (plus celui à placer sur l'outil de dessin) ont été spontanément réduites par les participantes dans le temps passé à s'habiller. J'ai limité au maximum le temps nécessaire à la calibration pour obtenir un encodage de la séquence gestuelle d'une qualité suffisante, ceci afin qu'elles passent fluidement d'actant.e.s traditionnel.le.s de dessin à la captation de mouvement. Les participantes

ont exprimé autant de curiosité pour les actant.e.s numériques de dessin que pour le graphite, le fusain et l'encre employés antérieurement. J'ai perçu cela notamment lorsque j'ai demandé qui, parmi elles, avait envie de dessiner avec le système de captation de mouvement numérique, et donc de visualiser et d'enregistrer de manière non-optique son geste de *dessin-scène*. La réaction immédiate et spontanée de Kh., qui a été d'enlever la robe longue (qu'elle portait toujours sur ses habits), pour mettre le survêtement de MVN X Sens et ses capteurs, de s'emparer de la brosse scénographique, de l'encre, et de commencer à dessiner en a été un exemple. J'insiste sur un aspect que j'ai noté dans mon carnet de pratique comme « le corps qu'elles ont abandonné derrière elles avec cette expérimentation ». De temps à autre, Kh. quittait des yeux l'ombre portée (de M-G.) qu'elle était en train de tracer au sol, ainsi que les éléments dessinés par elle et ses collègues, et elle observait son avatar numérique en mouvement à l'écran. Tel qu'exposé précédemment, les dimensions haptique et kinesthésique des situations de dessin performées durant les ateliers-laboratoires à P-M ont été déterminantes.

Le recours des praticiennes-chercheuses en danse du LAVI, recours que j'ai présenté au sein du climat méthodologique de ma thèse (voir section 2.4) s'est avéré utile pour saisir les implications de l'engagement corporel dans le dessin rendu sensible par le dispositif MVN X Sens, et cette piste d'un corps laissé derrière soi. En revêtant moi-même cette combinaison de captation de mouvement, j'ai éprouvé les différences entre séquences actées avec les yeux ouverts et les yeux fermés. À P-M, j'ai constaté des échos entre le partage du *dessin-scène*, (échos induits par la suspension de la vue, dans les situations que nous avons finalement performées avec les participantes) et ce système de captation de mouvement. Observer la recherche de Nicole Harbonnier et ses collègues m'avait amenée à affiner ma cueillette de données pour répondre à mon questionnement théorique. Ainsi, j'ai pu étudier de manière plus directe selon quelles modalités les moindres gestes et le *dessin-scène* opéraient avec les différents systèmes

de dessin par nuages de points, associant la personne qui dessine, la technologie et leur contexte socio-politique teinté par l'exil. Cette piste du corps quitté en chemin vient de la sensation, perçue souvent durant ces séances de dessin à P-M, que l'ombre possède autant (sinon plus) de présence que le corps. Reprenant la pensée du peintre Francis Bacon, Gilles Deleuze souligne que « dans le domaine des Figures, l'ombre avait autant de présence que le corps ; mais l'ombre n'acquiert cette présence que parce qu'elle s'échappe du corps, elle est le corps qui s'est échappé par tel ou tel point dans le contour » (Deleuze, 1981, p. 17). Lors de ces ateliers en petit groupe, il s'agissait de dessiner, ou d'interpréter autrement (au sens de *transduire*) le parcours exilique de manière incorporée et collective. Sur ce plan, une mutation s'est produite : j'ai observé un gain en fluidité au gré des séances. Fluidité perçue dans ce passage de corps érigé à corps échappé dans l'ombre portée au sol. Fluidité perçue aussi dans l'expérimentation d'autres corporalités, ou d'autres manières de se diluer et devenir des corpuscules multiples. J'ai lu cette opération du corps s'échappant, se dissolvant et se structurant à nouveau selon les rencontres avec des gestes et matérialités rencontrées au passage à la lumière de l'opération de fuite décrite par Deleuze ici : « Ce n'est plus la structure matérielle qui s'enroule autour du contour pour envelopper la Figure, c'est la Figure qui prétend passer par un point de fuite dans le contour pour se dissiper dans la structure matérielle » (Deleuze, 1981, p. 17). Assistant aux gestes de dessiner des participantes, alors qu'elles traçaient collectivement au sol en très grand format l'ombre portée de l'une d'elles, j'ai interprété cette fluidité inédite comme une manière de déjouer le « devenir-ombre » (Arendt, [1943] 2019) auquel est enjoint.e l'exilé.e.

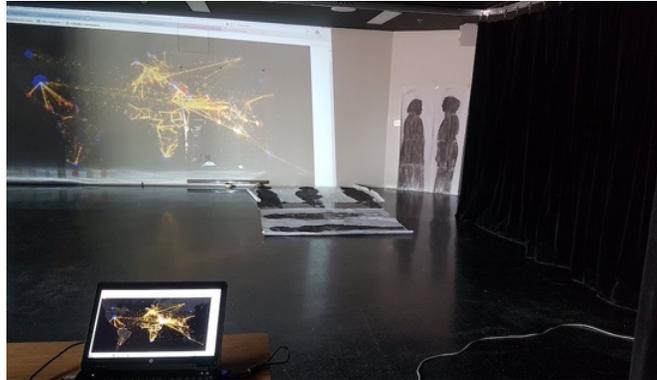


Figure 5.10 Courier, C. (artiste). (2020). *Cartographie migrations et ombres portées réalisées à partir des gestes des participantes à P-M*. [Dessin, vidéoprojection]. Fusain, papier, système MVN X Sens. Salle d'expérimentation d'Hexagram. Photo A. Chaix.

5.3 Structuration nouvelle du processus de création

L'épidémie de Covid 19 et le gel des migrations « dispensables », associés aux enseignements tirés de l'observation de la recherche de Nicole Harbonnier et ses collègues, ont démultiplié mon intérêt pour l'étude de ce dont un *corps qui dessine* est capable en situation exilique. Mon processus de création s'en est trouvé profondément modifié, étant données les caractéristiques de cette épidémie et les réponses qui lui ont été apportées, empêchant en grande partie les dimensions tactile, haptique, kinesthésique et collaborative d'exister lors des séances de dessin. L'épidémie a également bloqué l'investissement collectif des espaces publics, en particulier le festival d'ATSA qui devait avoir lieu à l'été 2020 et à l'occasion duquel nous avions prévu, suite à notre rencontre à la fin des séances à P-M, de présenter certains dessins réalisés ensemble. En effet, contre toute attente, une exposition, accompagnée de témoignages de participantes à propos des ateliers *Ombres d'exil*, Montréal s'est

élaborée à partir de 2020, sous l'impulsion d'ATSA. Sur l'ensemble de la planète, la mobilité des personnes a été contrainte, et celles en parcours d'exil qui ont pratiqué ces exercices de dessin collectivement durant cette session ont vu le gel de leurs existences se propager exponentiellement. Les délais d'instruction des dossiers des demandes pour obtenir le statut de réfugié.e ont explosé, comme ceux des permis de travail et de résidence permanente. Cette situation inédite a renvoyé chacune des femmes ayant dessiné à P-M à une sorte de suspension spatio-temporelle, souvent *sine die*.

On a vu précédemment (voir sections 2.3 et 2.4) que l'angle selon lequel j'apprends les questions soulevées par ma thèse n'est pas psychologique, et que le désir qui a amorcé le cycle *Ombres d'exil, Montréal*, n'est en rien thérapeutique. Pourtant, il importe, en accord avec la philosophie simondonienne sur ce champ de la psychologie (Simondon, 2008) d'intégrer certaines recherches menées dans ce domaine, afin d'enrichir la discussion et l'interprétation des ateliers-laboratoires. En effet, cet apport aide à comprendre ce qui s'est opéré corporellement entre gestes de dessiner et parcours d'exil, et qui a pu générer des manières renouvelées de se rapporter à la *polis*, selon les dires des participantes. Des psychiatres et psychologues, dont certain.e.s opérant avec le dessin, comme Serge Tisseron et Aubeline Vinay (voir *supra*, section 2.4.1), apportent un éclairage qui complète celui fourni par les artistes, philosophes, anthropologues et sociologues cités précédemment (Berger, 2010; Huët et Manac'h, 2018; Galitzine-Loumpet, 2016; Oguibé, 2004; Saïd, 2007) sur l'agentivité, la puissance d'agir (Butler, 2004) micropolitique propre au geste graphique.

Le tissage intime autant que les déphasages (Simondon, 2013) entre ce qui du corps des participantes est devenu plus ou moins visible au cours des ateliers, et les opérations imageantes en dessin a été détaillé antérieurement. Il faut seulement préciser encore ici ce qui du corps s'est invisibilisé, survisibilisé et/ou est devenu visible, singulièrement lorsque les participantes dessinaient avec la captation de mouvement. Dans le cours en

psychologie, intitulé *Imagination et invention*, enseigné par Simondon en 1965-1966, il part de la considération que dès qu'il y a du mouvement, il y a de l'image, celle-ci étant conçue comme un faisceau de tendances motrices. Il ne s'agit pas d'une image qui *accompagne* la motricité (Chateau, 2016). Il s'agit de penser le mouvement lui-même comme image, en tant que système qui permet d'appréhender un certain nombre d'indices qui sont co-construits avec le milieu.

Les images ne sont pas aussi limpides que des concepts. Elles n'obéissent pas avec autant de souplesse à l'activité de la pensée. On ne peut les gouverner que de manière indirecte. Elles conservent une certaine opacité [...]. Contenant en quelque mesure volonté, appétit et mouvement, elles apparaissent presque comme des organismes secondaires au sein de l'être pensant. Parasites ou adjuvantes, elles sont comme des monades secondaires habitant à certains moments le sujet, et le quittant à certains autres. Elles peuvent être, contre l'unité personnelle, un germe de dédoublement, mais elles peuvent aussi apporter la réserve de leur pouvoir et de leur savoir implicites au moment où des problèmes doivent être résolus. Par les images, la vie mentale contient quelque chose de social, car il existe des groupements, stables et mouvants, d'images en devenir. On pourrait supposer que ce caractère à la fois objectif et subjectif des images traduit en fait ce statut de quasi-organisme que possède l'image, habitant le sujet et se développant en lui avec une relative indépendance par rapport à l'activité unifiée et constante. (Simondon, 2014, p. 16)

En regardant attentivement les gestes de dessiner captés, en les élaborant avec le logiciel *Unity Pro*, j'ai pu appréhender comment s'actualisaient les agencements de dessin. La description de la relation entre corps et image tel que conçue par Simondon m'a permis de comprendre ce que j'avais nommé la dimension « ingouvernable » des *transagirs*, dimension que j'avais notée à l'issue de plusieurs séances de dessin avec les participantes à P-M. Les résidences de recherche-création à Hexagram-UQAM en 2019-20 m'ont permis de visualiser sous forme de nuages de points en mouvement les captations de gestes de dessiner réalisées par les participantes durant les ateliers.

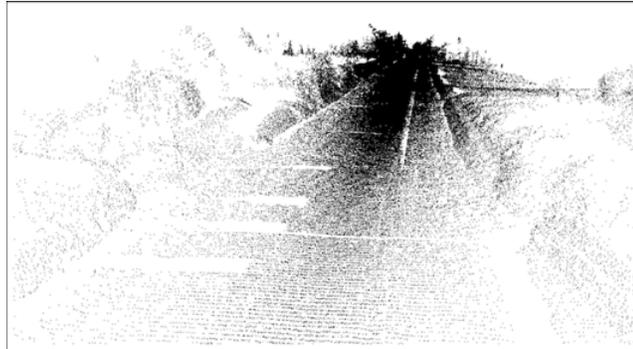


Figure 5.11 Courier, C. (artiste). (2020). *Gestes de dessiner de Kh.* [Dessin]. Logiciel MVN Analyse, feutre sur acétate.

Cette photographie montre une composition issue de la superposition de points dessinés au feutre noir sur un film d'acétate, d'après une capture d'écran provenant d'un enregistrement numérique des gestes de dessiner de Kh. Ce dessin est un extrait en image fixe, gelant un instant du flux capté alors que nous dessinions collectivement au sol à P-M avec trois participantes, dont Kh. qui portait la combinaison munie de capteurs (06/12/2019). Je décèle dans le dessin obtenu par superposition (reproduit ci-dessus) la manière dont un autre type de partage s'est co-construit entre les participantes, le milieu et les actant.e.s, redistribuant de fond en comble ma façon de dessiner antérieure.

En mars 2020, la résidence de recherche-crédation dans la salle d'expérimentation d'Hexagram-UQAM avec le dispositif MVN X Sens a produit plusieurs émergences et transductions. D'abord elle a permis de plonger certaines des participantes – qui sont venues y dessiner – dans un autre milieu que celui pratiqué lors des ateliers dans la salle de francisation de P-M. Ensuite, c'est le moment où un précipité entre geste réalisé par des plasticiennes et gestes de dessiner performé par des personnes ne se définissant pas d'abord comme artistes a pu se produire. Il s'agissait d'un milieu commun dans

lequel les femmes des deux groupes ont pu performer leurs gestes de dessiner. Ceci m'a permis de superposer plusieurs nuages de points transduits de ces divers gestes. Ces superpositions documentaient en dessin les agirs, en tant que visualisations apparentées à des cartes, ou à des diagrammes.

Enfin, j'ai moi aussi dessiné par moindres gestes selon le *dessin-scène* à l'encre, au fusain, par captation de mouvement numérique, seule et en collectif, avec ces personnes ayant une pratique intensive du dessin et celles pour qui il s'agissait d'une expérience plus rare. Toutes avaient en commun d'expérimenter l'exilance (Nouss, 2013) à cette période. Dessinant à partir de leurs dessins, après la fin des séances collectives en grand format, j'ai constaté une structuration inédite qui s'était redéployée à partir d'un « noyau existentiel commun à tous ces phénomènes de mobilité sous contrainte » (Nouss, 2015, p. 22). Cette reconfiguration, qui m'a surprise, s'était produite du fait de la rencontre avec ce *commun* de l'exil, et avait éloigné mon geste de dessiner de ses composantes figuratives et narratives. De ce nouvel agencement découlait une affirmation, consolidée au cours des ateliers menés avec les participantes à P-M, non seulement de la puissance sismique des expériences de l'exil avec lesquelles je m'étais connectée, mais aussi de la possibilité d'en transmettre certains affects en dessin. Ce recours à l'exilance en dessin avait gagné une résonance visuelle profonde, et différait de l'expérience « du migrant qui se réduit à une donnée socio-économique à communiquer » (Nouss, 2015, p. 101). En complément de l'effet produit sur moi, la force perçue à l'occasion de la présentation de ces dessins performés collectivement durant *Ombres d'exil, Montréal*, lors d'expositions (Hexagram, 2020 ; *Le grand voyage*, 2021), j'ai constaté aussi leur agentivité sur d'autres, artistes, chercheur.e.s et professionnel.le.s du monde de l'art.

Des cartes et visualisations de ces données gestuelles, durant les séances à P-M, ont été dessinées par points, superposées, visualisées sous forme de nuages de points en mouvement (en collaboration avec C. Richard). Ce dernier volet des ateliers-laboratoires, inséré dans le cursus de formation professionnelle dans lequel les participantes avaient embarqué, a secoué et fait émerger au premier plan la qualité des rapports entre art et production (au sens de travail ouvrier, pour la plupart des participantes) dans les actions dessinées partagées. Identifier art et production, c'est considérer que ces deux activités relèvent « d'une même vertu de l'acte qui ouvre une visibilité en même temps qu'il fabrique des objets » (Rancière, 2000, p. 72). En ce sens, la visée d'intégration par le travail qui est celle de l'organisme P-M a augmenté, pour la pratique de dessin que j'y ai proposée, l'ouverture de cette visibilité simultanée à un processus de fabrication qui intègre et dépasse la production d'objet.



Figure 5.12 Courier, C. (artiste). (2020). *Gestes de dessiner de Kh*. [Dessin]. Logiciel MVN Analyse, feutre, acétate. Photo C. Courier.

La photographie ci-dessus montre ces deux dessins non plus superposés, mais séparés et affichés sur deux murs différents. La séquence vidéo, en nuages de points blancs sur fond noir, réalisée à partir de la captation des gestes de dessiner de Kh. (cf. Annexe E) est présentée à droite. Le film d'acétate simplifiant des moments critiques de ce geste a été affiché à gauche de l'image.

Lors de mon exposition concluant quatre résidences de recherche-création à Hexagram, j'ai pu terminer l'élaboration des cartographies de nuages de points en mouvement. Ensuite, toutes les diffusions des dessins et du savoir élaborés au cours des ateliers-laboratoires ont été décalées, annulées ou réalisées sans coprésence physique, du fait de la COVID 19. Les performances dessinées associées à des communications (aux colloques RASE-Mois Multi et CRILCQ, cf. Annexe A) ont été faites en ligne. En revanche, la diffusion d'*Ombres d'exil, Montréal* dans le cadre de l'événement crée pour l'espace public par ATSA a pu témoigner des dimensions manuelles, tactiles et kinesthésiques de ces productions dessinées. Associées au travail d'analyse effectué entre mars 2020 et février 2021, elles ont souligné la notion de résilience active dans ce cycle d'ateliers de dessin. L'exposition collective d'ATSA incluse dans un festival en plein air avait pour but de favoriser la rencontre par l'art avec les personnes immigrantes récemment installées à Montréal. Il était donc porteur, à mon sens, que ce soit précisément cette diffusion qui ait réussi à maintenir la possibilité de mise en présence immédiate des gestes et dessins réalisés à P-M avec le public.



Figure 5.13 Courier, C. (Artiste). (2020). *Gestes de dessiner de Ab*. [Dessin]. Logiciel MVN Analyse, encre blanche, papier noir. Photo N. Blais.

Le champ de forces approché par mon cheminement en recherche-crédation a donné lieu à plusieurs émergences plastiques. D'abord, du côté des participantes, les trajectoires d'Ab. et de Kh. ont pris du relief, car ce sont celles qui ont généré les réponses les plus intrigantes à mes interrogations. En effet, en conclusion de ses expérimentations avec la captation de mouvement et les autres médiums de dessin explorés, Kh. a approfondi sa conception de ce qui était survenu durant ces séances de dessin ensemble. Elle a insisté sur le fait qu'elle n'était pas une artiste, et que nous n'avions pas fait de l'art durant ce cycle d'ateliers-laboratoires. Elle a souligné que l'art était autre chose, selon elle. Elle a dit aimer dessiner et aimer l'art, et que son fils, lui, est un artiste (entretien collectif du 6 décembre 2019, P-M). Elle a mis en relation les dessins réalisés collectivement par gouttes au sol avec les gestes de dessiner encodés numériquement. Contrairement à la déclaration de Kh., cette expérimentation du partage du geste de dessiner en petit groupe m'a ouverte au fait que « le culte de l'art suppose une revalorisation des capacités attachées à l'idée même de travail. Mais celle-ci est moins la découverte de l'essence de l'activité humaine qu'une recomposition du paysage du visible, du rapport entre le faire, l'être, le voir et le dire » (Rancière, 2000, p. 72-73).

Autre émergence constatée à l'issue de ces ateliers avec P-M, l'évolution de la performativité micropolitique exprimée en dessin et en paroles par certaines des participantes a souligné que bien que s'inscrivant dans des sillons professionnels apparemment hétérogènes, la pratique artistique du dessin est prise dans toutes ces pratiques et les reconfigure. Ce constat a établi une connexion entre des champs que je concevais comme scindés et m'a permis de déplacer et de redéployer ma pratique artistique comme pratique d'un *transagir* continu fluctuant entre dessiner, enseigner et agir politiquement. Ensuite, dans mon champ du travail artistique, cette saisie renouvelée a permis d'accorder autant d'importance aux dessins qu'au texte de ma thèse, à l'instar de ce qui s'est produit durant les ateliers-laboratoires.

5.3.1 Corps dessinant et résonances postmigrantes

Pour interpréter certains éléments collectés au cours des ateliers de dessin, j'ai re-visité les strates explorées au chapitre II de cette thèse au sujet de la *Postmigrant Theory*. Je les ai reliées à ma lecture de l'article intitulé *Le dessin libre comme lieu d'expression des traumatismes chez les adolescents migrants* (2014). L'auteure, Aubeline Vinay, analyse, dans les dessins de jeunes exilé.e.s les résonances s'établissant entre le fait d'abandonner une certaine manière d'être présent.e à sa corporalité, d'habiter son milieu de vie et d'entrer dans le processus d'exil. Son interprétation rejoint mes observations des silhouettes en pied dessinées à partir des ombres portées sur les murs à P-M. L'analyse de Vinay et la mienne pointent l'ostracisme et l'injonction à se cacher subis par l'exilé.e; alors-même que la personne est précipitée dans un régime de visibilité démultiplié, le processus migratoire entraînant souvent l'épreuve qui consiste à se trouver « sans abri » de manière plus ou moins durable. Dans ces conséquences les plus graves, la vulnérabilité augmentée par l'engagement dans l'exil, a été étudiée par la chercheuse Alexandra Galitzine-Loumpet (2016). Elle analyse ainsi ce que peuvent vivre les exilé.e.s aux prises avec ce qu'elle nomme « l'espace-camp » :

Habiter l'espace-camp, ce serait donc vivre, en premier lieu, cette tension permanente entre différents modes d'identification et d'assignation, différentes formes d'interaction constamment réévaluées, c'est en éprouver quotidiennement injonctions et limites dans le corps social comme dans le corps physique. Le corps de l'exilé est un corps mis en doute, placé hors du régime commun, contraint à la dissimulation, – c'est une absence ambulante pour reprendre Marguerite Duras, créant une figure protéiforme : individuelle et collective à la fois. (Galitzine Loumpet, 2016, p. 7)

Dans le milieu des ateliers de dessin, les participantes ne vivaient pas (ou plus) dans les conditions de l'espace-camp, et l'injonction à disparaître qui les accompagne était donc atténuée. Durant le cycle de dessin à P-M en 2019, les participantes n'étaient pas placées « hors du régime commun » (Galitzine Loumpet, 2016, p. 7) de manière aussi violente qu'exposée ici. Mais, toutes proportions gardées, je me suis inspirée de cette mise en doute du corps de l'exilé.e décrite. J'ai proposé de déverser cette mise en doute, vécue par les exilées, la perte de leurs *habitus* corporels (tels qu'éprouvés dans les biotopes des pays d'origine) dans des gestes de dessiner. Ces gestes ont performé le fait d'habiter un champ de forces plutôt qu'une forme stable, ont sauté les frontières entre présences individuelle et collective. Sur cet aspect, le concept de *Postmigrant Condition* m'a guidée pour saisir ce qui avait traversé le groupe de participantes, pendant les ateliers-laboratoires. Suite au processus d'analyse des éléments recueillis, et pour synthétiser les émergences décelées au cours d'*Ombres d'exil, Montréal*, il faut mentionner un fait saillant, qui a été d'éprouver leurs forces en collaboration, d'éprouver leur pugnacité commune au regard du chemin d'exil parcouru par chacune. Cette saisie a été exprimée par au moins trois des participantes lors de la dernière séance de dessin, juste avant de vivre la dispersion de leur groupe. Cela a été dit quand les participantes étaient sur le point de commencer leur programme de formation professionnelle, dans des domaines divers au sein de P-M, ou dans d'autres organismes de formation professionnelle. J'ai saisi combien *transagir* en dessin avait constitué un soutien pour chacune notamment grâce au témoignage de N. (<https://atsa.qc.ca/balado-cuisine-ton-quartier/villeray-saint-michel-parc-extension/>). De plus, la découverte de *Fugit* (2014), création du collectif Kamchàtka, qui œuvre au moyen du théâtre de rue en déambulation, m'a fait passer un seuil. La fuite interprétée par ce collectif faisait résonner intensément les enjeux micropolitiques de l'accueil des exilé.e.s, ce qui m'a aidée à expliciter les changements perçus au gré des séances de dessin à P-M. Avec la proposition de Kamchàtka, visant à partager de manière physique, dans des espaces

publics fréquentés quotidiennement, l'expérience de devoir fuir son pays, l'exil put se partager avec des publics « non pas comme échappatoire mais comme forme de lutte » (Kamchatka, 2014). À la lumière de cette création artistique, j'ai pu dégager la dimension de résistance présente dans les gestes de dessiner pendant les séances avec les participantes à P-M.

La réflexion et les gestes posés par les artistes (Exile Ensemble, 2019 ; Banksy, 2020 ; Langhoff, 2020) et chercheur.e.s (Bromley, Gaonkar, Meskimmon et Yildiz, 2018) qui élaborent ce champ de la *Postmigrant Condition* m'ont permis également de situer ce qui a surgi à P-M dans le panorama des actions artistiques réalisées en collaboration. L'écoute des participantes et l'observation attentive de leurs gestes, abordées selon le prisme de la réflexion menée sur son propre processus de recherche-crédation, (telle qu'énoncée par les artistes-chercheur.e.s, qui se reconnaissent dans ce courant) a constitué un guide pour raconter et analyser ce que nous avons expérimenté durant le cycle d'ateliers, à savoir faire face et non pas seulement fuir. J'ai associé cette écoute aux expérimentations menées avec les participant.e.s du CRIC en amont, et avec l'élaboration de l'exposition-témoignage avec ATSA en aval. Cette exposition est une synthèse et un devenir des ateliers à P-M. Elle met en valeur certaines initiatives lancées par des artistes pour créer avec des exilé.e.s arrivé.e.s récemment à Montréal. Elle conjugue déploiement dans l'espace-temps physique et balado-diffusion. ATSA, commissaire de ce parcours artistique, a disposé des modes de transport divers sur la Place des Festivals. *Le grand voyage* convoque l'exil et le deuil : le support d'exposition de nos dessins en grand format est la paroi d'un container, qui voisinera avec un bus scolaire. Ces éléments de mobilité constituent le décor et le médium de l'installation collective, incluant des ateliers, des performances et bien sûr la déambulation et l'engagement des visiteur.euse.s. Le but est de susciter la rencontre avec les habitant.e.s plus ancien.ne.s de plusieurs quartiers, dans lesquels des exilé.e.s

se sont installé.e.s. Le volet balado-diffusé donne à entendre les témoignages de ces personnes arrivées récemment à Montréal sur leurs parcours d'exil (cf. Annexe A).

5.4 Synthèse, prolongements, échos de la recherche-crédation réalisée

En élaborant cet événement avec les participantes et l'équipe d'ATSA, j'ai compris un élément important. Il corrobore certaines des recommandations énoncées dans le rapport publié en conclusion de la Consultation sur le racisme et la discrimination systémiques à Montréal (OCPM, 2020, p. 24). Je me suis référée également au rapport qui concerne les jeunes sur ces aspects (Conseil jeunesse de Montréal, 2019), qui apporte des éléments critiques complémentaires. J'ai exposé précédemment que les activistes, artistes, intellectuel.le.s sont de plus en plus nombreux.se.s à refuser d'être objectifié.e.s dans (et par) les politiques d'intégration (Bromley, Gaonkar, Meskimmon et Yildiz, 2018) qu'elles soient provinciales ou fédérales. J'ai constaté la même tendance, ou distance critique, chez plusieurs participantes aux ateliers menés avec P-M. Cela s'est exprimé lors de discussions informelles pendant les ateliers de dessin, en comparant les conditions socio-politiques précédant l'exil et celles vécues depuis leur arrivée au Québec. Ces échanges débouchaient sur des interrogations quant au sens donné à la notion d'intégration et de démocratie (Graeber, 2014), étant données les difficultés bureaucratiques considérables que les participantes rencontraient pour obtenir des titres de séjour et de travail au Canada. Leur refus d'être instrumentalisées induisait de se définir hors des catégorisations juridiques et ethniques existant dans le pays d'arrivée (travailleur.euse.s migrant.e.s, réfugié.e.s, immigrant.e.s économiques). Ainsi, ce qu'ont montré les dessins des participantes était un précipité des injonctions et catégories subies dans la société d'arrivée et de leurs inventions de manières de faire

corps, individuellement et collectivement. Éprouvant la tension constante entre différents modes d'identification et d'assignation (Galitzine Loumpet, 2016), leurs dessins montraient le travail d'adaptation constant de leurs manières d'interagir avec ce nouveau corps social, physiquement et politiquement. Ceci impliquait de (se) performer des corps connectés et changeants.

À ce point de mon analyse, je me suis replongée dans la réponse dessinée avec les participant.e.s, rejoint.e.s par le CRIC, à la consultation sur le racisme et la discrimination systémiques à Montréal citée plus haut (cf. section 2.1.4). Cette réponse en images avait été élaborée durant des ateliers de dessin menés avec cet organisme, qui ont été la répétition générale du projet *Ombres d'exil, Montréal* avec P-M. Lire et regarder ce portfolio publié avec le CRIC m'a permis de discerner une émergence. Les dessins et recommandations formulées par les exilé.e.s au CRIC rejoignaient un plan de la lecture faite par le projet collaboratif de recherche *Art, Culture and Politics in the Postmigrant Condition*. J'ai discerné un refus net de mener cette action artistique en transformant les participantes en objets des politiques dite d'intégration, que ce soit au niveau provincial ou fédéral, ce qui avait impliqué de ne pas recourir aux termes comme « travailleuses invitées », « immigrantes », « étrangères » ou « migrantes » (Gaonkar, 2018, p. 1) pour se désigner durant les séances à P-M. Ce sociologue ajoute « In this reading, postmigration describes 'the re-narration and re-interpretation of the phenomenon *migration* and its consequences » (Gaonkar, 2018, p. 1). Selon l'approche transductive de ma thèse, il ne s'agit pas de raconter à nouveau ou de ré-interpréter l'expérience exilique, mais plutôt de considérer chaque geste de dessiner comme servant de liant au prochain, qui le compose, toujours de manière nouvelle. Cette opération a induit une contestation du racisme et du sexisme systémiques (Corriveau, 2020) présents dans les institutions mettant en œuvre les politiques d'intégration. Pour rappel, au Québec, l'objectif du *Programme d'accompagnement et de soutien à l'intégration* est libellé ainsi : « Faire en sorte que les personnes immigrantes puissent

réaliser leurs démarches avec célérité de manière à pouvoir participer pleinement à la vie collective » (Ministère de l'Immigration de la Francisation et de l'Intégration, 2019, p. 3). La critique des moyens mis en œuvre pour rencontrer cet objectif de participation pleine et rapide à la vie collective, critique formulée par les chercheur.e.s de la *Postmigrant Condition*, m'a placée sur une fréquence susceptible de capter certains éléments de réponse à ma question de recherche-crédation. L'apport de cette lecture à ma thèse s'est condensé autour de la tentative de cerner la visibilisation des résistances des participantes à ces injonctions à l'intégration. La question énoncée par le groupe de chercheur.e.s réuni.e.s autour de ce projet de recherche correspond aux enseignements tirés des ateliers de dessin avec P-M : « How does postmigrant theory relate to and affect discussions on cultural citizenship, multilinguality as well as the study of diversity policies in cultural institutions and problems of representation and visibility ? ». En ce sens, j'envisage la résilience en tant qu'émergence au sein de ce processus de recherche-crédation, en lien avec certaines expériences de l'exil, en particulier celles vécues actuellement lors de projets artistiques partagés avec des publics non familiers de l'art contemporain. Le point de départ de ma réflexion vient de l'étymologie du terme « résilience », comme antonyme d'exil (CNRTL, s.d.). J'ai cité l'origine latine du terme « exil », *esilio*, au début de cette recherche. Maintenant, voyons son contrepoint : *resilio*, qui signifie sauter en arrière, reprendre sa forme. Ce dernier terme, issu du champ de la métallurgie, soulignant la capacité de résistance d'un matériau à un choc, est à l'origine de la notion de résilience. J'ai terminé l'analyse des ateliers-laboratoires faits avec les participantes à la lumière de cette notion. Durant tout le processus d'analyse, j'ai envisagé la résilience des participantes aux ateliers de dessin à l'aune du fait que l'exil constitue une « situation d'incertitude extrême » (Bolzman, 2014, p. 47), une situation absolument critique. Simultanément, j'étais confrontée à l'obligation d'adapter les présentations de mes œuvres dessinées, liée à la fermeture des lieux de présentation d'arts visuels et vivants, du fait de la pandémie de

COVID 19. J'ai alors commencé à détecter et à tenter de créer des effets de présence (Féral et Perrot, 2011) inédits avec le dessin, en partageant certains gestes de dessiner en grand format qui avaient été réalisés avec ces personnes en parcours d'exil. La question que posait ce retour sur l'étymologie du terme exil, par suite de la traversée de ce processus de recherche-crédation avec les participantes, a été formulée ainsi :

- Comment le partage de mes gestes de dessiner en grand format, avec des personnes en parcours d'exil, a-t-il déstabilisé et fertilisé ma manière de pratiquer la recherche-crédation ? Les deux éléments de réponse, ou plutôt les deux pistes de réflexion qui ont été éprouvées avec les participantes rejointes par P-M sont les suivantes :

- Réduire l'écart entre spectateur.trice et créateur.trice de l'œuvre, étendre la pratique des arts incluant les personnes qui sont dans une situation de non-citoyenneté du fait de leur parcours migratoire.

- Faire trembler la notion d'autorité (ou d'auctorialité) et tendre vers une création dividuelle (Massumi, 2017), distribuée. La dynamique transductive perturbant un milieu, s'y propageant de proche en proche (Simondon, 2013, p. 24), a déstabilisé ce milieu qui est entré en résonance avec les nouvelles données (gestes de dessiner des personnes engagées, matériaux, outils, lieux, durée de cette pratique du dessin, contexte d'« intégration », désir de participation rapide à la vie collective)... Tout cela a créé un déploiement qui était imprédictible au départ.

J'ai abordé la transduction comme réinvention du processus de création en me concentrant sur le plan matériel. De même, j'entreprends de travailler avec la résilience en tant que matérialité, suite à ce que j'ai constaté comme *transagirs* combinés avec le dessin tel que pratiqué avec les participantes, durant le cycle à P-M. J'ai cherché des mises en relation se tissant de manière non-hiérarchique, opérant de manière distribuée, entre gestes humains, matériaux, outils, espaces. Le processus transductif comme le processus de résilience étant envisagés en tant que milieux non stabilisés (métastables,

dirait Simondon). Pour expliciter ce qu'a apporté la résilience aux *transagirs* ayant émergé au cours des ateliers-laboratoires, elle désigne la résonance entre gestes, outils, environnement psychique, micropolitique, esthétique par les personnes mobilisées dans le projet de dessin collaboratif au cœur de cette thèse.

Afin d'approfondir ce que j'entends par ces termes, exil et résilience, dans le contexte que je viens d'esquisser, l'analyse effectuée indique que la résilience s'est définie d'abord comme résistance, dans ce projet en dessin. La notion de résilience n'est pas stabilisée, elle est en cours de conceptualisation (en psychologie, anthropologie, informatique). Elle n'est pas l'expression d'un élan individuel. Aussi, un aspect important est que « [l]a résilience est ainsi définie comme un processus dynamique qui n'est jamais totalement acquis » (Théis, 2006, p. 43). Contrairement à sa définition originelle qui désigne la capacité d'un matériau à retrouver sa forme antérieure suite à un choc, la résilience telle qu'utilisée ici (Hazan, 2017) induit de percevoir ce qui a émergé au cours de ce moment critique, et en quoi le matériau en question diffère avant et après ce choc, même s'il semble identique. Il s'agit de noter dans quelle mesure l'élément a fait preuve de la capacité à se doter, lui et son environnement, des affects qui correspondent à la nouvelle situation spatiotemporelle, technique et sociopolitique rencontrée. Recourant à cette approche de la résilience dans le domaine du dessin élargi, en grand format et collaboratif, comme nous l'avons pratiqué avec les participantes à P-M, j'ai étudié les effets de la pratique répétée de certains gestes de dessiner performés avec des personnes exilées, confrontées « aux épreuves de la non-citoyenneté » (Bolzman, 2014, p. 47). La résilience sous cet angle est lue comme un « processus de négociation du risque » (Théis, 2006, p. 29). Il se trouve que les gestes des participantes m'ont donné envie de risquer de dessiner autrement. Autrement comment ? Qu'est-ce que cette pratique du dessin partagée a menacé de résilier ? De quoi a-t-elle permis de se désengager, ou de quoi a-t-elle dégagé les personnes en

parcours d'exil ? Une piste de réponse s'esquisse dans l'appel au processus d'information (Simondon, 2013) qui s'apparente à ce décrit l'historien Kijan Espahangizi ainsi : « [...] 'postmigration' means acknowledging that we have already reached a point where migration experiences shape society as a whole, not just some individuals with an immigrant background » (Espahangizi, 2015, p. 1). Considérant l'ensemble des séances avec les participantes à P-M, j'ai déduit que nous avons performé en dessin cette capacité à essaïmer un remodelage de la société rencontrée dans son ensemble, et pas seulement entre personnes exilées et récemment arrivées à Montréal.

Des mises en relief ont été opérées sur la trajectoire de trois participantes en particulier qui ont pratiqué ce *transagir* avec chacun des médiums proposés – du fusain à la captation de mouvement – sur toute la durée du cycle d'ateliers-laboratoires. Selon ces trois participantes, leur invisibilité a fait place à des saisies nouvelles de leurs présences, de leurs images d'elles-mêmes et de leur capacité à se relier et à agir dans la société québécoise (entretien collectif du 06/12/2019, P-M). Elles ont souligné en particulier que leur approche du champ professionnel et leurs pratiques des espaces publics de Montréal avaient varié. Elles ont ajouté que cette évolution n'était pas due uniquement à leur engagement dans les séances de dessin à P-M, mais à un faisceau d'apprentissages socio-professionnels qu'elles avaient initié simultanément, durant l'automne 2019. En ce sens, mon approche actuelle est nourrie par une réticulation d'*agirs* liant gestes humains et non-humains, *via* une mise en relation de plusieurs sortes de transductions qualitatives, qui s'est muée en *transagirs* au fil de l'analyse. Se connectant à une vitalité poïétique non-individuelle, cette dynamique transductive (Simondon, 2013) a pu être déplacée dans le cadre de la pratique collaborative décrite, et générer de l'*empowerment* pour les participantes aux ateliers réalisés à P-M.

CONCLUSION

Ma recherche-création se conclut en retraversant les grandes étapes d'émergence du concept de *transagir*, et en exposant synthétiquement les enseignements issus de l'expérimentation, qui ont été développés dans la thèse. Les transductions des gestes de dessiner sont croisées avec mon processus de création, selon la pratique collaborative, en contexte d'exil, avec les participantes rencontrées *via* Petites-Mains (P-M). Cette conclusion opère un survol des apports conceptuels, pour la recherche en études et pratiques des arts, des ateliers-laboratoires menés afin de répondre à ma question initiale. Je cerne ensuite les spécificités des événements artistiques les prolongeant. Enfin, j'expose les variations induites dans mes approches artistique et philosophique, ainsi que les pistes de recherche-création en devenir.

Résumé du développement

Le premier chapitre de ma thèse a contextualisé et problématisé les ateliers-laboratoires du projet *Ombres d'exil, Montréal*. Initialement, j'ai étudié si le moindre geste (Deligny, 1979, p. 1247) articulé au *dessin-scène*, pouvait faire varier, de l'invisibilité subie à des inscriptions inédites de leurs présences, en particulier politiques, par les participantes. Partager mon approche du dessin dans un contexte de pratique collective, avec des personnes exilées a permis d'interroger la manière dont les gestes de dessiner

rencontraient l'expérience de l'exil, entendue comme un processus transformant la personne qui l'entreprend en ombre personnifiée (Arendt, 2019). Au cours des séances de dessin, j'ai resserré mon étude pour discerner comment cette manière de dessiner modulait la performativité politique du geste de dessiner. J'ai exploré ce que faisait ce geste à l'expérience de l'exil, lorsque l'on dessine collectivement une ombre portée, par nuages de points avec des médiums traditionnels et numériques. La question principale était : comment la manière de dessiner l'ombre, par nuages de points et en pratique collaborative, fait-elle varier une performativité micropolitique de l'exil ? Ce libellé du problème a distribué les modalités des séances de dessin ainsi que les choix méthodologiques. Au gré de cette enquête graphique, j'ai constaté que dessiner par moindres gestes selon le *dessin-scène* pouvait générer ce que j'ai nommé d'abord *agir-connectant*. Comparant les effets des gestes de dessiner réalisés avec des actant.e.s traditionnel.le.s et ceux faits avec la captation de mouvement numérique, j'ai exploré comment les gestes de dessiner des participantes se transformaient et ce qu'ils transformaient. Le but était d'en comprendre les impacts esthétiques, poétiques et socio-politiques, et de saisir l'agentivité de certains gestes de dessiner, à un plan micropolitique.

Ce type d'agir avait été esquissé antérieurement dans ma pratique, *via* la réalisation de gestes de dessiner en grand format et en jouant avec les ombres portées, ce qui m'avait fait rencontrer des seuils. J'ai défini ces seuils comme des événements critiques issus de l'amplification de conditions particulières des milieux social, technique et politique (Simondon, 2013) dans lesquels j'opérais avec le dessin. En ce sens, le néologisme *dessin-scène* (traduction de *The Stage of Drawing*, De Zegher, 2003) a synthétisé le passage du seuil expérimenté dans ma pratique du dessin scénographique. J'avais constaté que le passage d'un seuil amplifie l'œuvre et aussi le partage de l'expérience dessinée. En pratiquant ce mode opératoire avec les femmes immigrantes volontaires

à P-M, durant les ateliers de dessin, une perception nouvelle de l'activité micropolitique propre à certains parcours d'exil a émergé, lorsque cette amplification a été performée par elles. Durant les ateliers-laboratoires, j'ai appréhendé les parcours de ces femmes exilées par l'observation de leurs dessins et des enregistrements non-optiques de leurs gestes de dessiner performés au sein du petit groupe. J'ai constaté qu'ils s'apparentaient à des *devenir-ombre* à plusieurs égards. Ce processus de *devenir-ombre* est entendu sous l'angle convoqué par la légende de l'invention du dessin, dans laquelle l'exil côtoie la mort, et dessiner constitue une stratégie de résistance à ce risque de mort. Ainsi, j'ai suivi chacun des fils liant émergence d'une performativité micropolitique (Huët et Manac'h, 2018) chez l'exilé.e et dessin. J'en ai déduit qu'une dimension d'*empowerment* (Stengers, 2009) caractérisait l'expérience vécue durant ce cycle d'ateliers de dessin, car chacune des participantes du collectif avait acquis, par les autres et avec les autres, un pouvoir inédit de se saisir et de choisir qu'elle n'avait pas individuellement, avant cette expérience.

Dans le deuxième chapitre, le fait de saisir les modalités du geste de dessiner par nuages de points s'est mué en amplification transductive (Trudel, 2016), associant la personne en train de dessiner, le milieu technologique et un contexte micropolitique. Le concept de transduction (Simondon, 2013) m'a permis aussi de témoigner au plus juste du caractère distribué (Bennett, 2011) du geste de dessiner que nous avons performé au cours de ce cycle d'ateliers-laboratoires. Ainsi, j'en suis venue à chercher si (et comment) certains vécus de l'exil pouvaient (se) transduire en passant de gestes de dessiner traditionnels à des gestes numériques, dans les deux cas en dessinant en grand format, collectivement, et par nuages de points. Puis, j'ai réfléchi ces gestes de dessiner à l'aune du milieu rencontré, avec le concept de *dessin-scène* (De Zegher, 2003). Suivant sa pensée, j'ai considéré que la dimension gestuelle de l'acte de dessiner était réalisée en tant que processus permettant de se situer, en lien avec un collectif,

permettant d'apparaître à soi et aux autres. Par suite, l'intuition d'un *transagir* a été formulée dans le sillage de « l'agir-distribué en réseau » tel que théorisé par Jane Bennett (2010) et de la dynamique transductive (Simondon, 2013).

En ce qui concerne la réalité de l'exil, cette thèse a appréhendé la puissance de découverte inhérente à la « situation exilique » (Galitzine Loumpet, 2016), qui met en contact une intense précarité existentielle avec des potentialités politiques inédites (Huët et Manac'h, 2018). L'angle qu'ouvre le concept de *Postmigration* (Langhoff, 2012 ; Yildiz, 2018) m'a permis de prendre en compte tout l'éventail des actions produites en réponse à la suspension de la capacité d'agir – qui est une composante notable de l'exil. Essayer de saisir les modalités de l'objectivisation et de l'instrumentalisation des personnes en parcours d'exil a été omniprésent tout au long de cette recherche-création. Aimantés par des *transagirs* plutôt que par des manières de faire, les moindres gestes de dessiner tels que nous les avons performés (Féral, 2008; Butler, 2016) se sont combinés à des modes d'action artistiques et micropolitiques (Guattari et Rolnik, 2007; Lamoureux, 2011; Nicolas-Le Strat, 2015).

M'appuyant sur un recours scientifique au geste de dessiner et sur les créations d'artistes mobilisant l'ombre portée, il s'est agi de secouer le partage du corps social actuel, et ainsi de troubler les représentations instituées de l'exilé.e. Une invisibilisation propre aux femmes s'est dégagée. Sur le versant numérique de cette fabrique artistique, les forces, gravitationnelles et sociales – invisibles – à l'œuvre ont été cernées, puis certains agirs non-humains ont été liés avec le processus d'apparition-disparition de corps humains dans l'espace public. À P-M, avec les participantes, nous avons défini une relation aux technologies permettant de transférer les exigences du vivant vers des interfaces numériques. J'ai souligné que la connaissance incorporée qui se stratifie au

cours du processus exilique peut informer (Simondon, 2013) les pratiques sociales de la société rencontrée. La diffusion des savoirs des exilées a été relayée et amplifiée par l'approche proposée.

Mon concept, d'abord nommé *agir-connectant*, s'est mué en *transagir* à partir de cette étape, pour adhérer mieux à l'orientation théorique de ma recherche qui voulait comprendre l'instauration de l'œuvre, et l'engagement dans un processus incarné (Chilton et Leavy, 2015). J'ai souligné que la diversité des moindres gestes des participantes allait de pair avec la capacité à se reconfigurer, sans se fondre les unes dans les autres. La notion d'agir distribué en réseau (Bennett, 2010) m'a guidée pour relier la légende de l'invention du dessin et leurs expériences exiliques de devenir-ombres.

En écho à ce milieu, s'est affirmé un ordre de grandeur micropolitique, qui concrétisait en dessin ce qui advenait par la relation à l'autre (Guattari et Rolnik, 2007), dans l'espace liminaire entre politique et subjectivité, incarnant certains motifs impensés des pratiques sociales quant à la visibilité (Zapperi, 2010). Ainsi ce qu'a expérimenté ma recherche-création consistait en l'appréhension de *transagirs* en dessin, s'éloignant d'un faire « où le projet prédomine autour d'un point focal » (Deligny, 2007, p. 1304), de son caractère non-intentionnel, et sans appartenance nette au champ artistique.

Ensuite, j'ai approfondi la notion d'*empowerment* (Stengers, 2009) pour saisir plus précisément quel *transagir* s'était manifesté à l'occasion d'*Ombres d'exil, Montréal*. La convergence autant que certains décalages par rapport à l'action de l'organisme partenaire ont déterminé l'exposé des contenus, les actant.e.s de dessin et défini le contrat avec les participantes. Leurs déclarations à propos de leurs propres gestes m'ont

fait comprendre que nous expérimentions une action artistique menée en collaboration plutôt qu'une co-création. J'ai écouté si leur situation exilique dessinait pour elles une performativité politique. Revisitant de manière détournée, symbolique et métaphorique, leurs expériences de l'exil, engagées dans une traversée (avec) des médiums – avec leurs corps qui ne sont pas restés seulement aux places assignées aux immigrant.e.s –, elles ont fait bouger certains des *habitus* institués. Esthétique et politique se sont érigées mutuellement entre les gestes de dessiner, tandis qu'elles arpentaient les ordres de grandeur entre diverses visibilités (Voirol, 2005). Ainsi, j'ai pu caractériser le concept de *transagir*, et répondre à ma question initiale. Pour l'explicitier concrètement, j'ai retracé la dynamique transductive rythmant la manière dont les participantes avaient dessiné leurs ombres portées en collectif.

Synthèse des quatre transductions constatées

J'ai analysé dans le chapitre IV les transductions des gestes de dessiner repérées au fil du cycle d'ateliers-laboratoires, et relaté l'évolution de la performativité de mon propre geste de dessiner au gré des milieux expérimentés. En recherche archéologique, le recours au dessin traditionnel *au point* et à l'ombrage s'est propagé à des zones de pratique du dessin connexes : il m'a fait passer un seuil qui a essaimé vers ma pratique artistique. L'approfondissement de la performativité micropolitique générée au cours du cycle d'ateliers de dessin avec les participantes a montré qu'il s'était agi de *dessiner pour faire sentir* plutôt que pour faire voir, et que le dessin avait été appréhendé par elles comme une pratique autre qu'individuelle, transculturelle et transdisciplinaire.

Une des qualités émergentes perçues par elles fut l'inclusion des actant.e.s non-humain.e.s dans le partage du dessin.

La seconde transduction a souligné le mode opératoire du dessin scénographique en tant que dispositif connectant des ordres de grandeur qualitativement divers, comme véhicule pour circuler, par exemple, dans une toile scénographique à dessiner. J'ai noté que les précipités d'échelles éprouvés *via* cette méthode de dessin induisaient une expérience d'aveuglement. L'élaboration d'un dessin en commun, dans ce mode opératoire, générait la possibilité de cheminer dans l'œuvre en train de se faire. À P-M, j'ai partagé avec les participantes ces différentes puissances, ainsi que la troisième transduction, qui a eu lieu à l'occasion de pratiques intensives de dessin performé et de grand format, créé *in situ*. Elle m'a amenée à saisir la dimension énergétique de mon geste de dessiner, et que l'art « a le moléculaire pour objet » (Buydens, 2005, p. 163). J'ai ainsi expérimenté des pratiques d'interprétation en peinture. Mon propre corps est passé au premier plan, je suis sortie de l'atelier et j'ai cerné plus nettement la capacité de l'art à mouvoir la vie concrète, et les modalités selon lesquelles se produisait ce mouvement. Dans le même élan, j'ai incorporé la porosité des frontières entre les mondes de l'art traversés, appris à observer et à me joindre à ce processus de molécularisation de la forme (Deleuze et Guattari, 1980 ; Buydens, 2005). La propagation par capillarité entre les médiums, et une description de gestes de dessiner révélant l'insubordination de la matière à la forme, m'ont guidée. Puis, le fait de dessiner avec de la lumière électrique, des pixels, un vidéoprojecteur, dans l'obscurité m'ont amenée à une manière de dessiner en noir et blanc très contrastée.

La quatrième transduction s'est produite en conférant à l'espace un rôle inédit jusqu'à dans mon processus de création. Outre celui de matériau, l'espace s'est mué en co-

actant.e de mon geste de dessiner. Le caractère non-strictement humain, public, non-individuel et non-intentionnel de ma manière de dessiner se sont affirmés. Dessinant en lien avec des dispositifs numériques, j'ai cherché si les errances et failles algorithmiques rencontrées au cours du processus de dessin pouvaient être fertiles pour répondre à ma question. J'ai observé les structurations émergentes dans le fait de négocier de manière nouvelle la relation aux technologies, par rapport à leur usage courant, en pratiquant des systèmes de dessin par nuages de points. Un déplacement a eu lieu : la composition s'est opérée désormais au sein du geste, et aussi dans la prise de forme des forces graphiques mobilisées. Lors des expositions et autres publications de mes dessins depuis le début de ma thèse, j'ai présenté principalement du dessin en mouvement à la suite du passage de ce seuil. Plusieurs régions de mon geste de dessiner, dont la structure se constituait en rencontrant les procédés d'animation, ont servi à la région suivante de principe de constitution, ce qui a entraîné un changement qualitatif, et cette modification s'est propagée par effet de voisinage, simultanément à l'opération structurante en cours. Ces structurations inédites se sont produites avec des médiums nouveaux pour moi. Mis en relation dans ce contexte des ateliers-laboratoires *Ombres d'exil, Montréal*, ces actant.e.s ont constitué en quelque sorte un atelier portatif, qui s'est trouvé rencontrer la captation de mouvement, optique et non-optique, selon un angle qui connectait mobilité et invisibilité de manière féconde.

Apport de la théorisation

La distribution produite par les *transagirs* pratiqués au sein d'un milieu plus vaste que le champ artistique, reliant ce processus poïétique avec ses puissances socio-politiques,

a augmenté la mobilité de mon dessin et de mon engagement. Suivant le constat de Salter (2010) de la dissolution de la frontière entre regardeurs et producteurs de formes, ainsi qu'entre performance produite par l'espace et performance humaine, certaines manières de se soustraire aux structures de contrôle pyramidales sont apparues, secouant mes manières d'agir artistiques dans l'espace public.

Les transformations observées dans les *transagirs* des participantes m'ont renvoyée ensuite à une inflexion dans ma façon de mobiliser l'ombre portée au sein de mon propre parcours artistique. Celle-ci m'a poussée à considérer attentivement la réserve d'énergie préindividuelle (Simondon, 2013) nécessaire à initier la dynamique transductive qui active le potentiel du champ relationnel. L'opération d'abstraction qui consiste à porter son ombre a permis de souligner le caractère vivant du corps dessiné, du corps dessinant. Tracée en duo puis en groupe durant les ateliers à P-M, l'ombre portée a montré aussi la capacité de distribuer autrement, à déjouer, la suspension de la capacité d'agir subie du fait de la situation exilique. En les performant avec des personnes ne se définissant pas nécessairement comme artistes et en effectuant ces gestes de manière collective, une visibilité renouvelée a émergé, enrichissant l'expérience pour les participantes. Ce nouvel agencement a produit un effet disruptif par rapport aux objectifs de la formation dans laquelle s'inscrivait le cycle d'ateliers-laboratoires. Le geste de dessiner a été investi comme acte collaboratif de mise en contact selon un lien qui se déploie sans cesse de manière nouvelle. Les participantes se sont également connectées avec un certain aspect de l'art contemporain, qui s'ouvre de plus en plus aux pratiques collaboratives, et ont convoqué leur propre enfance *via* leurs ombres portées, dessinées par moindres gestes selon le *dessin-scène*. La mobilité dans le temps s'est ainsi associée à l'action de l'espace dans notre processus spatiotemporel de dessin collaboratif. Certaines ont insisté sur la dilution des repères temporels éprouvée pendant qu'elles dessinaient, d'autres participantes sur la

possibilité d'oublier et de s'effacer, grâce au geste de dessiner partagé. Le chapitre V a exploré l'invisibilisation de l'exil dans ses mutations surgies au gré de la pratique des moindres gestes. J'ai creusé le caractère micropolitique de ces ateliers avec P-M et comment les moindres gestes ont informé (Simondon, 2013) les manières de dessiner des participantes. Ils ont reconfiguré le motif de l'ombre, ont servi de liant entre les transductions successives et se sont structurés en *transagir*.

Émergences issues des transductions

J'ai ensuite explicité comment cette expérimentation avec les participantes a différé des transductions observées et analysées au gré des seuils successivement passés dans mon propre geste de dessiner. L'analyse de gestes et dessins réalisés lors du premier exercice de dessin fait avec les participantes a permis de cerner comment la dimension micropolitique a aidé à transduire le *dessin-scène* par moindres gestes en *transagirs*. Échappant à l'intentionnalité dans la pratique collaborative du dessin générée, le petit groupe de participantes s'est ouvert à la dimension errante des *agirs* qui se sont produits au gré des séances. En effet, le désir de construire des formes de vie vivables, en apparaissant avec la diversité de nos corps dans l'espace public, s'est affirmé au fur et à mesure des séances, polarisé par un ordre macropolitique qui tend à faire disparaître ces corps (Butler, 2016). Ces ateliers ont soulevé la possibilité de contester les cadres d'intelligibilité et de visibilité, de manière performée, en s'immergeant dans le geste de dessiner à plusieurs. L'écoute des entretiens et les réflexions des participantes que j'ai notées dans mon carnet de pratique montrent que nous avons discerné aussi certaines dynamiques de pouvoir au sein du groupe dessinant. Je les ai reliées à d'autres

plus englobantes. Ainsi des hybridations de statistiques avec des aspirations professionnelles et existentielles ont eu lieu au cours de ces ateliers. Le poids considérable du macrologique dans la vie des participantes, et la coexistence mouvante de cette segmentarité avec la moléculaire (Deleuze et Guattari, 1980) a été observée durant le cycle d'ateliers. La porosité entre individualités a augmenté et leur étendue s'est redéployée afin de passer un seuil, *via* la pratique collaborative de certains gestes de dessiner. J'ai constaté le pouvoir de transformer l'identité en altérité en portant son ombre et en la dessinant à deux, et aussi que cette transformation ne s'opérait pas d'un bloc. Le « général » de l'individu (Stoichita, 2000, p. 118) que rend sensible et visible le fait de dessiner l'ombre portée a nourri l'émergence du *transagir* de proche en proche, au cours des séances de dessin partagées. Ainsi visibilité et invisibilité se sont muées en flux de dessin en direct, imageant avec des actant.e.s.

Seuils passés et nouveaux agencements

En ce qui concerne les gestes de dessiner effectués avec le système de captation de mouvement non-optique, la pratique du dessin partagée a permis de dépasser l'oculocentrisme et non pas seulement de refléter un monde, mais aussi de l'édifier au moyen d'images dessinées ensemble. Envisager ces ateliers-laboratoires de dessin comme une manière d'habiter un champ de forces m'a reliée de manière plus étroite au concept de *Postmigration* (Bromley, Meskimmon et Yildiz, 2018). Durant le cycle d'ateliers, l'évolution des gestes de dessiner de Kh., participante qui a testé chacun des médiums, exemplifie cet abandon d'une corporéité précédant l'exil au profit d'une fluidité augmentée, même éphémère. Certaines participantes rejointes par P-M se sont

déplacées à Hexagram-UQAM pour dessiner leur propre ombre portée en grand format avec le survêtement de captation de mouvement. Le changement de milieu de dessin, passant d'un organisme communautaire à un laboratoire universitaire de recherche-crédation médiatique a constitué une étape éclairante. Enfin, comparant les gestes et dessins des participantes plasticiennes qui ont performé leurs moindres gestes de dessiner selon le *dessin-scène* avec ceux des participantes qui ne se disaient pas artistes, j'ai cartographié les résonances des uns avec les autres.

Transagir

À l'issue de l'analyse et de la synthèse de cette expérimentation, voici quels échos la recherche-crédation *Ombres d'exil, Montréal*, a eus et les prolongements qu'elle pointe. L'encodage des gestes de dessiner captés lors des ateliers a été transduit avec le logiciel *Unity Pro*, permettant de visualiser les gestes des participantes sous forme de nuages de points blancs, en mouvement sur fond noir. Ensuite, j'ai superposé les projections de points de ces courtes séquences et je les ai redessinées. La performance des moindres gestes associés au *dessin-scène* a placé les femmes participantes dans une situation rendant possible de moduler les variations dans leur propre visibilité, au sein d'un groupe caractérisé par l'expérimentation récente de l'exil. La politicité de leurs gestes (Vujanovic, 2013) puis l'évolution de leur performativité politique, agissant dans ce processus de création collaboratif, ont été cernées et analysées. Ainsi la présence d'un *transagir* s'est affermie. Simultanément, une partie du questionnement initial de la thèse a nécessité une refonte. Il s'est mué en la question suivante : Comment, en dessinant à P-M avec les participantes, la situation a-t-elle fluctué entre des qualités

d'apparition et de disparition de l'agir artistique dans le champ micropolitique ? Explorant, observant et décrivant la relation aux gestes de dessiner réalisés lorsqu'elles traçaient leurs ombres portées, les participantes et moi avons souligné que les différences entre les expériences exiliques au sein-même du groupe des participantes pouvaient être aussi fortes que celles existant entre elles et des personnes non-exilées. L'apport des ateliers-laboratoires avec P-M a été substantiel car il m'a connectée avec les différents potentiels des parcours d'exil dans la création en dessin, incluant la mienne.

Le *transagir* cerné au cours du processus de création partagé désigne un geste de dessiner en commun plutôt que collectif, dans les deux composantes du terme « commun » : activité et gouvernance, conjuguées à la coopération. La connaissance produite en recherche-crédation constitue un savoir praxique, c'est-à-dire une réflexion-théorisation du savoir pratique, qui m'a amenée à élaborer, théoriser et déployer des connaissances qui perfectionnent la compréhension du geste de dessiner collaboratif. En phase avec la pensée simondonienne, la transposition de cette connaissance aspire à demeurer limitée. En effet, chaque situation se présente sous ses dimensions respectives et exige d'être abordée et discutée selon les forces en présence.

Ma thèse contribue à l'avancement de la recherche en art et par l'art dans un contexte micropolitique. L'apport de mon projet réside dans le déploiement de la relation poétique avec divers actant.e.s et milieux au moyen d'une recherche-crédation collaborative. Le détournement et l'enrichissement artistique de certaines interfaces numériques de dessin en captation de mouvement par les participantes et par les plasticiennes ont été détaillés. La recherche universitaire, telle que je l'ai menée en tant qu'artiste praticienne et pédagogue, a proposé des manières d'agir distribuées

répondant à des faits propres à la société contemporaine : ici à l'expression actuelle de l'exil avec le dessin. Construire un environnement d'agentivité participant de manière sensible à créer un vivre-ensemble (Saillant, 2016) pluriel avec cette réalité migratoire, en particulier vécue par des femmes, un *transagir*.

Je souligne combien le doctorat en études et pratiques des arts a ouvert des espaces fertiles à ma recherche-crédation telle qu'elle s'élaborait en 2015, quand j'ai commencé ce voyage intellectuel et sensible. Il a contribué à approfondir les relations entre geste de dessiner et performativité micropolitique. J'ai pu ainsi expliciter, grâce au partage de situations et manières de dessiner inédites, les reconfigurations possibles de certaines expériences actuelles de l'exil. La manière dont ce *transagir* micropolitique différait des seuils rencontrés antérieurement, c'est-à-dire des transductions opérées précédemment dans mon geste de dessiner est notable. Côté diffusion, cette recherche-crédation donne lieu à une exposition dans un espace public urbain, ce qui n'était pas prévu, démultipliant les possibilités de partage de cette expérimentation avec des exilées.

Ouvertures, pistes, lignes de fuite, devenirs-dessin

À l'avenir, je vais tester un système de production « maison » de type FabLab qui repose sur un dispositif de captation de mouvement à fabriquer en grande partie par l'utilisateur.trice, au sein du groupe, et durant les séances de dessin. L'intuition est que cette approche augmentera l'*empowerment* des participant.e.s et aussi la cohérence

avec la méthodologie que j'ai développée précédemment avec le *dessin-scène*, qui est, entre autres, de fabriquer ses outils pour chacune des productions. Il serait utile à présent de développer plus systématiquement l'étude des puissances du dessin dans la diffusion micropolitique depuis ce point de vue des personnes en parcours d'exil elles-mêmes. Une ouverture pertinente à cette étape de la recherche-création serait de se pencher sur les enjeux éthiques de la visibilité (Domenget, 2012) aspect encore peu étudié dans le dessin contemporain. J'ai affiné cette approche en la conjuguant avec l'approche décoloniale en arts (Cukierman, Dambury et Vergès, 2018) et postcoloniale intersectionnelle dans le domaine du travail social (Caron, Damant et Flynn, 2018).

Simultanément à la vitesse des changements climatiques (GIEC, 2020), la rigidification des politiques migratoires s'accroît. Participer à l'émergence d'une connaissance dessinée des pouvoirs de l'exilance (Nouss, 2013) et à diffuser ses gestes et savoirs contribue à bâtir des récits artistiques et sociotechniques connectés à la situation écologique actuelle. Le monde artistique constitue ici un relais pour transformer l'univers culturel, afin d'adapter nos manières de vivre ensemble à l'urgence climatique.

Une piste stimulante pour prolonger cette recherche-création est celle pointée par la géographe Camille Schmoll, à propos de ce qui a initié sa plus récente étude, qui porte sur les migrations actuelles des femmes. Elle souligne la convergence fertile existant entre création artistique et sciences (géographie, sociologie, anthropologie) au sujet de l'*agency* micropolitique générée par les exilées. Elle a commencé cette recherche en écho à sa rencontre avec des œuvres artistiques (Schmoll, 2020b). Elle pointe un *transagir* d'une intensité inédite dans la collaboration entre art et sciences, capable de moduler nos manières de participer au politique avec le dessin.

Mon positionnement pour ces ateliers nécessitait ductilité, mobilité et instabilité, et ne peut se reproduire. Tout en souhaitant comprendre plusieurs aspects du geste de dessiner dans ses puissances micropolitiques, il ne visait pas d'objectif artistique précis. Il a débouché sur une somme critique qui le rend difficile à inscrire dans un programme financé de manière institutionnelle pérenne. Il peut constituer un terreau poreux et fertile, suggérant et nourrissant des gestes de recherche et de création, gestes infimes qui se réinventent en activant à chaque pas du commun, des manières d'entrer en relation avec la technologie, les humain.e.s, les autres qu'humain.e.s par voisinage et de façon non-hiérarchique.

ANNEXE A

DIFFUSIONS DE LA RECHERCHE-CRÉATION *OMBRES D'EXIL, MONTRÉAL*

13-16 mai 2021 : *Ombres d'exil, Montréal (2019-2021)*. Dessins de grand format présentés pour *Le grand voyage*, au sein du parcours d'expositions et d'installations à ciel ouvert organisé par ATSA (Quand l'Art passe à l'Action), et réalisé par 24 artistes invité.e.s. Ce parcours investit toute la place des Festivals, à Montréal, Québec. J'ai réalisé ces dessins de grand format en collaboration avec les participantes rejointes par l'organisme communautaire « Petites-Mains », Montréal. Présentation complète de l'événement : <https://atsa.qc.ca/le-grand-voyage-parcours-d-installations-et-d-expositions-a-ciel-ouvert> puis descendre à la section « Artistes invités » pour découvrir la présentation des œuvres collaboratives présentées. Place des Festivals, œuvre présentée à l'emplacement 8, à l'angle de la rue Jeanne Mance.





8 - CAMILLE COURIER EN COLLABORATION AVEC LES PARTICIPANTES REJOINTES PAR L'ORGANISME PETITES MAINS : OMBRES D'EXIL, MONTRÉAL.

Après des études en dessin et peinture aux Beaux-Arts de Paris, en dialogue avec ses créations présentées dans le champ des arts visuels, Camille Courier a réalisé des projets plastiques pour les ateliers de l'Opéra de Paris. De nombreuses collaborations avec

des plasticiens, des compagnies de théâtre et de danse s'en sont suivies. Explorant le motif de l'ombre, elle a exposé ses créations en Europe et au Canada, environnements en dessin de grand format qui ont reçu plusieurs prix et bourses. Chargée de cours à la Faculté des arts de l'UQÀM depuis 2016, elle enseigne les arts visuels et le théâtre. Elle termine sa recherche-crédation doctorale sur les relations entre gestes de dessiner, parcours d'exil actuels et émergences micropolitiques. Elle a présenté ses recherches sur le geste de dessiner dans le cadre de colloques internationaux, et a publié plusieurs articles sur ce geste. Camille est membre de la Maison des artistes (France), du groupe de recherche PRint et du Réseau de recherche-crédation en arts, cultures et technologies Hexagram-UQAM.

www.camillecourier.net

Remerciements: à l'Organisme communautaire « Petites Mains » à Montréal; au Réseau de recherche-crédation en arts, cultures et technologies Hexagram-UQAM, à la Chaire Médiane de recherche en arts, écotecnologies de pratique et changement climatique
Une production ATSA

L'action artistique *Ombres d'exil, Montréal*, menée avec les participantes en parcours d'exil est également retracée en balado-diffusion par ATSA à l'occasion de l'événement « Cuisine ton quartier » au Parc Jarry, dans le quartier Saint Michel Villeray Parc Extension, à Montréal, à partir du 13 mai 2021: <https://atsa.qc.ca/balado-cuisine-ton-quartier/villeray-saint-michel-parc-extension/> puis cliquer sur le numéro 3 « Dessins collectifs ».



Camille COURIER et les participantes rejointes par Petites Mains. *Ombres d'exil, Montréal*. 2019-2021. Dessins présentés lors de l'exposition collective organisée et produite par ATSA, sur la paroi d'un container installé sur la Place des Festivals, Montréal, du 13 au 16 mai 2021. Longueur totale du container: 6 M. Hauteur des silhouettes: environ 2 M. Dessins au fusain et dessin numérique. Photos C. Courier et A. Khan.



7.1 Camille Courier et les participantes rejointes par Petites-Mains. (2019-2021). *Ombres d'exil, Montréal*. Œuvre en cours d'installation à la Place des Festivals. 11 mai 2021. Commissaires : Annie Roy et Nicolas Rivard. Production : ATSA. Photo Maxime Boutin.

SABONNER AU BALADO

CUISINE TON QUARTIER

UN PROJET DE QUAND L'ART PASSE À L'ACTION

CARTE DE MONTRÉAL

Saint-Michel-Villeray-Parc Extension

3. Dessins collectifs

Camille Courier

Camille Courier, artiste française et enseignante en arts visuels, termine actuellement une recherche création au doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Elle s'interroge sur les relations entre les gestes de dessiner, les parcours d'exil actuels et les émergences micropolitiques. Dans le cadre de la consultation publique sur le racisme et la discrimination systémique du CRIC (Carrefour de Ressources en Interculturel), Camille monte le projet "Ombres d'exil-Montréal 2019-20". Elle invite douze femmes récemment immigrées rencontrées via l'organisme « Petites Mains », à participer et répondre en dessinant. Ces ateliers de dessin en grand format ont eu lieu pendant 11 semaines à l'automne 2019, dans les locaux de « Petites Mains » et aussi pour certains dans la salle d'expérimentation de Hexagram - Réseau de recherche création en arts, cultures et technologies. Camille nous raconte son travail avec les femmes immigrantes et comment elle apprend à dessiner leurs ombres portées, à plusieurs, avec l'ensemble du corps, en écoutant leurs ressentis intérieurs et sans juger l'esthétisme du dessin.

Le témoignage anonyme de N., une des participantes, intitulé « Fuir pour sa vie » (réfugiée politique, dont la demande d'asile est en cours d'instruction) à propos de ces ateliers de dessin en grand format à P-M est à consulter sur ce lien :

<https://atsa.qc.ca/balado-cuisine-ton-quartier/villeray-saint-michel-parc-extension/>

puis cliquer sur le numéro 1 : « Fuir pour sa vie ».

Parc Saint-Alphonse

La Belle Bleue - Boulangerie

1. Fuir pour sa vie

TÉMOIGNAGE

Témoignante anonyme

Participant au projet "Ombres d'exil" de l'artiste Camille Courier, cette témoignante préfère taire son identité. Elle a du fuir sans sa famille son pays suite à son entrée en politique pour sauver sa vie. Elle nous témoigne son exil et son intégration au Canada accompagnée notamment par l'organisme Petites-Mains et nous livre un beau message d'amour.

01. Fuir pour sa vie (Témoignante anonyme)

00:00 00:16:23

Marché Jean-Talon

-Courier de Méré, C. (2021, avril). *Modeler, dessiner : produire des gestes invisibles, des moindres gestes et des gestes qui débordent*. Dessins et communication créés en duo avec l'anthropologue Francine Saillant, créées dans le cadre du Colloque « Radio gestes sans bords », organisé par la Chaire de recherche en dramaturgie sonore l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC), QC : <https://radiogestessansbord.com>
<https://radiogestessansbord.com/programmes/2entrelacer/#group-1> du 19/04 au 13 mai



Courier, C. et Saillant, F. (2020). (Artistes). *Figure à points*. [Dessin et sculpture]. Photo M. Collet et S. Bourdages-Duclot.

A partir du 19 avril, consulter : <https://radiogestessansbord.com>

J'ai dessiné en direct lors de la performance collective organisée par Catherine Cyr et Katya Montaignac le 20 avril à 11h30 (heure du Québec) :

<https://radiogestessansbord.com/programmes/1dejouer/#group>

J'ai participé à la table ronde en direct le 12 mai à 11h30 (heure du Québec).

9 février 2021 : *Dessiner pour transduire le rapport entre résilience et exil*. Performance dessinée et communication présentées au colloque « Résilience, adaptation et innovation : réinventer les pratiques artistiques et de recherche ». Événement organisé par le Regroupement en arts de la scène et de l'écran (RASE, Université Laval, Québec) dans le cadre du Festival Mois Multi, Québec : <https://mmrectoverso.org/portfolio/colloque-du-rase-sur-la-pratique-multidisciplinaire/>

Pour voir l'enregistrement vidéo de cet événement : <https://youtu.be/w1lsCKojakQ>

Le court film d'animation intitulé *Tulu* (2011-2019) a été projeté lors de cette performance dessinée, à visionner : <https://www.youtube.com/watch?v=w1lsCKojakQ> de 8' à 9'15''



Courier, C. (2021). (Artiste). *Exil/résilience*. [Performance, dessin, film d'animation]. Colloque RASE-Mois Multi. Photo C. Kern.



Courier, C. (2021). (Artiste). *Exil/résilience*. [Performance, dessin, film d'animation]. Colloque RASE-Mois Multi. Photo C. Kern.

9 mars 2020 : *Ombres d'exil, Montréal (2018-2020)*. Démonstration-bilan et exposition réalisée dans la salle d'expérimentation du Centre de recherche en arts médiatiques Hexagram-UQAM, Montréal : <https://hexagram.ca/index.php/eng/19-member-news-fr/member-news-invitation/462-ombres-d-exil-montreal-2019-20>

Pour voir des extraits des dessins présentés lors de cet événement :

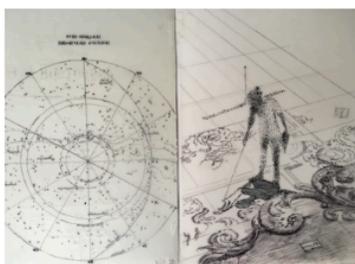
<https://youtu.be/kPjMIRFUc6U>

<https://youtu.be/UEMKTyLppjM>

Ombres d'exil-Montreal 2019-20

DEMO DE CAMILLE COURIER (DOCTORANTE UQAM)
LUNDI 9 MARS À 17H30
SALLE D'EXPÉRIMENTATION HEXAGRAM (SB-4246)

Ce projet s'inscrit dans la dernière partie de mon cursus doctoral en recherche-création (doctorat en études et pratiques des arts, UQAM). Mon terrain se situe dans le champ du "dessin élargi". Ma pratique du dessin s'est déployée par hybridation de gestes de dessiner issus du champ des arts visuels et de gestes de dessiner inventés et pratiqués pour la scène, du fait d'une pratique professionnelle assidue dans le champ des arts vivants.



Ce projet "Ombres d'exil-Montreal 2019-20" se crée en écho aux mouvements migratoires actuels, en particulier ceux liés aux impacts des changements climatiques. Les enjeux artistiques et politiques de ces parcours d'exil, tels qu'ils peuvent être performés dans certaines situations de dessin, constituent le point de départ de ma recherche-création.

J'ai mené depuis 2017 des ateliers de dessin en grand format avec des personnes en parcours d'exil, au Québec et en France. La caractéristique de ces ateliers-laboratoires de dessin est de proposer de dessiner en grand format et avec l'ensemble du corps, en jouant avec son ombre portée au sein d'un groupe. Il s'agit d'une traversée des médiums de dessin, numériques et traditionnels.

L'objectif de la résidence de mars 2020 à Hexagram-UQAM est de transformer les données encodant les gestes de dessiner des participantes en ombres portées "numériques", sous forme de nuages de points en mouvement. J'ai commencé ces dessins lors de ma précédente résidence de recherche-création à Hexagram-UQAM (novembre 2019). Le but est d'offrir au public l'accès à la diversité des manières de dessiner expérimentées avec les personnes en parcours d'exil, durant cette session d'ateliers".

Biographie

Après des études à l'ENSBA de Paris, Camille Courier, en dialogue avec ses créations présentées dans le champ des arts visuels, réalise des projets plastiques pour les ateliers de décors de l'Opéra de Paris. De nombreuses collaborations avec des plasticiens, des compagnies de théâtre et de danse s'ensuivent. Elle crée plusieurs projets pour l'espace public, expositions, installations et commandes pour des équipements publics. Depuis 2003, elle a exposé ses créations en Egypte, en France, au Yémen, au Canada. Ses environnements en dessin de grand format ont reçu plusieurs prix et bourses en Europe.

Depuis 2015, elle enseigne les arts visuels en tant que professeure de la Ville de Paris. Camille est également chargée de cours à la Faculté des arts de l'UQAM. Elle termine actuellement une recherche-création de doctorat, en études et pratiques des arts à l'UQAM sur les relations entre gestes de dessiner, parcours d'exil actuels et émergences micropolitiques. Elle a présenté ses recherches sur le geste de dessiner (pratiqué entre scènes des arts vivants et celles des arts visuels) dans le cadre de colloques internationaux, et a publié plusieurs articles sur ce geste depuis 2015. Camille est membre du groupe de recherche PPrint, et membre étudiante du Centre de recherches en arts technologiques Hexagram.

-Courier de Méré, C. (2019, octobre). *Dessiner en exil : micropolitique, low tech et création collaborative*. Communication performée aux Journées d'étude "Écologies des fabriques", organisées par le groupe de recherche Pratiques interartistiques et scènes contemporaines (PPrint, direction : Marie-Christine Lesage) en partenariat avec Hexagram-UQAM, et l'École supérieure de Théâtre de l'UQAM.



-Courier de Mère, C. (2019, juin). *L'image, ombre du corps ? Enfants en parcours d'exil et gestes de dessiner*. Communication performée au colloque international du CELAT "Échanges transculturels et créations artistiques", organisé par A. Mekki Barrada. Université Laval, Québec.

Des documents complémentaires, dont le poids ou le format empêchent de les reproduire ici (vidéo, photographies, audio...), concernant les diffusions de ma thèse-crédation ont été réunis dans un dossier (en ligne et imprimé). Ce dernier est consultable sur simple demande, par courriel à l'adresse suivante : courier_de_mere.camille@uqam.

ANNEXE B

ARTICLES PUBLIÉS EN LIEN AVEC LA THÈSE (2019-2021)

- Courier de Mèré, C. (2021). Rôle de la maquette et transduction dans la peinture scénographique. Dans J. Féral (dir.). *Actes du Colloque international Changements d'échelle. Les arts confrontés au réel*. Prise 2. pp. 173-191. Paris : Mimésis.
- Courier de Mèré, C. (2021). L'usage de la photographie dans l'analyse du geste scénique pictural de Marine Dillard dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov, mise en scène par Thomas Ostermeier. Dans B. Joinnault, A.-M. Émond et al. (dir.) *Les actes du colloque sur la photographie au théâtre*. pp. 153-163. Paris : Septentrion Éditions. <http://www.septentrion.com/fr/livre/?GCOI=27574100166800>
- Courier de Mèré, C. (2019). Dessins fertiles : comment certaines failles algorithmiques secouent notre vision du corps humain en scène. *Aparté*, 5(1), *Quand la scène craque*. Montréal : Université du Québec à Montréal. 29-34.
- Roussel-Gillet, I., et Thoizet, É. (2018). Rôle de la maquette et transduction dans la peinture scénographique : entretien avec Camille Courier de Mèré. Dans *La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique*. Boston, USA: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004366206_014

Diffusions en lien avec la thèse, en cours de publication ou inédites :

- Courier de Mère, C. (2021, 30 mars). *Gestes de dessiner et émergences de présences inédites, comment dépasser l'opposition entre exil et résilience ?* Communication présentée au colloque « Les rendez-vous de la recherche émergente » organisé par le Centre de recherche en littérature et culture québécoises (CRILCQ). Université de Montréal, QC : <https://crilcq.org/actualites/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-du-crilcq-2021/>. Enregistrement vidéo de cet événement consultable sur demande. La publication des actes de ce colloque est en cours, et prévue pour l'automne 2022.
- Courier de Mère, C. (2019, novembre). *Une rencontre avec l'égyptologie via le dessin archéologique*. Conférence prononcée pour l'Association des Études du Proche Orient ancien, UQÀM. Événement organisé par P. Poirron, UQAM. Inédite.
- Courier de Mère, C. (2019, octobre). *Le dessin au service de l'école en contexte d'urgence climatique : s'éduquer à l'environnement et à l'écocitoyenneté* communication prononcée au colloque international "L'éducation relative au changement climatique : principes, approches et pratiques en milieux formel et non formel" organisé par le Centre de recherche en éducation et formation relatives à l'environnement et à l'écocitoyenneté, Lucie Sauvé et Adolfo Agundez Rodriguez, Centr'ERE, UQÀM, Montréal. Inédit.

Les communications utilisées pour rédiger cette thèse-crédation qui demeurent inédites à l'heure du dépôt de cette thèse peuvent être consultées dans un dossier en ligne. L'hyperlien de ce dernier est envoyé sur demande, par courriel à l'adresse suivante : courier_de_mere.camille@uqam.

ANNEXE C

ÉCHANGES AVEC L'ORGANISME COMMUNAUTAIRE (2019-2020)

Voici un aperçu synthétique des documents relatifs aux échanges avec l'organisme communautaire qui ont rendu possibles les ateliers de dessin réalisés avec les participantes rejointes par Petites-Mains (P-M) durant l'automne 2019 à Montréal.

Le document de référence pour toutes les données concernant les participantes est le rapport d'activité annuel de P-M pour 2019-20 (cf. https://fb533c8e-d3fa-4373-af1a-c212bb04b43e.filesusr.com/ugd/84e04f_6965eb789f744418a810b5b4b33a5741.pdf

Le programme *Au Québec chacune sa place* dans lequel s'est intégrée la série d'ateliers-laboratoires est organisé par P-M au moment de la rencontre avec les personnes exilées et « vise à soutenir le développement personnel et professionnel des femmes. Il a été conçu selon les besoins observés chez les femmes pour mieux y répondre. Il permet aux femmes avec peu d'expérience de travail, d'apprendre les bases de la société québécoise afin de s'y trouver et s'y intégrer ». Cet extrait est issu du texte de présentation de l'activité de « Petites-Mains », organisme cofondé par Nahid Aboumansour et Sœur Denise Arsenault en 1995. Ces activités sont décrites sur le site de l'organisme, consulté le 22 mars 2019 (récupéré de : <https://www.petitesmains.com/au-quebec-chacune-sa-place> consulté le 24/03/2020).



Petites-Mains
7595 boulevard Saint-Laurent
Montréal (QC) H2R 1W9
Tel : 514 738-8589 Fax : 514 738-6193
www.petitesmains.com info@petitesmains.com

Montréal, le 15 février 2020

Objet : Lettre de référence pour Mme Camille Courier de Méré

À qui de droit,

Par la présente, nous aimerions souligner les contributions de Mme Camille Courier de Méré en tant qu'artiste-enseignante dans notre organisation. Petites-Mains a pour mission de venir en aide aux personnes dans le besoin, spécialement les femmes immigrantes, exclues du marché de l'emploi. L'organisme aide ces femmes à sortir de leur isolement, à échanger avec d'autres, à apprendre un métier, à intégrer le marché du travail et à vivre en dignité dans la société.

Sa force est de concilier les besoins des participant.e.s aux formations (revenu, acquisition de compétences, intégration sociale...) et les exigences du marché (main d'œuvre qualifiée, qualité, éthique...).

Depuis sa création en 1995, Petites-Mains a aidé des milliers de femmes, originaires de plus d'une centaine de pays différents, à s'insérer dans notre société avec dignité avec succès.

Dans le cadre de sa recherche-crédation doctorale à l'UQAM, Mme Courier de Méré a mené un cycle d'ateliers de dessin en grand format avec les femmes immigrantes participant au programme « Au Québec, chacune sa place ». Ce programme, qui est sous ma responsabilité, vise à donner les outils aux personnes immigrantes (francisation, ateliers de rédaction de CV, transmission culturelle, etc.) pour qu'elles puissent intégrer une de nos formations professionnelles rémunérées (couture industrielle, commis.e de bureau, restauration).

L'implication de Mme Courier de Méré dans l'organisme « Petites Mains » a duré de septembre à décembre 2019, sr un rythme de rencontre hebdomadaire d'une durée d'1h30-2h pour chacun des ateliers de dessin. Elle a également mené un atelier de

Membre du



Collectif des entreprises
d'insertion du Québec

2019

Finaliste du Prix
Femmes d'Affaires du Québec

2017

Chevalière de
l'Ordre national du Québec
Distinction honorifique de
Mme Aboumansour

2016

Mérite en francisation des
personnes immigrantes
de l'Office québécois
de la langue française

2014

Prix du Premier ministre
Catégorie Innovation Sociale

Voir ci-bas un aperçu du guide élaboré pour mener les entretiens collectifs avec les participantes à P-M :

Camille Courier de Méré Thèse en recherche-crédation *Ombres d'exil, Montréal*, ateliers de dessin menés en 2019
 Doctorat en études et pratiques des arts, UQAM. Approbation éthique 3662 obtenue en septembre 2019.

GUIDE POUR LES ENTRETIENS COLLECTIFS

A-Présentation de la recherche

Ces entretiens collectifs sont menés dans le but de compléter l'observation des gestes de dessiner faits par les personnes participant aux ateliers. Dans le cadre de ma recherche-crédation doctorale, j'interroge la performativité micropolitique de petits groupes (entre 4 et 12 personnes) en proposant une manière inédite de dessiner ensemble. Il s'agit d'une série d'ateliers-laboratoires proposés à des personnes en parcours d'exil, expertes ou non en art. Chaque séance d'atelier-laboratoire est autonome, mais participer à la séquence entière donne accès à des possibilités d'expression plus larges. L'expérimentation proposée permet de traverser diverses techniques et gestes de dessiner, des plus « classiques » (au fusain et à l'encre) aux plus contemporaines : avec des outils numériques de dessin (captation de mouvement). La série d'ateliers permet aux participant.e.s d'explorer le dessin en grand format. La thématique de cette série d'ateliers associe les parcours d'exil des personnes au motif de l'ombre portée, et propose aux participant.e.s de dialoguer avec le tracé de leurs silhouettes, en ombres chinoises. En partenariat avec les organismes communautaires « Petites Mains » (PM : <https://www.petitesmains.com>) personne référente : Mme Carolina Pires; et le Carrefour en Ressources Interculturel (CRIC : <https://criccentresud.org>) personne référente : Mme Veronica Islas, ces ateliers-laboratoires débiteront par des entretiens collectifs sur le vécu des participant.e.s quant à leur parcours d'exil récent et/ou au racisme systémique rencontré (ou non) à Montréal aujourd'hui¹.

La définition de cette notion dans le cadre de ces entretiens est celle du Barreau du Québec : « Nous entendons par racisme systémique la production sociale d'une inégalité fondée sur la race dans les décisions dont les gens font l'objet et les traitements qui leur sont dispensés. L'inégalité raciale est le résultat de l'organisation de la vie économique, culturelle et politique d'une société

¹ Mme Carolina Pires parle couramment les langues française, anglaise et portugaise. Certaines participantes parlaient couramment l'anglais, l'arabe et le français. Mme Veronica Islas parle les langues française, anglaise et espagnole. Je parle français, anglais, espagnol et j'ai un niveau débutant avancé en arabe (dialectal, égyptien). Ainsi, nous avons pu rejoindre verbalement presque chacune des personnes, même si leur niveau de compréhension du français était débutant.

Antérieurement au cycle d'ateliers-laboratoires à P-M, je souligne l'apport des séances de dessin que j'ai menées avec un autre organisme communautaire, actif à Montréal également. Afin de préparer les séances de dessin à P-M, j'ai développé une collaboration avec le Carrefour des Ressources en Interculturel (CRIC : <https://criccentresud.org>), dans le but de mener une série d'ateliers de dessin avec des personnes exilées, qui a eu lieu entre juin 2019 et août 2019. Cette série d'ateliers s'est inscrite dans le recueil d'expériences et de recommandations que le CRIC souhaitait effectuer auprès de son public, en réponse à une consultation sur le racisme systémique, lancée par la Ville de Montréal, pour donner suite à une pétition citoyenne (cf. <https://ocpm.qc.ca/fr/actualite/rapport-consultation-publique-sur-racisme-et-discrimination-systemique-en-questions>).

Puis, à l'issue des ateliers de dessin, et en dialogue avec le CRIC, nous avons créé un portfolio en réponse à cette consultation, à partir des dessins réalisés collectivement par les participant.e.s. Ce portfolio a été remis officiellement à la Ville de Montréal à la fin octobre 2019. Cette collaboration avec le CRIC ne fait pas partie du corpus de ma thèse, il constitue une prémisse aux ateliers *Ombres d'exil, Montréal* réalisés ensuite avec P-M.



ANNEXE D

CERTIFICATION ÉTHIQUE

J'ai accompli le EPTC 2 : FER (Énoncé de politique des trois Conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains, Formation en éthique de la recherche) le 6 février 2018. Ensuite, j'ai obtenu la certification éthique du projet *Ombres d'exil, Montréal* le 27 septembre 2019, numéro de certificat : 3662. Enfin, j'ai obtenu le renouvellement de cette certification éthique pour une année supplémentaire le 21 septembre 2020. Les formulaires de consentement ont été signés par chacune des participantes rejointes par P-M durant les séances de dessin des 07/10/2019 et 06/11/2019



CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet:	OMBRES D'EXIL : DU DESSIN-SCÈNE À LA DYNAMIQUE D'UN AGIR-CONNECTÉ
Nom de l'étudiant:	Camille COURIER DE MÉRÉ
Programme d'études:	Doctorat en études et pratiques des arts
Direction de recherche:	Gisèle TRUDEL
Codirection:	Marie-Christine LESAGE

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Raoul Graf
Président du CERPE plurifacultaire
Professeur, Département de marketing

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE RENOUVELLEMENT

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet: OMBRES D'EXIL : DU DESSIN-SCÈNE À LA DYNAMIQUE D'UN AGIR-CONNECTÉ
Nom de l'étudiant: Camille COURIER DE MÉRÉ
Programme d'études: Doctorat en études et pratiques des arts
Direction de recherche: Gisèle TRUDEL

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Raoul Graf
Président du CERPE plurifacultaire
Professeur, Département de marketing

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre du projet de recherche

Ateliers-laboratoires de dessin « Ombres d'exil »

Étudiant-chercheur

Camille Courier de Méré, Doctorat en études et pratiques des arts, UQAM. Tel 438 874 7914. Courriel: courier_de_mere.camille@uqam.ca

Co-Direction de recherche

Directrice : Gisèle Trudel, Ecole des arts visuels et médiatiques, UQAM (514) 987-3000 poste 1394, trudel.gisele@uqam.ca;

Co-directrice : Marie-Christine Lesage, Ecole supérieure de théâtre, UQAM. (514) 987-3000 poste 7027 lesage.marie-christine@uqam.ca

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique de dessiner en grand format avec des outils traditionnels et numériques (capture de mouvement), au sein d'un collectif. Cette participation est prévue pour 9 semaines, à raison d'une séance d'1h30 par semaine, entre la semaine du 07/10/2019 et la semaine du 02/12/2019.

Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Le projet vise à partager mon approche du dessin dans un contexte de pratique collective avec des participant.e.s en parcours d'exil.

L'objectif est d'explorer selon quelles modalités le geste de dessiner se transforme avec la capture de mouvement numérique. Le but est de comparer les effets des gestes de dessiner faits avec des outils traditionnels (fusain, encre) et avec des outils numériques de dessin.

Le système de capture de mouvement que nous utiliserons enregistre les gestes de dessiner de manière sans vous photographier (nuages de points).

Ce système est utilisé pour créer les mouvements des personnages dans les films d'animation et les jeux vidéo.

Sous-objectifs:

A. Expliciter la dynamique à l'œuvre : que se passe-t-il entre les personnes quand elles dessinent en groupe? et que se passe-t-il dans le geste de dessiner quand on change d'outils de dessin?

B. Saisir si la performativité (la capacité d'un geste à accomplir une réalité sociale (Butler, 2016)) du geste de dessiner change, au fur et mesure des ateliers-laboratoires.

En observant comment se transforme le geste de dessiner, le but est d'explorer, observer et décrire la relation que tissent les personnes participantes entre leur expérience de dessiner et l'invisibilisation socio-politique souvent vécue par les immigrant.e.s (Huet et Manach, 2018).

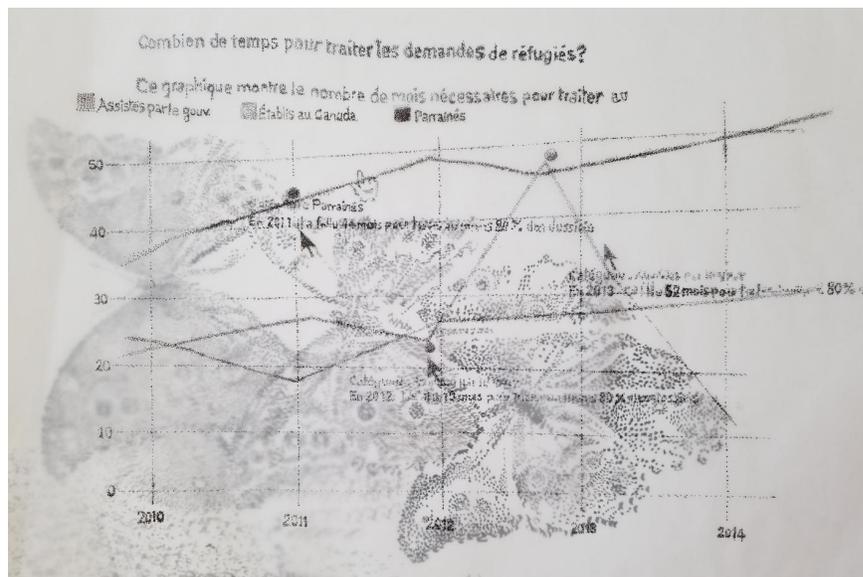
Comment la relation entre ce système de capture de mouvement et le fait de dessiner produit des manières d'agir, de regarder et de se transformer ensemble dans la société que vous rencontrez ici au Québec?

- *Durée prévue du déroulement du projet* : 9 semaines (début durant la semaine du 07/10/2019 et fin durant la semaine du 02/12/2019)
- *Nombre de participants impliqués*; 10 (environ)
- *Population ciblée*; Personnes immigrantes récentes ou en parcours d'exil.
- *Objectifs poursuivis (hypothèses de recherche)*: Y-a-t-il émergence d'une performativité micropolitique ? Micropolitique signifie ici un échange vécu à l'échelle humaine, une strate d'observation des pratiques socio-politiques et les fonctionnements inconscients d'un groupe (Guattari et Rolnik, 2007)

ANNEXE E

DOCUMENTATION DES ATELIERS-LABORATOIRES

Ces ateliers-laboratoires réalisés avec les participantes rejointes par l'organisme communautaire « Petites-Mains » en 2019 ont été documentés prioritairement en dessin, traditionnel et numérique. Voici une sélection des éléments les plus significatifs, en complément des images figurant dans le corps du texte de la thèse-création.



7.2 Courier, C. (2020). (Artiste). *Combien de temps ?* [Dessin]. Photo E. Carpentier.



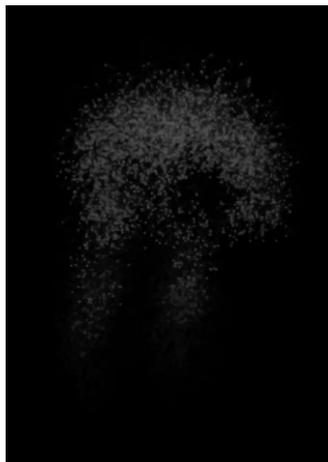
7.3 Anonyme. (2019). *K. et Al. découpent leurs silhouettes*. [Dessin]. Photo K. Ahmad.



7.4 Courier, C. (artiste). (2019). *Geste Kh. Mocap*. [Dessin numérique]. Photo C. Richard.



7.5 Courier, C. (artiste). (2019). *Geste H. Mocap*. [Dessin numérique]. Photo C. Richard.



7.6 Courier, C. (artiste). (2019). *Geste Camille Mocap Goutte*. [Dessin numérique]. Photo C. Richard.



7.7 Courier, C. (2019). (artiste). *Fossile numérique*. [Dessin]. Photo E. Carpentier.

Des documents complémentaires, dont le poids ou le format empêchent de les reproduire ici (vidéos issues des captations de mouvement, photographies, documents audio...) concernant les ateliers-laboratoires de dessin menés avec les participantes à Petites-Mains durant l'automne 2019, ont été réunis dans un dossier en ligne. Ce dernier est consultable sur simple demande, par courriel à l'adresse suivante : courier_de_mere.camille@uqam.

GLOSSAIRE

Actant.e : Le terme d'*actant.e* est employé ici suivant la pensée de Bruno Latour, qui constate que « en français, le mot « acteur » est souvent réservé aux humains, le mot « actant », emprunté à la sémiotique, est parfois employé pour inclure les non-humains dans la définition » (Latour, 2001 : 323).

Agir : Dans la signification courante de ce terme, l'*agir* (*agency*) désigne la capacité d'action d'un individu, sa puissance de transformer ou d'influer sur le monde, les choses, les êtres, l'environnement (Encyclopedia Britannica, 2017). Ce concept d'*agir* se dégage ici de sa dimension anthropocentrique. Agir signifie "l'exercice d'une action", insistant sur la dimension performative du terme et sur l'effectivité qui en découle (Larousse, 2019). L'*agir* mobilisé dans cette thèse est issu de pistes explorées par plusieurs artistes depuis le début des années 1960, en particulier en Europe et aux USA. Ces pistes indiquent des manières d'opérer alternatives, dans lesquelles l'action et son milieu (matériel, social, environnemental et spatiotemporel) sont interdépendants, et non pas séparés. Plusieurs artistes et chercheur.e.s ont souligné que l'*agir* se manifeste de manière distribuée (Bennett, 2010) en termes de relations, d'interconnexions entre des processus de nature diverse, ou encore de rétroactions.

Dessin-scène. Inspiré par la traduction en français du concept libellé *The Stage of Drawing* (De Zegher, 2003), le *dessin-scène* est un des deux concepts principaux au départ du cheminement de ma recherche-crédation. Il condense la généalogie théâtrale et performative de mon geste de dessiner, la pratique du dessin en grand format et le recours aux méthodes scénographiques dans celle-ci. La composante de présence

partagée qu'il induit y est décisive, à l'instar du rapport au public dans la relation théâtrale.

Information : Ce terme est utilisé dans ma recherche-crédation selon le sens donné par Simondon (2013), c'est-à-dire celui d'un processus de prise de forme des forces en présence. « Information: cette notion est définie comme le centre d'un travail plus général de réforme conceptuelle de la part de Simondon, car l'information ne peut devenir « la formule de l'individuation » (ILFI, p. 31) que si elle est d'abord pensée au-delà de ce qu'en dit la Théorie de l'information, à laquelle en restait pour sa part la Cybernétique. (...) Simondon, lui, fait le pari de rendre possible l'application de la notion d'information à la réalité psycho-sociale en partant d'un paradigme physique, mais auto-complexifiable. (...) Ce cœur épistémologique de son œuvre, qui la traverse tout entière, nous livre cependant un programme plutôt qu'une théorie achevée » (Barthélémy, 2015, ¶ 41).

Micropolitique : ce terme désigne un niveau d'existence et d'action qui « s'exerce sur un tissu micrologique où il n'existe plus que comme diffus, dispersé, démultiplié, miniaturisé, sans cesse déplacé, agissant par segmentations fines, opérant dans le détail et le détail de détails » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 274). La micropolitique de Guattari et Deleuze, porte « attention à l'invisibilité, au non-répertorié, à ce qui échappe à la statistique. A côté des grands ensembles, à côté des systèmes sociaux autonomes et macropolitiques, existe donc une micropolitique, vie quotidienne des masses, qui fonde la réalité pratique du politique et qu'il faut, à ce titre, souligner et mettre en lumière » (p. 20 in <https://dumas./dumas-01151328/document?HYPERLINK> "<https://dumas./>)

Moindres gestes : Ce concept a été développé à partir du film de Fernand Deligny et Josée Manenti intitulé *Le moindre geste* (1962-1971) <http://www.cinemadureel.org/film/le-moindre-geste/>, puis du livre de Deligny intitulé

Les détours de l'agir ou le moindre geste (1979) Paris : Hachette et (Deligny, 2017, p. 1247). Ce concept dérive aussi des cartes et légendes tracées par Gisèle Durand à partir des « lignes d'erre » désignant « les trajets des enfants autistes » (Deligny, 2017, p. 1058) dans les aires de séjour, trajets relevés par Deligny. Dans les ateliers-laboratoires du cycle *Ombres d'exil, Montréal*, les moindres gestes de dessiner réfèrent à des manières de dessiner qui n'ont pas d'abord de visée esthétique, et sont performées collectivement par des personnes ne se définissant pas d'abord comme artistes, ou se définissant, de manière hybride, comme « artistes et » (artiste et anthropologue, artiste et médecin...). L'intentionnalité et le primat de l'optique sont éclipsés au profit d'un engagement tactile et kinesthésique des participantes dans le geste de dessiner en groupe. Cette approche du dessin relève et amplifie les gestes de dessiner non répertoriés comme tels par les participantes.

Performativité : est synonyme d'agentivité, et complète la notion d'*agir* exposée plus haut dans ce glossaire, en ce qui concerne les gestes effectués selon le *dessin-scène*. Dans le cadre de cette thèse, la performativité s'exerce dans les champs plastique (Cozzolino, 2018), graphique et scénique (Schechner, 2003; Féral, 2008 et Auslander, dans Gyax et Munder, 2010).

Transagir : L'usage de ce terme dans le cadre de cette recherche-crédation s'appuie sur l'étymologie latine (Empr. au lat. con(n)ectere (proprement « lier ensemble ») « relier, former par liaison » (<https://cnrtl.fr/definition/connecter>, consulté le 29/10/2017). Ce terme réfère aussi au sens, plus récent, que possède le verbe « connecter » dans le domaine de l'électricité et de l'informatique (« Établir une ou plusieurs liaisons entre différents organes ou machines grâce à des conducteurs électriques »). Ce concept d'*agir-connectant* désigne une manière d'opérer qui est en train d'établir une (ou des) relation(s) alternatives et imprédictibles dans la situation de dessin précédente, reconfigurant chacun.e des actant.e et leurs relations au passage.

Transduction : Ce concept désigne « une opération qui produit des changements de structures inanticipables selon le seul système de l'actualité, que revient la charge d'actualiser le virtuel, ce qui ne se fait pas sans surprise, sans indétermination, puisque le cristal est chaque fois un nouvel individu » Chabot, 2003, p. 89). En ce qui concerne Simondon lui-même, voici la synthèse qu'il fait de l'opération transductive : « Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution » (Simondon, 1995, p. 30).

BIBLIOGRAPHIE

- Abert, F., Legros, V., Linlaud, M., Feugère, M. et Millet, E. (2013). Modes de représentation des objets archéologiques non céramiques. *Les nouvelles de l'archéologie*, 131, 19-25. <https://doi.org/10.4000/nda.1771>
- Agamben, G. (2016). *Homo Sacer: L'intégrale (1998-2015)*. Paris : Le Seuil
- Agence des Nations Unies pour les réfugiés. (2019). *Le nombre de personnes déracinées à travers le monde dépasse 70 millions ; le chef du HCR appelle à davantage de solidarité* [Communiqué]. Récupéré de : <https://www.unhcr.org/fr/news/press/2019/6/5d08a9954/nombre-personnes-deracinees-travers-monde-depasse-70-millions-chef-hcr.html>
- Agence des Nations Unies pour les réfugiés. (2020). *L'année 2020 pourrait connaître le nombre de réinstallations le plus faible de l'histoire récente* [Communiqué]. Récupéré de : <https://www.unhcr.org/fr/news/press/2020/11/5fb51508a/annee-2020-pourrait-connaître-nombre-reinstallations-faible-lhistoire.html>
- Alberti, L. B. ([1435] 2007). *De Pictura*. Paris : Allia.
- Ali, Z. et Dayan-Herzbrun, S. (2017). Présentation. *Tumultes*, 1(1), 5-13. <https://doi.org/10.3917/tumu.048.0005>
- Achille, E. et Moudileno, L. (2018). *Mythologies postcoloniales. Pour une décolonisation du quotidien*. Paris : Champion.
- Alvarez de Toledo, S. (2001). Pédagogie poétique de Fernand Deligny. *Communications*, 71. 245-275. <https://doi.org/10.3406/comm.2001.2087>
- AMCB : Adrien Mondot et Claire Bardainne (2014, 10 avril). « Appropriiez-vous les technologies ». Entretien consulté à l'adresse <http://forwaaard.fr/adrien-m-claire-b-appropriiez-vous-les-technologies/>
- Anctil, P. (2005). Défi et gestion de l'immigration internationale au Québec. *Cités*, 3(3), 43-55. <https://doi.org/10.3917/cite.023.0043>

- Antoine, J. P. (2003). De l'archaïque au commencement. La pensée du dessin chez Joseph Beuys. *L'Homme*, (165), 129-142.
- Appadurai, A. (2001). *Après le colonialisme*. Paris : Payot.
- Ardenne, P. (2000). *L'art dans son moment politique*. Paris : La lettre volée.
- Arasse, D. (2006). *Histoires de peintures*. Paris : Folio.
- Arendt, H. (1961). *Condition de l'Homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy.
- Arendt, H. (1987). *La tradition cachée. Le Juif comme paria*. Paris : Christian Bourgois.
- Arendt, H. (2013). Nous autres réfugiés. *Pouvoirs*, 144(1), 5-16. <https://doi.org/10.3917/pouv.144.0005>.
- Arendt, H. ([1943] 2019). *Nous autres réfugiés*. Paris : Allia.
- Arendt, H. (2014). *Qu'est-ce que la politique ?* Paris : Seuil.
- Arfara, K. (2011). *Théâtralités contemporaines : entre les arts plastiques et les arts de la scène*. Berne : Peter Lang.
- Arpin-Simonetti, E. (2017). Compte rendu de [Théâtre et livre interactif / 887, Robert Lepage, Ex Machina et Québec Amérique, 2016, (Illustrations de Steve Blanchet pour le livre)]. *Relations*, (790), 49-49.
- Arquembourg, J. (2010). Des images en action : Performativité et espace public. *Réseaux*, 163(5), 163-187. <https://doi.org/10.3917/res.163.0163>.
- Association Française des anthropologues. (2018). Subjectivités face à l'exil. Positions, réflexivités et imaginaires des acteurs. *Journal des anthropologues*. Hors série 1. <https://doi.org/10.4000/jda.7553>
- Athanasiou, A. et Butler, J. (2013). *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge : Polity Press.
- Augé, M. (2012). *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris : Payot et Rivages.
- Bachelard, G. (1958). *Poétique de l'espace*. Paris : Quadrige, P.U.F.

- Bacon, L., Clochard, O., Honoré, T., Lambert, N., Mekdjian, S. et Rekacewicz, P. (2016). Cartographier les mouvements migratoires. *Revue européenne des migrations internationales*, 32(3-4). <https://doi.org/10.4000/remi.8249>
- Bacon, J. (2018). *Uiesh. Quelque part*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Bacqué, D. (2004). *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion.
- Baillat, A. (2018). *Les migrations climatiques à l'épreuve du « schisme de réalité »* [Brochure]. Paris : Institut de relations internationales et stratégiques. Récupéré de : <https://www.iris-france.org/wp-content/uploads/2018/07/ProgClimat-Migrations-climatiques-Juillet-2018.pdf>
- Bailly, J. C. (2012). *Bernard Moninot*. Paris : André Dimanche.
- Baribeau, C. (2005). Le journal de bord du chercheur : Journal de bord et méthodologie de la recherche-création. *Recherches Qualitatives Hors Série*, 2(1), 98-114.
- Baronnet, J., Lyet, P., Poujol, V. & Valle, M. (2015). Les travailleurs sociaux : coproducteurs ou témoins de l'invisibilité sociale ? *Recherche sociale*, 3(3), 93-133. <https://doi.org/10.3917/recsoc.215.0093>
- Barthélémy, J.H. (2015). Glossaire Simondon : les 50 grandes entrées dans l'œuvre. *Appareil*, 16 (1). <https://doi.org/10.4000/appareil.2253>
- Barthes, R. ([1977] 2016). *Cy Twombly*. Paris : Seuil.
- Batumike, C. (2011). *Onze d'exil. Femmes en création*. Paris : L'Harmattan.
- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.
- Benameur, J. (2019). *L'exil n'a pas d'ombre*. Paris : Babelio.
- Benjamin, W. (1933). *Expérience et pauvreté*. Traduit par Philippe Beck et Berndt Stiegler. Paris : Belin Humensis. Consulté sur https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/51_1989_p71_75.pdf
- Benjamin, W. (2000). *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, NC : Duke University Press.

- Berger, J. (1985, printemps). L'exil. *La lettre internationale*. Récupéré de : <http://www.peripheries.net/article195.html>
- Berger, J. (2013, 3 mai). Drawing is discovery. *New Statesman*. 53.
- Berger, K. (2010). L'exil. *Études*, 412(2), 233-240. Récupéré de : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-2-page-233.htm>
- Bertrand-Dorléac, L. et Neutres, J. (commiss.). (2018). Artistes et robots [Catalogue d'exposition]. Paris : Galeries Nationales du Grand Palais.
- Bilge, S. (2010). Beyond Subordination vs. Resistance: An Intersectional Approach to the Agency of Veiled Muslim Women. *Journal of Intercultural Studies*, 31(1), 9-28.
- Bishop, C. (2006a). *Participation*. London : Whitechapel Gallery; Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Bishop, C. (2006b). The Social Turn : Collaboration and its Discontents. *Artforum*, 44(6), 178-183. Récupéré de : <https://artforum.com/inprint/issue=200602&id=10274>.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells : Participatory art and the politics of spectatorship*. London : Verso Books.
- Blais, C. et Mensah, N. M. (2017). Le rôle des artistes en art communautaire et le processus d'*empowerment* : étude auprès d'artistes et de participantes au Québec. *Intervention*, 145, 31-42.
- Blocker, J. (1999). *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*. Durham, NC : Duke University Press
- Boissou, J. (2016, 3 septembre). Entrevue avec Vandana Shiva. *Le Monde*. Récupéré de : https://www.lemonde.fr/festival/article/2016/09/03/vandana-shiva-l-idee-que-nous-sommes-maitres-de-la-nature-n-est-qu-une-illusion_4992067_4415198.html
- Bolzman, C. (2006), « Violence politique, exil et formes de résilience », in L. Toscani, J. Bosch (dir.), *Chemins de résilience. Un éclairage multidisciplinaire à partir de récits de vie*, Genève, Médecine et Hygiène & HUG, pp. 162-173.

- Bolzman, C. (2014). Exil et errance. *Pensée plurielle*, 35(1), 43-52. <https://doi.org/10.3917/pp.035.0043>
- Bontems, V. (dir.). (2016). *Gilbert Simondon ou l'invention du futur*. Paris : Klincksieck.
- Bouagga, Y. et Mandel, L. (2017). *Les Nouvelles de la Jungle (de Calais)*. Paris : Casterman.
- Bourassa, R. et Poissant, L. (dir.). (2013). *Personnage virtuel et corps performatif: Effets de présence*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Bourdieu, P. (2000). *Propos sur le champ politique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Bourdieu, P. (2000). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris : Seuil.
- Boutin, G. (2018). *L'entretien de recherche qualitatif. Théorie et pratique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Boyce, C. (2017). *Portraits de visionnaires montréalais*. [Photographie]. Exposition du Musée Mc Cord dans le cadre de *Inside Out* (JR, 2011). <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/expositions/portraits-de-visionnaires-montrealais-hommage-a-william-notman/>
- Briegleb, T. (2015, 18 juin). Un théâtre en faveur de la société ouverte. *Deutschland.de*. Récupéré de : <https://www.deutschland.de/fr/topic/vie-moderne/societe-integration/un-theatre-en-faveur-de-la-societe-ouverte>
- Brown, T. (artiste). (2003). *It's a Draw/Live Feed* [Performance]. Philadelphia Museum of Art. Photo Kelly et Massa Photography consulté à l'adresse <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/> le 04 mars 2018.
- Bromley, A. Gaonkar, V., Meskimmon, M. et Yildiz, A. (2018). The Postmigrant Condition: Art, Culture and Politics in Contemporary Europe. Appel à communications consulté sur <https://networks.h-net.org/node/73374/announcements/1975873/-postmigrant-condition-art-culture-and-politics-contemporary>

- Bryson, N. (2003). A Walk for a Walk's Sake. Dans De Zegher, C. (commiss.). *The Stage of Drawing : Gesture and Act* (p.149-158) [Catalogue d'exposition]. New York : Tate Publishing and The Drawing Center.
- Bucica, C. et Simard, N. (dir.). (2002). *Identités. Zones d'ombre*. Québec : CELAT.
- Buchloh, B.H.D (dir.) (2010). Gerhard Richter. [Catalogue d'exposition]. Éditions Musée National de la Ville de Paris
- Burrick, D. (2010). Une épistémologie du récit de vie. *Recherches qualitatives*, Hors-Série (8), 7-36.
- Bussi eres, I. (2019, 7 mai). La reconnaissance du dipl ome demeure un irritant pour les immigrants. *Le Soleil*. R cup er  de : <https://www.lesoleil.com/affaires/la-reconnaissance-du-diplome-demeure-un-irritant-pour-les-immigrants-937f36d9823476b62be01edb3fb68705>
- Butler, J. (2016). *Rassemblement ? Pluralité, performativité et politique*. Paris : Fayard.
- Buydens, M. (2005). *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris : Vrin
- Calame, C. (2020). *Migrations forc es, discriminations et exclusions : Les enjeux de politiques n ocoloniales*. Vulaines-sur-Seine, France :  ditions du Croquant.
- Caron, R., Damant, D. et Flynn, C. (2018). Refuser d'être désignées. Des identités imposées, négociées et revendiquées. *Refuge : Revue Canadienne pour les réfugiés*, 34(2), 124-134.
- Castro, T. (2011). *La pensée cartographique des images, cinéma et culture visuelle*. Paris : ALÉAS.
- Causey, A. (2017). *Drawn to See : Drawing as An Ethnographic Method*. Toronto : University of Toronto Press.
- Cef ai, D. (2008). Postface. Dans E. Katz et P. Lazarsfeld, *Influence personnelle* [p.329-418]. Paris : Armand Colin.
- Chabot, P. (2003). Simondon lecteur de Bergson. *Chimères. Revue des schizoanalyses*, 52(4). 81-90. <https://doi.org/10.3406/chime.2003.1697>
- Chabrier, R. et Janke, C. (2018). The Comeback of Hand Drawing in Modern Life Sciences Nature Reviews. *Molecular Cell Biology*, 19(1), 137–138.

- Charland, P., Arvisais, O ; Cyr, S., Gadais, T. (2017). Défis éducatifs des enfants migrants ou réfugiés. *Afkar/Idées*, 50(1). 30-32.
- Charlet, É. (2015). De la technologie comme vecteur du sensible : un *Workshop* avec la compagnie AM/CB. *Ligeia*, 137-140(1), 195-203. <https://doi.org/10.3917/lige.137.0195>.
- Château, J.Y. (2016). *Gilbert Simondon*. [Baladodiffusion audio]. Dans France Culture (prod.), *Les nouveaux chemins de la connaissance*. Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/gilbert-simondon>
- Chilton, G. et Leavy, P. (2015). Arts-Based Research Practice: Merging Social Research and the Creative Arts. Dans Leavy, P. (dir.). *The Oxford handbook of qualitative research*. Oxford, New York : Oxford University Press.
- Clochard, O. (2013) « Dans les mailles des frontières « high-tech » », *Migrations magazine*, n°9, pp. 24-27.
- CNRTL. (s.d.). *Le portail lexical du CNRTL – Etymologie*. Récupéré de : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/>
- Combes, M. (1999). *Simondon. Individu et collectivité : Pour une philosophie du transindividuel*. Paris : PUF
- Conseil jeunesse de Montréal. (2019). *Mémoire sur le racisme et la discrimination systémiques* [Rapport]. Récupéré de : https://ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/P100/8-10_conseiljeunessemontreal.pdf
- Conte, R. (2009). *Le dessin hors papier*. Paris : Cérap-Publications de la Sorbonne.
- Corriveau, J. (2020, 15 juin). La ville de Montréal a été incapable d'enrayer le racisme systémique. *Le Devoir*. Récupéré de : <https://www.ledevoir.com/societe/580830/la-ville-de-montreal-a-ete-incapable-d-enrayer-le-racisme-systemique>
- Couchot, E. (1998). Autre corps, autre image – Autre image, autre corps. Dans J. Sultan et J. C. Vilatte (dir.), *Ce corps incertain de l'image Art/Technologies* [p.12-18]. Paris : L'Harmattan.

- Courier de Mèré, C. (Artiste) et De Fleurieu, J. R. (commiss.). (1999). *Love will tear us apart* [Exposition collective]. Paris : Frigos de Paris. <http://www.camillecourier.net/index.php?/expo-love-will-tear-us-apart/>
- Courier de Mèré, C. (Artiste). (2009). Porter nos ombres. Hôpital Jean Jaurès, Paris, France. <http://www.camillecourier.net/index.php?/about-this-site/>
- Courier de Mèré, C. (2018). Entretien avec Jessica Lescs, avocate au Barreau de Paris, juriste spécialiste du droit pénal international. Montréal, QC. Inédit.
- Courier de Mèré, C. (2019). Dessins fertiles : comment certaines failles algorithmiques secouent notre vision du corps humain en scène. *Aparté*, 5(1), *Quand la scène craque*. Montréal : Université du Québec à Montréal. 29-34.
- Courier de Mèré, C. (2021). L'usage de la photographie dans l'analyse du geste scénique pictural de Marine Dillard dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov, mise 18en scène par Thomas Ostermeier (2016). Communication présentée au colloque international *La Photographie au théâtre — XIXe-XXIe siècles*. Paris.
- Courier de Mèré, C. et ATSA (commiss.). (2021). *Ombres d'exil, Montréal. Dessins de grand format in situ*. [Œuvre installative]. Exposition collective « Le grand voyage ». Montréal : Place des Festivals. <https://atsa.qc.ca/le-grand-voyage>
- Courrént, M. (2010). « Partir d'ici ». A propos de l'étymologie latine de l'exil. In Carrera, H. (Ed.), *Exils*. Presses universitaires de Perpignan. doi :10.4000/books.pupvd.3050
- Cozzolino, F. (2018). Dessiner pour agir : graphisme et politique dans l'espace public. *Images Re-vues*, Hors-série 6. Récupéré de : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4237>
- Craig, P. E. (1978). La méthode heuristique : Une approche passionnée de la recherche en science humaine (A. Haramain , trad.). Dans *The heart of the teacher: A heuristic study ofthe inner world ofteaching* (thèse de doctorat inédite). Université de Boston, MA.
- Craig-Martin, M. (2001). Drawing the Line. Reappraising Drawing Past and Present [Catalogue d'exposition]. Dans J. Savage (dir.), *Drawing Texts* [p. 9-12]. Cork: Occasional Press.
- Creuzevault, S. (2016). *Angelus Novus Anti-Faust* [Spectacle multidisciplinaire]. Strasbourg : Théâtre national de Strasbourg. Photos récupérées de :

<http://www.camillecourier.net/index.php?/bastillegarnier/angelus-novus-antifaust/>

CRIC, Centre de ressources en interculturel de Centre-Sud. (2021). *Mission, valeurs et mandat* [Page web]. Récupéré de : <https://criccentresud.org/qui-sommes-nous/>

CScience.ca. (2019, 10 juin) Un nouveau laboratoire en IA et 450 emplois créés pour Unity à Montréal. *CScience.ca*. Récupéré de : <http://www.cscience.ca/2019/06/10/un-nouveau-laboratoire-en-ia-et-450-emplois-crees-pour-unity-a-montreal/>

Cukierman, L., Dambury, G. et Vergès, F. (dir.). (2018). *Décolonisons les arts !* Paris : L'Arche.

Cuisinier, E. (commissaire). (2016). Questions-réponses Catherine Ikam & Louis Fléri. Consulté le 9 novembre 2018 à l'adresse <http://www.cda95.fr/fr/content/interview-catherine-ikam>

Cuney, W. W. (1973). No images. Dans *Storefront Church*. Londres : Paul Breman Limited

Cunningham, M. (chorégraphe). (1999). *Biped* [DVD]. Université du Québec à Montréal, Département de danse.

Darwich, M. (2002). *La Palestine comme métaphore*. Arles : Actes Sud.

De Paoli, G. (2006). L'espace numérique, un environnement propice à la recherche-création. Dans P. Gosselin et Le Coguiec, E. (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 121-134). Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.

Delahunty, G. et Stout, K. (commiss.). (2012). *Tracing the Century: Drawing as a Catalyst for Change* was on view. [Exposition]. Liverpool, Royaume-Uni : Tate Liverpool.

Deleuze, G. et Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit.

Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit.

Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : la Différence.

- Deligny, F. ([1979] 2007). Les Détours de l'agir ou le moindre geste. Cartes et légendes. Les Vagabonds efficaces. Dans *Œuvres* (p.161-166, p.1247-1308 et p.1058-1083). Paris : L'Arachnéen.
- De Loisy, J. (2018). Théâtre cosmique. Dans *Palais 28. On Air : Carte blanche à Tomas Saraceno*.2-3
- De Oliveira, A. et Amyot, Y. (2013). Imachinations. *Revue Vision (AQÉSAP)*, (76). Récupéré de <http://revuevision.ca/imachinations/>.
- Derrida, J. (2013). *À dessein, le dessin*. Le Havre : Franciscopolis.
- De Romilly, J. (1962). Ombres sacrées dans le théâtre d'Eschyle. Dans *Le Théâtre tragique* [p. 19-28]. Paris : J. Jacquot.
- Dewey, J. (2005). *L'art comme expérience*. Pau : Presses Universitaires de Pau.
- De Zegher, C. (commiss). (2003) *The Stage of Drawing : Gesture and Act* [Catalogue d'exposition]. New York : Tate Publishing and Drawing Center.
- Dignard, H. (2020, 2 juin). Programme d'expérience québécoise, restriction des critères d'admission. *ICEA*. Récupéré de : <https://icea.qc.ca/fr/actualites/programme-d'experience-quebecoise-restriction-des-criteres-d'admission>
- Dixon, A. (dir.). (2002). *Kara Walker : Pictures from Another Time* [Catalogue d'exposition]. Ann Arbor, Michigan : University of Michigan Museum of Art.
- Domenget, J.-C. (2012). De l'impératif de visibilité aux enjeux éthiques. Les usages de Twitter par des professionnels du Web. Dans S. Proulx, M. Millette, L. Heaton (dir.). *Médias sociaux : enjeux pour la communication* (p. 217-232). Québec : PUQ.
- Dubuffet, J. (1967). L'art brut préféré aux arts culturels. Dans *Prospectus et tous écrits suivants* (p.199-224). Paris : Gallimard.
- Dumez, H. (2015). *Méthodologie de la recherche qualitative*. Paris : Decitre.
- Ebner, F. (commiss.). Centre Pompidou, Paris. (2019). *Calais – Témoigner de la « Jungle »* [Exposition présentée du 16/10/2019 au 24/02/2020]. Paris : Centre Pompidou.

- Encyclopédie Britannica. (2019). *Kara Walker. American Artist*. Récupéré de : <https://www.britannica.com/explore/100women/profiles/kara-walker>.
- Ersan, M. et Robson, J. (2018). *Ombres sans frontières*. [Installation participative]. Montréal : Musée McCord.
- Espahangizi, K. (2015). *Schweiz hat eine Bringschuld*. Interview with Kijan Espahangizi. *Tagblatt Online* : 28 April 2015. Consulté le 10/01/2019. <https://www.tagblatt.ch/panorama/schweiz-hat-eine-bringschuld-ld.935674>
- Fay, B. (2013). *What is Drawing? A Continuous Incompleteness*. Dublin: Irish Museum of Modern Art. Récupéré de https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1017&context=aaschadp_oth
- Féral, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre*. Montpellier : L'Entretemps.
- Féral, J. (dir.). (2012). *Pratiques performatives: Body remix*. Montréal : Presses de l'Université du Québec en collaboration avec les Presses Universitaires de Rennes.
- Féral, J. (2013). De la performance à la performativité. *Communications*, 92(1). 205-218. <https://doi.org/10.3406/comm.2013.2704>
- Ferrarato, C. (2019, 22 avril). Penser le numérique avec Simondon. *Implications philosophiques*. Récupéré de : <http://www.implications-philosophiques.org/non-classe/penser-le-numerique-a-partir-de-simondon/>
- Fourmentaux, J. P. (2011). *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*. Paris : Hermann.
- Fourmentaux, J. P. (2017a). Disnovation : Archéologie de quelques dispositifs médiactivistes low-tech. *Techniques & Culture*, suppléments au n°67. Récupéré de : <http://journals.openedition.org/tc/8522>
- Fourmentaux, J. P. (dir.). (2017b). *Images interactives. Art contemporain, recherche et création numérique*. Bruxelles : La lettre volée.
- Fraenkel, B. et Tharp, M. (1986, automne). Mappers of The Dark. *The American Museum of Natural History*, 10, 49-62.
- Franca Castel, P. (1950). *Peinture et société*. Paris : Denoël.

- Frontisi-Ducroux, F. (2007). La fille de Dibutade, ou l'inventrice inventée. *Cahiers du Genre*, 43 (2), 133-151.
- Galitzine-Loumpet, A. (31 mai 2016a). Traduire le camp : Ambiguïtés sémantiques et contextuelles. Communication donnée lors de la journée d'étude « Etats migratoires et espaces camps ». INALCO, Université Sorbonne Paris Cité et URMIS.
- Galitzine-Loumpet, A. (2016b). Habiter l'exil. Le corps, la situation, la place. Dans S. Lequette et D. Le Vergos (dir.), *Décamper* (p. 116-129). Paris : La Découverte.
- Galitzine-Loumpet, A. (2019, 31 janvier) *Comment penser les lieux des exilés ? Perspectives anthropologiques sur les campements et autres « jungles »* [Vidéo en ligne]. Communication présentée à l'ENSA Strasbourg. Récupérée de : https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MgbLX1SzM2c&ab_channel=EnsaStrasbourg
- Gansterer, N. (dir.). (2011). *Drawing a Hypothesis. Figures of Thought*. Berlin, Allemagne : De Gruyter. Récupéré de : http://www.gansterer.org/img/projekte/drawing-a-hypothesis_webselect/Drawing-a-Hypothesis_Figures-of-Thought_Nikolaus-Gansterer_c-2011_sample-pages.pdf
- Garçon, A. F. (2015). Des modes d'existence du geste technique. *E-Phaïstos*, IV(2), 84-92 . Consulté à l'adresse <http://journals.openedition.org/ephaistos/797>.
- Géré, V. (2010). Violences dans l'œuvre de Kara Walker. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 19. <http://journals.openedition.org/traces/4931>
- Gilbert, S., Sapp, J., Tauber, A. (2012). A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals. *The Quarterly Review of Biology*, 87(4), 325-341. <https://doi.org/10.1086/668166>
- Goldring, L. (plasticien), Lachambre, B. (chorégraphe) Lecavalier, L. (chorégraphe), Rowe, H. (compositeur). (2008). *Is You Me ?* [Document vidéo]. Montréal : Archives FTA. Récupéré de : <http://fta.ca/archive/is-you-me/>
- Gordon, D. M. (2014). The Ecology of Collective Behavior. *PLoS Biology*, 12(3). <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.1001805>
- Gorki. (s. d.). *About us*. Récupéré de : <https://www.gorki.de/en/the-theatre/about-us>

- Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.), (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 121-134). Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Graeber, D. (2014). *La démocratie aux marges*. Paris : Le Bord De L'eau.
- Grimal N. et Larché F. (dir.). (2007). Cahiers de Karnak XII, Fascicule 1. Relevés épigraphiques et dessins en fac-similé réalisés en 2001-2002. CNRS, Institut Français d'Archéologie Orientale. Paris : éditions Soleb.
- Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat (GIEC). (2020). *Résumé à l'intention des décideurs, changement climatique et terres émergées : rapport spécial du GIEC sur le changement climatique, la désertification, la dégradation des sols, la gestion durable des terres, la sécurité alimentaire et les flux de gaz à effet de serre dans les écosystèmes terrestres*. Récupéré de : https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/sites/4/2020/06/SRCCL_SPM_fr.pdf
- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Paris : Galilée.
- Guattari, F. et Rolnik, S. (2007). *Micropolitiques*. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond.
- Guérin, M. (1995). *Philosophie du geste*. Paris : Actes Sud.
- Gygax et Munder, H. (dir.) (2010). *Between Zones – On the Representation of the Performative and the Notation of Movement*. Paris : Presses du réel.
- Haaslahti, H. (2002). *White Square. Installation interactive* [Vidéo en ligne]. Collection de l'artiste. Récupéré de : <http://www.hannaahaslahti.net/portfolio/whitesquare/>
- Hachem, S. (2015). *Analyse du mouvement humain à l'aide d'un système de captation de mouvement*. (Mémoire de maîtrise). Université de Sherbrooke. Récupéré de : <https://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/7616>
- Halioua, B. et Ziskind, B. (2004). La conception du coeur dans l'Égypte ancienne. *M/S : médecine sciences*, 20(3). 367-373. Récupéré de : <https://id.erudit.org/iderudit/007860ar>
- Haraway, D. J. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*. Paris : Exils.

- Hayem J. (2018). La destruction des droits des étrangers en France au risque de la destruction des droits pour tous. *L'Homme et la Société*, « À quoi servent les droits aujourd'hui ? », (206). 9-19.
- Hazan, E. (2017, février). Résilience, entretien avec Boris Cyrulnik. *Revue Vivre Ensemble : Bulletin de liaison pour la défense du droit d'asile*, 161(1). Récupéré de <https://asile.ch/2017/04/24/resilience-entretien-boris-cyrulnik/>
- Hébert, S. (2009, décembre). Ce que la pensée doit au carnet. Carnet de pratique, laboratoire à l'œuvre. *Recto/Verso*, (5). Récupéré de : http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Ce_que_la_pensee_doit_au_carnet.pdf
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.
- Héran, F. (2017). *Avec l'immigration. Mesurer, débattre, agir*. Paris : La Découverte.
- Héran, F. (2018). *Immigration au XXe siècle : comment change la population française?* [Conférence]. Collège de France. Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/conferences/iremmo/immigration-au-xxe-siecle-comment-change-la-population-francaise>
- Héran, F. (2019, 2 avril). Pourquoi migrer? Épisode 7 : Transmigrants et ville-mondes [Baladodiffusion audio]. Dans France Culture (prod.), *Les cours du collège de France*. Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/pourquoi-migrer-714-transmigrants-et-ville-mondes>
- Héran, F. (2019, 4 avril). Pourquoi migrer ? Épisode 9 : Migration et capital social (suite) [Baladodiffusion audio]. Dans France Culture (prod.), *Les cours du collège de France*. Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/pourquoi-migrer-914-migration-et-capital-social-suite>
- Héran, F. (2020, 30 octobre). *Les politiques migratoires de par le monde* [Conférence]. Collège de France. Récupéré de : <https://www.college-de-france.fr/site/francois-heran/course-2020-10-30-10h30.htm>
- Houbin, P. (2015). *Le Geste exilé* [Dossier de presse]. Récupéré de : http://www.nouveauxcommanditaires.eu/dbfiles/mfile/2700/2715/Dossier_Presse_LeGesteExil_.pdf

- Houle, F. et Delvolvé, K. (4 juillet 2020), Pour une reconnaissance rapide des diplômes. *Le Devoir*. Récupéré de : <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/581891/immigration-pour-une-reconnaissance-rapide-des-diplomes-etrangers>
- Huët, R. et Manac'h, L. (2018, 19 janvier). Expérience de l'exil, de la précarité et performativité politique : un questionnement philosophique sur l'expérience sociale de « l'exilé ». *Implications philosophiques*. Récupéré de : <http://www.implications-philosophiques.org/ethique-et-politique/ethique/experience-de-l'exil-de-la-precarite-et-performativite-politique/>
- Hyperakt et Ijeoma, E. (2018). *The Refugee Project* [Site web]. Récupéré de : <https://www.therefugeeproject.org/#/2018>
- Ikam, C. et Fléri, L. (2016). *Point Cloud Portraits* [Installation video interactive]. Collection personnelle de l'artiste Catherine Ikam.
- Ingold, T. (2011). *Une brève histoire des lignes*. Paris : éditions Zones Sensibles
- Ingold, T. (2017a). Prêter attention au commun qui vient : Conversation avec Martin Givors & Jacopo Rasmi. *Multitudes*, 68(3), 157-169. <https://doi.org/10.3917/mult.068.0157>.
- Ingold, T. (2017b). *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*. Paris : éditions Dehors
- Izrine, A. (2009). Cunningham Merce (1919-2009). *Encyclopædia Universalis*. Récupéré de : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/merce-cunningham/>
- Jousse, M. 1974 (2008). *Anthropologie du geste*. Paris : Gallimard.
- Kamchatka. (2014). *FUGIT / théâtre de rue en déambulation / site specific* [Page web]. Récupéré de : <http://kamchatka.cat/fr/fugit-3/>
- Katz, E. et Lazarsfeld, P. ([1955] 2008). *Influence personnelle. Ce que les gens font des médias*. (D. Cefai, trad.). Paris : Armand Colin.
- Kentridge, W. (réalis.). (1994). *Felix in exile* [35mm]. S. l. n. é.

- Kisseleva, O. (2017). Dispositifs interactifs dans l'espace public contemporain. Dans J. P. Fourmentaux (dir.), *Images interactives. Art contemporain, recherche et création numérique* (p.71-). Bruxelles : La lettre volée.
- Koussouri, M. (2019, février). *Exil, politique et création : mélancolie*. Communication présentée au colloque Habiter l'exil. Penser les lieux à partir des processus de création. Institut Mutualiste Montsouris, Paris.
- Laâbi A. (1991). Exil et création. *Hommes et Migrations, Lettres d'exil*, (1142-1143), 50-52. <https://doi.org/10.3406/homig.1991.1644>
- Labrecque, S. (2009). *Micropolitique et performativité : Les pratiques d'art action comme pratiques politiques, dans la ville de Québec* (Mémoire de maîtrise). Université Laval à Québec. Récupéré de : <http://hdl.handle.net/20.500.11794/21009>
- Laferrière, D. (2020). *L'exil vaut le voyage*. Montréal : Boréal.
- Laguinier, G. (2017, 13 novembre). Judith Depaule, de l'AAE: « Un artiste en exil est doublement politique ». *Toute la culture*. Récupéré de <https://toutelaculture.com/actu/politique-culturelle/judith-depaule-de-laae-un-artiste-en-exil-est-doublement-politique/>
- Laflamme, Y. (2006). La science de l'art/l'art de la science. Une synergie propre au nouvel esprit scientifique en recherche-crédation. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 65-76). Sainte- Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lamarre, T. (2013). Du mode d'existence des objets animés : vers une écologie des dessins animés. *Intermédialités*, (22). <https://doi.org/10.7202/1024120ar>
- Lamoureux, È. (2009a). *Art et société*. Montréal : Ecosociété
- Lamoureux, È. (2009b). Pratiques des artistes en arts visuels : Un terrain fécond pour une réflexion sur les contours actuels de l'engagement. *Can J Pol Sci*, 42(1), 45-63.
- Lamoureux, È. (2011). Évolution de l'art engagé au Québec. Structuration et spécificités. *Globe*, 14 (1), 77–97. <https://doi.org/10.7202/1005987ar>

- Lamoureux, È. et Uhl, M. (dir.). (2018). *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques artistiques culturelles et artistiques contemporaines*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- La Rocca, F. (2011). Culture visuelle et visualisation du monde : l'expérience in visu. *Sociétés*, 112(2), 95-102. <https://doi.org/10.3917/soc.112.0095>.
- Latour, B. (2001). *L'espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*. Paris : La Découverte.
- Laurent, P. (1986). Dessin et archéologie / Drawing and archaeology. *Revue archéologique du Centre de la France*, 25(1), 87-98. <https://doi.org/10.3406/racf.1986.2466>
- Le Coguiec, È. (2006) Récit méthodologique pour mener une autopoïétique. Dans P. Gosselin et È. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 111-118). Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lesage, M.-C. (2016). Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu. *L'Annuaire théâtral*, (60), 13–25. <https://doi.org/10.7202/1050919ar>
- Lesage, M.-C. (2008a). L'interartistique : une dynamique de la complexité. *Registres. Théâtre et interdisciplinarité*, (13), Paris : Presses Sorbonne Nouvelle. 11-26.
- Lesage, M.-C. (2008b). Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec. *Globe*, 11(2), 169–184. <https://doi.org/10.7202/1000527ar>
- Lesage, M.-C. (2008c). Théâtre et intermédialité : des œuvres protéiformes. Dans Roques, S. (dir.). *Communications, Théâtres d'aujourd'hui*, (83), 141-155. <https://doi.org/10.3406/comm.2008.2483>
- Lichtenstein, J. (2007). Du disegno au dessin. Dans M. Streker (dir.), *Du Dessin au dessein*. Bruxelles : La Lettre volée.
- Ljungberg, C. (2009). Cartographies of the Future: Julie Mehretu's Dynamic Charting of Fluid Spaces. *Cartographic Journal*, 46 (4), 308-315. <https://doi.org/10.5167/uzh-25280>
- Lordon, F. et Massumi, B. (2018). *Économie, affects et politiques* [Vidéo en ligne]. Récupéré de : <https://www.youtube.com/watch?v=jAWaXG8yi5E>

- Luquet, G. H. (1930). *L'Art primitif*. Paris : G. Doin.
- Majeau, C. (2016). *Expérimentation et analyse d'un projet multimodal de cocréation en art communautaire avec des femmes sans-abri* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de : <https://archipel.uqam.ca/8464/1/M14157.pdf>
- Majeau, C. et Polliart, I. (2020) Créative jonction : exploration multimodale du processus de création collaboratif avec des communautés. Dans Moniques Richard et Nathalie Lacelle (dir.), *Croiser littératie, art et culture des jeunes : Impacts sur l'enseignement des arts et des langues*. Québec : Presses universitaires du Québec (PUQ).
- Manning, E. (2016). *The minor gesture*. Durham, NC: Duke University Press
- Manning, E. (2019). *Le geste mineur*. Paris : Les Presses du Réel.
- Manning, E. et Massumi, B. (2018) *Pensée en acte – Vingt propositions pour la recherche-création*. Paris : Les Presses du Réel.
- Massumi, B. (2015). *The Politics of Affect*. Cambridge : Polity Press.
- Massumi, B. (2017). Vers une politique du dividualisme. *Multitudes*, 68(3), 77-87. <https://doi.org/10.3917/mult.068.0077>
- Matte, H. (2012). Dessen du dessin : le dessin d'observation comme posture performative. *Inter*, (110), 52–55.
- Meerzon, Y. (2012). *Performing Exile, Performing Self: Drama, Theatre, Film*. Palgrave Macmillan UK.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- Merzouki, M., Mondot, A. et Bardainne, C. (2014). *Pixel* [Spectacle danse-vidéo]. Créteil, France, Maison des arts de Créteil.
- Meskimmon, M. et Sawdon, P. (2016). *Drawing Difference: Connections between Gender and Drawing*. London : I.B. Tauris
- Miano, L. (2019). « L'Afrique a aussi le droit d'incarner l'amour ». Entretien avec Lise Wajeman et Joseph Confavreux. Mediapart Live, consulté sur <https://www.youtube.com/watch?v=O2kINlv9UiM>

- Michaud, E. (2020, 10 décembre). Anselm Kiefer et le *reenactment* esthétique du national-socialisme. *Politika*. Récupéré de : <https://www.politika.io/fr/notice/anselm-kiefer-reenactment-esthetique-du-nationalsocialisme>
- Michaud, G. (2006). Che cos'è la pittura ? Trois manières de toucher la Chose : Nancy, Cixous, Derrida. *Études françaises*, 42(2), 103–133. <https://doi.org/10.7202/013866ar>
- Miguel, M. (2020). Lignes, cartes et caméras : Fernand Deligny et la tentative cévenole de prise en charge d'enfants autistes. *Sociographe*, 5(5), 71-90. <https://doi.org/10.3917/graph.hs013.0071>
- Ministère de l'Immigration, de la Francisation et de l'Intégration. (2019). *Programme d'accompagnement et de soutien à l'intégration, 2019-2021*. Récupéré de : https://www.immigration-quebec.gouv.qc.ca/publications/fr/partenaires/NOR_accompagnement_soutien_integracion_2019-2021.pdf
- Miquel, P. (2004). La relation a valeur d'être. Dans *Le vital: Aspects physiques, aspects métaphysiques* (p. 89-106). Paris : Éditions Kimé. Récupéré de : <https://www.cairn.info/le-vital--9782841745935-page-89.htm>
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press Book.
- Mondot, A. (concepteur) et Bardainne, C. (conceptrice). (2010, janvier). *Cinématique*. Consulté sur <https://www.am-cb.net/docs/AMCB-CMTQ-Dossier.pdf>
- Mondzain, M. J. (2000). Nouvelles technologies de l'image et démocratie. *Horizons philosophiques*, 11(1), 9–24. <https://doi.org/10.7202/802947ar>
- Mondzain, M. J. (2002). *L'image peut-elle tuer ?* Paris: Bayard.
- Mondzain, M. J. (2007). *Homo spectator*. Paris : Fayard.
- Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil.
- Mouvement Utopia. (2019). *Migrations. Idées reçues et propositions*. Paris : éditions Utopia.
- Nancy, J.L. (2009). *Le plaisir au dessin*. Paris : Galilée.

- Nicolas-Le Strat, P. (2015). Arts de faire micropolitiques. *Inter*, (120), 4–5.
- Nicolas-Le Strat, P. (2014). *Une sociologie des activités créatives-intellectuelles*. Sur le-commun.fr
- Ninacs, W. A. (2008). *Empowerment et intervention : développement de la capacité d'agir et de la solidarité*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Neumark, D. et C. Alexander-Stevens (dir.) (2005). ENTRE NOUS : Valeur communes et pratiques créatives partagées », *Cahiers de l'action culturelle, Laboratoire d'animation et recherche culturelle (LARC)*, 4(1), 33-37.
- Normalisation des dessins d'objets archéologiques*. (2009). Bruxelles : Publications de la direction des monuments et des sites de la région de Bruxelles-Capitale.
- Noury, C., Cloutier, M. et Roy, M. C. (2018). *Synthèse des enjeux de conduite responsable en recherche-crédation et propositions d'outils réflexifs* [Trousse d'accompagnement]. Montréal : Projet de recherche La conduite responsable en recherche-crédation: Outiller de façon créative pour répondre aux enjeux d'une pratique en effervescence. Récupéré de : <http://hdl.handle.net/1866/20923>
- Noûs, C. (2020). L'exil au temps du COVID-19: Pour le Collectif de Galois, la bataille continue. *Journal des anthropologues*, Hors-norme (1), 65-79. <https://doi.org/10.4000/jda.9268>
- Nouss, A. (2015). *Condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme.
- Nouss, A. (2013, septembre). L'exil comme expérience. Numéro 43. Fondation Maison des Sciences de l'Homme.
- Nunez, A. (commiss.), Atelier OPH (2018). *Entre les lignes de Fernand Deligny* [Brochure publicitaire]. Récupéré de : http://gfen.asso.fr/images/documents/dossier_sans_titre/expo_deligny_2018.pdf
- Oberin, V. (2017, 11 juillet). Entrevue avec Tomas Saraceno : Argentinian artist Tomás Saraceno on our presence on earth and the possibility of an Aerocene age. *FreundevonFreunden*. Récupéré de : <https://www.freundevonfreunden.com/interviews/tomas-saraceno-wants-to-fly-while-keeping-his-feet-on-the-ground/>

- Office de consultation publique de Montréal. (2020) Rapport de consultations publiques sur le racisme et la discrimination systémiques dans les compétences de la Ville de Montréal. Montréal : l'auteur.
- Oguibe, O. (2005). Exil et imagination créatrice. *Politique africaine*, 100 (4), 214-226. <https://doi.org/10.3917/polaf.100.0214>
- Ostrom, E. (2010). *Gouvernance des biens communs*. Bruxelles : De Boeck Supérieur.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (3e éd.). Paris : Armand Colin.
- Parcours d'exil. (2020). *Agir auprès du public exilé : Guide du bénévole* [Brochure]. Paris : l'auteur. Récupéré de www.parcours-exil.org/wp-content/uploads/sites/6/2020/06/VOLTAM_2020_brochure-mailing_copie.pdf
- Paugam, J. (2017, 30 juin). Capture de mouvement et usages. [Billet de blogue] *L'école de design Nantes Atlantique*. Récupéré de : <http://blogs.lecolededesign.com/veille/2017/06/30/capture-de-mouvements-et-usages/>
- Pavis, P. (2019). *La mise en scène contemporaine*. Paris : Armand Colin.
- Penancier, M.-E. (juillet 2019). Un carnet d'artiste générateur et révélateur de compétences. AGEEM : Osons les arts, semons des graines Versailles/Port-Marly, France. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02356236>
- Pénicaud, M. « Alexis Nouss, La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines », Lectures [En ligne], Les comptes rendus. <https://doi.org/10.4000/lectures.19393>
- Perret, C. (2001). *Les porteurs d'ombre, mimésis et modernité*. Paris : Belin.
- Petites-Mains. (2019). Nos objectifs et À propos [Site web]. Récupéré de : <https://www.petitesmains.com/a-propos>
- Petites-Mains. (2020). *Femme, profession, insertion*. Rapports annuels 2018-2019 et 2019-2020. Récupéré de : https://fb533c8e-d3fa-4373-af1a-c212bb04b43e.filesusr.com/ugd/84e04f_cfe726e949c34083a7b25930497d3cae.pdf et <https://fb533c8e-d3fa-4373-af1a->

c212bb04b43e.filesusr.com/ugd/84e04f_6965eb789f744418a810b5b4b33a5741.pdf

- Peyramayou, V. (Automne 2016). Dessin contemporain : vers une approche intermédiaire. *Litter@ Incognita*, Territoire et intermédialités, (7), Toulouse : Université Toulouse Jean Jaurès. Récupéré de : <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2018/01/09/la-ville-contemp...ite-au-generique/>
- Piché, V., Renaud, J. & Gingras, L. (2002). L'insertion économique des nouveaux immigrants dans le marché du travail à Montréal : une approche longitudinale. *Population*, 1(1), 63-89. <https://doi.org/10.3917/popu.201.0063>
- Pignarre, P. et Stengers, I. (2005). *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*. Paris : La Découverte.
- Plana, M. (2014). *Théâtre et Politique. Pour un théâtre politique contemporain*. Paris : Orizons.
- Pline L'Ancien. ([1997] 2018). Le mythe de l'invention de la peinture. Livre XXXV, ¶ 151 et 152. Dans *Histoire naturelle* (J. M. Croisille trad.). Paris : Belles Lettres.
- Pluta, I. (2015). L'espace du laboratoire entre création technologique et recherche scientifique : prémices d'une méthodologie. *Ligeia*, 137-140(1), 47-58. <https://doi.org/10.3917/lige.137.0047>.
- Poirier, N. (2000). Entretien avec Jacques Rancière. *Le Philosophoire*, 13(3), 29-42. <https://doi.org/10.3917/phoir.013.0029>.
- Poissant, L. (2009). Méthodologies de la recherche-crédation. *Archée*. Récupéré de : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=475>
- Pottier, E. (1898). Le dessin par ombre portée chez les Grecs. *Revue des Études Grecques*, 11(44), 355-388
- Ragazzi, R. (2009). *Walking on uneven paths: The Transcultural experience of children entering Europe in the Years 2000*. Berne : Peter Lang.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris : La Découverte.
- Rancière, J. (2008). *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Découverte.

- Rapin, A. (1983). Le dessin, méthode d'étude archéologique. *Revue archéologique de Picardie*, Les celtes dans le nord du bassin parisien, (1-2), Les celtes dans le nord du bassin parisien. 285-293. <https://doi.org/10.3406/pica.1983.3010>
- Régnier, P. (2009, 24 juin). Gérard Mortier, directeur de l'Opéra national de Paris. *Le Journal des Arts*, 306(1). Récupéré de : <https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/gerard-mortier-directeur-de-loperational-de-paris-97431>
- Ring Petersen, A. et Schramm, M. (2017). (Post-)Migration in the age of globalisation: new challenges to imagination and representation. *Journal of Aesthetics & Culture*, 9(2), 1-12. <https://doi.org/10.1080/20004214.2017.1356178>
- Rochon, K. (2016). *La robe est l'intervention : création en art, histoires et constructions identitaires de femmes immigrantes de Montréal* (Thèse). Université du Québec à Montréal. Récupéré de : <https://archipel.uqam.ca/8885/1/D3065.pdf>
- Roland, D. (dir.), Cuisinier, E. (commissaire). (2016). *Catherine Ikam* [Catalogue d'exposition]. Enghien les Bains : Nouvelles éditions Scala.
- Roussel-Gillet, I., et Thoizet, É. (2018). Rôle de la maquette et transduction dans la peinture scénographique : entretien avec Camille Courier de Mère. Dans *La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique*. Boston, USA: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004366206_014
- Roux, J. (2004). Penser le politique avec Simondon. *Multitudes*, 18 (4), 47-54. <https://doi.org/10.3917/mult.018.0047>
- Rykner, A. (2008). Du dispositif et de son usage au théâtre. *Tangence*, (88), 91-103. <https://doi.org/10.7202/029755ar>
- Saglio-Yatzimirsky, M. (2018). Le philosophe et l'exilé de Calais : construire l'agir-ensemble. Entretien avec Étienne Tassin. *Journal des anthropologues*, hors-série(5), 19-29. <https://doi.org/10.4000/jda.7575>
- Saillant, F. (2018). Préface. Vivre ensemble, arts et cultures. Dans Lamoureux, È. et Uhl, M. (dir.). (2018). *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Saillant, F. (dir.). (2016). *Pluralité et vivre ensemble*. Québec : Presses de l'Université Laval.

- Saïd, E. (2008). *Réflexions sur l'exil, et autres essais*. Paris : Actes Sud.
- Salter, C. (2010). *Entangled : Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge : The M.I.T. Press.
- Sanz, J. F. (commissaire). (2011). *Dark matter. Abdelkader Benchamma* [Catalogue d'exposition]. Paris : Galerie Agnès b.
- Saraceno, T. et Lamarche-Vadel, R. (2018). Entrevue avec Tomas Saraceno. Dans *Palais 28. On Air : Carte blanche à Tomas Saraceno*. 10-36
- Sassen, S. (2005). The Repositioning of Citizenship and Alienage: Emergent Subjects and Spaces for Politics. *Globalizations*, 2(1), 79-94.
- Sassen, S. (2016). *Expulsions. Brutalité et complexité dans l'économie globale*. Paris : Gallimard
- Schaeffer, J. M. (2015). Le monde de l'art en ses bords. *Palais*, (21), 42-46.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. New York : Routledge.
- Schmoll, C. (2020a). *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*. Paris : La Découverte.
- Schmoll, C. (2020b). Interviewée avec Laetitia Tura par S. Bourmeau. Méditerranée noire : les femmes dans la mer. Dans France Culture (prod.), *La suite dans les idées*. Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-suite-dans-les-idees/la-suite-dans-les-idees-emission-du-samedi-05-decembre-2020>
- Schramm, M., Moslund, S. P., Petersen, A. R., Gebauer, M., Post, H. C., Vitting-Seerup, S., & Wiegand, F. K. (dir.) (2019). *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*. (1 ed.) Routledge. Routledge Research in Art and Politics <https://doi.org/10.4324/9780429506222>
- Seidl, M. (2009). Racial Stereotypes and the Art of Kara Walker. *Revue LISA*, VII, (1), 24-39. doi : 10.4000/lisa.810.
- Semet-Haviaras, M. N. (2017). *Les plasticiens au défi de la scène (2000-2015)*. Paris : L'Harmattan.

- Sibertin-Blanc, G. (2010). Cartographie et territoires: La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze. *L'Espace géographique*, t39(3), 225-238. <https://doi.org/10.3917/eg.393.0225>.
- Simondon, G. ([1964]1995). *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Grenoble : Jérôme Millon.
- Simondon, G. (2008). *Imagination et invention (1965-1966)*. Chatou : Éditions de la Transparence.
- Simondon, G. ([1958] 2013). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Jérôme Millon.
- Simondon, G. (2014). Psychosociologie de la technicité. Dans *Sur la technique* (p. 76-77). Paris : Presses Universitaires de France.
- Simondon, G. (2015). *Communication et information*. Paris : PUF.
- Soulet, M.-H. (2003). Penser l'action en contexte d'incertitude : une alternative à la théorisation des pratiques professionnelles ? *Nouvelles pratiques sociales*, 16 (2), 125–141. <https://doi.org/10.7202/009847ar>
- Stengers, I. (2010). « Rêver l'Obscur, c'est justement défaire son opposition avec la Lumière ». *Multitudes*, 41(2), 176-184. <https://doi.org/10.3917/mult.041.0176>.
- Stengers, I. (2009). *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*. Paris : La Découverte.
- Stengers, I. (2003). *Cosmopolitiques I*. Paris : La Découverte.
- Stengers, I. (2004). Résister à Simondon. *Multitudes*, 18(4), 55-62.
- Stewart, L. (2017) Postmigrant theatre: the Ballhaus Naunynstraße takes on sexual nationalism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 9(2), 56-68. <https://doi.org/10.1080/20004214.2017.1370358>
- Sultan, J. et Vilatte, J. C. (dir.). (1998). *Ce corps incertain de l'image : Art/Technologies*. Paris : L'Harmattan.
- Tanizaki, J. ([1933] 2011). *Éloge de l'ombre*. Paris : Verdier.
- Tharp, M. (1999) Connect the dots: mapping the sea floor and discovering the Mid-Ocean Ridge. Dans Lippsett, L. (dir.) *Lamont-Doherty Earth Observatory*:

- Twelve Perspectives on the First Fifty Years 1949–1999* (p. 31–37). Palisades, New York : Lamont-Doherty Earth Observatory.
- Tourigny, M. (2014). Sayeh Sarfaraz : Observer les systèmes. [Compte rendu de / *Micropolitiques. Maison des arts de Laval, 23 février – 27 avril 2014*]. *Espace*, (108), 70–73.
- Thompson, N. (2015). *Seeing power : art and activism in the 21st century*. Brooklyn, NY : Melville House Printig.
- Treiner, S. (anim.), Rancière, J. (invité). (2011). Entretien avec Jacques Rancière. Dans France Culture (prod.) *À voix nue*. Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/jacques-ranciere-25>
- Triki, R. (2008). *L'image. Ce que l'on voit, ce que l'on crée*. Paris : Larousse.
- Truchon, K. (2014). *L'exigence de visibilité par l'image dans les sociétés contemporaines*. (Thèse de doctorat en anthropologie). Université Laval, Québec.
- Trudel, G. (2017). *Dessiner une écosophie transductive : Matières résiduelles, milieux associés, arts technologiques* (Thèse de doctorat en communication). Université de Montréal. Récupéré de : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/18444?locale-attribute=fr>
- Trudel, M., de Oliveira, A. & Mathieu, É. (2018). L'apport de l'art actuel au dialogue interculturel : proposition d'une approche d'appréciation en classe d'arts plastiques. *Éducation et francophonie*, 46(2), 109–124. <https://doi.org/10.7202/1055564ar>
- Unity. (s.d.). *Unity Platform* [Page web]. Récupéré de : <https://unity.com/products/unity-platform>
- Van Den Driessche, B. (1975). *Le dessin au service de l'archéologie* [Document de travail #5]. Louvain : Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'art.
- Van Der Maren, J. (2003). La recherche ontogénique. Dans Van Der Maren, J. *La recherche appliquée en pédagogie : Des modèles pour l'enseignement* (p. 125-134). Louvain-la-Neuve, Belgique : De Boeck Supérieur.
- Viatte, F., Boucet, A., Cheng, F., Boubli, L., Ottani Cavina, A., Musée du Louvre. (1995). *Réserves, les suspens du dessin* [Catalogue d'exposition]. Paris : RMN.

- Vinay, A. ([2014] 2020). *Le dessin dans l'examen psychologique de l'enfant et de l'adolescent* (3e éd.). Malakoff : Dunod.
- Voirol, O. (2005). Présentation : Visibilité et invisibilité : une introduction. *Réseaux*, 1(1-2), 9-36. <https://doi.org/>
- Voirol, O. (2005). Luttres pour la visibilité : Esquisse d'une problématique. *Réseaux*, (129-130), 89-121. Récupéré de : <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2005-1-page-89.htm>
- Vujanovic, A. (2013) Notes on the Politicality of Contemporary Dance. Dans S. Hölscher et G. Siegmund, Gerald (éds.) *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts* (p.181-191). Zurich-Berlin: Diaphanes. <https://journals.openedition.org/danse/1034>
- Wallace, R. (2008). *Emancipation Approximation : Kara Walker's artistic ambivalence*. Récupéré de : https://www.academia.edu/3991498/Emancipation_Approximation_Kara_Walker_s_artistic_ambivalence
- Wihtol de Wenden, C. (2012). *Atlas mondial des migrations. Un équilibre mondial à inventer*. Paris : Autrement.
- Williamson, A. (2017, automne). Invisibilité individuelle et collective : les dessins miroirs de Anthea Black et Thea Yabut. *Esse*, (91), 38-41. Récupéré de : <https://id.erudit.org/iderudit/86086ac>
- Wright, S. (2004). The delicate essence of artistic collaboration. *Third Text*, 18(6), 533-545. <http://dx.doi.org/10.1080/0952882042000284943>
- Zapperi, G. (2010). « Micropolitiques de la visibilité : Florence Lazar », *Rue Descartes* 2010/1 (n° 67), p. 118-119. DOI 10.3917/rdes.067.0118
- Zhong Mengual, E. (2018). Réparer l'invisible. Dans *Palais 28. On Air : Carte blanche à Tomas Saraceno*. 135-138
- Ziaei, H. (2017). Pour une réconciliation avec l'exil. *TicArtToc*, (9), 40-43.