UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRESSER LES VOIX, TRESSER LE TEMPS : UNE PERFORMANCE DE MARCHE SUR LE LITTORAL GASPÉSIEN COMME ACTION SYMPOÏÉTIQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

ANDRÉE SOPHIE CABOT

AVRIL 2024

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.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La thèse s'écrit seule, mais ne se vit pas seule. J'ai eu de nombreux soutiens.

J'exprime ma gratitude envers tous ceux et toutes celles qui en tressant leur vie ont noué un fil ou deux avec la mienne et pour certains.es un peu plus. Je suis profondément touchée de la participation des Gaspésiens.nes, Mi'gmaqs.ques, Acadiens.nes et tous les autres, pendant ma performance. Que ce soit par le don d'un récit ou autrement, vous m'avez donné énormément, enseigné, et ça continue. Merci infiniment aux promeneurs.euses de Verdun qui se sont prêté.es à la manœuvre, en espérant que l'expérience se poursuive.

Je suis reconnaissante envers celle qui a lu et relu les parties de ma thèse avec patience, ma directrice, l'artiste et professeure au Département de danse, Andrée Martin. Son ouverture à ma proposition de recherche-création a été d'un grand soutien dès le départ. J'apprécie sa générosité, son écoute fine, accompagnée d'une rigueur dans le travail et son brin d'humour qui arrondit les aspérités du travail académique. Merci, Andrée, pour ton accompagnement engagé.

Je remercie chaleureusement les professeurs.es avec qui j'ai avancé à tâtons – initiation nécessaire – pendant les cours du doctorat : Isabelle Miron, Sylvie Fortin, Stephen Schofield, Patrice Loubier, Caroline Raymond, ainsi que tous mes collègues doctorants.es avec qui j'ai poussé ma réflexion toujours un peu plus loin.

Merci ! À Geert Vermeir, Yannis Ziogas pour leur accueil en Grèce à l'été 2019. Leur rencontre fut marquante et porteuse du fruit de cette recherche-création. En rencontrant autant d'artistes marcheurs.euses dans un même lieu, j'ai saisi toute la pertinence de mes efforts.

Merci ! À tous.tes les artistes – vous êtes nombreux.euses – que je côtoie au jour le jour, de près ou de loin. Toutes ces discussions, ces événements partagés, les ateliers, les *workshops* sont autant de moments de vécu intense que d'éveil de ma conscience.

Merci spécialement à Sylvie Tourangeau, Victoria Stanton, Sylvie Cotton, François Morelli, André Eric Létourneau, Stéphane Crête pour les partages, en *workshops* ou en ateliers, de leurs pratiques et expériences.

Une attention toute particulière pour la Gaspésie, au Centre d'artistes Vaste et Vague qui m'a offert le gîte en résidence à deux moments de ma recherche-création.

Et je réalise combien les expériences qui nous transforment nous suivent longtemps. Merci ! À Serge Rochon et Gilles Coutlée pour leurs enseignements d'il y a plus de vingt-cinq ans. Ce qu'ils m'ont transmis est toujours actif. De même, je remercie les membres de Focusing Québec avec qui je pratique et je découvre ces savoirs qui émergent du ressenti corporel, en particulier celles qui m'ont initiée à cette approche, Francine Bergeron, Marine De Freminville.

Merci ! À mes enfants Margot et Cyril, mon gendre Ludovic et mon ami Roger Beaudoin pour leur soutien, leur amour, leur joie de vivre.

Merci ! À ma famille, les plus près, mes frères et sœurs, Véronique, Christine, Alexandre, Sébastien, Samuel, et tous les autres que j'ai plaisir à écouter et à faire rire.

Merci ! À Sarah Bernier et Pauline Froissart qui ont pris un soin minutieux à la correction et au repérage des détails qui m'échappaient.

Merci ! À Alexandre Pouliot pour son attention, son travail de recherche dans la conception du site Web www.tresserlesvoix.com.

Pour terminer, je suis grandement reconnaissante pour l'appui financier du Fonds de Recherche - Société et Culture - du Québec, dans le cadre du programme Bourse de formation au doctorat. Cette bourse m'aura permis, il est vrai, de dire *oui* à la thèse.

Qu'elle puisse maintenant, cette thèse, ouvrir vers d'autres sentiers.

À ma mère et à mon père

La distance physique et objective est travaillée par l'absence, elle, innervée de désir. Comment se comporte un corps érotique dans le paysage ?
Qu'est-il attendu du corps ?

Christine Quoiraud

Le travail de l'art, le travail de l'artiste est la tâche de l'invisible : étendre le spectre de la conscience radieusement terrestre en inventant de nouvelles fréquences dans lesquelles se dit le battement de l'univers, son actualité et sa mémoire […]

Rilke

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii
TABLE DES MATIÈRES v
LISTE DES FIGURES x
RÉSUMÉ 1
GLOSSAIRE 3
INTRODUCTION 7
Marcher, errer 7
Polyvalence et intentions 8
Des expériences de marche marquantes 9
Propos du corps 10
Proposer une thèse 11
Posture de chercheure et structure de la thèse 13
CHAPITRE 1 MARCHER, PENSER, FAIRE 16
PREMIÈRE PARTIE : LA MARCHE, FONDEMENT DE L'HUMANITÉ 16
1.1 Genèse de la marche 16
1.2 Vivre et philosopher la marche 17
1.3 La marche au féminin 19
1.3.1 Réécrire le monde 20
1.3.2 Femmes dans l'espace public 22
1.4 Marcher et porter une question 25
DEUXIÈME PARTIE : LA MARCHE COMME PRATIQUE ARTISTIQUE PERFORMATIVE 26
1.5 Pratiques et terminologies 26
1.5.1 Marche artistique 27
1.5.2 Flânerie, promenade 28
1.5.3 Visite, déambulation, dérive et psychogéographie 31
1.6 Des écrits spécialisés sur la marche artistique 36
1.6.1 Cinéplastie et piétons, piétonnes planétaires 38
1.6.2 De multiples contextes 41
1.6.3 Des pratiques urbaines 42
1.6.4 Intervenir : esthétique de l'action 45
1.7 Des pratiques rurales 48
1.7.1 Des pratiques au long cours, trois artistes emblématiques 49
1.7.2 Marcher l'un vers l'autre 50
1.8 Ailleurs 51
1.8.1 Danse 51
1.8.2 Écologie sonore 52
1.8.3 De par le monde 52
1.9 Conclusion 53

CHAPITRE 2 LA MARCHE ARTISTIQUE ; PROBLÉMATIQUE 55
2.1 Des situations phares dans ma pratique artistique 57
2.1.1 Actions et gestes de la pratique de marche artistique 58
2.1.2 Vécu de marche artistique 60
2.1.3 Intégrer l'histoire personnelle 63
2.2 La problématique 64
2.2.1 L'œuvre processuelle entre la danse et les arts visuels 66
2.2.2 Traces de la marche, traces de présence 67
2.2.3 Artification 69
2.3 Description de la marche au long cours 70
2.4 Pertinence de la recherche 74
CHAPITRE 3 LA MARCHE COMME MÉTHODOLOGIE 76
3.1 Un pas de côté 76
3.1.1 La démarche méthodologique 77
3.1.2 L'autoethnographie 77
3.1.3 *Walking methodologies* – méthodologies de la marche 78
3.1.4 L'heuristique 79
3.1.4.1 L'*épochè* 79
3.2 La collecte des données 80
3.2.1 Éthique et droit à la diffusion des récits 80
3.2.2 La donnée dans les méthodologies de la marche - walking methodologies 81
3.2.3 Essai d'une grille d'observation 85
3.2.4 Journal de recherche-création 85
3.3 Récit de pratique et analyse 86
3.3.1 Récit de pratique 86
3.3.2 Analyse thématique 86
3.3.3 Analyse par l'écriture 87
3.4 Entre collages et interstices des approches 87
CHAPITRE 4 RÉCIT DE PRATIQUE : TRESSER LES VOIX, TRESSER LE TEMPS 89
4.1 Prologue 89
4.2 Genèse de ma performance marchée 91
4.2.1 Processus de la dérive 92
4.2.2 Le questionnement 93
4.2.3 Mes outils de recherche et de création 94
4.3 Entre deux êtres I : le territoire et la trajectoire 97
4.3.1 L'itinéraire 97
4.3.2 Le cadeau du récit 100
4.3.3 L'histoire de la Gaspésie 102
4.4 La récolte 104
4.4.1 Les racines 104
4.4.2 L'horizon 105
4.4.3 La navigation hauturière 107
4.4.4 La voie ferrée 108
4.4.5 Le rythme des vagues 109
4.4.6 Marcher pour le climat 111
4.4.7 Les rivières 114

4.4.8 Identité, territoire, matières 115
4.4.9 La fin du territoire 117
4.5 Entre deux êtres II : l'épaisseur du temps et de l'histoire 117
4.5.1 Sédimenter 119
4.5.2 Ritualiser 120
4.5.3 Pèlerinage familial 120
4.6 Performer, questionner, chercher 122
4.6.1 Observer le temps et la trajectoire 122
4.6.2 Noter, décrire, organiser 123
4.6.3 S'habituer aux circonstances 128
4.6.4 Dessiner, danser, jouer 130
4.6.5 Photographier, habiter 132
4.7 Conscientiser, conceptualiser 134
4.7.1 Récolter le sensible 137
4.7.2 Semer dans l'imaginaire 138
4.8 Conclusion 138
CHAPITRE 5 PAYSAGE CONCEPTUEL 150
5.1 L'œuvre processuelle 151
5.1.1 Entre trajectoire de l' expérience et création éphémère 152
5.1.1.1 Art processuel et art parallèle 153
5.1.1.2 Eva Hesse 154
5.1.1 L'œuvre processuelle : matières et corps 155
5.1.2 Déconstruction du mouvement dansé 156
5.1.3 Le temps dans l'œuvre processuelle 158
5.1.4 Errance de l'esprit et de la matière 159
5.2 L'art action : de performer à manœuvrer 161
5.2.1 Art en contexte et art action 162
5.2.2 L'interdisciplinarité 165
5.2.3 Performer 167
5.2.4 Manœuvrer 171
5.2.5 La relation dans la performance : l'exemple de Sylvie Cotton 173
5.2.6 *In situ*, le cadrage du lieu et de la situation 175
5.2.7 Entre contexte et situation 176
5.2.7.1 Selon Zask, philosophe 177
5.2.7.2 Selon Hoyaux et Bateson, anthropologue, psychologue et épistémologue 178
5.3 Corps en mouvement 180
5.3.1 Corporéité 180
5.3.2 Communication des sens 182
5.3.3 La chair 183
5.3.3.1 Les chiasmes 184
5.3.4 Orchésalité : le corps en relation 186
5.3.4.1 Orchésalité 186
5.3.4.2 Corps participatif 187
5.3.5 Retourner le gant 189
5.4 Écologie du regard 190
5.4.1 L'invention du paysage 191

5.4.2 L'écologie avant le paysage 194
5.4.3 Du paysage aux changements climatiques 195
5.5 Documenter l'expérience 196
5.5.1 Archiver 198
5.5.2 Documentation de performance ou performance photographique 199
5.5.3 Photographier l'invisible 200
5.5.4 Archives et corporéité 201
5.5.5 Traduire l'expérience de la performance : l'exemple de karen elaine Spencer 202
5.6 Autopoïèse — sympoïèse 202
5.6.1 Définir la sympoïèse 203
5.6.2 Incertitude et recherche sympoïétique 205
5.7 Conclusion 207
CHAPITRE 6 CONSTATS ET FICELLES 209
6.1 Paysage entre présence et présentification 212
6.1.1 Paysage déconstruit 213
6.1.2 Voyager, séjourner, infiltrer le contexte en marchant au long cours 216
6.1.3 Les transitions en histoire de l'art 217
6.1.4 Ruralité, maritimité, en terre mi'gmaque 224
6.1.5 La présence comme situation 227
6.1.6 La présentification 230
6.1.7 Reconnaître une situation 234
6.1.8 Rencontre à L'Anse-au-Griffon 236
6.1.9 Regarder, voir, ne pas voir 239
6.1.10 Poïesis rurale 241
6.2 Corps sensible en quête de vision 244
6.2.1 Archétype de la marcheuse 245
6.2.2 Bref regard ethnographique sur la sensibilité 249
6.2.3 Quête de vision 251
6.2.4 Porter une question 255
6.3 La marche comme œuvre processuelle 257
6.3.1 Présence civilisée 258
6.3.2 Errance du corps 259
6.3.3 Pauses nécessaires 263
6.3.3.1 Les pèlerinages 264
6.3.3.2 Rituel de deuil 266
6.3.4 Avancer ensemble à vitesse humaine 268
6.4 Tresser les récits 272
6.4.1 Dialoguer avec les images pour répondre à la question 273
6.4.2 Passage de l'autopoïèse à la sympoïèse 277
6.4.3 Le cycle RSVP pour le passage de l'individuel au collectif 279
6.4.4 Mon récit avec celui des autres 284
6.5 Manœuvrer les *Promenades à Verdun* 285
6.5.1 Participants.es de la manœuvre 289
6.5.2 Performance, récits, images 292
6.5.3 Dimension sonore et espace 294
6.6 Partager l'expérience au-delà de la manœuvre 297

6.6.1 Archive-œuvre-archive 298
6.6.2 Site, non-site et expérience 299
6.6.3 Authentifier l'expérience et la conceptualiser 301
6.6.4 Traduire sans montrer 304
6.6.5 Décoloniser la pensée 307
EN CONCLUSION, DES CONSTATS 310
ANNEXE A *JARDIN DES UTOPIES*, 2014-2015 317
ANNEXE B 318
A LINE MADE BY WALKING, RICHARD LONG 318
ANNEXE C HAMISH FULTON, *A CONDOR* 319
ANNEXE D ABRAMOVIĆ ET ULAY, *THE GREAT WALL WALK* 320
ANNEXE E QUOIRAUD ET JULIEN, *DUO DYPTIQUE MARCHE ET DANSE* 321
ANNEXE F TRISHIA BROWN, *IT'S A DRAW* 322
ANNEXE G ANNA HALPRIN, *PLANETARY DANCE* 324
ANNEXE H DISTANCE DE MARCHE ENTRE LES SITES DE REPOS 326
ANNEXE I LA RÉCOLTE DES RÉCITS 327
ANNEXE J CERTIFICAT ÉTHIQUE 334
RÉFÉRENCES 335
BIBLIOGRAPHIE 337

LISTE DES FIGURES

Fig. 1.1 : Invitation à l'excursion-visite Dada. Église Saint-Julien-le-Pauvre, le 14 avril 1921.....33
Fig. 2.1 : Adam et Ève chassés de l'Éden (Masaccio, 1424-1425).....57
Fig. 4.1 : Carte de la Gaspésie calquée, indiquant les lieux de récolte des récits, novembre 2019.....98
Fig. 4.2 : Route 132, en direction de L'Anse-au-Griffon, 16 septembre 2019. 107
Fig. 4.3 : Après le récit de Réjean à Barachois, septembre 2019. 110
Fig. 4.4 : Archives. Danse dans le sable, Cap-aux-Os, septembre 2019. 127
Fig. 4.5 : Dessin dans le sable, trace de Danse dans le sable, Cap-aux-Os, septembre 2019. 128
Fig. 4.6 : Notes du Carnet de pratique, septembre 2019.....131
Fig. 4.7 : De la série Les expressions du vent, septembre 2019. 132
Fig. 4.8 : Matériel et traces des actions.....140
Fig. 4.9 : Cap-aux-Os, jour de rencontre de Sonny, septembre 2019.....141
Fig. 4.10 : Quelques minutes avant ma rencontre avec Monique et Jean-Victor, septembre 2019. 141
Fig. 4.11 : Série Ordre et Chaos, 17 septembre 2019. 142
Fig. 4.12 : Série Les ficelles. Trouvailles sur la route, en marchant. 17 septembre 2019.....143
Fig. 4.13 : Vers Douglastown, septembre 2019. 144
Fig. 4.14 : Vers Coin-du-Banc, avec mon chariot, 29 septembre 2019. 144
Fig. 4.15 : Vers Coin-du-Banc par la plage, 29 septembre 2019. 145
Fig. 4.16 : Série Ordre et Chaos, octobre 2019. 146
Fig. 4.17 : Vers Chandler, 1er octobre 2019.....147
Fig. 4.18 : Chandler, octobre 2019. 147
Fig. 4.19 : Série Ficelles, octobre 2019.....148
Fig. 4.20 : Série Ficelles, octobre 2019.....148
Fig. 4.21 : Papier au vent, plage de Paspébiac, octobre 2019. 149
Fig. 4.22 : Sur la route. 149
Fig. 6.1 : Vito Acconci, Drifts, Avalanche no. 2 (hiver 1971). Rolling toward the waves as the waves roll toward me. 222
Fig. 6.2 : Vito Acconci, Drifts, Avalanche no. 2 (hiver 1971) 223
Fig. 6.3 : Vito Acconci, Drifts, Avalanche no. 2 (hiver 1971). Rolling away from the waves as the waves roll away from me. 223
Fig. 6.4 : Les axes de présentification et d'artification pour situer un moment donné dans l'espace-temps. 232
Fig. 6.5 : La rencontre de Xieo comme situation ; le lieu de naissance présentifié, transposé dans le moment présent. 238
Fig. 6.6 : Dessin du vent, Cap-des-Rosiers, septembre 2019. 252
Fig. 6.7 : Autoportrait, Cap-aux-Os, septembre 2019.....270
Fig. 6.8 : Tresse de foin d'odeur.....274
Fig. 6.9 : Le vécu passe du ressenti corporel au partage dans une création, puis se copartage avec une communauté. L'artification est le processus d'insertion de cette création dans le monde de l'art.....275
Fig. 6.10 : Diagramme RSVP : l'interconnexion des éléments du cycle d'une situation (Halprin (L.), 1970, p. 2-3)....280

Fig. 6.11 : Diagramme RSVP : la dynamique de l'individu rencontre celle du groupe 281
(Halprin (L.), 1970, p. 4).....281
Fig. 6.12 : Plage de Cap-aux-Os, septembre 2019.....283
Fig. 6.13 : Plage de Cap-aux-Os, septembre 2019. Composition sur sympoïèse 284
Fig. 6.14 : Carte (capture d'écran Google Maps) du circuit des Promenades à Verdun, 2020-2021.....287
Fig. 6.15 : Vue sur le fleuve au point de départ des Promenades à Verdun, septembre 2021. 287
Fig. 6.16 : Promenade à Verdun, introduction devant la Maison de la culture, septembre 2021.....288
Fig. 6.17 : Toutou-homard, confectionné par Lise Létourneau/Poupée que l'on dit autochtone, trouvaille achetée à la friperie Renaissance, rue Masson, Montréal. Crédit photo : Karine Laurence, septembre 2021. 294
Fig. 6.18 : Promenades à Verdun, 2020. Crédit Margot Beaudoin-Cabot, septembre 2020. 297
Fig. 6.19 : Promenades à Verdun, 2021. Crédit Karine Laurence, septembre 2021.....297

RÉSUMÉ

Tresser les voix, tresser le temps est une œuvre de marche artistique au long cours fondée sur la performance, l'oeuvre processuelle et l'art action. Cette recherche-création consistait à vivre une marche de 300 kilomètres en 28 jours (du 15 septembre au 15 octobre 2019), le long du littoral du golfe du Saint-Laurent, en Gaspésie, pendant laquelle étaient récoltés des récits spontanés auprès de passants.es. La présente recherche-création vise à comprendre l'expérience *in situ* (le vécu) ainsi que le cheminement instauré par l'artiste pour partager cette œuvre processuelle avec un public élargi. Les performances de marche donnent lieu à une ou des créations qui peuvent se multiplier en plusieurs itérations. La performance *Tresser les voix, tresser le temps* a, quant à elle, évoluée vers la manœuvre *Promenades à Verdun* réalisée sur le littoral de l'Île de Montréal, en 2020 et 2021. Par la suite s'est ajouté au corpus un récit de pratique et un site internet regroupant une partie des récits gaspésiens.

La pratique de la marche est bien connue en littérature du voyage, où l'artiste fait souvent état du vécu de sa trajectoire. Dans les autres disciplines, comme les arts visuels et la danse, l'expérience même de l'artiste, son vécu pendant la performance, est moins connu puisqu'il est moins explicite, voire parfois négligé. Les performances de marche se traduisent par des créations diversifiées : photographies, dessins, chorégraphie, etc. L'approche heuristique de Craig, les méthodologies de la marche (walking methodologies du *Walking Lab*) et l'autoethnographie ont guidé cette recherche-création afin d'être au plus près de l'expérience du corps de l'artiste qui marche (corporéité) et des expériences de rencontres avec les Gaspésiens.nes. L'art action a notamment pour assise de créer du liant social par des situations improbables proposées par l'artiste. Ainsi, la récolte des récits suscitait des moments intenses, réflexifs entre l'artiste et les Gaspésiens.nes, d'où ont surgi trois thèmes : le territoire, l'histoire et les liens invisibles à l'ensemble du vivant.

La thèse, dans son ensemble, réfléchit les mouvements entre l'expérience vécue par l'artiste en performance (corporéité, transcorporéité, transmatérialité) et la théorie de l'art actuel (art action, art *in situ*, œuvre processuelle, l'archive comme œuvre, l'artification), tout en convoquant des concepts issus d'autres disciplines comme la géographie (présentification), la biologie

(sympoïèse) et l'étude de la spiritualité (quête de vision). L'analyse par l'écriture se conclut ici par six constats concernant les principaux éléments que l'on pourrait reconnaître d'une marche artistique au long cours. Premier constat : la poièsis de la marche artistique se déploie dans l'espace, le temps et par plusieurs itérations. Le deuxième constat consiste à souligner la place du rituel dans ma marche artistique. Troisième constat : la marche pour relier des éléments du monde. Nous avons tendances à demeurer dans les mêmes réseaux de personnes, nous fréquentons les mêmes lieux. La marche crée de l'imprévu et de nouveaux liens. Quatrième constat : faire œuvre avec la transcorporéité, la transmatérialité et la présentification ; j'ai cherché à partager cette superposition des temporalités de l'histoire et des visions du monde des Gaspésiens.nes. Ce qui s'est concrétisé par la manœuvre *Promenades à Verdun*. Cinquième constat : les créations en art actuel qui ne mettent pas à l'avant-plan des énoncés politiques peuvent tout de même avoir une grande valeur politique, par leur dissension à une norme sociale implicite. Le sixième et dernier constat : la marche comme œuvre processuelle est une forme adaptée aux réalités du champ de l'art contemporain. Les artistes ont sans cesse besoin de se renouveller, de trouver des avenues de monstration de leurs créations. Le modèle de la marche artistique s'adapte à d'autres formes ou intentions artistiques. Au final, cette recherche-création est un appel à enrichir notre relation intime avec l'autre et l'environnement, et par là même, aux enseignements de la nature et de nos liens, individuels et collectifs, à nos racines et à ce qui se transforme.

Mots clés :

Marche artistique ; œuvre processuelle ; art action ; manœuvre ; corporéité ; transcorporéité ; sympoïèse ; corps archive ; Gaspésie ; *in situ* ; récit ; walking methodologies ; errance ; mémoire et thèse

GLOSSAIRE

Art à faible coefficient de visibilité : Formulation énoncée par Stephen Wright. Œuvre dont la diffusion s'intègre dans un espace de la vie quotidienne au point où elle devient plus ou moins visible.

Art action : Mouvement artistique orientée vers la performance, la manœuvre et autres formes d'actions de l'artiste en interactions avec les spectateurs.trices ou participants.es. Les actions sont réalisées devant un public averti ou par infiltration de l'artiste dans une situation de la vie ordinaire avec des intentions politiques ou sociales, explicites on non, et poétique. Mouvement en continuel transformation.

Art en contexte : Terme proposé par Jan Swidzinski. Création interdisciplinaire guidée par le processus, les actions et les circonstances de la vie elle-même. Originellement art contextuel.

Art *in situ* : Création réalisée sur un site spécifique et qui tient compte de la signification ou de la configuration de ce lieu.

Art infiltrant : Pratique de l'art action se déroulant dans le réel, dans l'espace social (*in socius*, *in situ*) mais avec un faible coefficient de visibilité (discret). Il participe à intégrer l'art dans différentes sphères du quotidien par des interventions d'art relationnel, de manœuvre, ou de performance et de marche artistique.

Art relationnel : Pratique performative ou participative où l'artiste crée un dispositif ou un contexte visant à favoriser la rencontre et mettre en valeur les relations humaines, le contact humain ou le dialogue. Cette pratique se déploie dans les lieux culturels et dans les espaces *in socius* et *in situ*.

Artification : Terme créé par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro. Dérivation graduelle d'une pratique scientifique ou sociale vers l'art, par exemple l'artification de la photographie ou de la marche.

Autopoïèse : Terme de biologie proposé par Maturana H. R. & Varela, F.. Autocréation et régénération continuelle des microorganismes malgré les changements de l'environnement immédiat. Dans le champ de l'art, on se réfère aussi à l'idée d'autocréation ou de régénération continuelle comme fonctionnement adaptatif aux changements et aux nouveaux contextes, tel que l'individu en lien avec son milieu.

Chiasme : Interaction des sens entre eux et la perception de leurs faces interne et externe, leur réversibilité. Par exemple, voir et être vu.

Corporéité : L'ensemble du corps avec ses sens, ses perceptions, ses affects et son intellect. La corporéité définit le corps comme processus.

Manœuvre : Performance participative visible ou discrète, qui prend souvent la forme d'une manifestation à but social, politique, poétique. Dans ses manifestations discrètes, elle opère par la transmission d'un message ou d'un objet d'un individu à un autre pour former un réseau diffus. Elle est initiée par un artiste, implique des participants.es spontanés.es et se réalise dans les espaces de la vie ordinaire, la plupart du temps, c'est-à-dire hors des institutions culturelles. Le nombre de personne et la durée d'une manœuvre sont variables ; de quelques heures à plusieurs jours.

Œuvre processuelle : Œuvre évoluant dans le temps et l'espace en fonction de ses caractéristiques intrinsèques, qu'elles soient matérielles (pour une sculpture) ou contextuelles (une performance). Ce type d'œuvre se diffuse en plusieurs étapes ou plusieurs itérations, chacune témoignant de l'unicité du moment ou de la forme en son état de transformation. Le processus prime sur la forme finale de l'œuvre, comme dans l'exemple de la marche artistique.

Orchésalité : Terme développé par Michel Bernard. Corporéité dansante impliquant une transformation perpétuelle par les jeux temporels, gravitationnels du corps. Implique aussi l'interactivité des sens entre eux, ainsi que la relation de l'artiste avec son environnement.

Performance : Pratique artistique interdisciplinaire orientée sur l'action et sur le corps de l'artiste qui agit. Elle se distingue des arts vivants classiques par une position critique des modes de représentations habituels ; par exemple, repousser les limites d'endurance du corps, déconstruire certains codes disciplinaires de la danse, des arts visuels, ou de la musique, d'où son potentiel à créer un effet d'empathie ou provocateur sur le public ; parfois jusqu'à susciter sa participation spontanée.

Poièse : Du grec ancien poïésis. Création d'une chose, ou d'une idée, singulière et unique, quelques soient les matériaux ou les méthodes utilisées. Elle se distingue de la création de la nature elle-même pour préciser celle de l'individu singulier qui fabrique et qui compose avec les contraintes matérielles, le contexte et ses capacités.

Poïétique : Étude d'instauration de l'œuvre à faire et en train de se faire. Concerne la création d'un objet, d'une idée, sans connaître le parcours d'avance ; en art c'est le processus de création. La poïétique de la marche artistique suggère les multiples possibilités de créations pour l'artiste marcheur.euse.

Présentification : Évocation d'une personne ou d'un événement dans une situation présente et dont la mention, ou la participation à distance, influe sur le déroulement de la situation ou encore sa signification. Par exemple, les monuments commémoratifs, présentifient une ou des personnes disparues ou des événements historiques.

Sympoïèse : Terme proposé par Beth Dempster. Fonctionnement adaptatif des microorganismes entre eux, comme stratégie de survie et de transformations pour s'adapter aux changements

brusques de leur milieu. Processus de coopération d'un système avec d'autres systèmes en distribuant l'information et le contrôle sur les différentes composantes utiles à la transformation. Ces processus sont dynamiques et se modifient au cours des interactions, sans limites spatiale ou temporelle.

Transcorporéité : Mot-clé des méthodologies de la marche. Traduit du concept *transcorporeality* - transcorporéalité en français - de Stacey Alaimo. Interrelations entre le corps, les êtres vivants et les éléments. Le préfixe *trans* se définit par *au travers*, *entre* et *derrière* la corporéité. L'immersion dans un lieu affecte directement le corps en marche, en interrelation avec d'autres organismes. Dans cette vision, le corps humain n'est plus le centre d'un lieu, d'un site, mais l'habite avec d'autres, humains et non humains.

Transmatérialité : Mot-clé des méthodologies de la marche. Mouvement philosophique du féminisme matéraliste cherchant à éclairer les mécanismes des inégalités des rapports entre hommes, femmes et plus particulièrement les personnes racisées ou queer. Dans les méthodologies de la marche, il s'agit d'une instance plus large que la corporéité, pour inclure l'ensemble des éléments d'un site ou d'un lieu et tenir compte des composantes historiques, sociales, politiques, culturelles, environnementales ainsi que de la singularité des corps dans un environnement spécifique.

INTRODUCTION

L'introduction de la thèse s'écrit dans l'apaisement d'un long processus parsemé de moments de découvertes, de découragement, de jubilation, de doutes et de satisfactions. L'intérêt envers le doctorat est arrivé tard dans ma vie. C'est à la maîtrise que j'ai senti un réel goût pour l'écriture, à travers le plaisir des découvertes et des émotions qui surviennent en écrivant. Mais avant l'écriture de la thèse, il y a la recherche, les lectures, et avant encore, la détermination d'un sujet et de sa problématique. Et plus largement, il y a la question : qu'est-ce qu'une recherche-création et une thèse peuvent apporter au sujet artistique ? À ce qui motive à faire de l'art ? Pourquoi l'art aurait-il besoin de doctorants.es, de docteurs.es ? Cette question revient souvent dans le milieu de l'art et ailleurs. Spontanément, on pense que l'art est avant tout un savoir par le faire, le geste, les techniques. Il est vrai que c'est dans la pratique que s'acquiert la finesse du savoir-faire. Dans la vie quotidienne, on oublie que l'art participe aux savoirs de l'humanité par ses formes et ses concepts propres. À travers l'art, on est en relation ; à travers l'art, on pense.

Pour ma part, ma pratique de l'art action, en particulier de l'art participatif *in situ* et *in socius*, soulevait des questions auxquelles je n'arrivais pas à répondre avec satisfaction. Tout un pan de savoir-être, de savoir-faire me semblait dans l'ombre, peu nommé. Pas seulement dans mes actions, mais dans celles d'artistes de mon réseau. Le besoin de trouver un lieu pour traiter de ces questions prenait de l'ampleur.

Marcher, errer

Pourquoi la marche ? Pourquoi invoquer l'errance ? La marche est un geste vital, comme le sont les actes de boire, manger et dormir. Je me lève le matin et je marche du lit à la cuisine, puis de la maison vers le travail. Marcher est vécu instinctivement, presque autant que le fait de respirer. Je choisis mes chaussures selon le temps qu'il fait, l'endroit où je vais, c'est tout ! La marche est aussi une activité consciente et je la pratique volontairement pour prendre soin de mon corps. Il y a longtemps que je marche avec plaisir, et avec un désir d'intériorité, de contact avec la nature,

avec ce qui est plus grand que moi. Les sensations, après l'effort d'une longue marche en montagne, sont vitalisantes. Dans mes voyages, je marche pour découvrir les villes, les campagnes. C'est ma façon d'entrer en contact avec la culture des autres. Je marche aussi à Montréal, pour découvrir des endroits que je ne fréquente pas dans ma vie quotidienne. C'est d'abord involontairement, depuis 2010, que la marche s'est immiscée graduellement dans mes projets de création. Avant, elle était un moyen de déplacement pour photographier. Comme photographe, je croquais sur le vif des scènes de rue ou des paysages urbains. J'ai vécu le passage de la photographie analogique vers le numérique et avec ce changement, un désir de renouveler, d'élargir mes moyens de créer. Ainsi, je glissais vers l'interdisciplinarité, où l'art participatif, la performance, l'infiltration, le dessin, le mouvement, l'art sonore se jumelaient sans problème et la plupart du temps *in situ* et *in socius*. La rue devenait l'atelier ainsi que les milieux communautaires où je proposais des processus d'expérimentation *in situ* en petits groupes. Les marches sont devenues intimement liées à la création ; elles devenaient chaque fois événementielles. En marchant, le monde défile sous nos yeux, nous le décrivons et ceci nous dispose à nous raconter, pour nous-même ou avec les autres.

Polyvalence et intentions

La marche est polyvalente. Si marcher mobilise les mouvements du corps à peu près de façon similaire pour tous, avec plus ou moins de force ou de technique précise, les intentions, elles, peuvent être diamétralement opposées d'un individu à l'autre et d'un contexte à un autre. La marche permet, entre autres, pour certaines personnes, d'entrer au plus profond d'eux-mêmes. Pour d'autres, elle favorise l'entrée en relation avec ceux et celles qu'ils et elles rencontrent. Il y a aussi plusieurs façons de faire et de vivre la marche selon ces intentions qui la motivent. En cherchant dans les écrits d'artistes marcheurs.euses, j'y ai retrouvé diverses manières d'approcher la marche. Celle-ci s'organise autour de projets, de lieux à voir, de situations à vivre telles que les découvertes de régions lointaines ou une performance physique à relever, entre autres motivations. Ce qui m'interpelle plus spécifiquement, c'est ce qui traverse toutes ces expériences, c'est-à-dire le regard qui est posé sur l'expérience elle-même, son vécu. Pour certains.es, l'intention est dirigée vers l'intériorité de la personne et, pour d'autres, l'intention se

concentre sur l'extériorité, ce qui les entoure. Ultimement, c'est la posture de l'artiste oriente son œuvre et donne forme à ce qui sera partagé. Je ne présenterai pas d'analyse d'œuvres d'artistes marcheurs.euses, mais je présenterai plusieurs créations tout au long de la thèse. Parfois, je ne ferai que les citer alors que d'autres sont présentées.

Des expériences de marche marquantes

Au début du doctorat, mon intention de recherche était de comprendre le processus de création collectif et ses dimensions transformatrices, s'il en est[1]. Il s'agissait pour moi de faire écho au projet d'art social que j'ai réalisé entre 2015 et 2017, *Marcher et investir la ville*, en collaboration avec la Mission Old Brewery (MOB), dans le milieu de l'itinérance à Montréal. La création *Marcher et investir la ville* m'avait donné l'occasion d'observer que l'élément imprévu, la surprise, crée une situation changeant positivement la dynamique du groupe (ou du lieu) et ouvre davantage aux discussions. Aussi, je souhaitais poursuivre cette exploration au doctorat. Lorsque je créais un espace-temps (un moment, une action, une intervention) *in situ*, *in socius*, j'observais que, dans les échanges émergeait une vision nouvelle sur les autres et vice versa. Mon intérêt principal en recherche et en création est donc d'explorer les multiples façons dont les relations se tissent : relations avec les humaines, et avec les non-humains, avec le vivant, avec l'environnement, etc.

Cependant, un autre mouvement intérieur m'amenait à revenir à une pratique de création personnelle. Au moment où j'élaborais mon projet de doctorat, j'étais fortement imprégnée de cette expérience[2] récente et j'ai ressenti le besoin d'extérioriser, d'habiter pour moi ce que j'y avais appris sur le plan personnel. Alors que j'étais en quête d'un nouvel alignement de recherche, mes intérêts et mes lectures m'amenaient vers le voyage, la marche, la déambulation, l'errance, les perceptions du corps. Lors du premier atelier de recherche au doctorat, j'ai pris le temps de

[1] Une expérience d'intervention par l'art dans un refuge pour hommes sans-abri a fait naître ce désir de transmettre non seulement mon expérience concrète, mais ce qui m'anime intuitivement et que j'ai nommé une connaissance par les sens.

[2] Mon mémoire de maîtrise traite de cette expérience de recherche-action dans le refuge de la Mission Old Brewery entre 2015 et 2016. Consulté à l'adresse : https://archipel.uqam.ca/view/creators/Cabot=3ASophie=3A=3A.html.

rédiger le récit de ma pratique des trois années précédentes, 2015 à 2017, pour déposer ce vécu. Je souhaitais approfondir dans une recherche doctorale l'art qui se fait en contexte, en situation et en relation avec les autres, c'est-à-dire avec la communauté. Cette expérience de deux ans à MOB fut riche et exigeante. J'ai été confrontée à la marginalité dans ses dimensions de souffrance, de pauvreté extrême, à l'errance. Comme me disait un jour Georges [3] avec bienveillance, « nous sommes tous errants, ne sachant pas de quoi demain sera fait ». Je ne savais pas, en quittant le milieu, qu'il me serait difficile de passer à autre chose. J'ai vécu une longue période de métabolisation de cette expérience. Je savais que j'avais touché à des choses qui relèvent de mon humanité, de savoirs inconscients et de la philosophie. L'errance a quelque chose à nous apprendre.

Propos du corps

Je ressentais corporellement, affectivement, intellectuellement ce vécu, à la fois comme une découverte grandiose et comme une charge trop lourde à porter. Ma première intention de recherche pour le doctorat n'était plus envisageable, une nouvelle voie s'imposait. Ce désir de demeurer proche du vécu était présent. J'en faisais la nouvelle assise de ma recherche-création. J'ai cherché tout d'abord comment j'aborderais mon sujet, puis comment je pouvais le définir finement. La marche, l'errance, le dialogue, la collectivité étaient des éléments qui demeuraient pertinents. Dans ce processus d'expérimentations et de réflexions, les morceaux de la création à réaliser se sont assemblés comme lorsqu'on monte un casse-tête, par petites images abstraites qui, une fois réunies, forment une image précise trouvant son sens. La marche artistique est devenue évidente. Ensuite, il me fallait choisir où et quand marcher. Je rêvais depuis longtemps de retourner faire un long séjour en Gaspésie. La Gaspésie semblait une idée surprenante au départ. Ma destination ne semblait pas assez exotique lorsque j'en parlais dans mon milieu de pratique. On me suggérait d'aller en Espagne ou ailleurs, dans un pays lointain. Et pourquoi ? La Gaspésie, c'est très bien, surtout en pensant à mon empreinte écologique. Je me suis souvenue d'un conseil que m'avait prodigué un professeur m'invitant à choisir un projet doctoral avant tout

[3] Georges est l'un des participants que j'ai rencontrés à la Mission Old Brewery.

pour me faire plaisir. Le doctorat s'est présenté comme le contexte idéal pour faire un séjour en Gaspésie autrement que durant un voyage de vacances, mais ce n'était pas ma seule motivation, car j'aurais pu mener ce projet dans un autre cadre que mes études. Je souhaitais approfondir le sujet de l'art processuel, l'art action et de l'art relationnel pour explorer, à travers ma démarche artistique personnelle, leur potentiel à générer des savoirs pluridisciplinaires, qu'ils soient artistiques, sociaux, environnementaux ou autres. En choisissant de performer en Gaspésie, je retournais consciemment vers mes racines, mon lieu de naissance. Mon père est un Gauthier de Bonaventure et ma mère, une Cabot de Gaspé. Pour ma part, j'ai grandi entre les deux endroits et à Caplan, face à la mer. Dans mes plans, je ne souhaitais pas souligner mon lien au territoire et faire de ma performance une autobiographie, mais la vie m'a rattrapée. Impossible de faire sans ces espaces biographiques, à cause des souvenirs, des endroits j'allais visiter et de la famille que j'allais rencontrer en certains endroits de mon itinéraire – Bonaventure et New Richmond.

En outre, l'art action par la corporéité me passionnait. En arts visuels, le rapport au corps est si peu traité, je veux dire au sens phénoménologique. Une fenêtre sur la danse s'est ouverte, me donnant à comprendre, à approfondir l'orchésalité (Bernard) du corps en mouvement et en relation, ou sa transcorporéité (Springgay et Truman) pour en distinguer les dimensions politiques et sociales. Dans la pratique artistique, les ressentis, les intuitions se vivent dans le corps et nous pouvons ensuite les conceptualiser. Je pratique le *focussing* (Gendlin 1978, 2006) depuis une vingtaine d'années et j'y expérimente que la perception globale du corps donne accès à une source de savoir caché par l'écoute des sensations corporelles. Écouter les sensations élargit la conscience de soi et de ce qui nous entoure. Avec le sujet de ma recherche-création, je pouvais enfin réunir mes intérêts à la fois pour le ressenti corporel et pour la conceptualisation artistique.

Proposer une thèse

L'objectif de cette performance était de créer un événement artistique furtif dans la communauté, en milieu rural, et d'observer ce qui surviendrait. La recherche est toujours présente dans le travail de création. Dans le cadre d'études universitaires au troisième cycle, la compréhension ou l'intégration de la réflexion sur l'esthétique, la transformation de l'art et les

dimensions scientifiques et philosophiques de la création mettent en lumière de nouveaux savoirs, de nouveaux angles de vue ou d'approche.

La marche artistique au doctorat, c'est-à-dire dans le milieu institutionnel, n'allait pas de soi. Le choix de ma création a remué positivement les habitudes du programme. Car la marche est peu connue hors des réseaux spécialisés de la performance, et pose des défis de visibilité, d'accessibilité, notamment pour les membres du jury. J'avais là un beau sujet, et cette épopée pour y arriver mérite une place dans cette thèse. Sur ma route, je collectais des récits, de petites histoires en lien avec le territoire et le fleuve (le golfe, la mer). Je souhaitais m'approcher du littoral pour voir ce qui se passait ailleurs qu'à Montréal, entendre ce que les autres perçoivent de leur rapport au monde, en ces temps troubles sur les plans écologique et humanitaire. La dimension relationnelle et collective retrouvait ainsi sa place dans ma démarche. Cette idée m'est venue avant la COVID-19. Je ne m'attendais pas à ce que mon projet trouve autant d'échos moins d'un an après la réalisation de la performance gaspésienne.

La marche comme acte de création soulève des interrogations, malgré qu'elle soit étudiée dans le monde de l'art depuis longtemps. D'un point de vue empirique, ce qui m'a paru le plus frappant dans ma recherche-création, c'est la réception fluide que j'ai reçue de la part des Gaspésiens et Gaspésiennes. Ces derniers et dernières ne mettaient pas en doute la notion d'art dans la marche, comme si là n'était pas le plus important. Lorsqu'on m'interrogeait sur ma performance, c'était plutôt pour savoir ce que j'allais en dire. Quelles seraient mes conclusions ? Dans cet abandon sans jugement à ma proposition, je vois une leçon d'art, une ouverture à ce qui est. La marche comme forme esthétique n'est pas connue de tous et de toutes, elle demeure une pratique connue d'un cercle restreint[4].

[4] J'ajouterai que la connaissance et la reconnaissance de la marche artistique dépendent, selon ma propre expérience de praticienne et de chercheure, du milieu dans lequel nous évoluons (milieu des arts vivants, par exemple), mais pas seulement. Pour saisir réellement ce qu'est la marche artistique, il est souvent nécessaire, pour nombre de gens, d'en avoir fait l'expérience, qu'ils.elles soient artistes ou non.

Posture de chercheure et structure de la thèse

La présente recherche-création a été l'occasion, entre autres, de traiter de la place des femmes dans la société. Dans cet esprit j'ai opté, dans ma thèse, pour l'utilisation de l'écriture inclusive[5]. Aussi, j'appuie ma recherche, dès que possible, par des références d'artistes féminines. Il s'agit pour moi d'accorder plus d'attention aux récits artistiques ou aux théories que nous avons peu l'occasion d'entendre ou de lire, ou encore parce qu'ils abordent des angles de l'art, de la marche ou du vécu peu documentés. L'écriture de ma thèse s'est également réalisée en adoptant certains choix face à la grande diversité des résultats de la collecte des données de recherche. Les observations recueillies dans le journal de recherche-création témoignent d'une grande diversité de thèmes, variant chaque fois selon les lieux et les individus rencontrés. Un dialogue s'est donc installé entre la réflexion et le vécu incarné. J'ai cherché à exposer les dimensions multicouches auxquelles nous donne accès la création *in situ* et plus spécialement la marche, car elle nous met en mouvement. Le mouvement est une action qui nous permet de sentir et d'habiter le monde. Aussi, j'aborde mon sujet à l'aide de plusieurs disciplines que traverse la marche, c'est-à-dire l'anthropologie, la sociologie, la philosophie, la politique, la géographie, l'environnement, la biologie, l'art; le plus exigeant étant de savoir par où commencer – en mettant un pied devant l'autre.

Afin de rendre compte de ce foisonnement, au croisement de l'analyse, des observations et de mon vécu d'artiste marcheuse, j'ai choisi de rédiger la thèse tel un miroir reflétant les dimensions physiques et mentales, sentis et réfléchis lors de ma performance de marche. Un miroir reflétant mes propres errances et incertitudes, les chemins de traverse parfois empruntés, et surtout l'absence d'anticipation et d'attente. Mon écriture invite ainsi les lecteurs.trices à suivre le vagabondage de ma pensée en mouvement. C'est pourquoi on retrouve une abondance de thèmes, de situations racontées, d'images diverses, tous entrecroisés.

[5] L'écriture inclusive vise à démasculiniser la langue et à questionner « les inégalités de genre qui se réflètent dans l'expression du langage » (Guilbault, Les 3 sex* et Club Sexu, 2021, p. 9). Je base mon choix d'écriture sur ce guide comparé de l'écriture inclusive et épicène, ainsi que sur les recommandations, à ce sujet, de l'Université du Québec à Montréal, qui sont présentés sur le site de la bibliothèque de l'UQAM (2022-2023).

Ma thèse débute donc par une évocation de la marche comme fondement de l'humanité, en rappelant le rôle du déplacement pédestre sur le développement du cerveau ; puis celui de la philosophie dans la reconnaissance d'un lien entre les mouvements de la marche avec ceux de la réflexion. La marche comme forme artistique se définit par un ensemble de pratiques et de terminologies dont certaines bases sont abordées au chapitre 1. La problématique de recherche est présentée au chapitre 2, où je situe les objectifs de recherche-création et les questions de recherche, en relation avec mes références théoriques, mes références à des œuvres de marche d'artistes connus.es ainsi que mes expériences de marche artistique[6] . Le chapitre 3 couvre mon approche méthodologique ainsi que les outils et le processus de recherche et d'analyse. L'auto-ethnographie sera privilégiée pour traiter de mon vécu de chercheure, ainsi que les méthodologies de la marche comme approche d'une observation transcorporelle du territoire.

Le contexte d'une création sur une longue durée, et, qui plus est, en Gaspésie, soulevait un certain nombre de problèmes dans le cadre du présent doctorat; le jury ne pouvait pas avoir accès au processus vécu, sujet principal de ma thèse. La question des diverses itérations est donc apparue centrale ici et n'a cessé d'être un sujet de préoccupation tout au long de mon processus de recherche-création. Ainsi, j'ai décidé d'inclure, dans ma thèse et en guise de première itération, la majeure partie de mon récit de pratique de création *Tresser les voix, tresser le temps*. Ce récit constitue le chapitre 4. Entre autres sujets et objets abordés, la cueillette des récits et les rencontres pendant la marche au long cours sont racontées avec force détails. Je considère cet écrit comme une œuvre en soi qui permettra aux lectrices.trices, je le souhaite, de mieux saisir les constats, les ficelles et les liens qui ont émergé tout au long de cette recherche-création.

Le chapitre 5 présente, quant à lui, le paysage conceptuel qui sous-tend la recherche et l'analyse de toutes mes données. Pour encadrer l'abondance des informations recueillies pendant la marche gaspésienne sont convoqués dans ce chapitre des éléments sur l'œuvre processuelle, la

[6] La terminologie de la marche artistique est définie à la page 17, section 1.5.1.

performance *in situ* dans l'art action, la corporéité, l'écologie du paysage, l'archive et la sympoïèse.

Et enfin, au chapitre 4, je déploie l'analyse par l'écriture, qui s'est étayée par plusieurs passages d'écritures et de réécritures. J'intitule ce chapitre *Constats* et *Ficelles*, faisant ainsi référence aux conclusions qui émergent de la rencontre de mon vécu, décrit dans le récit de pratique (chapitre 4), avec le paysage conceptuel (chapitre 5). Cette rencontre donne ici lieu à des fragments d'analyse, le développement des thèmes précisant les phénomènes rencontrés dans cette longue expérience de 28 jours – les notions de paysage, de présentification, de corps sensible, de marche comme œuvre processuelle, de tressage des récits, de partage de l'expérience – et, bien sûr, les différentes itérations, devenues des manifestations de ce vécu; des œuvres en soi, autant que des archives.

CHAPITRE 1
MARCHER, PENSER, FAIRE

PREMIÈRE PARTIE : LA MARCHE, FONDEMENT DE L'HUMANITÉ

> La marche est le fondement même de l'humanité depuis l'ère paléolithique jusqu'à la préhistoire. Elle détermine l'évolution de l'animal à l'être humain. C'est aussi la marche qui pousse à l'invention de l'architecture et celle du paysage.
>
> (Careri et coll., 2013)

1.1 Genèse de la marche

La marche est fondatrice du monde. L'humain était nomade avant d'être sédentaire. Il traversait des espaces avant de chercher à construire. L'errance est inscrite dans l'imaginaire collectif archaïque. Elle est tantôt intégrée à la condition humaine (migration), tantôt au plaisir de l'esprit (promenade).

> La transhumance nomade, généralement considérée comme l'archétype de tout parcours, fut en réalité le développement des interminables errances des chasseurs du paléolithique […] symbole de l'errance éternelle. L'errance primitive a continué de vivre dans la religion (le parcours comme rite) et dans les formes littéraires (le parcours comme récit), se transformant en parcours sacré, danse, pèlerinage, procession (Careri, 2013, p. 26).

Plusieurs philosophes ont réfléchi sur la marche afin de saisir le monde, à commencer par les Anciens : Socrate, Diogène, Confucius (Droit, 2016). Par la suite, les contemporains.es – Solnit, Axelos, Droit et plusieurs théoriciens.nes, comme l'anthropologue Le Breton ou le géographe Hoyaux – tentent de saisir et de décrire la marche comme voie de connaissance. Dans le champ de l'art, on ne compte plus le nombre d'artistes explorant l'errance, la déambulation, la flânerie, la dérive, la promenade, toutes déclinaisons de notre locomotion naturelle. Ma recherche portera précisément sur la pratique artistique de la marche. Néanmoins, aborder les philosophes et autres penseurs.euses tissera des liens transversaux inhérents à la marche et à l'état du monde.

En plus des disciplines artistiques classiques – danse, art visuel, littérature, musique, arts appliqués –, un certain nombre de disciplines sociales et de sciences de la Terre[7] abordent la marche comme vecteur de recherches, de rencontres, de rapprochements entre les éléments du vivant. La plupart des thématiques abordées possède une dimension universelle; notamment le voyage, le politique, la toponymie, le silence, la lenteur. J'observe que les auteurs masculins présentés ici n'abordent presque jamais la représentation du corps, de leur corps, de même que celui des autres dans l'espace public, pas plus qu'ils n'abordent de manière significative les œuvres d'artistes féminines. Ces questions du corps et des genres sont pourtant majeures et incontournables (nous le savons lorsque nous le vivons). J'en conclus que notre corporéité influence notre façon de recevoir et de décrire le monde. D'où la pertinence de la pluralité des voix sur des sujets aussi universels. J'ai consacré une section à une vision féministe de la marche ; j'y mets de l'avant les distinctions entre les genres, les angles morts dont ne traitent jamais les ouvrages généraux. Je sens la nécessité de spécifier ce positionnement féminin, féministe, pour bien souligner que nos corps offrent des points de vue à partir de la place de chacun et de chacune dans le monde : des femmes et des hommes, ainsi que de la place de tous les corps marginalisés. De plus, une incursion chez les philosophes, écrivains.es et théoriciens.nes s'imposait pour élargir mon vivier documentaire lorsque viendra le moment de croiser mes questions de recherche et ce qui est connu de la marche qui pense et de la marche qui crée. Comme je l'expliciterai au chapitre 2, la littérature sur la marche artistique présente des vides. D'où l'intérêt d'une recherche-création sur le sujet.

1.2 Vivre et philosopher la marche

Depuis la nuit des temps, les philosophes traitent de la marche et proposent des réflexions sur les enjeux, formes et modalités de celle-ci : marche longue, courte, répétitive ou non, pèlerinage, manifestation publique, performance d'aventure, démarche spirituelle. Il me semble précieux de garder en tête ces transformations du monde par la marche, car elles sont des traces

[7] Des artistes et des auteurs.es qui traitent de la marche dans différentes discplines : danse (Merce Cunningham, Christine Quoiraud), arts visuels (Hamish Fulton, karen elaine Spencer), littérature (Rebecca Solnit, Lauren Elkin), musique (Hildegard Westerkemp), design (Carole Lévesque) ainsi qu'un certain nombre de disciplines sociales (David Le Breton), et de sciences de la Terre (Frédéric Hoyaux).

sédimentaires de notre humanité. Les Anciens observaient déjà combien le mouvement du corps fait bouger l'esprit. Les intentions qui motivaient la marche étaient diversifiées, mais celle-ci s'avérait souvent nécessaire pour les longs déplacements. Étymologiquement, l'errance provient du verbe « errer » (v. 1170), qui a deux significations puisqu'il provient de deux racines : voyager et faire erreur. Sa racine latine médiévale, « voyager », est *iterare*, lequel renvoie à « itinéraire ». Errer nous renvoie aussi à « marcher sans cesse » (Rey et Tomi, 2010, p. 768), en parlant de la personne qui ne prend pas le bon chemin (au sens moral), le mécréant. Cette signification évolue vers le terme « erratique » : d'abord (v. 1560), il signifie « qui n'est pas fixe » ; puis au sens figuré, il qualifie une personne instable. L'errance prend ensuite le sens moral, psychologique et comportemental auquel on renvoie de nos jours (Rey et Tomi, 2010, p. 768). Le terme « errer » est générique, car il englobe plusieurs façons de se perdre. Dire de quelqu'un qu'il erre ne nous renseigne pas sur les conditions ou le contexte, ou encore l'état de la personne errante. L'errance se relie au nomadisme, qui dit autre chose. Le nomadisme s'oppose à la sédentarité. À l'ère moderne, Rousseau élabore sa philosophie autour d'une vie près de la nature et de la promenade ; il ne sera pas le seul. Nietzsche, Kierkegaard et Thoreau, entre autres, associaient marche, nature et activité de l'esprit. Comme nos pieds, nos pensées marchent. Les approches sont diversifiées, mais il reste que c'est l'activité même de se déplacer à pied qui crée de l'espace et une libre association d'idées. Kierkegaard, écrivain philosophe, fait de la marche l'espace pour sa vie sociale, lui qui est de tempérament si peu sociable (et solitaire) (Solnit, 2001, p. 24-26). À l'instar de Rousseau, il entrelace vie privée et réflexions philosophiques dans ses écrits de promenades. Les écrits de Rousseau et Kierkegaard constituent les premières traces de vécu de la marche[8], selon Solnit (2001, p. 26).

Les lieux choisis pour la marche, la durée du parcours, le contexte colorent l'expérience autant que les intentions du marcheur et de la marcheuse. David Le Breton, sociologue et anthropologue, aborde plusieurs éléments processuels de la marche en montagne, comme le retour à soi, le ralentissement du corps, le renouveau du regard sur les éléments, les lieux ; il ajoute que la

[8] « Le vécu de la marche » sous-entend une méditation, une réflexion profonde sur des questions impliquant le marcheur.la marcheuse et qui se traduira dans un texte. Le sens de la promenade chez Rousseau est mis en relation avec d'autres pratiques à la section 1.5.

marche est souvent source de guérison (Le Breton, 2018, p. 65) et que prendre son temps devient une subversion du quotidien (Le Breton, 2018, p. 91). La marche porte à l'introspection en éveillant des questions telles que « D'où je viens ? Où je vais ? Qui suis-je ? » (Le Breton, 2000, p. 5). Nous comprenons que la marche n'est pas qu'un simple moyen de locomotion, qu'elle est beaucoup plus complexe. Le Breton réfère à des écrits de marcheurs[9] et, au passage, souligne des éléments simples et universels de la marche, notamment le besoin de nommer les lieux où l'on marche pour se situer dans un lieu. Ce qui semble anodin prend une place importante lorsqu'on emprunte de longs chemins. Il ne s'agit pas de nommer seulement la ville ou le village, mais aussi les espaces traversés, le hameau, la butte, le ruisseau, la crique. « Comprendre le monde, c'est lui attribuer une signification, le nommer » (Le Breton, 2000, p. 67). En faisant appel aux habitants.es des lieux pour nommer tous les petits espaces, le.la marcheur.euse – du moins, c'est l'expérience que j'en ai – reçoit des confidences ou se fait raconter des légendes, des récits relatant des moments importants dans leur histoire personnelle ou collective. Ces récits ne sont pas hiérarchisés, mais plutôt entremêlés suivant l'intuition du moment. « Les habitants vivent souvent dans une longue histoire qui défie les chronologies, et mêle hier et aujourd'hui dans la même éternité du présent » (Le Breton, 2000, p. 71).

1.3 La marche au féminin

Rebecca Solnit, écrivaine et historienne activiste, dresse un portrait féministe de l'histoire de la marche. Elle revisite les grandes questions sur le sujet, dont la genèse de la bipédie[10]. Comment intervient la marche dans le processus d'humanisation ? Survient-elle au même moment que le développement des capacités de penser et de faire ? La réflexion de Solnit porte aussi sur les corps privé et public en interrogeant les conditions de la marche : les limites du corps, sa vulnérabilité, sa sensibilité. « Walking shares with making and working that crucial element of engagement of the body and the mind with the world, of knowing the world through the body

[9] Dans les écrits de David Le Breton sur la marche, je n'ai relevé aucune référence à la marche d'une ou des femmes. C'est pour cette raison que « marcheurs » n'est pas féminisé ici.

[10] Le squelette de Lucy, l'*Australopithecus afarensis*, est identifié au genre féminin, constitue une trace du passage vers la bipédie (Solnit, 2000, p. 35-36). L'élément d'intérêt, pour Solnit, autour de la découverte de Lucy, se situe dans les théories qui ont émergé et qui rejouent la place des femmes dans l'histoire du développement humain.

and the body through the world » (Solnit, 2000, p. 29). L'auteure revendique le déplacement à pied comme forme d'activisme en soi, dans une visée féministe et écologiste, une position contre l'efficacité recherchée qui prévaut dans les modes de vie actuels : la vitesse des déplacements et l'obsolescence d'un engagement spatial et sensitif par rapport au terrain, d'un lieu vers un autre. Sa revendication consiste donc à dire que le chemin est une extension de la marche elle-même. Solnit explicite que les lieux de marche et les réflexions qui surviennent en marchant varient selon les endroits, urbains ou ruraux, mais aussi selon les marcheurs.euses et leurs réalités.

1.3.1 Réécrire le monde

La place des femmes change graduellement, mais il est important de se rappeler qu'au moment où Baudelaire, au XIX^{e} siècle flânait dans les rues de Paris[11], les femmes étaient confinées aux commerces lorsqu'elles sortaient seules en public. Si l'envie de marcher plus loin et ailleurs se faisait sentir et qu'elles outrepassaient ce qui leur était permis, ces marcheuses étaient étiquetées comme prostituées et subissaient le sort qui attendait « les femmes de la rue » (Solnit, 2000, p. 237)[12], elles perdaient leur dignité aux yeux des autres. Nous ne sommes pas tous.tes égaux et égales. En 2023, dans certains pays, c'est encore le sort des femmes que d'être confinées au foyer ou à différentes normes auxquelles les hommes ne sont pas soumis[13]. Il demeure important de souligner que l'expérience unique d'une personne, avec les spécificités de son corps, n'est pas une expérience universelle. Solnit souligne que le post-modernisme et le féminisme ont contribué à renverser les schèmes de pensée sur l'objectivité des expériences. Mais ces disparités du vécu dans un rapport au territoire et à la collectivité demeurent présentes. Les savoirs relatifs à la vie

[11] De même au XIX^{e} siècle, les conditions des femmes n'avaient pas changé de façon significative depuis plusieurs siècles. À la lecture de Benjamin et de Breton, je n'ai relevé aucune trace de rencontres avec des « flâneuses ». Plus de femmes accédaient à un rôle dans la vie publique, dont les artistes, mais, dans la vie courante, il semble n'y avoir que peu de changements. La démarche de travestissement d'Isabelle Eberhardt en témoigne d'ailleurs (section 1.3.2).

[12] Breton et Benjamin racontent dans leurs essais des relations avec des prostituées, mais ils ne mentionnent jamais avoir ressenti des craintes de perdre leur statut social parce qu'ils les fréquentaient (Solnit, 2000, p. 237).

[13] L'actualité témoigne de ces disparités entre les hommes et les femmes ainsi qu'avec les personnes marginalisées selon l'orientation sexuelle, les transformations physiques reliées au genre, les handicaps physiques, l'appartenance religieuse, le statut socio-économique.

humaine, et toutes les disciplines qui s'y rattachent, se transmettent le plus souvent comme des réalités universelles[14] .Comme le mentionne Solnit, nous pouvons affirmer que les expériences individuelles du corps dans un lieu précis déterminent des enjeux propres à ces situations (2000, p. 27). « The old idea of objectivity as speaking from nowhere-speaking-while transcending the particulars of body and place – was laid to rest, everything came from a position, and every position was politic [...] » (Solnit, 2000, p. 27). Pour ma part, comme chercheuse, j'observe que les écrits des philosophes ou auteurs masculins ne soulèvent à aucun moment les difficultés, pour les femmes, et rarement, pour les personnes marginalisées[15] ,à prendre place dans l'espace public. Je constate que les écrits sur la marche se font à partir de qui l'on est et que, précisément, les distinctions de genres sont décrites par des femmes[16], sur la base de leur expérience du territoire et des relations sociales. Pour ma thèse, je me limite aux quelques écrits féminins qui sont spécifiques à la marche (Solnit, Elkin, Vaughan, Springgay et Truman), pourtant il y aurait beaucoup à dire sur ce sujet. Il aura fallu plusieurs siècles avant que nous arrivions à nommer cette différence entre les hommes et les femmes et à lui donner une légitimité incontestable

En bifurquant dans le champ des théories de l'évolution[17] –cette idée émerge à la lecture de Solnit) – je constate qu'aujourd'hui encore, les scientifiques anthropologues et anatomistes cherchent à établir par quel processus, dans quel contexte, notre espèce passe d'une posture animale à une posture humaine. Ces chercheurs.es s'intéressent, entre autres, au développement du corps et aux transformations au cours de l'évolution des capacités physiques et mentales de

---

[14] Les chercheurs.es de différents champs de savoir tendent de plus en plus à affirmer que l'expérience universelle n'est pas possible, que les différentes réalités doivent être abordées sous la théorie critique de l'intersectionnalité ou que les questions de l'altérité ont besoin d'être reconsidérées. Dans un contexte complètement différent de celui de la marche, j'ai eu l'occasion de réfléchir sur l'intersectionnalité de la périnatalité avec le *Regroupement Naissance Respectée*. Chaque culture, chaque situation spécifique transforme un tant soit peu l'expérience de donner naissance, et les centres de périnatalité n'ont pas toujours les approches appropriées pour respecter ces distinctions. Je souhaite ici souligner que la redéfinition des savoirs pour inclure les multiples altérités, touchent plusieurs champs disciplinaires et majoritairement, dans les sciences sociales (Jaunait et Chauvin, 2013). Pour consulter le site internet du *Regroupement Naissance Respectée* : https://www.naissancesrespectees.org/

[15] Les personnes marginalisées sur la base de l'origine culturelle, l'orientation sexuelle, les particularités physiques ou mentales dont les handicaps, l'appartenance religieuse et le statut socio-économique.

[16] Virginia Wolfe, en 1938, dans *Trois Guinées*, traite des structures de la bourgeoisie anglaise qui dictent les enseignements et traitements distincts entre les jeunes hommes et les jeunes femmes pour en diriger leur destinée.

[17] Rebecca Solnit aborde ce thème, les théories du bipédalisme, dans son ouvrage *Wanderlust. A history of walking* (2000, p. 30-44).

l'humain. Ce thème qui semble universel n'est pas exempt de la division politique des genres. Dans les années 60-70, la théorie prépondérante chez les scientifiques était celle de l'homme chasseur quittant le foyer pour nourrir le clan et de la femme cueilleuse. Les femmes, dans cette optique, avaient, selon ces chercheurs.es, peu à voir dans la chaîne de l'évolution et la transformation génétique, puisqu'elles se déplaçaient moins (supposément), freinées par les grossesses (Solnit, 2000, p. 32-37). Les théories sont nombreuses et suivent des courants sociohistoriques, c'est-dire-à dire que les connaissances évoluent constamment, mais nous pouvons dire que la découverte des ossements de Lucy en 1974 en Éthiopie, apporte de nouvelles données confirmant que les déplacements intégraient la marche, la course et la grimpe ainsi que le fait que les corps féminins et masculins auraient eu les mêmes capacités. Les narrations sur le développement humain se reconstruisent d'une époque à l'autre. La nôtre ne fait pas exception.

1.3.2 Femmes dans l'espace public

La marche révèle la disparité entre hommes et femmes selon les époques, les pays et les milieux de vie[18]. Plusieurs en témoignent. À titre d'exemple, je présente trois démarches d'artistes, de deux périodes distinctes de l'histoire, celles d'Isabelle Eberardht au XIX^{e} siècle, de Laura Elkin et de Kathleen Vaughan, nos contemporaines. Il m'importe de faire ce lien historique sur la place des femmes dans l'art afin de contribuer à la circulation de leurs réflexions, leurs créations, leurs savoirs, mais surtout pour créer un pont entre ces écrits et la méthodologie de recherche que j'utilise, les méthodologies de la marche - walking methodologies[19].

[18] Je considère que la disparité n'est pas exclusive aux relations entre les hommes et les femmes; elle s'insinue dans les rapports sociaux partout où des personnes sont marginalisées par leur genre, leur origine culturelle, leurs conditions physiques, conditions sociales, leur croyances religieuses et toute condition qui les distingue des personnes favorisées sur le plan socio-culturel et économique. Dans ma thèse, je me concentre sur les rapports hommes et femmes, en étant consciente que tous les groupes de personnes marginalisées feraient, dans un contexte similaire au mien, des constats spécifiques à leur situation. C'est ce qui me pousse à user d'une approche d'observation participante, pour en habiter les particularités.

[19] Cette méthodologie est présentée au chapitre 1II, p. 67.

Isabelle Eberhardt

Dans le cas d'Isabelle Eberhardt, l'écrivaine de 20 ans s'affranchit de ses origines aristocratiques et se travestit pour déambuler librement dans les lieux interdits aux femmes à la fin du XIX^{e} siècle[20]. Elle endosse plusieurs personnalités : Isabelle, Mahmoud qu'elle incarne à l'aide d'un costume de Bédouin, un matelot lorsqu'elle porte le carré bleu ou un jeune écrivain-traducteur (Delacour et Huleu dans Eberhardt, 2003, p. 10). Elle vit en nomade entre l'Algérie et la Tunisie de son plein gré pour connaître la culture musulmane (Eberhardt, 2003). « Être seul, être pauvre de besoins, être ignoré, étranger chez soi partout. Et marcher solitaire et grand à la conquête du monde » du texte *Heures de Tunis* (1902) (Eberhardt, 2008, p. 12). Elle utilise le masculin pour se désigner dans l'ensemble de ses textes. Ses costumes lui permettent de s'infiltrer dans la communauté, dans des cercles d'hommes dont elle décrit certains échanges dans ses textes (*Amours nomades*, 1902). Les correspondances d'Isabelle avec son frère et ses amis sont un legs important pour comprendre sa démarche et son vif désir d'émancipation sociale et culturelle. Un extrait des premières lignes de la nouvelle *Amara le forçat*, rend compte de son approche vagabonde et entière de la création :

> Un jour je m'embarquai à bord du *Félix Touache* en partance pour Philippeville [aujourd'hui Skikda sur la côte est de l'Algérie]. […] Humble passager du pont, vêtu de toile bleu et coiffé d'une casquette, je n'attirais l'attention de personne. Mes compagnons de voyage, sans méfiance, ne changeait rien à leur manière d'être ordinaire.[…] C'est une grave erreur, en effet, que de croire que l'on peut faire des études de mœurs populaires sans se mêler aux milieux que l'on étudie, sans vivre de leur vie…
>
> C'était par un clair après-midi de mai, ce départ, joyeux pour moi, comme tous les départs pour la terre aimée d'Afrique […] On terminait le chargement du *Touache* et, une fois de plus, j'assistais au grand va-et-vient des heures d'embarquement.[…] Sur le

[20] Isabelle Eberhardt est une écrivaine suisse, avec une origine familiale russe. Elle quitte sa famille à vingt ans pour connaître le Maghreb. Elle épouse Slimène Ehnni en 1901, un sous-officier musulman de nationalité française (Eberardht, 2008, p. 134). Elle décède à l'âge de 27 ans (1877-1904) à Aïn-Sefra, en Algérie, emportée par la crue d'un oued.

> pont, quelques passagers attendaient déjà le départ, ceux qui, comme moi, n'avaient point d'adieux à faire, point de parents à embrasser… (Eberardht, 2008, p. 19-20).

De son côté, Lauren Elkin, écrivaine marcheuse, déambule dans différentes villes du monde et rend compte de ses observations et du cheminement de ses pensées (2017). L'effet transformateur de la marche traverse la démarche d'Elkin, qu'elle met en dialogue avec des œuvres littéraires et cinématographiques, entre autres, au moment où elle vit au Japon. Le film *Lost in translation* de Sofia Coppola (2003) lui renvoie un miroir avec Charlotte, le personnage principal de l'histoire. Charlotte qui est nouvellement mariée, accompagne à Tokyo son conjoint, un célèbre photographe, et se retrouve seule à errer au bar de l'hôtel et dans la cité. Elkin se dit seule, elle aussi, et s'imprègne de la vie ordinaire des villes où elle flâne et réfléchit à son statut de conjointe accompagnant son mari dans ses déplacements (2017, p. 174-177). En observant la marche des femmes dans une cité, elle met en lumière des pans complets des rapports sociaux de genres et de classes sociales (ou castes). Elle se place au cœur de son analyse par le filtre de sa relation amoureuse. Elle rapporte des éléments tirés de son journal personnel qui contient des événements de sa relation et des observations sur les rapports de genres à New York, Tokyo, Venise et Londres (Elkin, 2017). Ainsi, marcher a le potentiel de générer de la connaissance sur les disparités de genres et permet de favoriser des transformations personnelles et possiblement sociales lorsque les premières sont partagées. Pour Elkin, prendre de la distance sur sa relation, par la marche, l'observation et l'analyse, nourrit sa création littéraire et, ultimement, favorise l'affranchissement d'une relation qui ne lui convient plus. Marcher, pour une femme, devient ainsi un geste politique de transformation sociale, selon la chercheuse Sophie C. Kromholz : « […] the importance of walking as a radical feminist artistic act, namely that to walk with intent is to claim one's place in the world » (Kromholz, 2019, p. 74)[21].

Dans un autre contexte et avec une autre approche, Kathleen Vaughan, artiste et pédagogue, aborde la marche comme l'élément fondateur de son sentiment d'être dans le monde. En se

[21] Le mouvement féministe ne s'adresse pas exclusivement aux femmes, mais remet en question une politique patriarcale aliénante pour les femmes et toute personne marginalisée, pour proposer une politique sociale d'*empowerment*.

questionnant sur l'état de bien-être ressenti lorsqu'elle marchait dans son quartier[22], elle prend conscience que les marches quotidiennes avec son chien Auggie ont un rôle à jouer dans ce sentiment du chez-soi, de se sentir « à la maison ». Vaughan précise que la répétition d'un circuit de marche lui permet de construire un lien avec le milieu, jusqu'à se sentir chez elle partout dans l'itinéraire quotidien qu'elle trace (2006). Elle explique sa démarche sous les angles de l'écologie, de la sociologie, de la géographie et de l'urbanité.

> I began to consider that part of my feeling of being at home was based in my walks-routine, almost ritualized forays into my environs in the company of my dog whose presence helped determine pace, distance, and direction, and whose sociability affected our interactions along the way, integrating me further into the communities where we regularly stroll (Vaughan, 2006, p. 2).

1.4 Marcher et porter une question

Porter une question commence souvent par une réflexion en soi, une question émergeant de son for intérieur ou de sa pensée, ou encore de son expérience personnelle. Dès lors, porter une question suggère un processus de quête dans le but de répondre à cette question. La quête peut prendre alors différentes tangentes – spirituelle, philosophique ou encore sociale, politique et revendicatrice – car les questions sont multiples. Elles concernent pour soi-même des situations intimes certes, mais certaines d'entre elles sont liées à des dimensions sociales, collectives et politiques. Les questions intimes mènent parfois à des prises de conscience sur des situations qui concernent la collectivité. Les revendications sont sources de débats, de questionnements collectifs, portés seul.e et à plusieurs. Frédéric Gros, philosophe et écrivain, traite de la marche lui aussi dans une perspective de retour à soi. Il prône la marche solitaire et en silence, dans le but de faire place à ce lien entre l'intérieur et l'extérieur de soi. Marcher en groupe génère une autre expérience, et celle-ci est nécessaire lorsqu'un groupe veut se faire entendre plus largement. Gros rappelle la marche des beurs, en 1983, pour l'égalité et contre le racisme. Les marches collectives « mettent en scène la proximité : celui qui marche est à hauteur de son semblable » (Gros, 2018, p. 40). Les marches du Jour de la Terre (22 avril) témoignent encore

[22] En 2006, année du dépôt de la thèse de doctorat de Kathleen Vaughan, l'artiste résidait et travaillait à Toronto.

d'autre chose : notre condition terrestre, notre finitude corporelle, notre appartenance au vivant. Elle illustre la constitution d'une communauté politique nouvelle, inédite, sensible, irréductible aux communautés nationales classiques : celle des habitants de la Terre (Gros, 2018, p. 41). Lorsqu'il traite des pèlerinages, Gros évoque l'espoir, la volonté de bouleversement intérieur, de conversion intime associée au recueillement qui s'installe dans le long cours. Il tisse un lien entre l'espace intime et social : « or la politique engage la transformation du monde à partir d'une transformation de soi » (2018, p. 44).

DEUXIÈME PARTIE : LA MARCHE COMME PRATIQUE ARTISTIQUE PERFORMATIVE

1.5 Pratiques et terminologies

La marche comme forme de création est pratiquée depuis le début du XX^{e} siècle par des artistes comme les dadaïstes (1921), les surréalistes, en particulier André Breton (1927), les lettristes (1957) et les situationnistes (1957). Puis, dans les années 60, André Cadere, Richard Long, stanley brouwn et Hamish Fulton empruntent cette voie comme objet ou comme expérience, selon les approches. Plus récemment, il faut évoquer Francis Älys, Christine Quoiraud et Julien Bruneau, Marina Abramović et Ulay. Au Québec, Françoise Sullivan de même que Bill Vazan ont proposé des œuvres de marche, en particulier, lors d'une exposition d'art conceptuel présentée à Montréal en 1970[23]. Pour Sullivan, les énoncés des situationnistes annonçant la disparition de l'art susciteront une réaction et une œuvre, *Promenade entre le Musée d'art Contemporain et le Musée des Beaux-arts de Montréal* (1970). La déambulation est présente dans quelques-unes des œuvres de Sullivan, qu'elle explore par la danse ou par l'art visuel (Viau, 2021). Plus récemment, François Morelli, Janet Cardiff, karen elaine Spencer, Sylvie Cotton, Douglas Scholes, Victoria Stanton, Kathleen Vaughan ont proposé leur vision singulière de cette voie de création[24].

[23] Vazan initie la première exposition conceptuelle et collective*, 45˚ 30'N - 73˚ 36'W* + inventory, à Montréal (Coward et Vazan, 1971). Sullivan et d'autres artistes seront invités à exposer. Sullivan expose les photographies et le plan de *Promenade entre le Musée d'art Contemporain et le Musée des Beaux-arts de Montréal*.

[24] Toutes ces œuvres de marche ne seront pas abordées, mais on peut consulter la liste des références d'œuvres de marche artistique à la fin de la thèse.

Flânerie, promenade, dérive et psychogéographie décrivent la marche dans ses formes culturelles, le plus souvent de courte durée. Ces termes pour décrire l'activité de la marche trouvent leurs sens le plus souvent dans les contextes historiques et, avec le temps, ont fini par traverser les frontières et les pratiques de plusieurs disciplines. L'étymologie et l'origine sociale de se promener, de flâner et de dériver, aide à nuancer des approches qui comportent des intentions différentes. Chacun de ces termes suppose un positionnement d'ordre philosophique, politique ou artistique. Il en est de même pour la psychogéographie qui semble spécifique aux situationnistes. D'autres mots peuvent s'ajouter à cette courte série, comme déambuler, vagabonder, ou encore tous les termes qui impliquent la marche et le spirituel, comme le pèlerinage (pérégriner), le cortège religieux (procession). Pour ma part, je me concentre sur les termes les plus utilisés en art actuel et contemporain.

1.5.1 Marche artistique

En plus des changements entre les époques, la marche prend différentes appellations selon les auteurs.es et les artistes : flânerie (Baudelaire, Elkin), promenade (Sullivan), dérive (les situationnistes ou l'I.S.[25]) ou déambulation, art marché, cinéplastique. Thierry Davila, historien d'art, aborde la marche en se référant à l'origine du mouvement (kinesthésie), à sa plasticité, « utiliser la cinématique comme une *cinéplastique*[26] *»* (Davila, 2002, p. 21). Davila ajoute un extrait de la définition de Malabou[27] : « *qui a le pouvoir de donner la forme* […] *qui a le pouvoir de créer* mais qui est également *susceptible de changer de forme* » (2002, p. 22). De là, il n'y a qu'un pas à faire pour tisser des liens avec la danse, le théâtre, la musique comme discipline

[25] I.S. : acronyme d'Internationale situationniste.

[26] Davila contextualise l'utilisation de ce terme : « Ce terme est employé par Élie Faure dans un article consacré au cinéma, publié en 1920. L'auteur y souligne notamment combien le qualitatif de plastique est trop communément attribué à des configurations figées alors même qu'il peut parfaitement caractériser les formes mobiles, en déplacement, comme par exemple « les mouvements rythmés d'un groupe de gymnastes, d'un défilé professionnel ou militaire, [qui] touchent de près ou de bien plus près à l'esprit de l'art plastique que les tableaux d'histoire de l'école de David. […] Elle [Faure] met en valeur *la phénoménalité du déplacement* dont elle souligne la pertinence et la valeur esthétiques […] (Davila, 2002, p. 21-22)

[27] Catherine Malabou. (1996). L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique. Édition Vrin,

processuelle, comme discipline performative. J'utilise pour ma part le terme marche artistique[28], car il englobe l'ensemble des propositions et correspond davantage à mon approche artistique et conceptuelle de la marche. Mon approche n'adopte pas pleinement l'une ou l'autre de ces approches, car celles-ci appartiennent à - ou réfèrent à - un champ de pratique particulier avec ses bases théoriques, ses énoncés de recherche-création, ses revendications, ses positionnements. J'ai étudié ces différentes pratiques, j'en ai expérimenté[29] certaines. Quelques-unes m'ont inspirée davantage, comme la psychogéographie, et notamment en raison de l'attention portée à l'ambiance des lieux et à leur caractère de changement radical. La marche artistique n'est pas associée à un courant artistique spécifiquement, sauf quelques artistes qui utilisent cette terminologie, tel que Hamish Fulton. Pour la plupart des artistes[30] que j'ai rencontré en Grèce en 2019, ils.elles présentent cette approche par « walking art ». J'ai donc opté pour l'appellation « marche artistique » qui fait miroir au walking art, englobant différents éléments spécifiques que l'on retrouve dans les courants artistiques présentés dans ce chapitre. En revanche, ce choix de l'expression « marche artistique » (ou même simplement marche) cause un problème de recherche dans les bases de données documentaires : le terme « marche » est reconnu systématiquement comme « marché ». C'est pourquoi l'ensemble des expressions qui traversent mon sujet demeurent importantes pour ma recherche et mon propos.

1.5.2 Flânerie, promenade

La promenade, comme activité sociale, débute au XVIII^{e} siècle et la flânerie vers le XIX^{e}. La promenade est adoptée comme « passe-temps social (on se promène à deux ou à plusieurs, en conversant) » (Farrugia, et coll., 2017, p. 7). Les écrivains et philosophes s'approprient cette pratique pour nourrir leurs écrits et peu à peu en font un genre littéraire. La promenade aura un

[28] Un terme peu utilisé, mais que j'ai trouvé sur une page Web de l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne et Rhône-Alpes qui présente le travail d'Hamish Fulton. Consulté le 2 septembre 2021 à l'adresse : http://i-ac.eu/fr/artistes/297_hamish-fulton.

[29] Deux exemples : ma participation à l'exposition S.T.E.P. de New-York (2018), dont la marche de lopez et Waxman et en 2019, la marche avec Stalker à la frontière entre la Grèce et la Macédoine (voir, p. 47).

[30] J'ai pu rencontrer les artistes et commissaires Geert Vermeir et Yannis Ziogas, quatre membres du collectif Stalker – Giulia Fiocca, Lorenzo Romito, Matteo Fraterno et Mary Zigoury –, la musicienne Viv Corringham, l'artiste et commissaire Julie Poitras Santos, et plusieurs autres professionnels.les du monde de l'art.

rôle important dans l'apparition de l'essai comme forme littéraire. L'écriture inspirée des promenades a la particularité d'être « à sauts et à gambades pour reprendre l'expression de Montaigne, qui les prend en charge » (Farrugia, et coll., 2017, p. 7). Les récits des observations lors de promenade deviennent un genre. Marcher, méditer, écrire, c'est ce qui inspire le philosophe Rousseau, et plusieurs autres écrivains. *Les rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau vont marquer la promenade pour allier ce que sont marcher et penser tout en faisant corps avec le paysage. « Le paysage est ma pensée » (Rousseau cité par Droit, 2016, p. 159). Les promenades de Rousseau se font en nature, mais plusieurs trajets sont des voyages qu'il choisit de faire à pied, car il aime l'état de fusion avec le paysage et les instants fulgurants où arrivent les intuitions. « Dans ces éclairs rares, d'une puissance déconcertante, difficile de savoir où l'on marche : est-ce dans la nature, dans la pensée, dans l'histoire ? Tout à la fois sans doute indistinctement » (Droit, 2016, p. 160). Les romantiques s'inspirant de Rousseau vont faire de la promenade une façon d'être, mettant en lumière le plaisir plus que l'utilité de la marche.

Rousseau cherche à s'évader du bruit de la ville, de la foule pour se laisser porter dans ses rêveries. Ses promenades sont autant de moments pour méditer sur des questions philosophiques et par la suite écrire un « essai-promenade » tel que décrit par Farrugia (2017, p. 37-38). « Pour Rousseau, toute promenade ne devient délicieuse que lorsqu'elle se transforme en errement. L'errance de la promenade est l'une des circonstances qui concourent à rendre un homme heureux » (Farrugia, 2017, p. 41). Pour préciser, Rousseau est prêt à laisser tomber la cueillette de plantes, qui était parfois un objectif de la marche, mais jamais il ne délaisse l'errance dans la marche, puisqu'elle lui permet, entre autres, de « ne pas penser ». « Marcher consiste parfois à ne pas penser, "remplir [s]a tête de foin, à se sentir plante parmi les plantes" » (Rousseau cité par Farrugia, 2017, p. 43). Il préfère se laisser glisser d'une chose à une autre sans plan; sentir une fleur, s'allonger, observer un oiseau… Rousseau aborde cette possibilité de s'enraciner dans le paysage, ce qu'il décrit comme un état de bonheur. *Les rêveries du promeneur solitaire* rassemblent une série de textes réflexifs, qui sont le résultat de marches méditatives sur des questions existentielles.

D'autres auteurs du XVIII[e] siècle préfèrent les promenades urbaines aux promenades en nature. Rétif de La Bretonne, est l'auteur des *Nuits de Paris* (1788)*,* et la promenade, pour lui, n'est pas propice à la méditation et aux solutions de « problèmes métaphysiques ». L'esprit, pour lui, doit plutôt être « réceptif et ouvert, […] accueillir avec tranquillité les impressions des choses qui l'entourent plutôt que de s'échauffer sur un quelconque objet, il doit s'abandonner sans résistance à leur courant […] » (De La Bretonne cité par Zagamé, 2017, p. 99-100). Selon de La Bretonne, le promeneur ne cherche pas à s'abstraire de la vie qui l'entoure pour réfléchir, mais, au contraire, veut s'en imprégner et la raconter. Les textes des écrivains promeneurs et flâneurs apparaissent comme les premières traces de la pensée qui vagabonde en marchant. Zagamé présente des extraits des *Nuits de Paris* ainsi que l'essai de Marivaux *Le Spectateur français* (1721-1741) pour traiter du vagabondage des idées en marchant et de « l'essai conçu comme un texte en archipel » (2017, p. 105). Le texte de Marivaux expose le processus de la pensée qui « se développe à partir de ce qui se présente à l'esprit par hasard » (Zagamé, 2017, p. 105). « Marivaux tente de représenter cette dynamique de la pensée, sollicitée par le hasard des rencontres et des circonstances au cours de déambulations urbaines » (Zagamé, 2017, p. 105). C'est par la pratique urbaine que la flânerie se démarque. Chez Baudelaire, le flâneur, c'est le dandy, le seul à pouvoir s'offrir le luxe de ce vagabondage urbain, mais cette image n'est pas la seule. Stiénon (2017) identifie d'autres cas de figures s'adonnant à la flânerie, parce que l'époque est teintée de ce besoin de décrire les transformations sociales, dont les rapports entre les classes sociales qui tendent à se redéfinir dans le mouvement de l'industrialisation et l'urbanisation. On observe l'activité humaine de la ville, décrit dans les *Physiologies*[31] (Stiénon, 2017, p.148).

[31] Les « *Physiologies* des années 1840 » (Stinéon, 2017, p. 147) sont des écrits dont l'intention est l'étude ethnologique, rendus sous une forme littéraire. Selon Stinéon, ces textes sont représentatifs d'une période historique, dont « on admettra […] que ces productions partagent une ambition de leur temps : la mise en texte du social visant à consigner des données socioculturelles, démographiques et économiques qui doivent composer le tableau de leur époque » (2017, p.147). De nombreux exemples sont rapportés : « *Physiologie de l'étranger* », « *Physiologie de l'Anglais à Paris* », « *Physiologie, de la polka, des bals et de la chaumière* » (Stiénon, 2017, p.150). Ces intentions demeurent superficielles puisque le rendu apparait plutôt parodique. L'effet de la distance voulue entre le narrateur et la personne observée, créé par des commentaires, des opinions du narrateur, deviennent risibles – dévoilant tout un tableau de jugements de valeurs, entre autres, ceux des Parisiens envers les provinciaux (Stiénon, 2017).

> En tant que figure d'itinérance citadine, le flâneur, le bourgeois et le badaud partagent ce rôle potentiel d'ethnographes urbains alternatifs, non seulement en vertu de leurs fonctions de déambulateurs-observateurs, mais aussi en raison du statut socio-économique qui fait d'eux les représentants de la classe dominante en pleine possession de ses moyens (Stiénon, 2017, p. 151).

La flânerie présente donc une facette différente de la promenade même si elle s'en approche dans sa forme. Flânerie dérive du mot hollandais *flan*. Sa signification première est « libertin » puis évolue vers celle de *se promener*[32], en parlant du flâneur (modernisme), de la flâneuse (art contemporain féministe), et active dans l'imaginaire la marche sans but, l'errance, la dérive urbaine. Se laissant interpeller par les coins de rue, les ruelles, les cafés, l'architecture d'un lieu, une inspiration du moment, le flâneur, la flâneuse s'arrête dans un café, écrit, dessine, observe le flot de la vie ordinaire. Hors de l'espace et du temps de production, il.elle pose un regard tout autre sur l'écologie d'un lieu.[33]

1.5.3 Visite, déambulation, dérive et psychogéographie

Dada et les surréalistes

Paris, 1921. Dada invite « ses amis et adversaires » à « une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont pas de raisons d'exister » (Dada cité par Careri, 2020, p. 84-85.) Quelques surréalistes seront aussi présents : Breton, Éluard, Tzara. La première visite sera la seule et il semble qu'il ne reste aucune archive matérielle des différentes actions entreprises spontanément : « la lecture de textes pris au hasard dans le *Larousse*, les cadeaux faits aux passants ou les tentatives pour faire descendre les gens dans la rue » (Careri, 2020, p. 88). Cependant, comme le mentionne Careri, « L'œuvre est le fait d'avoir conçu l'action à accomplir,

---

[32] Selon le *Dictionnaire de la langue française*, consulté en ligne le 5 mai 2022 : https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/flaner#1.

[33] Comme je l'ai mentionné à la section 1.3.2, Elkin, dans son ouvrage *Flâneuse*, féminise le mythe du flâneur en prenant position sur sa façon d'aborder la déambulation et l'écriture, puis la place des femmes dans l'histoire de l'art et les sociétés des endroits visités. Elle raconte plusieurs situations qu'elle a vécues dans cinq grandes villes du monde – Paris, Tokyo, New-York, Venise et Londres – où elle flâne et observe les citadins.es. Elle livre des fragments de la conscientisation de la singularité de son statut d'Occidentale, de femme et d'artiste qu'elle approfondit par la marche, la réflexion et l'écriture (une situation précise est décrite au chapitre 6, section 6.2.1, p. 244).

la visite, et non les actions qui lui sont corrélées » (2020, p. 89). En mai 1924, Dada propose une autre marche, cette fois une déambulation dans « la matérialisation du *lâchez tout* [initié par] Breton » (Careci, 2020, p. 89). À partir de ce moment, Dada se dissout graduellement. C'est à la suite d'une déambulation campagnarde à quatre – Breton, Aragon, Morise et Vitrac – de Paris à Romorantin, que sera rédigé le Premier Manifeste du Surréalisme (1924)[34]. Par la suite, les déambulations des surréalistes se vivront surtout dans la ville, labyrinthe, agitation incessante. « C'est dans ce *liquide amniotique*, où tout croit et se transforme spontanément, hors de portée de vue, qu'ont lieu les interminables promenades, les rencontres, les trouvailles (les découvertes d'objets trouvés), les événements inattendus et les jeux collectifs » (Careri, 2020, p. 95). Les dadaïstes et les surréalistes ont arpenté la ville pour en extraire sa face cachée, le banal et « la farce de la ville bourgeoise » pour Dada, « l'exploration psychologique de notre rapport avec la réalité urbaine » pour les surréalistes (Careri, 2020, p. 96).

[34] Sans connaître la date exacte de cette déambulation, nous savons qu'elle est suivie de la publication de *Poisson soluble*, le premier manifeste surréaliste avec sa définition du surréalisme : Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée » (Careri, 2020, p. 90).

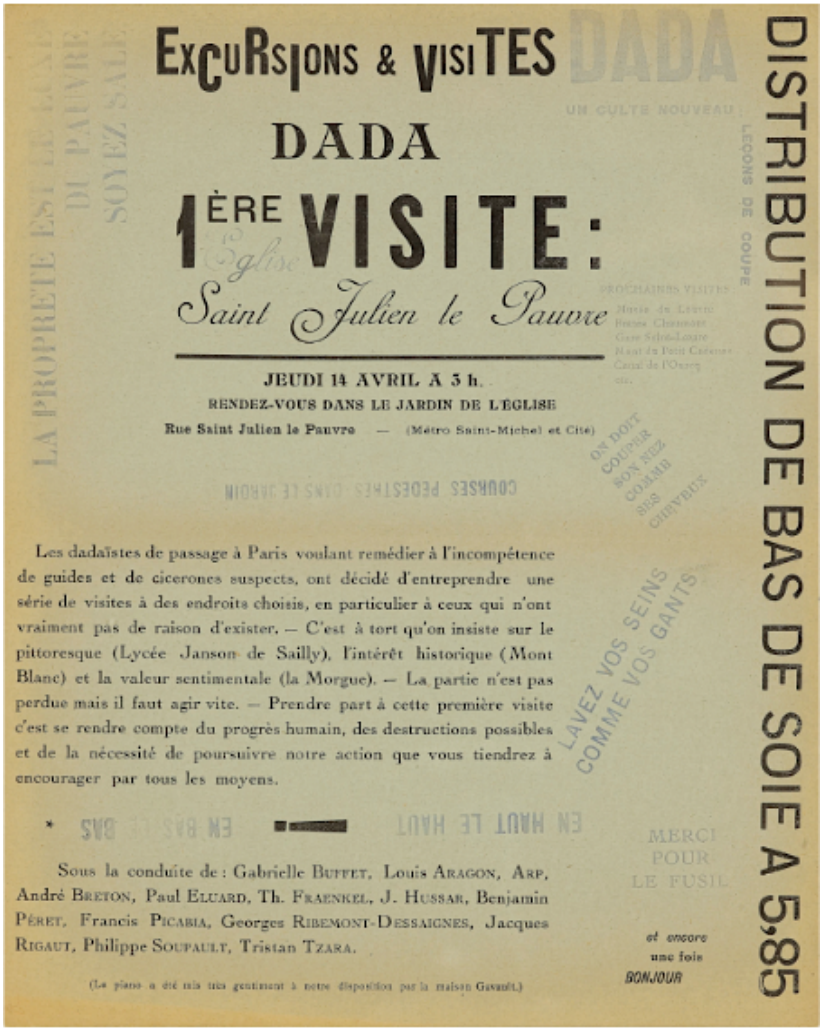


Fig. 1.1 : Invitation à l'excursion-visite Dada. Église Saint-Julien-le-Pauvre, le 14 avril 1921.[35]

Internationale Lettriste et Internationale Situationniste

L'International Lettriste (1950) et l'Internationale Situationniste (1957) cherchent, par la dérive, à expérimenter la ville, les ruptures de ses paysages et à en « scruter l'inconscient » (Careri, 2020, p. 8). L'International Situationniste, un mouvement initié par Guy Debord en 1957 et faisant suite à ses activités avec les lettristes, développe une critique de la société de consommation qui s'articule par la construction/déconstruction de situations pour contester, réagir face à la culture

[35] Careri fait mention de l'invitation de Dada dans son ouvrage p.84-85 et insère la reproduction. Ici, capture écran extraite du site : https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/books-pf7014/lot.176.html

moderne. Le texte *La Société du spectacle* de Debord (1971), est le plus connu, mais leurs activités débutent avec l'édition d'un premier manifeste en 1958, où la notion de psychogéographie est définie pour la première fois : « Étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant sur le comportement affectif des individus » (I.S., citée par Careri, 2020, p. 102). La dérive provient du latin *riva*, petit ruisseau[36]. « Dériver » signifie simplement sortir du courant d'eau ou le détourner. Cette action, chère aux situationnistes, se décrit ainsi : « Mode de comportements expérimentaux liés aux conditions de la société urbaine : technique de passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience » (I.S., citée par Careri, 2020, p. 102).

Les psychogéographes cherchent les interstices dans la cité, les lieux abandonnés ou reconvertis. C'est la ville dans ses états de transformation, la ville contemporaine qui se transforme par la création des routes, les nouveaux réseaux de communication. La psychogéographie intègre l'affectivité pouvant être vécue dans les lieux, et se vit dans le réel et à plusieurs (Careri, 2020). La psychogéographie est liée à la révolution mondiale que mènent les situationnistes contre la bourgeoisie et l'appauvrissement de la culture. « Dans le domaine de la culture, la bourgeoisie se force de détourner le goût du nouveau, dangereux pour elle à notre époque, vers certaines formes dégradées de nouveautés, inoffensives et confuses » (Debord, 2001). Les situationnistes dénoncent, entre autres, les critiques abusives adressées par la bourgeoisie à toute tentative de manifestation sociale ou culturelle visant à transformer l'ordre du monde établi, principalement politique et économique (Debord, 2001). Debord cite, en exemple, le dadaïsme, qui fût contraint de se dissoudre rapidement pour ses positions et ses manifestations radicales contre la culture traditionnelle [37] (2001, p.11-13). Entre autres, leurs promenades étaient volontairement

[36] Selon le *Dictionnaire de la langue française*, consulté le 5 mai 2022, en ligne : https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/derive#1.

[37] La promenade est devenue une pratique de loisir, à partir du XVIII[e] siècle, et une voie pour l'écriture à partir du XIX[e], surtout de la classe bourgeoise, notamment avec les textes du philosophe Jean-Jacques Rousseau (Farrugia et coll., 2017, p.12) qui donne de l'élan à ce genre littéraire, plus intimiste et centré sur le narrateur qui découvre ce qu'il observe.

« imbéciles »[38] (Debord, 2001, p. 12), critique de la promenade, celle des deux générations précédentes, de Rousseau, puis de Baudelaire.

À partir de la fin des années 80, le groupe Stalker, par la psychogéographie, explore la ville avec des intentions formelles similaires et un engagement socio-politique plus radical car plus engagé dans les situations citoyennes concrètes. Dans les deux cas, la ville met en scène les transformations contemporaines, politiques et sociales. Dans les deux cas, les manifestes vont souder pratiques et énoncés. Le groupe Stalker, composés principalement d'architectes, dont l'un des cofondateurs est Francesco Careri[39], propose aussi un manifeste en 1996, mais oriente sa pratique sur une approche heuristique (Careri, 2020 p. 8). La marche serait, selon lui, un moyen de vivre l'étrangeté et le dépaysement nécessaires pour transformer le regard et la perception. Dans son manifeste, le collectif Stalker déclare : « Percevoir l'écart en accomplissant le passage entre ce qui est sûr, le quotidien, et ce qui est incertain, à découvrir, génère une sensation de dépaysement, un état d'appréhension qui conduit à une intensification des capacités perceptives » (Davila, 2002, p. 162). L'observation et la dérive dans les paysages urbains changeant radicalement d'un coin de rue à un autre ou la traversée de terrains vagues et désaffectés constituent le fondement de la philosophie de Stalker, « une revendication d'occupation physique » de l'espace (Ardenne, 2002, p. 97). En définitif, la conquête du territoire pour Stalker semble devenir avec le temps plus politique que psychogéographique, car les interventions du collectif vise davantage, selon Ardenne, « la réappropriation de zones urbaines ayant fini par échapper à l'usager ». « Le déplacement vise moins le déplacement pur ou

[38] Careri rapporte des contrariétés entre les surréalistes et les dadaïstes au sujet de la dérive. Sur la question de l'expérience de la marche comme opération esthétique, les dadaïstes ont qualifié les surréalistes d' « imbéciles » car « ils n'ont pas compris – alors qu'ils les avaient à portée de main – les potentialités de la déambulation comme forme d'art collective, comme opération esthétique qui, conduite en groupe, a le pouvoir d'annuler les composantes individuelles de l'œuvre d'art, un concept considéré comme fondamental par les dadaïstes et les surréalistes » (Careri, 2020, p. 99).

[39] Son ouvrage *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique* (2013/2020), traduit de l'italien par Jérôme Orsini, rend compte, en résumé, de l'historicité de la marche, son lien au développement de l'architecture et la genèse du collectif Stalker. Le manifeste Stalker a été écrit par Lorenzo Romito. Des communiqués, des notes réflexives sur les marches du collectif enrichissent cet ouvrage.

hasardeux dans l'espace urbain qu'une reprise en main politique du milieu » (Ardenne, 2002, p. 97).

1.6 Des écrits spécialisés sur la marche artistique

Dès le début de ma recherche, j'ai été confrontée au fait de répertorier peu d'écrits traitant précisément de la pratique de la marche artistique. Il y a de nombreux ouvrages sur la philosophie de la marche, mais peu sur la poïesis de la marche. Dans la plupart des catalogues d'exposition, les articles de revues spécialisées ou les monographies, nous prenons connaissance du résultat final de l'œuvre et d'éléments d'analyse pour en saisir le sens. Je cherchais des informations spécifiques, telles que la méthodologie de la pratique, des éléments sur le processus même, les intentions artistiques, de façon à mieux saisir ma façon de la pratiquer. La marche artistique est une œuvre processuelle, une performance déambulatoire, une performance en mouvement continu. Elle n'est pas que le début et la fin. De plus en plus d'auteurs.es s'intéressent à ce sujet, mais il demeure que les pratiques, la poïesis de la marche, font peu parler d'elles. Au début de ma recherche, en 2016, les premiers ouvrages et revues spécialisés francophones que j'avais répertoriés et traitant uniquement de la marche, étaient celui de Thierry Davila (*Marcher, créer,* 2002) et celui d'Abramović et Ulay (*The Lovers*, 1989), ainsi qu'un numéro spécial sur la dérive publié par la revue *Esse*[40]. Puis, ma bibliographie s'est progressivement élargie puisque j'ai découvert un plus grand nombre d'écrits où la marche artistique est convoquée comme dispositif, comme modalité de création, entre autres, dans l'art *in situ*, celui des artistes du land art, de l'art contextuel et de l'art action.[41] J'ai ainsi étendu ma recherche à tous les écrits sur la marche, en incluant ceux des philosophes et auteurs.es littéraires, et ceux issus des disciplines de la danse, de l'écologie sonore, du multimédia, de la géographie, en plus des arts visuels. J'ai visité les centres documentaires de plusieurs musées[42] et centres d'artistes pour enrichir ma banque

---

[40] 2005 : la revue *Esse* publie un numéro spécial sur la dérive; printemps-été 2005. Pour consulter le site : http://esse.ca/fr/derives.

[41] Au chapitre 5, à la section 5.1, j'aborde ces courants et approches pour les définir.

[42] À titre d'exemple, pour *Promenade entre le musée des Beaux-Arts et le musée d'art contemporain* de Françoise Sullivan, j'ai consulté les archives du Musée des beaux-arts de Montréal pour retrouver l'ensemble des images de

d'informations. De même, les événements traitant précisément de la marche artistique demeurent marginaux[43]. Expositions, panels, colloques, tables rondes autour des questions que soulèvent les pratiques d'art action et d'art contextuel (et celles qui leur sont apparentées) me servent de vivier. Ces démarches documentaires et d'expérimentation me permettent de cartographier les approches de la marche artistique et de me situer parmi celles-ci. En fin de compte, j'ai eu accès à un grand nombre de documents, écrits, audio et à des expériences vécues en direct. Il demeure que le vécu de l'artiste et ses stratégies pour traduire, pour artifier (faire art), demandent une meilleure visibilité. J'ai soulevé la problématique d'un manque de visibilité des femmes et des personnes marginalisées dans la littérature sur la marche artistique et la marche en général. Un enjeu socio-culturel n'est pas abordé dans la majorité des écrits. La pandémie de la COVID (2020-2022) a généré un phénomène dans le milieu culturel, celui d'exiger des artistes qu'ils.elles se réinventent pour diffuser leurs créations. Et dans cette recherche d'innovations, les marches artistiques, les expositions *in situ*, les théâtres déambulatoires se sont multipliés. Dans cet essor, des articles et publications critiques traitent de ces pratiques, bien qu'encore ici, ces différentes publications n'incluent que peu de recherches sur la poïesis des œuvres de marche artistique. Thierry Davila présente un essai sur les œuvres de quelques-uns des artistes marcheurs reconnus, dont Gabriel Orozco, Francis Alÿs et le collectif Stalker. Il les présente comme des piétons planétaires aux intentions spécifiques selon leur pratique et leur contexte de création.

La philosophe et critique d'art Dominique Baqué interroge, quant à elle, les pratiques de la marche, parmi d'autres types de déplacements, comme moyen pour l'artiste de découvrir l'ailleurs[44] (2006). Elle distingue les artistes ruraux.ales des artistes urbains.es. Selon elle, les

---

l'œuvre. Plusieurs articles relataient cette création, mais certaines informations étaient manquantes, dont la première fois que l'œuvre fut exposée ainsi que les raisons de cette différence notable entre le titre en anglais et celui en français, laissée sans explication : en français, l'artiste entame sa trajectoire au Musée d'art contemporain, alors qu'en anglais, elle la commence au Musée des beaux-arts de Montréal.

[43] En 2018, j'ai participé à une exposition collective, à New York, consacrée exclusivement à la marche artistique. Cette même année, l'école du Centre Georges Pompidou, en collaboration avec le centre de recherche Figura de l'UQAM lançaient un MOOC (capsules pédagogiques sur un thème) au sujet du verbe marcher en art contemporain. Cependant, la plateforme est actuellement inactive, il ne reste qu'une trace de ce qui était accessible en 2018 (janvier 2024). (https://mooc-culturels.fondationorange.com/enrol/synopsis/index.php?id=202)

[44] L'ailleurs est utilisé dans le sens de dépaysement par le voyage, les déplacements.

ruraux.ales adoptent une pratique plus près du land art, arpentant les grands espaces naturels, alors que les urbains.es déambulent, dérivent dans la ville. Toujours selon Baqué, les ruraux.ales seraient plus souvent plongés.es dans l'expérience humaine en lien avec l'environnement, avec des dimensions philosophiques. Les artistes qui œuvrent à même l'urbanité portent plus souvent un questionnement social et politique. Ces caractéristiques ne servent que de repères pour catégoriser certaines tendances qu'adoptent les artistes ; elles m'aident à cartographier les types d'approches pour mieux cerner la mienne.

1.6.1 Cinéplastie et piétons, piétonnes planétaires

Thierry Davila, historien de l'art et philosophe (2002), présente un répertoire[45] d'une des créations cinéplastiques qui couvre deux générations d'artistes européens et américains. L'auteur met l'accent sur la marche urbaine, un nomadisme laissant des traces, dessine des trajets dans l'espace public, afin de créer et d'activer des expériences situationnelles, sociales, politiques, esthétiques et géographiques. La réflexion de l'auteur nous dirige graduellement, et de manière transversale, à comprendre la marche comme motif, dispositif, intervention et nous amène ainsi à questionner le devenir de l'humain et du monde. L'artiste marcheur est présenté par Davila, tout au long de l'ouvrage *Marcher, créer* (2002), comme un piéton planétaire, soulignant ainsi les dimensions environnementale, humanitaire et socio-politique de l'acte de marcher.

Il présente le piéton planétaire selon trois approches de la marche artistique auxquelles sont accolées des processus et des dispositifs qui activent les espaces, le temps et le mouvement ainsi que et d'autres considérations selon chaque artiste. Le piéton planétaire I, marche avec cette vision de l'espace urbain : « une addition d'événements, qui produit quelque chose comme la

[45] Une seule création d'artiste féminine est mentionnée dans cet ouvrage. En 1997, Alicia Framis réalise sur une place à Amsterdam, avec 100 participants.es, le *Walking Monument*. Le groupe constitue une pyramide humaine en hauteur, en équilibre, puis se déplace pour refaire le même ensemble monumental un peu plus loin. (Davila, 2002). « Ces pyramides reprennent la tradition aragonaise datant du Moyen âge des châteaux humains qui se déplacent dans la ville » (Davila, 2002, p. 35).

mise en forme d'un mouvement […]. L'outil même d'une multiplicité d'actions[46] » (Davila, 2002, p. 51). Le piéton planétaire II intervient pour « fictionner le réel, introduire des fables dans le mouvement de la ville pour faire apparaître tel qu'il est, pour l'exposer, tel est la fonction du marcheur[47], ce créateur de mythes, ce bricoleur de récits, cet inventeur toujours en circulation dans les vitesses emmêlées de la mégapole qui éprouve la violence de la réalité urbaine et la met à l'épreuve » (Davila, 2002, p.79). À ce titre, certaines marches de l'artiste Francis Alÿs en sont des exemples types. Elles donnent à voir *in situ* des gestes construits en dispositif, en situation, et qui, par le déplacement, le nomadisme dans l'espace urbain, révèlent les fractures sociales, politiques ou encore des jeux de pouvoir, d'imaginaires conditionnés. Les gestes de l'artiste, de façon furtive, viennent contester les habitudes de la rue. Alÿs travaille la figure de l'artiste voyageur, touriste et nomade. Le nomadisme est envisagé comme « l'état même de la situation artistique » (Davila, 2002, p. 19). L'artiste, par son dispositif, construit « un processus à partir d'un mouvement », invente « un agencement qui sera avant tout un trajet » pour ainsi « donner forme au mouvement » (Davila, 2002, p. 35). Dans la performance *Looking up* (2001), la performance d'Alÿs est ainsi décrite par Riou :

> Deux passants traversent le champ, puis Francis Alÿs apparaît. Il marche et s'arrête au centre du plan, n'esquisse pas de mouvement particulier, ne fait apparemment rien si ce n'est regarder attentivement quelque chose au loin, hors champ. Rapidement, des passants le remarquent et s'arrêtent aussi, cherchant à voir ce que regarde l'artiste. Ces gens, qui semblent suivre une trajectoire décidée, font alors une pause dans leur marche utile et peut-être quotidienne, trajet entre lieu de travail et domicile par exemple. Après quelques dizaines de secondes, l'artiste part, comme il est arrivé, laissant les badauds qui s'étaient regroupés autour de lui reprendre leur marche et leurs activités (Riou, 2019).

---

[46] Avec le piéton planétaire I, Davila traite davantage des créations de l'artiste italien Gabriel Orozco; celui-ci réalise, entre autres, des sculptures comme *Habemus Vespum* (1995), une Vespa faite de pierre de grandeur similaire à la mobylette réelle. La mobylette est installée dans un espace commun pour ces petits véhicules et à la vue des passants.es. Orozco veut surprendre les passants.es dans le flot des visions de la ville. « Ces œuvres portent sur la concentration, l'intention, les trajectoires de la pensée : le flot de la totalité dans notre perception, la fragmentation de la rivière des "phénomènes" » (Davila, 2002, p. 55).

[47] L'auteur fait référence à Francis Alÿs en particulier.

Le piéton planétaire III, quant à lui, arpente et cartographie les espaces qui racontent les faits urbains, tels qu'on le retrouve chez le groupe Stalker[48], qui s'intéresse à la circulation entre les espaces formatés et ceux abandonnés de la ville.

> Il y a bien une mémoire qui agit dans ces espaces en devenir, une histoire qui s'y est déposée, ou qui continue à y être active, mais celle-ci relève d'un inconscient du territoire, d'amnésies urbaines qui se composent et se défont au gré de l'action des devenirs, au gré de forces à œuvre dont aucun monument public, parce qu'il fixe le déroulement même du temps, ne saurait exprimer la fluidité (Davila, 2002, p.119)

Les caractéristiques générales et les distinctions permettent un tri, mais ce que je cherche plus précisément, ce sont des récits ou des témoignages de vécu des performances de marche. J'ai l'intuition que ces récits plus intimes, plus précis sur les perceptions, sont des sources importantes pour de nouvelles connaissances des contextes et des situations rencontrées. Certaines archives, ou les œuvres mêmes des performances de marche, en témoignent parfois de façon fragmentaire. Participer aux marches artistiques demeure la meilleure façon de prendre connaissance de la proposition de l'artiste, de façon plus intime, et d'en faire l'expérience; ce qui toutefois, se fait rare. Davila conclu son essai sur le monde des possibles qui s'ouvre aux piétons.nes planétaires :

> Disons que le piéton planétaire produit de l'espace lisse à l'intérieur même de l'espace strié […]. Produire du lisse, c'est experimenter le déplacement à même la géographie urbaine, sa carte et ses résidences, c'est injecter du flou et du devenir, du jeu et de la fluidité là où règnent, avant tout, le quadrillage et le formatage. C'est posé dans le monde un agencement cinéplastique, un événement nomade, *déplacé*. C'est permettre à une singularité de prendre forme, de créer sa propre vitesse de déplacement et de perturbation, son propre désert, pour, sur la surface de la terre, chemin faisant, produire une difference supplémentaire, une vitalité, un souffle, un geste sans alphabet. (Davila, 2002, p. 182)

[48] Le nom du groupe *Stalker* provient de son homonyme, le film *Stalker* (le passeur) d'Andreï Tarkovski, 1979.

1.6.2 De multiples contextes

L'ouvrage de Paul Ardenne, *Un art contextuel* (2002), met en perspective cette nouvelle configuration de l'artiste qui se déplace, qui modifie les « manières de créer » et « redéfinit aussi les territoires » (2002, p. 153). Se déplaçant dans l'espace public, la création convoque le déplacement et, le plus souvent, la marche. Et même si les artistes ne la revendiquent pas comme moyen ou démarche de création, elle est nécessaire aux déplacements de l'artiste, de l'œuvre, des participants.es, visiteurs.euses ou passants.es. Ardenne, par ses exemples et ses références, trace des ramifications entre l'art parallèle (Guy Sioui-Durand, 1997), l'art de la marche (Davila, 2002), le land-art – en particulier « la dialectique du "site"et du "non-site", chez un artiste comme Robert Smithson » (Ardenne, 2002, p. 29) –, l'esthétique relationnelle (Bourriaud, 2001, Ardenne p. 197) et mentionne à quelques reprises la manœuvre (Martel, 2002) (Ardenne, 2002, p. 81) qui appartient, elle, à l'art d'intervention, l'art action. En effet, la marche artistique ne cesse de se redéfinir, de se rejouer avec de nouvelles intentions, de nouveaux énoncés, de nouvelles stratégies, pour révéler des visages du monde encore méconnus.

L'artiste, chercheuse et auteure Sylvie Cotton (2021) définit les éléments de l'art action qu'elle observe à partir de sa pratique. J'en retiens une citation sur la dimension relationnelle :

> [...] le phénomène art semble avoir besoin de l'autre. Besoin du facteur altérité. Il s'en inspire ou s'y adresse. Il le désire, l'imagine, le cherche, l'appelle, l'attend. Dans tous les cas, il est toujours inclus, concrètement ou pas, directement ou pas, réellement ou pas. Il n'y a pas d'art sans autre être, sans autre phénomène (Cotton, 2021, p. 24).

Aller vers l'autre nécessite ce déplacement, le mouvement du corps vers l'avant. Si la marche n'est pas toujours le but ultime, l'action relationnelle ne semble pouvoir se déployer sans elle.
Dans un autre contexte, karen elaine Spencer circule dans les rues de Montréal à la rencontre de l'autre. Ses actions déambulatoires articulent ensemble intimité et espace public. Dans l'œuvre *Porteur de rêves* (2006-2007), elle déambule en portant des écriteaux de fortune où sont dévoilés « presque journellement ses rêves au passant comme pour l'inciter à lui raconter les siens » (texte de Patrice Loubier ; Spencer, 2011, p. 5). L'écriteau de carton après avoir catalysé l'attention de quelques passants, susciter des échanges, est au final abandonné à la rue, de manière tout de

même bien visible pour les passants.es : abribus, devantures de magasins, ruelles, etc. L'espace privé de la rêveuse s'offre partiellement à la rue, faisant don de ses secrets aux passants.es. Cette manœuvre active, dans un instant de présence, les relations entre les uns, les unes et les autres, entre ce qui se dit et ce qui sommeille dans le non-dit. Donc, la marche en tant qu'œuvre processuelle se déploie dans le réel de la rue et dans l'imaginaire. Sur ce travail dans le réel, Loubier précise certains contours : « le "hors l'art" auquel puise l'artiste, qu'il mime, interpelle, transforme, ou détourne » (2006, p. 32), s'active par les situations immédiates, par ce qui est déjà là[49].

1.6.3 Des pratiques urbaines

Depuis Georges Rodenbach, André Breton et les dadaïstes[50], la place de la marche dans l'art n'est plus à démontrer. Elle a fait son chemin par les happenings, les performances déambulatoires, le land art et l'art conceptuel. Les premiers récits de marche ayant une appartenance artistique sont ceux d'André Breton et, avant lui, de Georges Rodenbach. Avec *Nadja*[51], publié en 1928, André Breton retrace sa quête déambulatoire dans les rues de Paris pour retrouver une femme mystérieuse rencontrée par hasard quelques jours auparavant. Breton se serait possiblement inspiré de l'essai (texte et photographies d'une déambulation) de Rodenbach, *Bruges-la-Morte*

[49] Au chapitre 5, je définis les notions de contexte et de situation pour mieux identifier comment, dans ma recherche-création, je pourrais me situer sur le territoire de ma performance, les interventions que j'y ferais, mes intentions. Mon champ artistique référentiel se trouve dans l'art action, mouvement qui privilégie l'intervention de l'artiste dans le tissu social par des voies diversifiées : action directe, action furtive, action collective, performance.

[50] « Le manifeste de Tristan Tzara précisait déjà en 1916 que tous les possibles étaient disponibles dans la réalité et dans le présent. Il fallait faire confiance à la franchise des événements plus qu'à l'esprit des individus. C'est sur cette base qu'une première "intervention urbaine" impliquant physiquement de nombreux protagonistes se déroula à Paris le 14 avril 1921. À trois heures de l'après-midi, les membres du mouvement Dada se retrouvèrent sur ce qui était à l'époque un terrain vague situé entre la Seine et l'église Saint Julien le Pauvre. Un document photographique faisant partie des archives de Paul Éluard montre le groupe aux abords de ce jardin. Le cliché illustre l'esprit de la "Grande Saison Dada" en montrant les auteurs sortis de leurs lieux habituels d'exposition et de réunion. Cette première visite à Saint Julien le Pauvre marqua la naissance d'une esthétique de l'action en créant un événement en plein air destiné à toucher de façon directe le public, dans l'espace urbain. Ses supports (la performance) et ses traces (photos, tracts) perturbèrent irrémédiablement le système élitiste et confiné des arts » (Bouchier, 2006).

[51] Le nom de cette femme est Léona Delcourt (comédienne, danseuse). Georges Sebbag éclaire l'objet de sa recherche sur l'identité de Nadja dans une entrevue avec Hocine Bouhadjera en 2022. Consulté en ligne : https://actualitte.com/article/107038/interviews/nadja-victime-ou-protegee-d-andre-breton.

(1892), car les deux récits sont similaires (Grojnowski, 2002). Les images de Bruges et le parcours de Rodenbach dans la ville sont en quelque sorte son cheminement dans le deuil de son épouse décédée subitement à l'aube de ses trente ans. Dans les deux cas, la déambulation dans la ville permet un récit motivé par une histoire intime, une histoire d'amour. Photographier un parcours est devenu une stratégie courante pour traduire une expérience de marche ou un parcours. Malgré la répétition par le médium, les intentions sont toujours différentes selon les contextes sociaux, culturels, politiques et artistiques, comme nous l'avons vu avec les appellations diversifiées de la marche[52], chacune appartenant à un courant distinct.

Après les lettristes, Dada et les surréalistes, le milieu artistique voit naître l'Internationale situationniste, et en parallèle, à la fin des années '60, l'art conceptuel. Proposant de nouvelles avenues, les artistes contemporains, dès lors, rejettent l'objet pour retenir l'idée, le concept. Les créations de Vazan et Sullivan, présentées lors de l'exposition *45˚ 30'N - 73˚ 36'W* (1970)[53], sont les résultats de ce type d'expérience et de surcroit impliquaient la marche. Chacune des deux créations sont forts différentes même si les photographies ont des similitudes (trajet dans le centre-ville, coin de rue croqué sur le vif, etc.). *Walking into the Vanishing Point, Northward on Saint-Laurent, Montréal*, une œuvre conceptuelle de Vazan (1969), aborde les points de fuite du territoire parcouru avec une intention de suivre des couloirs de déplacements utilisés par les gens dans leur vie courante. *Promenades entre le Musée d'Art Contemporain et le Musée des Beaux-Arts de Montréal* de Sullivan (1970) est plutôt un énoncé engagé de l'artiste sur les ruptures dans l'histoire de l'art en transformation[54]. Pour Sullivan, la méthode consistait à photographier sa marche selon un protocole simple : une photographie par coin de rue, sans accorder une grande

---

[52] Dans le chapitre 1, les sections 1.5 à 1.6.

[53] Tel que mentionné à la section 1.5, p.18, Vazan et Sullivan présentent avec d'autres artistes la première exposition conceptuelle et collective à Montréal en 1970. Nous pouvons observer dans ces deux créations l'influence, ou la réponse québécoise à Guy Debord et aux situationnistes ainsi qu'au courant américain du *land art*, deux mouvements artistiques influents dans les années '70. Vazan, à l'instar de Sullivan, photographie selon un protocole simple : une photographie par coin de rue, sans prêter grande attention au cadrage et à la lumière. Il réalise d'autres marches avant et après celle-ci, et des déplacements en voiture ou en autobus pour tracer des trajets (des lignes) dans la ville. Ses œuvres s'inscrivent aussi dans le prolongement du land art.

[54] Guy Debord et d'autres membres du mouvement de l'Internationale situationniste visitent le Québec en 1970. Le mouvement annonçait la mort de l'art. Le manifeste était publié et circulait internationalement.

attention au cadrage et à la lumière. L'appareil photo s'intègre à l'action performative; il ne sert pas simplement à documenter (Gosselin, 1981). Pour Vazan, la photographie engage une lecture graphique de l'expérience géographique du parcours. Les déplacements sont des expériences immédiates …

> […] où l'observation (créatrice) et l'enregistrement (la documentation) se font simultanément. La marche ou tout autre déplacement, indissociable de l'acte photographique, représente donc une tentative conceptuelle de transformer la distance entre deux points en la matière même de l'œuvre (Jean et Vazan, 2009, préface)[55].

La marche artistique urbaine se révèle également sous d'autres formes conceptuelles, notamment celle d'André Cadere, artiste peintre franco-roumain dont la pratique se déploie entre 1967 et 1978[56]. Ses marches sont planifiées ou laissées au hasard, par exemple, en demandant à d'autres les endroits de la ville où il devrait se rendre. Il tient toujours à la main un long bâton fabriqué et peint par lui, qui agit comme symbole du marcheur, un instrument codé par les séquences de couleurs et de barres qui le composent (Buffet et Torgoff, 2008).

Les bâtons de Cadere aux couleurs codifiées sont en quelque sorte des tableaux ambulants qu'il expose en marchant : « Mon art est par définition visuel, il existe là où il est vu » (Jolly, 2013, p. 117)[57]. Cadere se rend dans les lieux qu'on lui suggère (galeries, coins de la ville, intérieurs ou extérieurs) et y laisse, à certains moments, son bâton comme indice de son passage. À d'autres occasions, il demande au galeriste qui l'invite d'annoncer des marches quotidiennes pour diffuser « ses peintures » (Buffet et Torgoff 2008). Il marche aussi vers plusieurs événements artistiques majeurs, dont la Documenta 5, de Kassel (1972). Dans ces occasions, il porte son bâton sur l'épaule tout en participant aux discussions dans les événements tels que les vernissages, comme un simple visiteur (mais un visiteur connu du milieu artistique). L'artiste fait circuler l'image

[55] Par la suite, la démarche de Vazan s'est étendue à des territoires beaucoup plus vastes et des questions géopolitiques de portée internationale. Ses œuvres s'inscrivent dans le prolongement du land art. Il investit des sites par la sculpture matérielle et conceptuelle. J'en donne un exemple dans la section 6.6.

[56] Il naît en Roumanie en 1934 et décède en 1978 à Paris. André Cadere a surtout vécu à Paris. Il voyage dans différentes villes et pays européens, dont Venise (Italie) et Kassel (Allemagne).

[57] Cette citation de Cadere provient d'une lettre qu'il destine à son galeriste Yvon Lambert, en 1978 (Jolly, 2013).

mythique du marcheur, de l'errant, par ses actions, la présence de ses bâtons colorés et son statut de réfugié. Véhiculer cette image était plus important que de performer une réelle marche au long cours, par exemple, celle de Kassel, dont il n'aurait parcouru que les derniers kilomètres (Jolly, 2013). La marche est pour lui un dispositif qui fait voir sa création tout en critiquant le milieu de l'art. Il affirme que sa démarche n'est pas *in situ*, mais *ex situ* : « elle repose sur un principe de mobilité consistant à investir le lieu de l'autre sans jamais s'y établir » (Buffet et Torgoff 2008, p. 49). Cadere fera voyager cette image vivante de l'artiste marcheur dans le monde de l'art contemporain des années 60-70 en maintenant une posture revendicatrice de « l'espace comme lieu de sédimentation des rapports de pouvoir » (Buffet et Torgoff 2008).

1.6.4 Intervenir : esthétique de l'action

Plus rares sont les artistes marcheurs.euses qui interviennent auprès des passants.es qu'ils.elles rencontrent. L'artiste sud-américain stanley brouwn en est un. Il adopte la marche avec l'intention de dématérialiser sa pratique de sculpture. Le geste ordinaire de marcher devient prétexte à trouver de nouvelles données – spatiales, formelles, conceptuelles – celles des passants.es qu'il rencontre : il mesure la longueur de ses pas ou comptabilise ses pas d'un lieu vers un autre. Puis il active ses marches en s'engageant auprès des passants.es. Il crée des dispositifs simples, comme dans cet exemple :

> Dans sa série *this way brouwn* (1960-1964), il demande aux passants des rues d'Amsterdam de tracer sur une feuille l'itinéraire à suivre vers un lieu donné. Chaque croquis est tamponné des mots « this way brouwn » issus de la formule « *this way up* » généralement inscrite sur les cartons pour indiquer leur sens de manipulation (« dans ce sens (vers le haut) ») (Robert, 2019, p. 76).

Pour l'artiste Francis Älys, impliquer les passants.es ne consiste pas à solliciter leur attention directe. Il use plutôt du potentiel de l'espace public pour créer des fables engendrées par celui-ci, dans le sens politique du lieu. Les actions posées dans l'espace public donnent à voir du réel, qui a le potentiel de convoquer celui.celle qui passe, car interpellé.e par une action inédite. Par exemple, dans sa création *Reenactment* (2000),

> Francis Alÿs arpente les rues du centre de Mexico, pistolet chargé au poing, après avoir acheté cette arme […] chez un armurier local. Le parcours armé filmé par Rafael Ortega dure près de douze minutes avant d'être brutalement interrompu par une intervention vigoureuse de policiers débarquant d'une voiture. Plus tard, Alÿs a rejoué à l'identique la scène, à nouveau filmée, avec les mêmes policiers pour établir une comparaison visuelle entre l'action première et son *remake* documentaire. (Davila, 2002, p. 78)

Cette scène donne matière à réfléchir sur la sécurité dans la ville de Mexico puisque, comme le dit Alÿs : « La ville est un espace favorable à toutes sortes de rencontres possibles, elle est propice à l'accident. Celui qui se promène dans la rue est quelqu'un hors de tout contrôle, quelqu'un qui peut, à n'importe quel moment, exploser » (cité par Davila, 2002, p. 79). Pour Alÿs, cette action est politique et mythique. « Politique dans le sens grec de *polis*, la ville comme un lieu de sensations, et de conflits d'où l'on peut extraire les matériaux pour des fictions, de l'art et des mythes urbains » (Alÿs cité par Davila, 2002, p. 79), la ville, comme lieu d'un « théâtre social de la rue » (Davila, 2002, p. 84). Le mythe renvoie, lui, aux images archaïques, celles des relations entre les dieux et déesses des civilisations, les animaux et la nature. « La mythologie nous apprend ce qui est derrière la littérature et les arts, elle nous apprend à vivre notre vie » (Campbell et Moyers, 1991, p. 39). La mythologie grecque transmet une image du monde organisé, le cosmos, dans lequel la vie s'harmonise, toujours dans un passage du chaos à l'ordre des choses; chaque chose à sa place. Convoquer la mythologie, c'est finalement nous rappeler l'ordre du Monde, le sacré en toutes choses (Eliade, 1965)[58], ou souligner le chaos. Alÿs convoque les mythes pour activer les images archaïques qui nous habitent. Certaines de ses interventions sont réalisées pour leur pouvoir évocateur sur la conscience des passants.es, ou de ceux.celles qui sont en contact avec l'œuvre. En regardant *Reenactment*, nous ne demeurons pas indifférent.e à cette situation possible de l'irruption d'un individu armé dans un espace public. La mythologie et la politique nous interpellent sur nos liens aux autres, au collectif présent, passé et futur.

Dans une autre intervention, Alÿs adopte une tout autre approche. Avec *The Leak* (L'écoulement, 1995), il marche avec comme point de départ un lieu d'exposition puis déambule en laissant

[58] La mythologie sera abordée au chapitre VI, *Constats et ficelles*.

s'écouler d'un pot de peinture un filet blanc tout au long de sa trajectoire. Il termine en revenant vers son lieu de départ. Ce geste reprend le *dripping* de Jackson Pollock « ce geste historique fondamental d'abandon de la peinture à sa propre matérialité, à sa propre pesanteur et liquidité, mais aussi ce traitement horizontal de la toile qui introduit le déplacement du corps entier […] » (Davila, 2002, p. 103). Le geste d'Alÿs, déambulant avec son filet de peinture blanche, reprend aussi l'intervention de l'artiste américaine Rosemarie Castoro, peintre et sculpteure. Castoro, elle, « traverse une partie de New-York à vélo à minuit en laissant derrière elle, au milieu de la chaussée, une traînée de peinture matérialisant son chemin » (Chevalier et Marcolini, 2012, p. 52)[59]. Castoro a participé au *Street Works II* à Soho, en mars 1969. Son atelier était le point de départ de son trajet, qui se termina « une rue au sud du Musée d'Art Moderne, à deux pas de la 57^{e} rue accueillant la plupart des galeries d'art de l'*establishment* ». (Chevalier, 2017, p. 90).

> On peut voir dans l'activité de Rosemarie Castoro la matérialisation du lien ténu entre *midtown* et *downtown*, et surtout entre les galeristes et musées au nord, et les studios d'artistes installés au sud. L'ambiguïté est forte puisque le lien est tracé, dessiné, mais d'une façon fragile, avec une discontinuité de laquelle émane une certaine timidité. (Chevalier, 2017, p. 90)

Le corps en marche dans l'espace urbain remet en question « l'épreuve du déplacement et l'invention du mouvement » (Davila, 2002, p. 179). « Marcher est une façon particulière d'ouvrir un espace et un sujet » (Davila, 2002, p. 79). L'art se tient dans cet espace, dans ce déplacement (Davila, 2002, p. 80).

Intervention infiltrante

Certains.es artistes ne font pas de la marche une voie principale de création, mais l'emprunte pour des créations spécifiques. C'est le cas de Vito Acconci qui participe aux performances du premier *Street Works I* avec son action *Following piece* (1969)[60]. « Durant un mois […, il] s'égare

[59] Il ne s'agit pas de marche ici, mais de déplacement, et la référence à cette création, particulièrement son contexte, importe pour situer l'émergence de ces pratiques performatives dans l'espace public et leurs réappropriations.

[60] *Following Piece* (1969) fait partie des interventions *Street Works* présentées à SoHo-New-York en avril 1969 et dont je décris l'importance de ces événements dans l'histoire des espaces alternatifs, au chapitre V, section 5.1.

chaque jour dans les rues de New-York, suivant un passant, un inconnu, jusqu'à ce que celui-ci entre dans un espace privé » (Chevalier, 2017, p. 88). Il conclut chaque filature par un texte décrivant l'expérience. (Chevalier, 2017). Avec une intention similaire, Sophie Calle en 1980 réalise *Suite vénitienne*, une déambulation où elle suit en secret l'ami d'un ami dans les rues de Venise. Il résulte de cette filature une série de 55 photographies, des cartes avec les circuits et des textes, le tout rassemblé dans un ouvrage *Suite vénitienne* (1983).

Dans tous ces cas, l'archive ou le retour dans l'atelier pour créer à partir de ces interventions dans l'espace public sont devenus nécessaires à la transmission de ces œuvres.

1.7 Des pratiques rurales

Les démarches d'artistes qui se réalisent dans l'environnement rural sont souvent plus discrètes dans leur déploiement, car l'artiste est moins souvent, voire jamais, dans la foule. Ces pratiques ont aussi un lien direct ou indirect avec le land art, un mouvement environnemental des artistes visuels qui débute dans les années '60. Principalement, le land art implique les grands territoires, la nature, le paysage. Certains.es artistes interviennent directement dans le paysage, sur le territoire, alors que d'autres l'investissent pour en rapporter des artefacts, traces visuelles ou auditives, ou bien des éléments naturels. Davila trace ce lien entre la cinéplastique et le land art américain. Des artistes comme Alÿs et le collectif Stalker[61] ont repris les créations de Richard Long (« les alignements de pierres » et « les lignes obtenues après plusieurs passages des pas sur une même portion ») pour le premier, et de Smithson (*Asphalt Rundown*, Rome, 1969) pour le deuxième (Davila, 2002, p. 35-36). Ils ont poursuivi l'histoire de ces œuvres dans un contexte socio-culturel et environnemental en phase avec les années '90, rejoué avec une suite conceptuelle.

Richard Long est un artiste anglais pour qui la marche est l'outil et le territoire le matériau. Il est souvent associé au land art, mais ce n'est pas ainsi qu'il se définit.

[61] Les œuvres crées sont *To RL* (1999), des hommages de Francis Alÿs à Richard Long et *Rundown* du collectif *Stalker* (de omaggio à Robert Smithson, 1996) (Davila, 2002, p. 36-37).

> For me the label « Land Art » represents North American monumental earthworks, and my work has nothing to do with that. I could say it perhaps has more in common with Italian Arte Povera (simple, modest means and procedures) or Conceptual Art (the importance of ideas). (Lobacheff, 1994[62])

Ses marches sont parfois longues ou ont parfois lieu sur de plus courtes distances. Pour certaines œuvres, il marche afin de dessiner, sculpter le territoire. Durant de longues heures, il marche jusqu'à imprimer le territoire de sa trajectoire ; son passage laisse une ligne réelle dans le paysage. Lors de ses premières interventions en 1967, il ne conservait qu'une photographie par intervention, où il indiquait la date, le lieu et l'heure. Il dit de son travail qu'il est celui d'un individu, c'est-à-dire qu'il est réalisé avec ses pieds, ses mains, sa propre énergie. Il laisse une trace indélébile en histoire de l'art avec *A Line Made by Walking*[63], que Guy Tossato considère comme « l'un des gestes les plus singuliers et les plus révolutionnaires de la sculpture du XX^{e} siècle » (cité par Careri, 2020, p. 144)

1.7.1 Des pratiques au long cours, trois artistes emblématiques

Richard Long réalise aussi plusieurs marches, soit en solitaire, soit avec son ami et collaborateur Hamish Fulton, desquelles il conserve comme artefact des notes sur le lieu, la durée et les contraintes qu'il a expérimentées (Davila, 2002 ; Baqué, 2006). Hamish Fulton est un artiste anglais dont la carrière artistique repose essentiellement, depuis les années 70, sur la marche au long cours dans des espaces géographiques inaccessibles. Pour compléter l'œuvre du parcours, il produit des images composées de textes, de créations graphiques et photographiques qui sont exposés ou publiés. Les énoncés – simples informations sur le lieu, la durée, un détail du territoire – sont superposés à ces images, qu'il nomme des sculptures mentales; les images, elles, évoquent le lieu, le moment et les circonstances de ces marches en nature[64]. Les contraintes physiques

[62] Richard Long rencontre en entrevue Georgia Lobacheff en 1994. Cette entrevue est publiée dans l'ouvrage collectif *Mirage* de Richard Long. Ouvrage non paginé.

[63] Présenté à l'annexe B, p. 318.

[64] Un exemple est présenté en annexe C, p. 319.

auxquelles il se soumet et les énoncés qu'il rédige sur ses expériences de marche témoignent de sa préoccupation pour le rapport de son corps à l'environnement. Ces destinations sont multiples : États-Unis, Japon, France, entre autres (Fulton et Reason, 1990). À d'autres occasions, il propose ou participe avec d'autres artistes à des marches collectives[65].

Christine Quoiraud, artiste chorégraphe française, se saisit de la marche pour habiter en mouvement le paysage et traverser le territoire. Elle réalise *Duo diptyque marche et danse* (2002) en duo avec Julien Bruneau. Les deux artistes traversent la France d'Est en Ouest, d'une frontière à l'autre. Bruneau débute à Bruxelles et Quoiraud à La Rochelle. « Puis, avant de poursuivre jusqu'à Arles, ils ont convergé au centre, sud-est du pays, à Saint-Julien Molin Molette […] » (Doyon, 2005). En invitant son partenaire à vivre cette expérience, elle souhaite explorer « une stratégie de route qui permet d'absorber la distance qui sépare deux êtres » (Quoiraud, 2004-2005, p. 63). Chacun débutait à une extrémité du pays pour rencontrer l'autre au centre. Puis, chacun poursuivait sa route, pour finalement traverser le pays. « Ils imaginent un duo marché comme les deux volets d'un diptyque » (Quoiraud, 2004-2005, p. 63). Ma démarche est en affinité avec celle de Quoiraud et Bruneau, même si mes modalités ne sont pas les mêmes. Le rapport affectif au territoire et au corps qui le traverse me semble faire partie des similitudes ainsi que le fait d'adopter la marche comme voie de recherche-création.

1.7.2 Marcher l'un vers l'autre

La marche au long cours de Quoiraud et Bruneau (2004-2005) s'apparente à celle d'Abramović et Ulay en 1988. Ces deux duos d'artistes ont en commun de se rencontrer à mi-chemin de leur parcours. Tandis que Quoiraud et Bruneau semblent anticiper positivement un rapprochement, Abramović et Ulay prennent conscience de la fin de leur relation. La distance influence la durée de la performance et indique encore un autre enjeu de la marche : l'épreuve physique. Abramović et Ulay ont marché chacun 90 jours et 2000 kilomètres sur la grande muraille. Ulay chevauche le mur dans l'extrémité ouest, par le désert de Gobi ; Abramović débute près de la mer. Ulay tente de vivre son expérience en lui-même. La prise en charge de leur accueil par le gouvernement

[65] Notamment un projet avec Christine Quoiraud à Trézélan, France, en 2003 (*Walk dance art Co*). Les deux artistes avaient réalisé le même circuit avec un groupe de jeunes artistes quatre jours de suite.

chinois et par tous les villageois les place dans une expérience politique et communautaire où ils sont rarement seuls, sauf pour dormir. Ces performances visaient à éprouver, à ressentir les kilomètres, un à la fois. Évidemment, pour ces deux duos, le vécu de la marche est différent, autant dans sa forme que dans le vécu intime. Peu de détails sont accessibles concernant le vécu de Quoiraud et Bruneau, mais celui d'Abramović et Ulay est bien documenté dans le catalogue de l'exposition du Stedelijk Museum d'Amsterdam (1989).

1.8 Ailleurs

Avec la danse et avec l'art sonore[66], je découvre aussi des moyens de transmettre le vécu de la marche, par exemple, les montages sonores ou des interventions furtives de mouvements dansés *in situ*. Chercher plus largement que mon champ disciplinaire, les arts visuels, enrichit ma réflexion et ouvre l'étendue du spectre de la marche dans le grand champ de l'art ainsi que son empreinte dans la transformation des pratiques, des savoirs. Le questionnement des pratiques, des théories se renouvelle ainsi, du moins en partie, par ce geste simple qu'est la marche, car elle donne à voir le monde avec ses transformations, ses réalités et ses problèmes. Les appellations de la marche, avec leur contexte sociopolitique, culturel et philosophique en témoignent. L'ailleurs des autres disciplines, des autres territoires élargit ma recherche et ma compréhension.

1.8.1 Danse

Trishia Brown et Anna Halprin, toutes deux danseuses et chorégraphes, dont les pratiques sont en plein déploiement dans les années 70, intègrent, elles aussi, le geste de la marche dans leurs recherches-créations. Elles renouvellent la discipline de la danse et ne seront pas les seules à introduire des gestes quotidiens, ordinaires sur scène, pour déconstruire le langage de la danse et se défaire de la rigidité des systèmes chorégraphiques en place (Formis, 2010 ; Halprin, 2009). Tout au long de ma recherche-création, ces deux danseuses-chorégraphes en particulier ont

[66] J'ai concentré ma recherche autour de la marche en arts visuels et en danse, mais je considérais important de souligner le champ immense de l'art sonore et de son lien avec la marche comme processus de création et parfois œuvre en soi.

exercé une influence, chacune pour des motifs différents : Trishia Brown pour ses dessins dansés, qui m'ont inspirée[67] et, plus largement, en m'offrant une méthode pour ma pratique du dessin; Anna Halprin pour la liberté insufflée dans l'apprivoisement du corps en mouvement, du corps dansant, en lien avec la nature et avec la planète.

1.8.2 Écologie sonore

En matière musicale et avec une intention similaire de déconstruire les modèles de création établis, Hildegard Westerkamp crée à partir de captations brutes de sons de la nature. Elle fonde avec quelques autres, dont Scheffer, l'écologie sonore (Piché, 2009). Les artistes de l'écologie sonore sont tout à fait impliqués.es avec la marche puisque les sons récoltés proviennent d'environnements diversifiés, souvent à l'extérieur et même à l'écart des grands centres urbains. Ou encore, parce que la marche, par sa lenteur naturelle, donne du temps à l'écoute, elle favorise l'écoute profonde « des points d'ouïes » (Malatray, 2020). À titre d'exemple, lors d'un événement international en Grèce (mentionné à la section 1.8.3) réunissant des artistes marcheurs.euses, j'ai rencontré un bon nombre d'artistes sonores; ceux.celles-ci se considérant aussi comme artistes marcheurs.euses.

1.8.3 De par le monde

Ma démarche de recherche m'a menée, entre autres, à rencontrer une communauté de marcheurs.euses internationaux.ales, lors d'un voyage de création à New York (2018) et un autre en Grèce (2019). Je me concentrais d'abord sur les artistes en arts visuels, mais, dans le cas de la Grèce, cet événement rejoignait une communauté transdisciplinaire qui inclut la danse, l'art numérique, les arts visuels, l'art sonore et la performance. Pour changer notre perception d'un lieu, prendre part à la marche proposée par l'artiste est, la plupart du temps, nécessaire. La dérive en petit groupe offre l'occasion de la découverte, de la sensibilisation et de l'échange entre les participants.es. J'ai vécu ce type d'expérience lors d'une marche à Long Island (New York) à l'automne 2018. En groupe, nous avons suivi un circuit sous les rames suspendues du train qui

[67] *Dessin dans le sable* (2019) : une action réalisée en Gaspésie et présentée au chapitre 1V, figures 4.4 et 4.5. Voir aussi Annexe F, Trishia Brown.

nous a menés.es à une rivière polluée et dissimulée dans un secteur devenu industriel. La rivière *Dutch Kills* nous conduisait à un petit plan d'eau derrière une usine dans le quartier du même nom. L'artiste gil lopez[68], accompagné d'un écologiste activiste, Mitch Waxman, relatait l'histoire du quartier et de son développement[69]. Leur approche incarnait celle de la dérive et d'un art résolument engagé. Comme lopez, d'autres artistes marchent en invoquant des motifs politiques, un art militant. Plusieurs performances de marcheurs.euses internationaux.ales questionnent les frontières des territoires, le liminal, les seuils (Vermeire et Ziogas, 2020). Il est fréquent qu'ils.elles traversent plusieurs pays pour réaliser leur projet de marche. Au lac Prespa, en Grèce, en 2019, sept artistes (solo et collectif) ont traité, dans leur création, de la question des frontières. Quatre membres du groupe Stalker, présent lors de l'événement *Encounters/Conference Walking Practices/Walking Art/Walking Bodies*, nous ont invités.es à marcher ensemble vers la frontière de la Macédoine, dans le but de la franchir jusqu'à son seuil limite, vers l'autre côté. Plusieurs personnes ont été remuées par cette expérience. Certaines personnes ont pleuré, tremblé. Stalker nous invitait à inscrire au sol une revendication en lien avec la frontière et la liberté. Les lieux portent des histoires collectives et personnelles. Parfois, un lieu nouveau avec lequel nous n'avons aucune histoire éveille dans notre mémoire un endroit que nous avons connu avec lequel notre affect demeure lié. Personnellement, c'est ce qui me reste de cette expérience collective.

1.9 Conclusion

La marche est archaïque. La marche est révolutionnaire. La marche est relationnelle. La marche est processuelle. La bipédie a fait de l'humain un être conscient et unique parmi toutes les espèces, qui a vécu nomade à travers les continents. Aujourd'hui, cet humain fait face à ses limites biologiques dans son rapport à la technologie, celle qui cherche sans cesse à surpasser ce qui est. Nous remettons en question nos rapports nature/technologie/développement, parce que nous faisons face à des crises majeures, comme la pandémie de la COVID-19, le réchauffement

[68] L'artiste gil lopez pose un geste militant en laissant tomber les majuscules de ses nom et prénom , et ainsi affirmer une posture féministe ou égalitaire.

[69] Il s'agit d'une marche performative et participative, *Dutch Kills dérive*, Long Island, New-York. Consulter à l'adresse : http://www.fluxfactory.org/news/s-t-e-p-schedule/.

climatique ou les migrations massives des pays en guerre vers les pays occidentaux, avec toutes les pertes humaines qu'elles représentent. Plusieurs disciplines de la connaissance se réfèrent à la marche d'une façon ou d'une autre. Ce chapitre présentait de manière fragmentaire des pratiques et des réflexions sur la marche. Une anthologie serait nécessaire pour rendre compte comme il se doit de toutes les découvertes et les expériences vécues à travers la marche. Depuis les promenades de Rousseau, la déambulation critique des lettristes et des dadaïstes, en passant par les marches ethnographiques clandestines d'Isabelle Eberardht puis les dérives psychogéographiques des situationnistes, les marches conceptuelles de Long et de Fulton, les performances intimes et publiques d'Abramović et Ulay, puis de Quoiraud et Julien, et plus récemment les interventions *in situ* (Cotton, Spencer), l'histoire n'en finit pas de nous surprendre par l'inventivité toujours renouvelée de la convocation du passé pour traiter du présent et des aspirations pour le futur. Les artistes qui convoquent la marche, depuis les années 2000, se réfèrent souvent à la tradition, mais sans pour autant endosser les postulats théoriques d'une continuité historique et esthétique. Toutefois, dans la continuité des générations précédentes, un bon nombre d'artistes, toutes disciplines confondues, cherchent de plus en plus souvent à se défaire du lieu d'exposition (Ardenne, 2002 ; Sioui Durand, 1997 ; Martel, 2012 ; TouVA, 2017 ; Collet et Létourneau, 2019) et parfois même du public (Wright, 2006[70]). Même si, dans l'ensemble du champ de l'art, ces pratiques demeurent marginales, les artistes tracent encore et toujours de nouveaux sentiers dans l'imaginaire collectif de l'art et du monde. La marche, en ce sens, devient un outil, un dispositif, une voie; la marche devient jeu, situations, attitudes. La marche est, tour à tour, un processus menant vers la création d'une œuvre ou une œuvre en soi, se déroulant en continu telle une œuvre processuelle.

[70] En référence au texte *Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur*, de la XV[e] Biennale de Paris. Consulté à l'adresse : http://archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/anno/artsansoeuvre.html.

CHAPITRE 2
LA MARCHE ARTISTIQUE ; PROBLÉMATIQUE

En art actuel, et particulièrement dans le champ de l'art action, nous soutenons souvent que l'art et la vie se confondent. Cet énoncé ne va pas de soi pour tout le monde et, pour les besoins de ma recherche-création, je m'y suis intéressée. Ce deuxième chapitre présente mon positionnement artistique, mon vivier d'expériences de marche artistique et les créations connexes réalisées dans les 10 dernières années. Je décris également, mais brièvement, la matière première de la présente recherche, la création *Tresser les voix, tresser le temps, une marche de 300 kilomètres en 28 jours, sur le littoral gaspésien*[71], ainsi que mes objectifs de recherche.

Au commencement de cette recherche-création, je n'avais pas prévu que ce serait si complexe de présenter une marche artistique comme œuvre et sujet de recherche-création. La méconnaissance de la marche artistique est devenue de plus en plus manifeste au fur et à mesure que je cheminais dans la réalisation de ma recherche-création. À mon grand étonnement, beaucoup ne réalisent pas que la marche peut être une forme artistique en soi, même si elle se fait art et activité culturelle depuis les représentations, par les peintres, des déplacements, parcours, trajectoires, fuites, dont *Adam et Ève chassés de l'Éden* (Masaccio, 1424-1425 ; fig. 2.1) et même bien avant si l'on considère « le premier *objet situé* du paysage », le menhir[72]. La surprise créée lorsque j'en parle reflète les situations problématiques que j'ai pu rencontrer tout au long de la présente recherche-création. La pandémie[73] semble avoir quelque peu changé les choses,

[71] J'en fais ici une description brève puisque le chapitre 4 est dédié à mon récit de pratique de cette performance au long cours.

[72] Le menhir serait le « *premier élément artificiel de l'espace* créé pour stabiliser la direction verticale », faisant contrepoint à la ligne d'horizon (Careri, 2013, p. 57).

[73] On se souviendra de la pandémie de la Covid 19 (2019-2022) et des mesures sanitaires de distanciation sociale. Les lieux de rassemblements culturels, artistiques étaient fermés au public et pour de longues périodes aux travailleurs.euses. Plusieurs organismes, centres d'artistes, offraient des événements artistiques en ligne ou à l'extérieur.

puisque les activités extérieures, dont les marches et les déambulations, se sont multipliées et sont devenues une voie d'interactions entre artistes et public participant. En moins de deux ans, la marche artistique a pris un essor. Elle est devenue plus courante parmi les propositions d'artistes actuels.les et les œuvres de marche réalisées par le passé sont devenues, elles, plus visibles. Il n'en demeure pas moins que si la pratique s'est développée, les écrits qui l'approfondissent sont peu nombreux, en particulier en ce qui a trait à la marche artistique au long cours. Cette pratique artistique demeure, somme toute, spécialisée.

Il est très stimulant d'aborder un sujet méconnu, mais cela pose aussi des défis. Pour commencer, j'ai dû distinguer les écrits et les pratiques, tel que présentés au chapitre 1, à travers l'esquisse d'une genèse de la marche comme symbole de notre humanité et vecteur d'activité créatrice. La marche au long cours se vit souvent seul.e ou en duo, et loin des yeux des spectateurs.trices. Ce type de performance pose un défi d'accessibilité, donc de visibilité. L'engagement du corps dans de telles expériences est plus exigeant, physiquement et mentalement, que les marches de courte distance et de courte durée. Les marches longues se réalisent la plupart du temps dans des territoires reculés, ruraux, et engendrent de longs moments de silence, de solitude, des contacts étroits avec la nature des lieux traversés, et souvent, des états d'intériorité menant à des réflexions sur soi. Les archives de ces expériences artistiques, de même que les œuvres qui en découlent, posent des enjeux importants en histoire de l'art[74]. Je peux cependant déjà avancer que l'artiste, dans le partage de son expérience, fait face à une multitude de choix à poser concernant le type de traces qui seront ou devront être conservées afin de pouvoir présenter son œuvre ultérieurement. L'artiste qui crée *in situ* et de façon processuelle compose avec les limites phénoménologiques de la possibilité de partager à la fois l'esprit d'un lieu et l'essence de son expérience de performance (Kaye, 2000, p. 216-218). Tous ces éléments sont ici des amorces pour étayer les problématiques rencontrées lors de ma performance de marche artistique au long cours, et dans l'ensemble de mon processus de recherche-création doctorale.

[74] Ce thème sera abordé plus en détails au chapitre V, (section 5.5).

Fig. 2.1 : Adam et Ève chassés de l'Éden (Masaccio, 1424-1425)

2.1 Des situations phares dans ma pratique artistique

La photographie argentique, et ses différents procédés artisanaux, est le premier médium que j'ai investi et étudié. C'est l'attirance pour les clichés capturés au hasard de mes déambulations qui m'a ancrée dans ce médium, puis sa flexibilité. Mes études en arts visuels, la fréquentation d'autres artistes, des lieux culturels, le frottement aux œuvres d'arts vivants — performance, art participatif, art action dont la manœuvre —, toutes ces expériences artistiques ont transformé ma pratique. Avec le temps, la photographie est devenue plus performative, engagée, empreinte d'une relation à l'autre que j'aspirais à montrer, non seulement par des images, mais par des actions en petits groupes ou seule, pour créer des situations propices à nous sortir de la vie ordinaire. Je m'insérais dans le monde de l'art action, de l'art relationnel et de l'art en contexte. Ces différents courants artistiques se rencontrent dans ma pratique via les notions de l'*in situ*, l'*in socius*, d'œuvre processuelle, de temporalité et de leurs rapports singuliers à l'objet. Dans ces approches, l'objet est parfois absent, laissant toute la place à l'action, la présence, une situation et son contexte, les relations entre l'artiste et l'environnement immédiat, et à l'implication des participants.es ou des spectateurs.trices. Avant la marche au long cours *Tresser les voix, tresser le temps*, je n'avais jamais réalisé une aussi longue performance de marche. Dans le passé, j'ai réalisé plusieurs randonnées en montagne sur plusieurs jours ; le parc de la Gaspésie et les Chic-Chocs, le parc du Saguenay qui longe le Fjord, mais elles n'avaient pas d'intention artistique.

2.1.1 Actions et gestes de la pratique de marche artistique

Les pratiques du déplacement impliquent un travail de création, des interactions avec l'espace urbain ou rural. Elles se distinguent de la pratique en atelier, qui serait considérée comme sédentaire et plus classique. Les pratiques *in situ* se déploient sur un site, dans le territoire, et parfois dans les rencontres improbables entre l'artiste et les personnes qui circulent sur ce site. Dans ce cas, l'atelier, devient la rue, le chemin de campagne, la voie ferrée, le restaurant ou l'espace que j'occupe temporairement pour me déposer quelques heures, quelques jours. Par la marche, je change de site continuellement, je suis nomade, mais le mode nomade est lié au mode sédentaire; tous deux ne sont pas antinomiques, mais complémentaires. Nous avons besoin des deux modes, comme le souligne Tiberghien (Careri, 2020, prologue) : « Nous sommes pris entre deux désirs : nous implanter quelque part, appartenir à un lieu, et trouver ailleurs un nouveau champ d'action » (p. 12). Découvrir l'ailleurs, le terrain méconnu, qu'il soit tout près de chez soi ou lointain, c'est ce qui motive les artistes marcheurs.euses. Les créations réalisées à l'extérieur de l'atelier, même si elles sont en partie planifiées, changent radicalement selon un lieu ou un autre ainsi que selon les éléments propres au contexte et ce qui émerge de la situation. L'artiste qui navigue dans ces pratiques doit composer avec cette réalité mouvante. Il m'apparaît évident que les artistes qui choisissent de s'investir dans ce paradigme, celui de travailler étroitement avec le contexte de réalisation de la création, y trouvent une forme de stimulation ou une voie correspondant à leur vision de l'art. Du moins, c'est ma situation. Travailler à partir d'un contexte particulier, de situations particulières, nourrit ma façon de créer, ma façon de voir le monde. Partager cette façon de vivre dans le monde, c'est chaque fois la mettre à l'essai pour voir ce qu'elle peut offrir aux autres et à moi-même. Cette pratique a ses exigences et je me sens en affiliation avec la pratique d'art action de Cotton (2021) lorsqu'elle décrit son approche des autres : « Je ne prépare pas ces rencontres. La stratégie créative, mon esthétique consiste à rester là, dans l'instant » (p. 12). Je dois, dans ce cas, me préparer à toute éventualité, mais comme c'est impossible, il me reste à prendre conscience de mes attitudes, comme celle de l'ouverture à l'inconnu et aux autres. En fin de compte, l'artiste qui crée *in situ* et *in socius* vit son processus de création et le partage en même temps avec le public et/ou les participants.es. C'est pourquoi nous pouvons dire qu'il s'agit d'œuvres processuelles. L'œuvre processuelle se fait dans l'action

et se poursuit après l'action, lorsque celle-ci est terminée. Elle se poursuit par ses archives et les œuvres subséquentes qui sont en lien direct avec cette expérience. Les œuvres en danse se transmettent, entre autres, par des images, des vidéos et des notations chorégraphiques. Il en est de même pour les performances[75].

Chacune des expériences artistiques en immersion dans un contexte particulier me tient en alerte et transforme la perception de ce qui m'entoure. Elle m'habite longtemps et change ma façon d'être. Elles me façonnent. C'est ce qui s'est produit avec mon expérience dans le refuge pour hommes sans-abris, Misson Old Brewery. En marchant avec des itinérants, des personnes qui déambulent habituellement seules, sans but précis et se font chasser d'un endroit à l'autre, j'ai été confrontée au constat révélé par Georges : nous sommes tous.toutes errants.es[76]. Nous errons dans notre vie et cette errance peut prendre différentes formes : psychologiques, physiques, sociales, artistiques. Elle peut être satisfaisante ou handicapante. L'errance se vit à travers des postures multiples et mènent vers des situations inconnues. Par ailleurs, pour les artistes, créer à partir du hasard, de l'inconnu, de l'errance est sans doute ce qui, dans les créations *in situ, in socius*, permet de faire surgir les liens entre l'art et la vie.

[75] Les problématiques de ces approches sont abordées à la section 2.2.

[76] Cité au chapitre 1, p. 6

Fig. 2.2 : Ascendant/descendant, 2012. Crédit : Sophie Cabot

2.1.2 Vécu de marche artistique

La marche fait partie de ma pratique artistique depuis longtemps. Mes premières marches artistiques débutèrent durant l'année 2000. J'ai quelques traces de celles-ci, dont le montage photographique *ascendant/descendant* (2012 ; fig. 2.2). C'est l'époque où je découvre le travail d'Älys, de Fulton et de Cadere. Cette forme artistique devient naturelle et évidente pour moi qui sillonne déjà la ville et la campagne pour photographier. Dans mes archives personnelles, j'ai plusieurs photographies de scènes extérieures, de circuits de marche, que je n'ai jamais présentées lors d'expositions ou de publications, mais qui représentent une matière suffisante pour le faire.

Fig. 2.3 : Jardin des Utopies, 2014-2015. Crédit : Sophie Cabot

En 2014-2015, j'ai créé le projet d'art furtif Le Jardin des Utopies. Ce jardin bien réel prenait forme par la marche. En octobre 2014, j'ai sillonné les rues du Quartier latin à Montréal. J'ai planté des bulbes de tulipe, de crocus et d'ail dans différents lieux pour former un jardin utopique sur des terrains d'institutions parapubliques : cégep du Vieux Montréal, Université du Québec à Montréal, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Cinémathèque. Ainsi disposé sur plusieurs sites, le jardin ne pouvait être parcouru d'un seul coup d'œil. J'ai cartographié ces sites[77]. Les bulbes ont germé, puis certains ont fleuri en mai. Ces quelques fleurs, parfois une seule, créaient un effet de surprise lorsqu'on les apercevait ; taches rouges ou jaunes contrastant dans un environnement plutôt gris et morne. Une seule fleur au milieu d'un carré de terre nue faisait son effet. Entre 2015 et 2017, j'ai réalisé une série de co-création avec des personnes itinérantes dans le centre-ville de Montréal. Je rencontrais de petits groupes sur une base régulière pendant 8 à 10 semaines dans le but de réaliser une création en arts visuels à partir de photographies, de captations audio et vidéo[78]. Le dialogue et la marche nous reliaient et

[77] L'annexe A contient la carte des sites et des photographies du *Jardin des Utopies*.

[78] J'ai réalisé, un à la suite de l'autre, plusieurs projets de marches artistiques. Entre janvier 2015 et mai 2017, j'ai marché chaque semaine avec des groupes d'hommes sans-abri. Les marches se déroulaient sur des cycles de 10 à 12 semaines. Les participants étaient en processus de réinsertion sociale dans le refuge Mission Old Brewery (MOB), du centre-ville de Montréal. Je leur avais proposé des ateliers de création intégrant la marche, la photographie avec un téléphone cellulaire, la narration et la visite d'œuvres d'art public. Cela a conduit à cinq créations collectives distinctes, nourries par les réflexions des participants sur l'itinérance et la ville.

alimentaient le processus de création. Nous marchions dans les rues près du refuge où avaient lieu les rencontres. La visite des œuvres d'art public déclenchait des discussions sur des sujets sociaux, politiques et esthétiques, dont la valeur de l'art et de l'expérience humaine. La marche devenait un espace-temps que nous nous accordions sans but de production, faisant naître des échanges d'une grande profondeur. J'en reste à ce jour émue et reconnaissante.

Fig. 2.4 : Documentation de la visite du Jardin avec un groupe, 2015. Crédit : Sophie Cabot

Dans un contexte d'exposition collective, en septembre 2018, j'ai présenté une partition de marche artistique lors de l'événement international *Saunter, Treck, Escort, Parade* (S.T.E.P.). L'événement s'est tenu au centre d'artistes Flux Factory, à Long Island, New York. Il s'est poursuivi en novembre au Queen's Museum, où des participants.es ont pu expérimenter les propositions de partitions de marches artistiques. L'année suivante, en 2019, je participais à l'événement *Walking practices, walking art, walking bodies*, à Prespa, en Grèce. J'y ai rencontré plusieurs artistes marcheurs.euses de toutes les disciplines : danse, arts visuels, arts sonores, littérature ainsi que des théoriciens.nes. Parallèlement à mes réalisations personnelles, j'expérimentais et cherchais des façons d'aborder les œuvres processuelles en participant à différents ateliers (*workshops*) ou projets d'autres artistes, notamment celui de François Morelli lors de son exposition/laboratoire au Centre des arts actuels SKOL en décembre 2018. Il s'agissait d'un atelier de dessin et performance. Dans ce cadre, j'ai exploré le dessin performatif en galerie et dans

l'espace public, selon une consigne de Morelli qui différait chaque semaine. Nous avions la possibilité de faire une création objet ou une création performance. J'ai suivi quelques ateliers de performance et d'art infiltrant avec les artistes performeuses Sylvie Tourangeau et Victoria Stanton. J'ai réalisé les marches artistiques de l'artiste belge Marie-Jeanne Lerjen lors de sa résidence au Centre d'art actuel *Oboro* en avril 2018. J'ai participé à la performance collective de Sophie Castonguay lors d'un événement artistique engagé auprès des personnes marginalisées (*ATSA*, novembre 2017). Les participants récitaient à voix haute les partitions de l'artiste, tout en marchant dans l'espace central du site de l'événement. Toutes ces expériences, sélectionnées, ont largement enrichi mon vivier artistique autour de la marche comme processus artistique et de l'art en contexte/l'art action.

2.1.3 Intégrer l'histoire personnelle

Plusieurs motivations m'ont amenée à marcher en Gaspésie. Depuis toujours, je suis attirée par l'ailleurs. J'ai voyagé en Europe, en Afrique, en Amérique du Sud, aux États-Unis. La marche faisait partie du voyage. C'est à travers elle que je découvrais les lieux. Je choisissais de marcher des journées entières pour sentir la ville où j'étais. Il aurait été pertinent d'aller marcher ailleurs dans le monde pour retrouver cet état du voyage et de la marche. Pourtant, c'était l'idée de marcher en terre québécoise qui m'animait, et spécialement en Gaspésie. Je suis originaire de la Gaspésie par mes parents. Ma mère est native de Gaspé et mon père de Bonaventure. Je suis née à Montréal, mais j'ai vécu mes premières années (0 à 8 ans) à Gaspé et à Caplan dans la Baie-des-Chaleurs. À quelques reprises, j'ai ressenti le besoin de retourner faire un long séjour pour me fabriquer une histoire avec ce lieu, le connaître de l'intérieur et non seulement comme touriste. Ma motivation personnelle a pris aussi source dans une lignée de ma famille paternelle. Mon père avait sillonné la Gaspésie pour rencontrer des artisans.nes, des conteurs.teuses, des musiciens.nes populaires et des travailleurs culturels de tout acabit qui transmettaient le patrimoine gaspésien. C'était dans le contexte de son poste de conservateur du patrimoine

gaspésien, au Musée national de l'Homme à Ottawa. Ma grand-tante Juliette Gauthier Barette[79], elle aussi, avait sillonné les routes de la Gaspésie, à la recherche d'artefacts ; ses trouvailles constituent un fonds important du Musée acadien de Bonaventure. En dépliant mon projet, ces informations enfouies ont surgi de ma mémoire, puis quelque chose de mes racines, même fragile, trouva son chemin dans ma démarche. Bien que je n'aie pas eu l'intention d'orienter mon projet de création autour de questions identitaires ou biographiques, cette situation personnelle m'habitait et s'est manifesté dans certains choix, notamment ma destination et le premier tracé de mon parcours en Gaspésie, entre Gaspé (lieu de naissance de ma mère) et Bonaventure (lieu de naissance de mon père). Sans le savoir, je dessinais par cette trajectoire la distance entre ma mère et mon père, tout comme Abramović et Ulay avaient tracé la leur ou encore Quoiraud et Julien. Quels sont les liens entre l'œuvre de l'artiste qui marche et son vécu? À la lumière des récits de marche (ou de voyage) que j'ai consultés et qui contiennent, pour quelques-uns.es, des parts importantes du vécu de l'artiste, comme celui d'Isabelle Eberardht, Abramović et Ulay, Laura Elkin, Kathleen Vaughan (dans son quartier), les œuvres, du moins en partie, contiennent des empreintes du vécu de l'artiste. Des éléments des récits d'Isabelle Eberardht nous donnent accès aux motivations de l'artiste concernant son travestissement, globalement que ceci lui permettait d'accéder plus aisément à un statut d'écrivain et d'avoir accès à un réseau d'intellectuels.les avec qui échanger (Eberhardt, 2003).

2.2 La problématique

Depuis le début de ma recherche-création en 2016, je prends connaissance des recherches et publications récentes en lien avec ma recherche. Certaines sont publiées et d'autres rendues publiques, entre autres, les ouvrages suivants : *Le 7e sens* (Collectif TouVA, 2017); *Art, performance, manœuvre, coefficient de visibilité* (dir. Collet et Létourneau, 2019) ; *L'état nomade* (dir. Miron, 2021) ainsi que la thèse de Sylvie Cotton, *Esprit de corps, la présence à l'œuvre dans*

[79] Information sur le site de la Société des Musées du Québec. Consulté à l'adresse : https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/activites-publications/info-muse/repertoire-collectionnement/musee-acadien-du-quebec.

un projet d'art action : onze constats phénoménologiques (2021). Ces ouvrages traitent des pratiques performatives et de l'état nomade (Miron). Globalement, ils abordent la présence au monde, la présence en performance et, en filigrane, le processus d'une œuvre qui se crée[80]. L'ouvrage de Collet et Létourneau, en particulier, réunit un corpus de textes et de pratiques organisées autour du hasard, de l'inconnu, de l'éphémère, de l'imperceptible, de la « performance à faibles coefficients de visibilité » (2019). En prenant connaissance de la thèse de Cotton, j'ai été saisie à la fois d'un sentiment troublant et d'un sentiment rassurant car ses propos, sa quête d'être *avec* l'autre et *avec* ce qui est là, sont si près de ma pratique (Cotton, 2021, p. 18). Pourtant, ce que donne à voir nos œuvres n'a rien de similaire, mais ses interactions dans le vécu demeurent un point d'appui pour ma recherche. Entre autres, d'un point de vue conceptuel, Cotton positionne sa pratique par l'art action en présentant les ramifications avec les autres formes, telles que l'art relationnel et l'art contextuel. Elle aussi opère dans la même niche écologique que celles des pratiques performatives à faibles coefficients de visibilité.

Pour ma part, la durée de ma performance, 28 jours, et sa distance, 300 kilomètres, en font un type de performance difficile d'accès pour le jury de ma thèse et pour le public en général. Se pose alors la question suivante : comment se vit et se partage une pratique performative nomade, en continu, de longue durée et à faible coefficient de visibilité ? Mon intérêt à réaliser cette recherche consiste à entrer à l'intérieur des rouages processuels et du flux événementiel de l'œuvre pour observer comment celle-ci se vit et, ultimement, comment celle-ci peut se partager.

J'ai ainsi identifié cinq situations qui ont attiré mon attention et orienté ma recherche.

- Un manque de référence sur le vécu des pratiques des artistes marcheurs.euses au long cours
- Un manque de représentativité des femmes artistes dans les pratiques spécifiques de la marche artistique (Solnit, Kromholz).
- La nécessité de constituer un vivier de traces pour transmettre ces pratiques au public et pour qu'elles puissent s'inscrire dans le champ de l'art (Bénichou, Jones et Kaye).

[80] Je les présente plus en détails dans différentes sections de la thèse.

- La marche artistique, comme œuvre processuelle, se partage par des documents d'archive (notes, photographies, dessins, etc..), des artefacts et des œuvres autonomes ; souvent, elle génère plusieurs itérations d'œuvres qu'il est parfois difficile de classifier : œuvre ou archive (Benichou, Urlberger).
- Enfin, la reconnaissance de la pratique de la marche n'est pas acquise et les paramètres qui font d'elle des œuvres encore moins. La pratique est spécialisée et, dans ce sens, méconnue même chez les artistes en art actuel. C'est l'expérience que j'en ai personnellement. Faire connaître cette pratique m'est ainsi apparu plus que nécessaire (Heinich et Shapiro).

2.2.1 L'œuvre processuelle entre la danse et les arts visuels

L'œuvre processuelle sera abordée dans la présente thèse sous des angles différents, celles de Pauline Chevalier et de Robert Pincus-Witten, entre autres, au chapitre 5, (section 5.1), mais pour présenter ici la problématique de recherche, c'est la théorisation de Frédéric Pouillaude qui soulève le mieux les incidences qu'occasionne l'impermanence des œuvres performatives. Pouillaude, philosophe de l'esthétique, en particulier, de la danse, distingue les œuvres du geste et celles de la trace (2009). Lors d'un entretien, il résume le concept de désœuvrement. Selon lui, pour être une œuvre, un objet doit répondre à deux critères sous-jacents : la publicité et la durabilité (Brugère, 2011, p. 121). La publicité renvoie à toute considération autour de la présentation de l'objet, à son adresse envers un public. La durabilité évoque, elle, ce qui perdure dans le temps, l'objet qui reste et témoigne de la création, ce que Pouillaude nomme la trace, puis, par extension, les arts de la trace, tels que les arts visuels (Brugère, 2011). On constate que la danse rencontre un problème devant ces deux déterminations de l'œuvre par son évidente éphémérité. Néanmoins, Pouillaude précise que ces deux critères, de publicité et de durabilité, ne définissent pas à proprement parler l'œuvre d'art, car ils s'appliquent à tout objet non artistique comme les tables, chaises, etc. Qu'est-ce qui, alors, fait l'œuvre? Ces deux critères, publicité et durabilité, permettent de catégoriser les formes artistiques selon leur rapport à la visibilité et à la temporalité longue (Brugère, 2011). Les arts de la trace inscrivent, dès leur création, la durabilité de l'objet. La trace s'inscrit généralement dans une matière durable (bien que de moins en moins depuis le modernisme). En revanche, reste à voir comment la présentation de l'objet se réalise, à savoir si l'objet est bel et bien vu, de quelle manière, dans quel contexte.

Les arts vivants, dont la danse, la performance, le théâtre, les arts du geste (Pouillaude, 2009) et du jeu, ont pour défi de pérenniser les œuvres. Ces arts du geste ont pour noyau et force le pouvoir de publicité inscrit dans leur ADN, puisqu'ils sont des arts du spectacle et de l'événement. C'est pouquoi, Pouillaude propose une division symbolique entre les arts de la trace et les arts du geste à travers le concept de désœuvrement (2009). Le concept de désœuvrement correspond à la proposition d'abandonner la référence à l'objet pour tendre vers une référence au processus et à l'expérience, le fondement des arts vivants. « La danse serait alors le modèle de ce qui dans chaque art relève de l'actualité, ou encore du présent » (Brugère, 2011, p. 128). Cette actualité réside dans les marges de l'œuvre, dans ses processus et dans un désir de dépassement de la matérialité pour s'approcher de la présence, « quitte à ce que l'objet ne soit plus qu'une occasion, et un prétexte » (Brugère, 2011, p. 128).

2.2.2 Traces de la marche, traces de présence

Les pratiques d'arts visuels sont construites sur l'objet. Néanmoins, certaines d'entre elles se départissent de l'objet et du public, d'une intervention artistique à une autre. Les pratiques d'art action, entre autres, privilégient les interventions éphémères dans l'espace urbain, la performance, l'action participative, la déambulation. C'est le performatif, la présence de l'artiste ou son passage dans un lieu qui fait art. C'est aussi le déploiement des gestes, leurs dimensions ritualisées (Fischer-Lischte, 2008) et le partage de la situation, la circonstance, qui font art et créent l'œuvre. Cependant, comme le souligne Sioui Durand (2012), « [u]n art qui n'est pas public, qui n'est pas partagé, reste une anecdote, un secret, une confidence[81]. » Ainsi, l'artiste, pour partager son œuvre, crée des archives, une documentation, une œuvre « autre » comme témoin, ou encore une œuvre synthèse de l'action, une performance *in situ*. Déjà, comme nous l'avons vu, Breton traduit sa déambulation dans Paris en quête de celle qu'il cherche, *Nadja*[82], par un

[81] Guy Sioui Durand, conférence sur l'art actuel autochtone prononcée au Musée national des beaux-arts, Ottawa, 2012, <http://bit.ly/Ypmay4>.

[82] Présenté à la section 1.6.3.

récit et des photographies ; aussi, k.e. Spencer fait circuler ses fragments de rêves abandonnés dans le tissu urbain en les matérialisant par la photographie.

De fait, un objectif ou une question guide la cueillette de ce qui « survit » de l'œuvre : comment sont choisis les fragments qui seront partagés, et de quelle façon le seront-ils ? La documentation « des pratiques processuelles qui se déploient dans un espace-temps présente plusieurs défis », notamment dans le récit de pratique, selon Paquin (2019, p. 6), et concernant ce qui sera présenté comme artefact ou œuvre. « Comment déterminer les faits saillants en cours de processus ? » Comment déterminer les stades intermédiaires les plus pertinents avant que le processus soit mené à terme ? Comment identifier et capturer les moments de découverte ? » (Paquin, 2019, p. 6). Que se passe-t-il entre les fragments d'archive que l'artiste arrive à recueillir ? Et quels fragments seront pertinents? Comment traduiront-ils l'essence de l'expérience ? L'archive comme document historique transite chez certains.es artistes vers un statut d'œuvre d'art, surtout en art action, en performance. L'archive comme œuvre pose des défis aux théoriciens.nes qui tentent de définir les contours de ces formes artistiques (Bénichou, 2010).

Questionnant l'archive, Amélia Jones, historienne d'art, insiste sur la trace visuelle comme témoignage véridique de la présence. Elle donne l'exemple d'une œuvre de Schwarzkogler où l'artiste opère une castration rituelle (Stiles, cité par Jones, 2015, p. 287). La performance, telle qu'elle est représentée par les photographies, n'a cependant pas eu lieu, mais elle suggère un récit imaginaire. Entre véracité ou potentiel de charge esthétique, l'archive est très souvent contestée. Jones en tire la conclusion que la performance et la photographie « appellent la supplémentarité mutuelle du corps et du sujet » (Jones, 2015, p. 288), c'est-à-dire que la performance « a besoin de la photographie pour confirmer qu'elle a eu lieu ; la photographie a besoin de l'art corporel comme ancrage ontologique de son indexicalité » (Jones, 2015, p. 289). Ces deux indices, véracité et charge esthétique, ont aussi été nécessaires pour valider ma performance de marche, l'artifier. Un seul récit capté sans la performance de ma marche au long cours n'aurait probablement pas eu le même impact, la même portée artistique. Les récits de

Tresser les voix, tresser le temps peuvent faire preuve d'authenticité, tandis que la performance se constitue en une validation de l'œuvre processuelle.

2.2.3 Artification

La marche artistique, même si elle n'est pas nouvelle, pose un certain problème dans ce que Heinich et Shapiro nomment les nouveaux paradigmes de l'art[83], l'artification et la légitimation (2012). « L'artification est un ensemble de processus qui entraine un développement durable entre art et non-art » (Heinich, Shapiro, 2012, p. 20), c'est-à-dire qu'une première itération d'une proposition nouvelle dans le champ de l'art n'est pas systématiquement reconnue comme œuvre artistique ou pratique artistique. La photographie en est un bon exemple. La photographie utilisée d'abord comme outil documentaire prendra plusieurs années avant qu'une faction de cette pratique transite vers une pratique artistique et une reconnaissance de celle-ci. En revanche, artification et légitimité se distinguent. « L'artification c'est d'abord une théorie de l'action, qui met l'accent sur ce que les gens font » (Heinich et Shapiro, 2012, p. 22). La légitimité d'une œuvre ou d'une pratique vient après, à travers d'autres dynamiques du champ de l'art, celles notamment des hiérarchies entre les œuvres et les pratiques, dont témoignent les historiens.nes d'art et sociologues de l'art. Dans l'analyse menant à cette définition de l'artification, Heinich et Shapiro font, entre autres, des liens avec l'histoire de la photographie, le passage de la photographie scientifique à celle de l'art (2012)[84].

L'artification met l'accent sur la phase antérieure à ce moment de la reconnaissance de l'œuvre d'art, donc le passage du non-art vers l'art. Heinich positionne sa vision de l'artification en résumant qu'il s'agit en quelque sorte de redéfinir l'art, non pas depuis le début des temps, mais à partir des pratiques actuelles (2019)[85]. Cela coïncide avec l'émergence des pratiques d'art

[83] Pour circonscrire les nouveaux paradigmes de l'art, je me réfère aussi, aux ouvrages : *Qu'est-ce que l'art fait à la sociologie ?* de Nathalie Heinich (1998), ainsi qu'à un dialogue entre Heinich et le philosophe Jean-Marie Schaeffer dans l'ouvrage *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*. Éditions Jacqueline Chambon, 2004.

[84] Un chapitre de leur ouvrage est dédié à l'artification de la photographie.

[85] Je me réfère ici au texte d'Heinich, sur l'artification.

invisuelles ou à faible coefficient de visibilité. Ces émergences surviennent, entre autres, en réaction à une monstration spectaculaire de la performance et à une marchandisation de l'art de plus en plus grande (Collet et Létourneau, 2019). Le faible coefficient de visibilité de l'œuvre cause problème encore aujourd'hui en regard des attentes de l'institution de l'art ; la pratique de l'art action soulève souvent, selon les lieux de sa diffusion, la question : est-ce de l'art ? Et les artistes de répondre que l'action (artistique) se tient au carrefour de l'art et de la vie ; et ces questions nous convient à l'intime de l'art. Ainsi, des questions me sont souvent formulées : la marche peut-elle être artistique ? Deux considérations semblent traverser cette question : sa légitimité et sa circulation dans le champ de l'art en général.

2.3 Description de la marche au long cours

Marcher au long cours pour créer dans un espace rural s'est présenté comme une nouvelle expérience pour moi. Dans le passé, j'ai vagabondé sur les routes de campagne. J'ai déambulé en intégrant les interventions urbaines et le dialogue avec les autres, mais la combinaison de ces contextes engendre la situation de cette recherche. Ainsi, cette recherche-création consiste à réaliser une performance de longue durée et de longue distance dans laquelle l'intention initiale est de marcher puis de récolter des récits au hasard de ma route (septembre-octobre 2019). Les récits ont été récoltés spontanément. En amorçant un bref échange, certains.es passants.es commençaient à se raconter, délibérément. Le récit s'amorçait lorsque j'expliquais ma présence dans ces lieux et que je présentais une question ouverte, toujours la même. Qu'est-ce que vivre en Gaspésie, près du littoral, en 2019 ? Cette question avait émergé en réaction aux changements climatiques, aux crises migratoires et à un sentiment de fragilité face à l'état du monde, un désarroi qui a trouvé un écho intime lorsque ma mère est décédée subitement deux mois avant mon départ. On trouve dans le récit de pratique au chapitre 4 (section 4.2) davantage de détails sur mon processus décisionnel et préparatoire à la marche et à son dispositif. D'un point de vue sociétal, et même planétaire, les changements climatiques créent diverses réactions dans l'environnement, la société et la vie des individus. Je ne saurais tous les nommer, mais au plus

près des réactions des individus observées, je mentionnerais l'écoanxiété[86], et inversement, le contre-discours sur les changements climatiques, le climatoscepticisme[87]. Ma réaction ici a consisté à m'informer, à lire plusieurs écrits dont ceux des penseures Donna Haraway, Isabelle Stengers, Vandana Shiva ; ensuite, à m'impliquer par des gestes à mon échelle : recyclage, réduction de ma consommation, ainsi que la recherche de nouveaux modes de création, une réflexion sur les matériaux utilisés ou à utiliser, de même que sur l'éthique dans la création des œuvres. Les révélations des scientifiques sur les changements climatiques nous tiennent en alerte dans notre rapport à la terre. Dans les médias, les discours sur l'environnement nous positionnent dans des postures binaires, pour ou contre. Comme l'écrit Haraway, « [n]ous avons besoin d'un autre monde – et vite! –, mais cet autre monde est aussi possible » (2020, p. 99). La philosophe propose une théorie autour de la déconstruction des narrations fatalistes que nous entretenons à propos de la terre, Gaïa, pour fabriquer de nouvelles histoires plus vraies et plus justes. Dans ces nouvelles histoires, l'anthropocène vit en sympoïèse[88] avec les autres espèces, c'est-à-dire s'adapte aux autres, se transforme avec les autres, vit dans un rapport non hiérarchique. Haraway convoque de multiples auteurs.es pour étayer sa thèse et illustre par de multiples métaphores avec le vivant des fonctionnements d'adaptation, de transformation sympoïétique avec le milieu de vie et ces organismes. Proposer de nouvelles histoires devenait dans ma recherche-création l'écoute de ce qui est déjà là pour en révéler ce qui, la plupart du temps, passe inaperçu car faisant partie de la vie ordinaire.

La trajectoire de ma performance de marche a donc débuté à Rivière-au-Renard, le 17 septembre 2019 et s'est terminée à Carleton-sur-Mer, le 13 octobre 2019. Je souhaitais marcher entre 15 et 20 kilomètres par jour avec des moments d'arrêt à certains endroits, comme ce fut le cas à Douglastown. Je prenais mon temps pour aller à la rencontre des résidents.es de la région. Je passais par des lieux publics : centre communautaire, bout de quai, perron d'église, parc de plage. Géographiquement, Gaspé est la ville la plus avancée dans le golfe du Saint-Laurent et la plus

[86] Détresse ressentie devant les conséquences des changements climatiques, tristesse, peur, angoisse, colère.

[87] Déni du réchauffement planétaire et des changements qui possiblement en découlent.

[88] Le concept de sympoïèse et son pendant, l'autopoïèse, sont présentés au chapitre V, section 5.6.

grande de la région. On nomme cette partie la Pointe. Carleton-sur-Mer est située au sud, dans la Baie-des-Chaleurs. À partir de cette ville, nous pouvons bifurquer vers d'autres directions : la rivière Matapédia ou le Nouveau-Brunswick. Le trajet choisi longe la mer, débutant là où, visuellement, le fleuve et la mer se rencontrent[89]. La pointe de Gaspé est le bout du monde et un accès vers l'ailleurs. La Gaspésie, en soi, est un ailleurs pour la Montréalaise que je suis devenue. Surtout à cause de sa position géographique, cette région du Québec a toujours été en retrait du reste de la province[90]. Je peux dire que j'ai rencontré des difficultés à trouver un soutien technique et financier dans cette aventure, étant donné le fait que ma destination n'était pas assez exotique, assez internationale. Deux ans plus tard, ma destination prend tout son sens, avec les impacts de la pandémie. Pendant cette période, les restrictions de voyage à l'extérieur du pays et même à l'extérieur de la province ont eu comme impact une augmentation importante de l'achalandage des visiteurs.euses en Gaspésie. Le dépaysement pouvait aussi bien se vivre sans prendre l'avion.

La création processuelle s'étale sur un continuum temporel plus ou moins long, mais comme toute œuvre, elle a un début, un milieu et une fin, dont on peut dire que ce sont des phases. Dans le cas de ma performance de marche, le premier temps constitue le vécu de la performance, et le deuxième, le partage de celle-ci. Ce deuxième temps est constitué de plusieurs œuvres, des itérations, qui peuvent être aussi considérées comme des phases d'une même œuvre, selon les artistes et leurs intentions. Ma thèse aborde une deuxième œuvre, découlant de la première, la manœuvre *Promenades à Verdun* (2020-2021). Elle se déroule sur le littoral de Verdun, Montréal. Cette création, tout aussi importante, prend une place moins grande dans l'analyse et le nombre de pages de la thèse, puisque je me suis centrée sur l'expérience vécue au long cours pour extraire les instants saillants à traduire. Avant le départ pour la Gaspésie, j'avais déjà l'idée de réaliser une

[89] Je précise que la rencontre est visuelle parce que les courants d'eau douce et salée se mélangent dans le fleuve jusqu'au lac Saint-Pierre.

[90] Selon le docteur, ex-député et maire Mathias Rioux, la Gaspésie a été abandonnée pendant plus d'un siècle par les deux paliers gouvernementaux (2018).

marche sur le littoral à Verdun[91]. Cela me semblait naturel de partager mon expérience en faisant connaître ce qu'est la marche artistique. En revanche, les modalités et le dispositif de la proposition m'étaient inconnus. C'est après l'écriture du récit de pratique, au retour de la Gaspésie, que la manœuvre a pris forme. Ainsi, les deux créations sont reliées, mais autonomes. *Tresser les voix* (la performance gaspésienne) termine son cycle à Carleton-sur-Mer, avec l'écriture du récit de pratique et le partage des récits. *Promenades à Verdun* donne de l'ampleur à cette séquence d'itérations sur l'œuvre processuelle. À l'instar de Cotton, qui édite les récits qu'elle écrit à partir de ses rencontres (*Avec du l'autre*, 2018[92]), ma performance devait être partagée dans le paysage de l'art actuel, tel que précisé dans le chapitre 1. La littérature traitant précisément du vécu de la marche artistique contemporaine est plutôt rare dans les ouvrages et articles disponibles et d'autant plus au sujet des intentions, des processus, des transformations qui ne sont pas souvent exhaustives[93]. Il n'y a pas d'inconvénient à cela pour les praticiens.nes qui cherchent une façon singulière de pratiquer la marche. C'est pour les chercheurs.euses que la problématique émerge, lorsque vient le moment de comprendre le flux événementiel[94]. En intégrant la danse à mon vivier de recherche, c'est tout un pan de l'histoire de l'art qui s'est déplié. La danse inscrit en elle un rapport historique avec la marche. Comme précisé, les artistes Cunningham, Brown, Halprin, Quoiraud ont abordé la marche comme matière ou comme frontière, pour rapprocher l'art et la vie. Je m'aligne avec la réflexion de Quoiraud lorsqu'elle mentionne : « la marche comme la danse appartient à l'instant : accueillir les circonstances et les imprévus, laisser émerger les formulations, la seule réalité étant l'expérience » (Quoiraud, 2004-2005, p. 63). Cependant, pour s'inscrire dans l'histoire de l'art, l'œuvre éphémère doit être visible et laisser des traces. Ceci constitue le deuxième temps, ou la formation d'une deuxième œuvre, selon la conception de l'artiste.

---

[91] Je présente *Promenades à Verdun* seulement à la fin du chapitre 6 de la thèse.

[92] La résidence de Cotton et la publication d'*Avec du l'autre* ne sont pas décrites comme deux œuvres ou deux phases, ce qui me fait dire que c'est l'artiste qui oriente la lecture de sa démarche et de ses intentions.

[93] C'est-à-dire qu'elles n'ont pas fait l'objet d'une recherche ou d'une analyse critique ou compréhensive.

[94] Louis-Claude Paquin parle du flux événementiel lorsqu'il présente le récit de pratique de la recherche-création et ses difficultés pour reconstruire la pratique. Il spécifie que « les évènements ou les processus de transformations de l'artefact où la durée doit être prise en compte » devraient être captés par la vidéo, car la photographie ne présente qu'un instantané (2014, p. 6).

2.4 Pertinence de la recherche

La présente recherche-création est motivée par mon intérêt à entrer pleinement dans cette réflexion pour approfondir, sous l'angle de l'œuvre processuelle et performative, le vécu de l'artiste qui pratique la marche artistique au long cours. Mes observations, au fil du temps et les lectures mentionnées m'amènent à penser que l'artiste a la possibilité de contribuer à élargir la perception et la connaissance d'un milieu donné, à un moment donné, par la pratique de la marche artistique, c'est-à-dire en incluant une forme de dispositif ou d'intention. Au vu de ce qui vient d'être énoncé, je formulerais trois grands objectifs de cette recherche-création :

- Vivre une expérience de marche artistique de longue durée en Gaspésie en tant que performance d'art action, afin d'en saisir le vécu ;
- Traduire l'expérience de la marche artistique par une archive, une trace documentaire ou une autre œuvre ;
- Et, enfin, observer, décrire et analyser[95] cette création processuelle par les situations rencontrées *in situ*, *in socius*, afin de mieux comprendre ou saisir les dynamiques, les enjeux, les paradigmes qui traversent ce type de pratique.

Une question principale guidera mon observation et mon analyse :

- Quels sont les principaux enjeux d'une marche artistique au long cours et en particulier dans la façon de transposer une expérience personnelle en présentation publique ?

Cette question en déplie plusieurs autres que je ne pourrais traiter systématiquement et par hiérarchie. Elles traduisent plusieurs dimensions du vécu performatif autour desquelles se construira l'analyse.

- De quelle façon l'artiste participe, avec son corps et son bagage culturel, à cette recherche et aux découvertes qui en ressortent ?
- De quelle façon traduire artistiquement une expérience éphémère de longue durée ? Par une archive, une trace documentaire ou une autre œuvre ? Que se passe-t-il entre les fragments d'archive que l'artiste arrive à recueillir ? Et quels fragments seront pertinents et comment traduiront-ils l'essence de l'expérience ?

[95] L'observation, la description et l'analyse seront réalisées dans une posture de recherche heuristique et autoethnographique que je décris au chapitre 1II.

La marche comme pratique performative engendre des jeux de perception et de connaissances difficiles, mais pas impossibles à traduire. J'analyserai ma création à partir de la corporéité de l'artiste, c'est-à-dire par les sens, le regard, l'écoute, le toucher et le mouvement. La marche est à la fois un outil de recherche, une façon de poétiser le monde, une façon de le transformer, d'entrer en relation avec les autres êtres, la nature et avec soi. La marche constitue une voie de recherche-création pertinente pour le champ de l'art comme pour plusieurs autres disciplines, notamment si l'on répertorie différents enjeux, dynamiques et paradigmes de celle-ci. Par extension, on peut penser que certains aboutissants de ma recherche pourraient être transférables à d'autres pratiques de l'art en contexte, *in situ* et, plus spécialement, à l'art performance et à la manœuvre. Pour toutes ces raisons, il est pertinent de se pencher sur ces questions, car le milieu artistique actuel foisonne de nouvelles propositions interdisciplinaires et situationnelles, avec différents coefficients de visibilité (Collet et Létourneau, 2019). Comprendre ces pratiques permettra de mieux les situer dans le champ de l'art, puis par extension de favoriser leur reconnaissance et leur apport aux savoirs.

CHAPITRE 3
LA MARCHE COMME MÉTHODOLOGIE

« Qui perd du temps gagne de l'espace »
(Stalker cité par Careri, 2020, p. 203).

Ma recherche est à l'image de ma création, les liens apparaissent par fragments. Mes observations se multiplient, mes idées vagabondent. Mon regard et ma pensée bougent entre les strates du paysage et de la théorie sur l'art ; ils se traversent par le mouvement et se transforment au fur et à mesure. La méthodologie de recherche-création s'est construite sur les bases de la marche comme première forme d'immersion et de l'approche qualitative en recherche, qui se traduit par une philosophie, de même que de l'approche heuristique, croisée avec l'autoethnographie et les méthodologies de la marche (*walking methodologies*). L'analyse des données collectées s'intègre par définition dans ces méthodologies, mais je me réfère aussi à l'analyse par l'écriture pour saisir mon processus.

3.1 Un pas de côté

Dans le premier chapitre, j'abordais des pratiques et des écrits sur la marche artistique en distinguant les pratiques urbaines des pratiques rurales et de celles qui privilégient les dimensions relationnelles. Ce faisant, j'ai effleuré un autre continuum sur lequel pourraient se positionner ces pratiques ; d'un côté, les approches conceptuelles et de l'autre, les approches perceptuelles. La marche se vit toujours comme expérience perceptuelle, mais les récits ou les archives partagés prennent des formes plus conceptuelles ou plus perceptuelles, selon la démarche de l'artiste. La méthodologie de recherche vise à saisir les caractéristiques de ma performance en Gaspésie, une marche au long cours et de longue durée. En décrivant mes méthodes de recherche, je trace un itinéraire pour comprendre le vécu de la performance en Gaspésie et les modalités de sa traduction vers un corpus d'éléments fragmentés : un récit de pratique, une manœuvre aux abords du fleuve Saint-Laurent à Verdun, un site internet.

3.1.1 La démarche méthodologique

Les anthropologues et les ethnologues ont une longue expérience de la recherche en situation et sur les sites. Leurs approches impliquent une vision périphérique des situations, qui se déplace entre des observations partant des plans larges aux plus précis. C'est une approche à privilégier lorsqu'on aborde un sujet à défricher. Il s'agit d'une observation participante, c'est-à-dire que la présence du.de la chercheur.euse est prise en compte dans l'observation.

> Antropologists are trained to be participants and observers at the same time, but the balance fluctuates. Sometimes a dissonance will break through and pull you into intense involvement in an experience you had distanced by thinking of yourself as cooly looking on. Or it may push you away when you have begun to feel truly a part of what is happening (Bateson, 1994, p. 5).

La méthodologie de ma recherche-création s'est construite par la combinaison de l'heuristique, de l'autoethnographie et des *walking methodologies*, car elles s'entrecroisent. Je reviendrai plus loin sur l'heuristique.

3.1.2 L'autoethnographie

L'autoethnographie est née d'un besoin de la part de chercheurs.euses de raconter une expérience personnelle pour ensuite la généraliser à un groupe plus large (Ellis et Bochner, 2000, p. 737). Depuis les années 70, l'autoethnographie pose le regard sur le.la chercheur.euse qui observe, vit et analyse son sujet de recherche. Le point de vue se décrit à partir de l'expérience, avec les doutes et les questions, en faisant le pas de côté nécessaire à des essais scientifiques conventionnels écrits à la « troisième personne, à la voix passive » (Ellis et Bochner, 2000, p. 734), parce que l'expérience de recherche mérite d'être un sujet d'investigation en soi (Ellis et Bochner, 2000). Selon les auteurs Ellis et Bochner, la posture du *Je* en recherche est nécessaire pour impliquer le.la lecteur.trice, lui ouvrir les possibilités d'entrer dans la réflexion. L'écrit autoethnographique devrait être une forme permettant de « sentir les dilemmes, de penser avec mon histoire de chercheu[se] plutôt qu'*à propos de*, se saisir activement des éléments décisionnels qui définissent mon projet de recherche-création autoethnographique et être en mesure de considérer mon récit de recherche comme une histoire et pas un compte-rendu » (Ellis

et Bochner, 2000, traduction libre). Dans cet espace, je peux faire de la place aux émotions, aux doutes, aux brefs instants qui influencent les décisions dans mon long parcours de marche et de rencontre des Gaspésiens.nes et de leur territoire. L'objectif de cette méthodologie est de saisir l'expérience individuelle de moments précis pour questionner et possiblement interpréter les gestes et les habitudes d'un groupe plus large. À mon sens, ce groupe plus large, ce sont les artistes de la marche au long cours. Comme le précise Ellis (2000), l'introspection nécessaire à cette approche s'avère exigeante et n'est pas à la portée de tous.tes, dans le sens où il faut se montrer prêt.e à se confronter, à accepter ses vulnérabilités. « Believe me, honest autoethnographic explorations generate a lot of fears and doubts- and emotional pain » (Ellis et Bochner, 2000, p. 738).

3.1.3 *Walking methodologies* – méthodologies de la marche

Dans la continuité des approches qualitatives de la recherche en sciences sociales basées sur l'observation participante et les descriptions en profondeur des sujets de recherche, les méthodologies de la marche de Springgay et Truman (2017 ; 2019, p. 3) compilent plusieurs études et méthodes de collecte de données prenant en considération l'affect, la corporéité du.de la chercheur.euse, le rythme et la durée comme éléments déterminants et sensibles de la recherche par la marche. Le *WalkingLab* qu'elles ont fondé regroupe des chercheurs.euses des sciences sociales, des pratiques artistiques et de la pédagogie pour qui la marche est « un mode d'enquête, une voie de connaissance pour examiner le vivant, le sensible, la matérialité et les événements éphémères au-delà d'une logique de représentation » (Springgay et Truman, 2017, p. 2 — traduction libre). La recherche-création incarne cette posture de « faire avec » et d'un processus de « penser avec » (Manning et Massumi, cités par Springgay et Truman, 2017, p. 2), qui se complète par un marcher avec. « In thinking-with walking we shift from an individual account of a human walker to consider an ethics and politics of "walking-with" » (Springgay et Truman, 2018, p. 3). Si les méthodologies de la marche sont toutes désignées pour accompagner mon processus de recherche, je puise aussi dans l'heuristique comme approche fondamentale et classique de la recherche. Les méthodologies de la marche sont en phase avec l'heuristique qui a pour objectif de traiter de l'expérience du.de la chercheur.euse (Gosselin, 2006, p. 29) vivant une

situation, une problématique observée, pour la comprendre. De plus, dans les méthodologies de la marche, la théorie est immanente au projet et non hors de lui, c'est-à-dire qu'elle ne surplombe pas la pratique (Springgay et Truman, 2017, p.13). Elle se présente plutôt comme un assemblage du perceptuel avec le conceptuel.

3.1.4 L'heuristique

Je m'appuie sur la démarche en quatre étapes proposée par Craig (1978) : 1) questionnement, 2) exploration, 3) compréhension, 4) communication. L'approche préconise l'observation afin de laisser émerger les réponses (données) que fournit la situation ou la pratique observée. Le processus d'écriture participe à la compréhension et amène le.la chercheur.euse à théoriser à partir de ses observations. Le cycle se répète jusqu'à ce que le.la chercheur.euse obtienne une réponse satisfaisante à sa question de recherche. L'heuristique requiert de procéder à un examen des intentions de recherche, qui consiste à suspendre le jugement, la fameuse *épochè*. Elle vise à extraire toute forme de préjugés à l'égard de l'expérience (Husserl, cité par Craig, 1978). La prise de conscience de nos préjugés par l'écriture, avant de commencer l'expérience, permet de les identifier plus tard dans l'analyse. C'est ce que l'on nomme l'*épochè*. Concrètement, j'ai noté dans mon journal de recherche-création, avant de faire la marche en Gaspésie, mes intentions, mes appréhensions et mes anticipations. Je partage ici des éléments du journal de recherche comme indicateurs du processus et de la méthode en action.

3.1.4.1 L'*épochè*

Avant mon départ, j'avais noté quelques appréhensions concernant mon projet, mes capacités, mon lien à ce territoire. Je me questionnais sur le contenu de ma création, sur la façon dont j'allais traiter les récits. J'appréhendais une surcharge d'informations avec le cumul des récits pendant 28 jours.

> Est-ce que je garderai les thèmes abordés dans les récits qui ne sont pas en lien avec le territoire et le fleuve, la vie en Gaspésie ? Si je les garde, ça me mènera un peu partout. Je dois rester « focusée » sur mon sujet (Journal de recherche-création, 10-14 septembre 2019).

J'ai pris le parti de conserver tous les récits, mais de ne pas aborder mes origines gaspésiennes, tout en réfléchissant sur le vrai et le fictif de ma performance.

> Jusqu'à présent, je ne me suis jamais inventé de personnage ; mon personnage est réel ; c'est moi qui marcherai. Je ne veux pas faire de cette marche une création autobiographique ou un autoportrait. Même si j'aborde mon lien avec la région, mon père, ma mère, je ne l'intégrerai pas dans la création finale. Pour être le plus près de la vie, art et vie confondus, je resterai moi-même, avec un autre point de vue (Journal de recherche-création, 10-14 septembre 2019).

Dans l'écriture de la thèse, l'intégration du processus autoethnographique se précise encore. Sous quel angle l'aborder ? J'accepte ce qui me semble chaotique entre mon histoire, mes perceptions et ce qui appartient aux autres et au territoire. Mes origines colorent qui je suis et mes perceptions, je les mélange alors au processus. Je laisse le processus d'analyse par l'écriture trouver sa cohésion interne.

3.2 La collecte des données

Le corpus de données se compose d'un journal de recherche-création contenant plusieurs types d'information : des photographies, des enregistrements sonores et des enregistrements vidéo. L'observation participante m'aura permis d'aiguiser mon regard et mon écoute pour cueillir les informations de ma pratique et du territoire. Ainsi, le récit de pratique s'intègre à ma méthodologie et témoigne de l'itinéraire et des situations que j'ai traversées. Les données de recherche sont des informations sur mon vécu, mes observations, mes sensations. Les images documentaires récoltées et les récits viennent enrichir les notes écrites et audio compilées tout au long de l'itinéraire.

3.2.1 Éthique et droit à la diffusion des récits

J'ai intégré à ma démarche des informations sur l'éthique de ma recherche. Je présentais les intentions futures de ma création, c'est-à-dire diffuser les récits lors de marches en groupe et sur un site Web. Je présentais aux personnes qui souhaitaient m'offrir un récit le formulaire de consentement à l'utilisation du récit et des images, s'il y en avait. J'ai peu de portraits des donateurs.trices, seulement quelques-uns pour documenter mon processus. Je n'ai aucune

intention de les diffuser dans mes créations. Les donateurs.trices ont accepté le formulaire ; ce n'était pas une difficulté. Par ailleurs, même si ma recherche impliquait un lien avec des êtres humains, elle ne vise pas les personnes rencontrées, mais seulement moi et mon processus de rencontre des autres.

3.2.2 La donnée dans les méthodologies de la marche - walking methodologies

Les méthodologies de la marche ont en commun d'articuler leurs méthodes, entre autres, par des gestes aussi simples que de marcher avec différentes consignes ou attitudes, par exemple lentement, de se mettre à l'écoute du milieu (Springgay et Truman, 2018, p. 83-86), mais toujours en considérant le corps comme faisant partie de l'environnement et de l'acte de penser (Alaimo, 2010). Les concepts de transcorporéité et de transmatérialité sont présentés comme centraux dans les méthodologies de la marche[96]. Le concept de transcorporéité, sur lequel s'appuie Springgay et Truman, est celui de Stacy Alaimo[97]. Selon elle, la transcorporéité implique de tenir compte du partage des ressources entre humains et non-humains, l'eau, l'air, la terre, ainsi que du fait que les actions des uns et des autres ne sont pas isolées mais interdépendantes.

> Transcorporeality posits humans and non humans as enmeshed with each other in a messy, shifting ontology. Transcorporeality cleaves the nature-culture divide and asserts that bodies do not pre-exist their coming together but are materialized in and throught intra-action.(Springgay et Truman, 2018, p. 50)

Toujours selon Alaimo, la rencontre de la corporéité d'un humain avec celle d'un non-humain soulève une réflexion politique et éthique : « imaginons que la *corporeality* [corporalité] humaine soit *transcorporeality* [transcorporalité][98] dans laquelle l'humain est toujours imbriqué avec le

---

[96] Springgay et Truman regroupent les théories d'autres chercheurs.es, qui éclairent, enrichissent, appuient les méthodologies de la marche, selon les concepts convoqués, dont l'embodiement, la transcorporéité, la transmatérialité; ce qui n'implique pas que tous.tes les autres chercheurs.euses utilisent les méthodologies de la marche.

[97] Stacy Alaimo est professeure d'anglais à la faculté d'Études environnementales de l'Université d'Oregon, États-Unis.

[98] Les concepts de corporalité est développés au chaptre V, section 5.3.1, p.180, et la trasncorporalité est développé en lien avec l'orchésalité et le corps participatif (section 5.3.4) et sera étayer au chapitre 6.

monde plus qu'humain » (Alaimo, 2010, p. 2, traduction libre). Il faut préciser que toutes les recherches du *WalkingLab* ne se déroulent pas dans la nature, mais le concept de transcorporéité, lui demeure. Le préfixe *trans* caractérise les processus traversant cette méthodologie, qui consiste à prendre place *avec*, *au travers* et *entre* les espaces de genres (Springgay et Truman, 2018, p. 52). Toutes les dimensions de la recherche, avec les méthodologies de la marche, sont menées à partir de la posture *trans* : du transcorporel, transmatériel au trans théorique.

Les intentions des artistes marcheurs.euses qui utilisent les méthodologies de la marche (walking methodologies) pour observer ce qui advient dans le cours du processus ont généralement comme but de rendre compte d'un moment dans l'histoire humaine, de situations problématiques, ou encore d'une mémoire trouée ou déficiente. Par exemple, *Walking to the Laundromat*, créé par Rebecca (Bek) Conroy du *WalkingLab*, est un dispositif de performance d'art sonore d'une durée de 106 minutes (Springgay et truman, 2018, p. 51). L'artiste propose d'écouter la pièce audio en faisant un lavage (si possible dans une buanderie), puis de sortir marcher entre les cycles de lavage. La bande sonore est composée d'instructions à suivre quant au moment et à la façon de faire le lavage, sur un fond de musique au style « new-age mindfulness » et de messages de bien-être. Ensuite, l'artiste introduit des commentaires sur les enjeux de capital économique comme le blanchiment d'argent, les rapports de pouvoir sur les personnes occupant les emplois de services domestiques – souvent sous-payées, exploitées, violentées (Springgay et Truman, 2018, p. 51). L'objectif de recherche de la performance sonore *Walking to the Laundromat* vise, entre autres, à questionner la représentation du loisir, de l'élite sociale, en se situant à l'opposé de la figure critiquée du flâneur[99], et, finalement, exposer d'autres types de figures de marcheurs.euses, avec d'autres corps et d'autres conditions. L'occasion d'exercer comme tâche de faire son lavage et de marcher devient, pour un moment, un espace critique de la situation et de la corporéité de celui ou celle qui effectue la tâche. Cette performance, plutôt que de valoriser la marche pour méditer, flâner, convoque la marche pour travailler. Springgay et Truman mentionnent « These crucial contributions to walking research

[99] L'origine du flâneur est développée au à la secion 1.5.2, p. 25-27.

disrupt embodied understandings of walking as a meditative flow and as being co-extensive with place (2018, p. 55). »

La marche a ainsi le potentiel de (re)devenir un vecteur de mesure des transformations scientifiques et sociales, c'est-à-dire de contester les méthodes de recherche déductives pour valoriser l'observation et l'expérience *in situ*. Les méthodologies de la marche du *WalkingLab* revendiquent une rupture avec les méthodes de collecte de données plus connues comme les entrevues semi-dirigées ou dirigées, l'observation dirigée et non participante[100]. Il s'agit de reconnaître l'importance de la corporéité de l'observateur.trice, d'en tenir compte afin d'élargir les possibilités de cueillette de données. Selon Mongeau, « [l]'observation participante [ou non participante] consiste pour l'essentiel, sur le plan de la collecte de données, en une prise de note de manière systématique et assidue des observations, réactions, analyses et autres du chercheur et de la chercheuse » (2008, p. 98). Les méthodologies de la marche adoptent plutôt la posture de l'observation non dirigée, ne cherchant pas encadrer avec des normes fixes. Selon cette approche, si les données ont une fonction spécifique, celle-ci consiste à problématiser la marche, à la ralentir, à provoquer, à agiter le.la marcheur.euse. Si cette philosophie de la recherche semble tourner le dos aux méthodes classiques, il faut nuancer. Manning et Massumi (2014) notent que, même si les méthodes sortent des sentiers battus, il est essentiel de viser rigueur et précision dans le déroulement de la recherche, afin d'éviter des aboutissants superficiels. D'entrée de jeu, la méthodologie de la marche requiert un lâcher-prise pour entrer dans un état dynamique d'observation entre marcher-penser et une attitude de *faire avec* (cités par Springgay et Truman, 2018, p. 136). Ces méthodologies se pratiquent avec des dispositifs d'activation (*activation devices*), pour « mobiliser la pensée, stimuler l'analyse des différences et qui agissent comme des tenseurs » (Springgay et Truman, 2018, p. 136), de façon à créer des situations qui, dès lors,

[100]En recherche qualitative, l'observation participante est une méthode par laquelle les chercheurs.es s'insèrent dans un milieu afin d'observer les pratiques et les usages de la vie courante en portant une attention particulière sur les thèmes de leur recherche. Dans l'observation non participante, le.la chercheur.e se tient en retrait de la situation observée. Lorsque l'observation est non dirigée, elle ouvre son champ d'intérêt à ce qui surgit et qui semble pertinent pour le thème de recherche. Lorsque l'observation est dirigée, elle suit une grille d'observation fixe à laquelle l'observateur.trice se tient au plus près. (Masset et Decrop, 2019) Consulté en ligne : https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/la-recherche-en-management-du-tourisme--9782311406825-page-139.htm

provoquent des frictions avec l'environnement. Le dispositif de création associé à la marche, dans mon cas, la collecte de récits, agit comme paramètre de tension dans l'observation des situations. Une entrevue réalisée en marchant est teintée de l'ambiance du site, du rythme du mouvement, ce qui la distingue de l'entretien dans un bureau fermé. Jon Anderson (cité par Springgay et Truman, 2018) réalise des entrevues de recherche en marchant, pour examiner la construction du savoir et du lieu chez les activistes environnementaux. Il mentionne : « Through talking whilst walking, by conversing and traversing pathways throught an environment, we are able to create a world of knowledge (or pathways of knowledge through the world) by taking meanings and understantdings into existence » (cité par Springgay et Truman, 2018, p. 19). Springgay et Truman ajoutent « Walking interviews allow a researcher to physically go to a specific place with a participant, in order to re-create that place, rather than recall place via memory out of context » (2018, p. 19). Les résultats de la performance se mêlent à ceux de la recherche puisque les actions informent autrement le thème de recherche.

Dans un autre contexte, Katherine Wallace et Bonnie Freeman s'intéressent aux couches géologiques qu'elles comparent à des récits dont la lecture est possible par les traces sédimentaires, fissures, fossiles, etc. Selon elles, tout ceci raconte les histoires des humains et non-humains habitant sur le même territoire (cité par Springgay et Truman, 2018, p. 27). Les traces sont considérées, dès lors, non plus comme seules données, mais comme éléments du vivant. Dans la perspective des méthodologies de la marche, une tension entre sentir et décrire la pensée est nécessaire pour en faire un processus de recherche, une tension entre percevoir et conceptualiser. Je termine en soulignant que les dispositifs peuvent être très simples comme celui de Vaughan dans sa recherche création et pédagogique *Finding home* (2008), qui consista à marcher quotidiennement avec son chien Auggie. Sa recherche s'est déroulée avant le *WalkingLab*, en 2004 (et avant) mais correspond au concept de transcorporéité et de transmatérialité. La présence de son chien multiplie les rencontres et les situations (2004, 2009), ce qui est aisé à imaginer. Toutefois, ce qui surprend advantage, c'est lorsqu'elle affirme : « Now, my thinking with Auggie seems to be reflective of a broader approach to critical an creative practice, as my dissertation aim to demonstrate. (Vaughan, 2009, p. 9) » Lorsqu'elle se promène avec Auggie, Vaughan se décentre de sa seule perception des éléments, et se met à l'écoute des

perceptions visuelles, olfactives de son chien (Vaughan, 2009, p. 8), et cette posture transforme la lecture des situations. « Just as my walking with Auggie allows me to make connections with the creatures and structures around me, so it also enables a stiching together of ideas and thoughts. » (2009, p. 9) Dans les méthodes classiques, le.la chercheur.e éviterait d'impliquer son chien dans ses tâches de recherche. Nous pouvons concevoir à la lumière des exemples présentés que les méthodologies de la marche ont comme objectif de diversifier les points de vue sur le monde.

3.2.3 Essai d'une grille d'observation

Avant même de définir le projet de recherche-création de la thèse, j'ai mis par écrit deux années de pratique de marche artistique, dans un corpus de carnets de pratique (2014-2017). À partir de ce récit, j'ai créé une grille d'observation avec des questions prédéfinies auxquelles je m'attendais à répondre chaque soir. Mon but était de faciliter ma prise de notes pendant ma performance. J'avais lu et relu ces carnets de pratique pour élaborer la grille d'observation, parce qu'il y a effectivement des informations qui reviennent. Après quelques jours de performance de marche en Gaspésie et de prise de notes, j'ai abandonné cette grille, car elle ne correspondait pas du tout à ma façon de faire dans la pratique, ni à ce que j'avais envie d'écrire. Les sensations corporelles pendant la marche nous ouvrent à une myriade de possibilités et s'y laisser aller, c'est accepter l'imprévisible. Jeanne Vacaro écrit : « Felt, cannot be known mathematically, like textiles-calculated, quantified, or mapped on a horizontal-vertical grid. It is the result of the destruction of a grid. There is no pattern to follow » (cité par Springgay et Truman, 2018, p. 136). Sentir est un événement, un intervalle impliquant le corps en relation par le toucher. Le toucher implique la friction du corps avec le dehors, il ouvre à l'expérience. Cependant, je notais ou j'enregistrais tout de même des commentaires chaque jour, à partir de mon expérience, sans canevas.

3.2.4 Journal de recherche-création

Mon journal de recherche-création contient plusieurs types d'écrits et plusieurs types d'informations relatives à ma recherche et à ma pratique. Des notes sur l'expérience relatent quelles sont les situations rencontrées et comment je les reçois, comment je les vis. La longueur

est inégale d'un jour à l'autre. Parfois, la recherche d'hébergement pour le lendemain demande plus de temps. Parfois, ma fatigue est si grande que je n'ai pas l'énergie d'écrire. Pour pallier une possible perte d'informations, j'ai capté des notes audio pendant mon parcours dans la journée.

3.3 Récit de pratique et analyse

3.3.1 Récit de pratique

Avec le récit de pratique s'amorce l'écriture de l'expérience de la performance au long cours. Le récit de pratique consiste à décrire la pratique de l'artiste en mettant l'accent sur ce qui est moins tangible et qui va au-delà d'une description des artefacts de la création. Les « connaissances tacites de la pratique artistique » en question et les « dimensions implicites intuitives » sont les informations recherchées (Paquin, 2019). Avant d'écrire le récit, il s'agit de s'imprégner des informations sur sa pratique, ses notes et les diverses formes documentaires : photographies, vidéos, captations sonores, entrevues, dessins, etc. pour choisir les éléments les plus représentatifs de la recherche. J'ai écrit mon récit de pratique dès mon retour, pendant qu'il était vivant dans mon ressenti. Le fil conducteur venait par thématique. J'ai envisagé de l'écrire selon le parcours, par date, mais au moment de l'écriture, le *récit* se présentait par thème, ce qui correspond davantage au vagabondage des idées lorsqu'on avance sur la route.

3.3.2 Analyse thématique

L'analyse par thème (Paillé et Mucchielli, 2012) est une méthode consistant à classifier les données après un processus d'immersion, c'est-à-dire de lecture et de relecture, pour voir émerger des thèmes. L'analyse thématique de *Tresser les voix* a été réalisée à même l'écriture du récit de pratique de la performance en Gaspésie. J'ai plongé dans mon journal de recherche-création, consulté mes photographies, mes captations audio et vidéo. L'élaboration du site Web et de la manœuvre de Verdun a contribué à l'analyse. Je découvrais de nouveaux liens à chacune des phases de ce processus entre création et recherche. Parmi les thèmes qui ont émergé au sujet du vécu de l'artiste qui marche au long cours, voici les plus prégnants : la relation au paysage, les états du corps en marche, les états de la performance, l'errance dans le processus, composer avec l'inconnu, traverser les situations vécues. Plus tard, pendant le travail sur le partage de

l'expérience, j'ai identifié les thématiques récurrentes : le processus de création, le mouvement des images qui se présentent en marchant (celles que je photographiais ou celles que je gardais en mémoire) et le va-et-vient entre la solitude et les rencontres des autres (humains, non-humains). L'effet de l'actualité traverse aussi ma recherche, parce que les gens rencontrés en parlent. Elle se vit dans l'espace public et s'imprègne dans les pores de ma recherche-création *in situ* : faire et penser avec !

3.3.3 Analyse par l'écriture

La démarche de l'analyse par l'écriture s'appuie également sur les écrits de Paillé et Mucchielli (2012). L'analyse débute dès la prise de notes dans le journal de recherche-création, puisqu'il y a déjà une sélection dans ce qui retient l'attention. La lecture des ouvrages théoriques éclaire le contenu des écrits. Ensuite, la consultation des notes manuscrites, des notes audio, des photographies révèle de nouveaux liens entre les éléments. J'ai procédé à un débroussaillage des écrits de façon cyclique : relecture et écriture. Au fur et à mesure de la prise de notes, la pensée chemine avec ce qui survient et m'amène à modifier ce que je note. L'écriture du récit de pratique constitue une étape incontournable dans le cadre de ma recherche : elle constitue le premier passage de l'expérience personnelle vers un partage public. L'analyse par l'écriture se conclura par le chapitre des constats, dépliant mon analyse de la marche artistique en contexte qui vise aussi à répondre aux objectifs de recherche : mieux saisir le vécu de la marche artistique au long cours et saisir des éléments du passage traduisant cette expérience de l'artiste en expérience partageable avec les autres.

3.4 Entre collages et interstices des approches

La marche artistique a la particularité intrinsèque d'être recherche et création, création et recherche tout à la fois, selon ce que l'artiste décide d'en faire. Sa forme performative, processuelle autant que relationnelle en font un art de mouvement perpétuel. Elle n'est jamais fixe. Elle fait partie de notre condition humaine, affective et émotive, génétique et historique. Ce qu'on en fait crée les différences ; elle est à la fois une méthode – la marche – et un résultat – l'œuvre éphémère et processuelle. Elle a le potentiel de cumuler de multiples couches du vivant

et de connaissances, et nous permet une liberté d'agir et de penser. Comme artiste et chercheuse, je marche seule et reliée, regardante et regardée, écoutante et écoutée. L'effet du vase communicant roule en continu. Les pauses de la performance permettent de prendre des notes, avec pour but de conscientiser à partir de ce qui est là. Ma proposition méthodologique s'est fixée dans le pas-à-pas de mon expérience. Les approches présentées se complètent pour rendre compte de la multiplicité des couches de vécu, des angles morts que j'ai tenté de réduire autant que possible, de mes vulnérabilités à l'écoute de la sensibilité des récits offerts et de la performance du long cours. J'ai souhaité être méthodique et authentique.

CHAPITRE 4
RÉCIT DE PRATIQUE : TRESSER LES VOIX, TRESSER LE TEMPS

> *Monde* signifie ici la totalité de ce qui est, le tout formé par la nature et l'histoire. Il n'est pas, n'existe pas, mais se déploie. Il s'adresse à nous, nous requiert et se retire, se refuse. Et il joue en tant que tel avec l'*être humain* qui, non plus, n'est pas un être ou un étant, mais se trouve [constitué] à travers le jeu qui le traverse.
>
> (Axelos, 1996)

4.1 Prologue

Certaines images sont figées dans mes souvenirs d'enfance, comme la maison de Gaspé, la plage d'Haldimand ou précisément celle de mon grand-père debout sur le balcon arrière de la maison. Il observait au loin, avec ses jumelles, l'île d'Anticosti. C'était le même rituel tous les jours. Lorsque, moi-même, je regardais dans ses jumelles, je ne voyais rien. Ce qu'il observait était pour moi abstrait, mais clair pour lui. Puis, dans la maison, accrochés près de la porte, son baromètre et son thermomètre, qu'il regardait aussi matin et soir. Il tapotait la vitre du baromètre. Deux petits coups avec le bout de son doigt, puis il reprenait sa posture, ces deux mains retenant ses bretelles. Il observait quelques secondes pour voir ce que l'aiguille indiquerait, et il retournait à ses tâches. J'étais intriguée. Un jour, il m'a expliqué que l'aiguille indiquait la pression atmosphérique, cela lui permettait d'anticiper la météo, comme lorsqu'il naviguait. Mon grand-père portait le rêve de partir sur un grand voilier avec toute sa famille. C'est une histoire fantastique qu'il nous racontait à ma sœur et moi. Il donnait les détails sur la façon dont nous allions l'aider à faire les repas pour tout le monde. J'avais 5-6 ans et j'y croyais totalement. La mer lui manquait.

Vers l'âge de 7-8 ans, j'habitais plutôt à Bonaventure, avec ma famille Gauthier. J'ai souvenir que derrière la maison, il y avait un grand garage. Il y avait une dame âgée, Juliette, qui ne voulait pas nous laisser entrer même si le lieu semblait ouvert au public. Le garage m'attirait parce que les portes étaient grandes ouvertes et que mon père y allait souvent pour parler à cette femme. Il n'y avait pas d'éclairage, on ne voyait pas ce qu'il y avait vraiment, il fallait y entrer. Ça sentait la poussière. J'ai appris beaucoup plus tard que cette femme, Juliette, était la tante de mon père, donc ma grand-tante. De mon contact avec elle, il ne me reste que des sensations et des images

d'un soleil fort de juillet et du contre-jour de la porte du garage. C'était comme le trou d'une caverne effrayante et magnétisante. Le garage était rempli d'objets antiques, du tracteur à la commode, au pot de chambre. Juliette trouvait, achetait, recevait des dons d'objets qu'elle exposait et revendait. Les souvenirs émergent par des sensations, et d'autres par des images. J'ai un lien fort à la mer, au fleuve, aux rivières gaspésiennes et à l'horizon. Ces espaces québécois, j'en ai mesuré la valeur lors de mes voyages ailleurs dans le monde. Quand on nage dans la Bonaventure, l'eau est limpide, les roches sont de toutes les couleurs et on peut voir les saumons qui la remontent. La sensation d'être portée par l'eau pure et froide, de sentir qu'on est dans le vivant, c'est inoubliable. La rivière est aussi un lien symbolique à mon père et à mon grand-père Gauthier, tous deux pêcheurs dans leur temps libre. À sa retraite, mon grand-père pêchait tous les jours dans le barachois, derrière la maison. Ces images et d'autres sont les bouées auxquelles sont reliées mon enfance. Elles vont et viennent selon les événements. À quel moment décideront-elles de demeurer enfouies dans ma mémoire pour ne plus refaire surface?

Ma marche s'est transformée en quelque chose d'inattendu. Puisque ma mère est décédée en juillet 2019, deux mois avant mon départ, à ma performance s'est ajoutée une dimension que je n'avais pas prévue, celle du deuil, ce qui colore mon expérience intérieure de cette marche et ce que j'en conclurai. Le deuil fait partie de la vie, et quel meilleur moyen que la marche pour vivre ce processus. La trajectoire Gaspé-Bonaventure s'inscrit dans ma trajectoire de vie. Je l'ai parcourue des dizaines de fois dans ma petite enfance en famille, en train ou en voiture et, plus tard, avec mes enfants en vacances. Aujourd'hui, c'est à pied que je retrace cette trajectoire. C'est en elle que je cherche des réponses à mes questions, sur ce territoire, mon berceau.

Je présente mon récit de pratique avec de nombreux détails. J'aurais pu l'écrire de plusieurs façons, j'ai choisi de rassembler les récits par thématiques. Étant donné que l'écriture du récit s'est fait dès le retour de la Gaspésie, le vécu était frais, pétillant, garni. Je ponctuais déjà mon récit avec des lectures, des événements qui alimentait ma réflexion. Je l'ai écrit au plus près de l'expérience avec des phrases simples. Je le partage ici presqu'intégralement avec des extraits de mon journal de pratique et des photographies captées spontanément.

4.2 Genèse de ma performance marchée

En novembre 2016, j'ai assisté à la communication du philosophe et sociologue David Le Breton à l'UQAM. Son livre *Éloge de la marche* (2000) m'intéressait. Il décrit les différentes façons de marcher dans la nature et les qualités méditatives de la marche. Dans ses promenades, l'auteur rencontre des lieux dont il s'imprègne, c'est-à-dire qu'il cherche à traverser en les habitant. Il dialogue intérieurement avec la nature, et nous le partage bellement. La marche, dans ce contexte, est naturellement un retour à l'essentiel, un espace-temps d'intériorité, un parcours vers soi-même. Le Breton traite aussi de la marche urbaine avec son brouhaha, ses sons, sa population qui bouge selon les rythmes du jour et des saisons. L'image du flâneur [et de la flâneuse][101] est prépondérante. « Toute ville est subjective » (Le Breton, 2000, p. 123) et reflète nos souvenirs, dans la mesure où nous y avons vécue. Et toute ville est ouverte à l'inconnu, car elle s'offre au « flâneur qui chemine en suivant ses lignes de chants personnelles, ses attractions affectives régies par l'intuition du moment, l'atmosphère pressentie d'un lieu, avec toujours l'aisance de rebrousser chemin […] » (Le Breton, 2000, p. 124). À l'époque de cette communication, je marchais régulièrement avec les participants des ateliers *Marcher et investir la ville* (MOB) et je ne trouvais pas de réponses satisfaisantes sur la marche errante, qui est différente de celle du flâneur inscrite dans l'histoire de l'art avec les dadaïstes. Je croyais trouver de nouvelles pistes avec un sociologue (Le Breton), il n'en fût rien. Je souhaitais éclaircir ces distinctions, ce qui m'a poussée dans cette voie de la recherche : approfondir la marche artistique et ses différents modèles. Je cherche cette « autre chose » qui intègre l'intériorité, la dimension relationnelle, le rapport à soi et le rapport à l'autre. Mes projets de création avec la communauté, de même que mes projets de création personnels ont cette couleur philosophique du rapport au monde. J'observe aussi que les expériences qui transforment peuvent se vivre dans différents lieux, en solitaire ou en communauté. Puis ma réflexion continue. Comment vivre un mode de l'errance dans un projet de marche dont j'ai tracé l'itinéraire ? Je ne peux vivre une errance telle que celle de l'itinérante. Mon errance se déroule sur le plan mental et affectif. Elle devient une

[101] Le Breton ne rapporte aucune singularité des expériences selon nos corps, leur genre, couleur, capacité, image, autant dans son ouvrage *Éloge de la marche* (2000) que dans la conférence, sur le même thème, à laquelle j'ai assistée en 2016, à l'Université du Québec à Montréal.

attitude dans mon cheminement sur la route. Dans les théories sur le processus de création, l'errance peut correspondre à la période d'incubation d'une nouvelle idée, une période de latence (Gosselin et coll., 1998).

4.2.1 Processus de la dérive

D'ailleurs, quel mot choisir ? Errance ? Itinérance ? Nomadisme ? L'errance signifie étymologiquement « aller çà et là » (Rey et Tomi, 2010). L'itinérance a une signification un peu différente, car elle introduit l'idée d'un itinéraire, d'une route planifiée, mais de laquelle le marcheur dévie. L'itinéraire (*itinerare*) serait d'ailleurs plus près de l'idée du voyage, du déplacement. Par contre, son rapprochement avec l'itinérance des marginaux de la rue lui donne une connotation qui ne correspond pas à ma situation. Le terme « errer » est plus approprié lorsqu'on parle d'une attitude, d'un processus, car il renvoie à un état. Tout au long de l'écriture de *Tresser les voix, tresser le temps*, j'ai souhaité couvrir l'organisation de ma performance et en révéler une part du vécu pendant son déroulement. J'entrelace ce vécu récent de marche avec un vécu plus ancien. Puis je tresse des bribes de mon histoire personnelle avec les récits que l'on m'a offerts ainsi qu'avec mes réflexions sur la création et la nature. J'ai réfléchi pendant plus de deux ans sur les concepts d'errance, de présence, de corporéité, d'art relationnel et d'art en contexte. Ils se greffent donc naturellement au récit. Dans mon carnet de recherche-création, je notais des éléments conceptuels tels qu'ils se révélaient dans l'action. Ces notes éclairent les re/cadrages de ma traversée, ceux que j'ai choisi de partager. La récolte des récits des Gaspésiens.nes était un objectif de ma performance de marche. J'ai induit cette action spontanément et en cohérence à ma démarche d'art relationnelle. En marchant, les récits des autres se sont tressés à mon propre récit. Le récit de l'autre devenant un moment de dialogue au sens propre comme au sens figuré. J'ai récolté 32 récits, des narrations issues de mes rencontres avec les personnes. En fin de compte, 25 seront partagés, puisque certains sont inaudibles ou apportent peu de contenu. Je n'ai pas comptabilisé toutes les discussions que j'ai pu avoir outre ces récits.

4.2.2 Le questionnement

La marche nous expose à l'inconnu, à l'imprévisible. Cette dimension m'intéresse. Comment se vit une création qui se déroule en 28 jours et sur 300 kilomètres ? Est-ce que l'artiste travaille en continu ? De quelles façons se manifestent les moments forts de la création ? Comment est sélectionné ce qui sera partagé ? C'est ce que je souhaitais explorer dans la recherche-création *Tresser les voix, tresser le temps*. En cueillant les récits çà et là, je m'installe dans ce mouvement aléatoire de l'errance. Marcher tout en se questionnant sur des points de vue théoriques et philosophiques change la perspective de l'action. Déjà en juillet 2019, à l'île d'Orléans, je marchais en essayant de saisir ce que je cherchais précisément. Je n'avais aucun doute sur ma capacité à entrer en contact avec des passants.es, de marcher pour recueillir des récits, mais je me demandais comment, de façon précise, j'allais présenter mon projet. Est-ce que je devais avoir un point de vue sur la Gaspésie, l'environnement, le littoral ? Les questions environnementales me pressaient de plus en plus. En 2018, je remettais en question un voyage sur une île grecque où j'avais été invité par un ami. Sachant que les embarcations des migrants.es s'amaraient ou échouaient dans cette région, j'avais un malaise à me faire touriste dans un environnement de crise humanitaire. Mes moyens pour agir sur cette cause sont faibles, celle-ci me tourmentait. Ce sentiment a fait naître chez moi un questionnement sur l'état des populations vivant sur les litoraux. Comment est perçu le rapport à la mer, la traversée des grandes eaux? Puis d'une chose à une autre, toujours en écho aux événements sociaux, les féminicides des femmes autochtones, le mouvement *Black life matter*, le mouvement *Me too*[102], ont eu des effets sur ma position dans le monde. Le long processus vécu entre 2015-2017, avec les personnes sans abris, m'habitait encore. Aussi je songeais à ma propre histoire, celle d'une enfant née dans un contexte d'illégitimité. Le traumatisme de ma mère à me mettre au monde dans un contexte où être enceinte et avoir un enfant sans être marié était illégitime[103], lui a laissée des blessures profondes,

[102] Le mouvement *Black life matter* dénonce le racisme envers les personnes noires. Le mouvement *#Me too* dénonce les agressions sexuelles.

[103] On peut consulter à ce sujet le rapport du Comité sénatorial permanent des affaires sociales, des sciences et de la technologies. (2018). *Honte à nous. L'adoption forcée des enfants nés d'une mère célibataire pendant la période*

de même pour moi. Sans penser régulièrement à ce contexte de ma naissance, il revient de temps à autre, lorsque je suis confrontée à des situations qui me le rappellent. Enfin, j'ai ressenti que mon attention aux traumatismes humains s'intensifiait. Pourquoi les traumas se reproduisent-ils, à peu de différences près, d'une génération à l'autre, d'un lieu à un autre[104]?

La marche au long cours est devenue une voie pour avancer dans ma recherche sur les pratiques *in situ* et leurs retombées sur l'artiste et ses œuvres. L'attitude d'errance dans la collecte des récits visait à laisser libre la parole de ces passants.es qui me racontaient leur rapport à la mer, au littoral, au territoire. Je ne cherchais pas à récolter des récits spécifiques, répondant à une question précise. Agir avec un cadre précis aurait, selon moi, diriger le regard, la parole. Je souhaitais plutôt laisser libre cours et saisir au bond ce qui se disait sans filet. Mon positionnement politique et social sur l'écologie, le vivre-ensemble devait-il être nommé pour que j'affiche mes couleurs ? Je décidai que cela n'était pas nécessaire, car je cherchais quelque chose qui échappe ou se cache derrière l'espace politique, même si j'adhère à l'idée que tout est politique. Je peux choisir de quelles façons observer et écouter ce qui m'entoure. Ainsi, il s'est avéré que le processus d'une marche au long cours et celui de l'écriture de la thèse m'ont poussée dans les derniers retranchements de mon for intérieur, comme souvent dans le cas d'un pèlerinage. Ce que je ne voulais pas aborder est, chemin faisant, remonté en surface lentement.

4.2.3 Mes outils de recherche et de création

Préparer mes bagages pour un voyage si long avec un sac à dos n'était pas si simple. En plus de mes vêtements et de quelques articles de toilette, j'avais à sélectionner l'essentiel de mon matériel de création. Mes habitudes de photographe m'incitaient à prendre ce qu'il faut pour photographier et me donner une flexibilité selon mes humeurs et mes idées. Après un long débat

---

d'après guerre au Canada ; Canada : auteur. Consulté à l'adresse : https://sencanada.ca/fr/info-page/parl-42-1/soci-mandat-adoption/

[104] C'est pendant le processus d'écriture de la thèse que ces liens entre les traumas, l'histoire, la mémoire et le corps se sont conscientisés pour moi, avec plus d'acuité. De plus, certaines œuvres d'artistes autochtones contemporaines ont eu, elles aussi, un impact sur cette prise de conscience; notamment *L'éveil du pouvoir* de Sonia Robertson (2017) et *Scare project* de Nadia Myre (2010) auquel j'ai contribué (En référence, l'article de Pageot, 2018).

avec moi-même, j'ai mis dans mon bagage une enregistreuse et des micros binauraux, une caméra vidéo compacte, six cartes-mémoires et dix piles rechargeables avec le chargeur. Cette caméra s'utilise avec un téléphone cellulaire, et enregistre les images et vidéos sur une microcarte SD. J'avais aussi un appareil photo analogique et une dizaine de rouleaux de pellicule photo, une lentille 24 millimètres et une lentille 50 mm ainsi qu'un capuchon percé pour photographier en sténopé. J'ai dû acheter des cartes-mémoires au fur et à mesure, mes images et les captations sonores prenaient beaucoup plus d'espace que prévu. J'avais en tête de réaliser des microperformances furtives pendant ma trajectoire de marche. J'ai donc ajouté quelques accessoires dans mon sac : un rouleau de papier de mûrier de 15 pouces de longueur, un maillot avec motif léopard, un ciseau, des clochettes, de la cordelette, du papier doré et un fil métallique pour le jardinage. Avec ce matériel, la route deviendrait mon atelier. Je me donnais une lattitude pour créer autant des actions performatives que des artefacts, des images avec un dispositif expérimental, le sténopé. Je n'avais pas de plan arrêté, précis, sauf celui de me munir de quelques outils de création qui me sont familiers. Étant donné que la température changeait rapidement entre la mi-septembre et la mi-octobre, j'ai prévu une valise envoyée par autobus d'un point de service vers un autre. Ceci me permettait de me délester des vêtements et des objets dont je n'avais plus besoin. Au jour le jour, je m'habillais avec plusieurs couches de chandails et un imperméable, qui coupait le vent. Je portais un chapeau de feutre imperméable, qui me protégeait du soleil et de la pluie. Le chapeau et le sac à dos contribuaient à créer mon image de marcheuse. Après quelques jours, j'avais mal aux pieds. Pour me permettre d'avancer sans souffrir, j'ai acheté un chariot d'épicerie dans une friperie de Gaspé. En plus de me soulager, ce chariot m'a donné une nouvelle allure. Il complétait ma figure d'artiste traversant le paysage et devenait mon compagnon de route. Je n'avais pas envisagé d'éléments particuliers faisant office de costume ou d'objet remarquable à la façon d'André Cadere et ses bâtons ou de François Morelli et sa sculpture portable[105].

[105] Lamarche, B. (2015). François Morelli. L'impossibilité d'une île / François Morelli: The Impossibility of an Island. *Espace*, (111), 42–51.

Ma caméra aussi attirait l'attention, même si je ne le souhaitais pas. Le boitier est une boule avec une lentille montée sur un manche. Le mouvement de cette lentille est robotisé et bouge avec une grande flexibilité. Je tenais le manche à la main et parfois j'utilisais des bretelles que j'avais fabriquées. Cela me permettait de marcher avec la caméra devant moi et de filmer la route à peu près selon mon point de vue. Je n'accordais pas toujours une grande attention au cadrage de mes images, surtout parce que je pensais à avancer dans mon itinéraire. Je prenais aussi de longs moments sans aucune captation, pour reposer mon cerveau et entrer davantage dans la présence de la marche. À certains moments, j'avais une idée qui se faisait forte et je sortais mon enregistreuse ou mon téléphone cellulaire pour l'enregistrer. Parfois, je me sentais faire corps avec mon appareillage, alors qu'à d'autres moments, je souhaitais m'en libérer. Lorsque je prenais une pause des captations d'images, je déposais ma caméra dans mon chariot, en prenant soin de la protéger du sable. Mon enregistreuse était dans un sac en bandoulière que je portais en tout temps, ou presque. Elle devait être accessible rapidement pour un récit, une captation sonore ou une note audio. Je vivais parfois une frustration de ne plus avoir de piles rechargées ou de la place dans les cartes-mémoires. Puis je lâchais prise, et je vivais le moment présent. Je m'assurais de conserver un minimum de charge pour mon téléphone, par mesure de sécurité. Dans les faits, j'ai peu utilisé mon appareil photo analogique. Il était de trop. C'est sur la marche que reposait l'essentiel de ma performance et la récolte de récits. L'équipement minimal dont j'avais besoin était mon magnétophone et ma caméra vidéo. Je me suis même questionnée sur la nécessité de la vidéo. Tout ce matériel visuel était-il nécessaire ? Je filmais pour mettre en relation les récits avec des images du territoire et de la mer. Finalement, j'apprécie le fait d'avoir mes captations vidéo. Elles sont en partie la mémoire de ma performance. J'ai très peu d'images de moi en action. En revanche, j'étais là et j'ai filmé. Mes cartes-mémoires sont remplies d'images, de vidéos, de récits et de notes audio prises pendant ma marche. Le cumul des éléments audio, récits et notes correspond à 70 heures de fichiers[106]. L'idée de rendre les récits intégralement m'a effleuré l'esprit pour en faire une présentation en cohérence avec ma performance de longue durée. Mais aucun spectateur ne supporterait d'écouter l'ensemble des récits en continu. Dans

[106] Les notes auditives sont un complément à mon journal de pratique. La captation de mes pensées pendant la marche me donne un complément d'information très près du contexte.

ce scénario, chaque spectateur n'aurait accès qu'à une infime partie des récits, tout comme moi, qui n'ai pu rencontrer qu'une infime partie des Gaspésiens.nes. Cette idée a été considérée pour la création de marches à Montréal, puis abandonnée. Pour ce récit de pratique, comme pour la thèse, il y a plusieurs façons de présenter un récit et de le développer. Il est naturel de raconter le récit d'une trajectoire dans l'ordre d'arrivée des événements. Ce ne sera pas ma façon de présenter les récits récoltés. Je ne souhaite pas les numéroter par ordre d'arrivée par souci de préserver, autant que possible, l'anonymat des participants.es. Je présenterai mon parcours, des informations sur le territoire parcouru, ma méthode de collecte, et pour ce qui est du moment précieux des rencontres, je m'accorde la liberté de révéler les récits par les thématiques abordées. Je les raccorde entre eux ainsi qu'avec ma propre marche physique et mentale. Toutefois, je n'aborde pas toutes les thématiques avec la même précision. Pour chaque récit sera rendu ce qui m'est le plus pertinent et sensible.

4.3 Entre deux êtres I : le territoire et la trajectoire

Ce territoire, pour moi, tient ensemble les morceaux de mes origines et de l'histoire sociale. Ce trajet est aussi la route qui a réuni ces jeunes amants qui sont devenus mon père et ma mère. La distance entre Gaspé et Bonaventure (190 km) représente peu pour les Gaspésiens.nes habitués à faire des kilomètres pour trouver des marchandises, aller travailler ou voir leur famille. Cependant, cette distance se vit dans sa longueur, surtout si elle se mesure en pas de marche. Plusieurs artistes questionnent, par la marche, la distance dans une relation, comme Christine Quoiraud et Julien Bruneau, ainsi qu'Abramović et Ulay. Ces lignes impalpables entre les êtres deviennent tout à coup presque visibles par ma performance, je veux dire, à mes yeux.

4.3.1 L'itinéraire

Gaspé est sur la péninsule, c'est le cap, d'où les villes Cap-des-Rosiers, Cap-aux-Os. Bonaventure est dans la Baie-des-Chaleurs. Il y a près de 330 kilomètres qui séparent les deux villes. Leur climat est différent et leur histoire aussi. La famille Gauthier est d'origine acadienne et les premiers d'entre eux se sont établis dans la Baie-des-Chaleurs en 1760. C'est le climat de la baie, plus

favorable aux récoltes, qui les incitèrent à s'y installer. La région de Gaspé, elle, était un carrefour économique important à cette période.

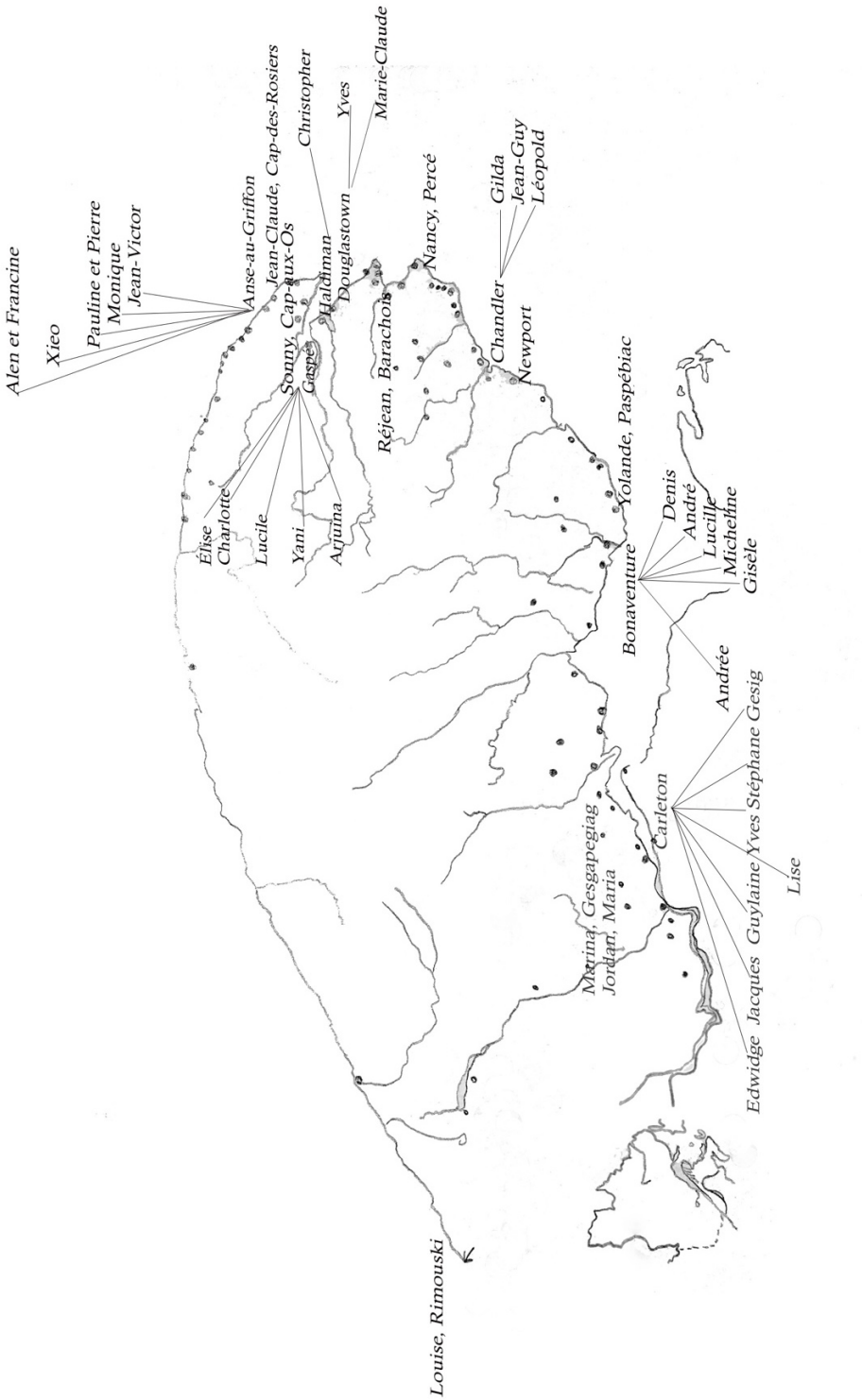


Fig. 4.1 : Carte de la Gaspésie calquée, indiquant les lieux de récolte des récits, novembre 2019.

En théorie, mon itinéraire pour cette longue marche commençait à Rivière-au-Renard pour se terminer à Carleton-sur-Mer. J'avais pris la décision de marcher le long du littoral, c'est-à-dire le plus près de la mer. Je souhaitais entrer dans la ville de Gaspé par la marche et non par bus. Ainsi, je devais traverser la péninsule et longer le parc Forillon. J'ai quitté Montréal le 14 septembre 2019 à 7 heures du matin par autobus. Je suis arrivée en soirée à Rimouski, après 12 heures de voyage. Je m'y suis arrêtée une nuit et une matinée. J'ai visité la ville et le centre d'artistes Caravansérail. Je n'avais pas officiellement commencé ma marche ni la cueillette des récits. J'avais planifié cette escale pour amortir mon passage du rythme effréné de Montréal à celui plus lent du milieu rural. Le 15 septembre, vers 13 heures, je marchais en direction du terminus de bus, pour continuer mon itinéraire vers la ville de Rivière-au-Renard lorsqu'une femme m'a offert son aide pour transporter mes valises. C'est elle, Louise, qui m'offrira le premier récit. Ma performance a donc débuté, en réalité, à Rimouski le 15 septembre et s'est terminée à Carleton-sur-Mer le 14 octobre. J'ai marché quelque 300 kilomètres, entre Rivière-au-Renard et New Richmond. Je longeais la route 132, celle qui suit le fleuve, le golfe, la mer et la Baie-des-Chaleurs. Difficile de calculer de façon exacte le nombre de kilomètres marchés. J'avais une montre pour capter mes trajets, puis j'ai consulté Google Maps pour calculer les kilomètres quotidiens. Mon téléphone me donnait aussi un calcul du kilométrage. Cependant, ma montre n'était pas toujours activée ; mon téléphone se déchargeait rapidement puisque je l'utilisais aussi pour photographier ; et Google Maps ne me donnait pas le nombre de kilomètres marchés lorsque je quittais la route principale. Le décompte de kilomètres parcourus demeure approximatif, quoiqu'assez près de la réalité. Je logeais dans les hôtels, les auberges, et à quelques reprises, on m'a reçue chez l'habitant. Avant de quitter Montréal, j'avais déjà reçu l'invitation de m'arrêter à Douglastown, chez le collègue d'un ami. Je l'ai fait. Yves m'a hébergée cinq jours, me permettant de réorganiser mon matériel et de participer à la marche pour le climat avec les Gaspésiens.nes. J'étais aussi en contact avec Guylaine, la directrice du centre d'artistes Vaste et Vague à Carleton-sur-Mer. Elle m'a généreusement donné une liste d'artistes que je pouvais contacter. J'ai écrit à

une dizaine d'entre eux[107]. Mon hébergement était un enjeu important. Chaque soir, je réservais pour le lendemain. Je revoyais ma planification tous les jours, et souvent encore pendant la journée de façon à répartir mon énergie physique selon les possibilités qui s'offraient à moi, même si, en cette période de l'année, il y avait peu d'endroits pour dormir et pour manger. La vie touristique s'éteint dès la première semaine de septembre. C'est pourquoi, dans le dernier tronçon de la marche, entre New Richmond et Carleton-sur-Mer, il était impossible de me loger. J'ai donc terminé mon trajet en voiture. Les premiers récits gaspésiens sont récoltés sur la Pointe (ou Péninsule) où se situe le parc Forillon ; sans oublier le tout premier, celui de Louise à Rimouski, dans le Bas-Saint-Laurent. Je souhaitais marcher le moins souvent sur la grand-route. En guise d'étude du terrain, j'ai imprimé avant mon départ des captures d'écran de la plateforme Google Maps. En imprimant chaque tronçon de route séparément, je pouvais me délester, au fur et à mesure, des pages dont je n'avais plus besoin. Les cartes me donnaient certaines informations intéressantes, mais insuffisantes. Les parties de terre qui me semblaient accessibles vues du ciel ne l'étaient pas nécessairement en réalité. Pour longer la péninsule, je n'ai pas eu le choix d'emprunter la grand-route, avec quelques incursions sur les plages.

4.3.2 Le cadeau du récit

Le voyage en Gaspésie m'inspirait la cueillette de récits, que je nommais microrécits, car ils se voulaient spontanés, brefs, avec comme seul but de connaître les idées, les expériences des Gapésiens.nes en lien avec leur région. Lors de cette cueillette des récits, je laissais avancer les participants.es vers moi. La rencontre se faisait selon une sympathie commune, une émotion ou un intérêt sur un sujet partagé, une situation partagée. L'une d'entre elles s'est déroulée à Percé. J'y suis arrivée un jour ensoleillé, vers 13 heures. J'ai traversé la ville pour me rendre à l'hôtel. Après m'être installée dans ma chambre, je suis ressortie pour aller manger. La ville était tranquille, une cohorte de touristes était partie à l'île Bonaventure. Alors que je cherchais un restaurant inspirant et pas trop cher, les pompiers sont arrivés en camion, nous demandant d'évacuer la ville. Un commerce du centre-ville était en flammes et il y avait un risque d'explosion.

[107] Élise, artiste et enseignante en arts visuels au cégep de Gaspé, m'a invitée à rencontrer ses étudiants.es. Et Christopher, artiste, m'a offert le gîte pour une nuit.

J'ai rebroussé chemin pour aviser l'hôtel. L'emplacement que j'avais choisi n'était pas évacué, j'ai donc pu demeurer sur les lieux. J'étais incapable de rentrer dans ma chambre, je voulais être avec les autres et voir ce qui se passait. Je suis demeurée tout près de la boutique du Motel et j'ai observé la scène dans un premier temps puis, je suis entrée dans la boutique et j'ai discuté avec la propriétairel'hôtel, qui tenait aussi une boutique de souvenirs. J'ai passé l'après-midi à me promener entre la rue et le commerce. Les touristes à pied, en bus, se dirigeaient vers chacune des extrémités du village. L'hotel où j'étais n'était pas évacué puisque nous étions à la sortie du village direction Anse-à-Beaufils. Étant donné que notre motel-boutique n'était pas évacué, le va-et-vient des touristes poursuivait son cours, comme si de rien n'était. La situation fût sous contrôle deux heures plus tard, mais les pompiers sont demeurés au travail toute la nuit. Aucune victime humaine, mais des dégâts et de l'émoi. J'ai constaté à ce moment la dynamique dans ces boutiques et j'en ai appris davantage sur la synergie entre les commerçants.es. J'écoutais les vendeuses parler des liens de longue date entre les commerçants. Les commerces de Percé sont plus que de simples boutiques, ils ont pris l'aura d'une institution Ce J'ai plusieurs souvenirs là-bas et un attachement. Bref, je rencontrais le microcosme de Percé.

Lorsque je dévoilais le but de mon voyage, certains racontaient d'emblée leur lien au territoire, au littoral. Pour d'autres, je crois qu'ils attendaient que je les y invite, et c'est ce que j'ai fait à quelques reprises. Certains.es ont refusé et d'autres ont accepté[108]. Dans les rencontres avec ma famille, la cueillette de récits allait de soi pour moi, c'est-à-dire qu'il me semblait normal, poli, de leur demander leur participation. Je leur laissais le choix, comme pour les autres. Tous n'étaient pas à l'aise. Une tante a refusé, préférant me faire visiter les environs de New Richmond. Dans toutes ces situations, les récits ou les moments partagés étaient reçus comme des cadeaux. J'étais surprise chaque fois par la réception et par ce qu'on partageait avec moi. Dès le début et tout au long de ma marche, j'attirais les regards intrigués des passants.es. Mon chapeau et mon sac à dos

[108] Je rencontrais entre 2 et 10 personnes par jour, approximativement, c'est-à-dire des personnes avec qui j'avais un échange. Il est rare que j'aie demandé un récit directement. Je l'ai fait auprès de 12 ou 13 personnes dont 5-6 ont refusé de partager un récit, les autres font partie de ceux que j'ai recueillis.

et, plus tard, mon chariot soulevaient des interrogations. L'introduction à mes échanges était à peu près le même à chacune de mes rencontres. Et les gens, de leur côté, me questionnaient.

- Où vas-tu ?

- Je vais jusqu'à Carleton-sur-Mer.

- Pourquoi marcher si loin ? Marches-tu seule ?

- Oui, je marche seule.

- Tu ne prends jamais la voiture ? Tu ne fais pas de pouce ?

- Non, c'est mon projet, marcher !

- Pourquoi fais-tu ce projet ?

- Parce que j'aime la mer, j'aime le Monde, je souhaitais m'approcher du littoral et connaître un point de vue autre que celui des Montréalais.es sur les questions environnementales.

Je me faisais plaisir aussi en marchant si longuement près de la mer. Je portais le rêve de revenir dans la région de mon enfance. Et j'ai saisi l'occasion d'un projet de création au doctorat pour le réaliser. Dans mon for intérieur, je cherchais à revenir à cette expérience vécue avec les hommes itinérants du centre-ville de Montréal, cette essence de la rencontre inattendue, qui va droit à l'essentiel, à la profondeur, puis qui répond à l'intelligence interne d'une réflexion intime et reliée aux autres, au monde. Autrement dit, j'expérimentais l'errance dans ma création.

4.3.3 L'histoire de la Gaspésie

Selon l'histoire que j'ai apprise à l'école, le site où se trouve aujourd'hui Gaspé a été découvert par Jacques Cartier en 1534. Le territoire était à ce moment occupé par les Mi'gmaqs. Des documents historiques démontrent que les Basques seraient venus en terre gaspésienne avant Jacques Cartier, et qu'ils traitaient avec les Autochtones. Les Irlandais y sont aussi venus en grand nombre. La ville de Gaspé était jadis cosmopolite par sa situation portuaire. Elle compte une population anglophone importante, encore aujourd'hui (Bélanger, Desjardins et Frenette, 1981). L'histoire sociopolitique de la Gaspésie est très présente dans les discussions avec les Gaspésiens.nes. Est-ce dû aux nombreux petits musées sur la route, des maisons historiques qui relatent la vie d'autrefois ? L'histoire est sous nos yeux et les Gaspésiens.nes nous la transmettent

naturellement. Quand j'étais à la pointe de la Gaspésie, tout près du parc Forillon, les gens me parlaient de l'expropriation du village pour réaliser le parc national. La colère et la déception sont encore présentes, 50 ans plus tard. Les gens comprennent et acceptent que le monde se transforme, que les choses changent, mais ils sont outrés et blessés que l'expropriation ait eu lieu dans un rapport de force et avec une violence qu'ils considèrent cruelle. Comment comprendre que les habitants aient été dépossédés de leurs biens personnels et qu'ils aient dû quitter la maison bâtie de leurs mains, en laissant tout derrière eux, contre leur gré ? C'est ce qu'on m'a raconté et que j'ai lu dans l'ouvrage de Lionel Bernier[109], un avocat natif de Cap-aux-Os. Cet avocat a défendu sa famille et les autres personnes touchées par l'expropriation de la péninsule de Gaspé.

Lors de ma nuit à Chandler, Gilda, mon hôte, m'a parlé des colonies. Il s'agit de villages reculés dans les terres, développés dans les années 40 par le gouvernement pour ouvrir le territoire de la région. Ces villages ont été fermés dans les années 60 parce qu'ils coûtaient trop cher à entretenir. Une section du livre *Histoire de la Gaspésie* (1981, p. 326-330) traite des colonies dans l'arrière-pays. Gilda tient un gîte du passant et par souci de transmission de l'histoire, elle travaille à rassembler les mémoires de ces villages oubliés. Elle le fait pour ces familles qui ont encore « leurs morts dans les cimetières abandonnés ». À sa table, elle me rappelait que la marche, à une époque, était le seul moyen de se déplacer d'un village à l'autre. À Bonaventure, je rencontre une sœur de ma mère, ma tante Andrée. Elle me raconte une tranche de sa vie de femme mariée à mon oncle, contremaître de la plus grande usine de pêche de la région. Elle se souvient de sa maison à Newport. Je ne connaissais pas cette maison. Je n'y suis jamais allée dans l'enfance. Toutefois, par hasard, sur mon parcours de marche, je m'y suis arrêtée, car les propriétaires louent des chambres. C'est une maison patrimoniale, qui appartenait à la richissime famille Robin, au début du XX^{e} siècle. Nous étions émues de nous revoir parce que ma tante Andrée, âgée et affaiblie, n'a pu se déplacer pour les funérailles de ma mère. Nous nous sommes remémoré ses visites à Montréal lorsque ma grand-mère Cabot vivait. Comme je viens de le mentionner, mon oncle Charles occupait un poste de contremaître à l'usine de pêche de Newport lors des violentes

[109] Titre de l'ouvrage : *La bataille de Forillon*.[Roman]. Éditions Fidès. (2001)

grèves de pêcheurs, autour de 1975. La famille habitait à côté de l'usine. Ma tante, son mari et les enfants vivaient sur les lieux du conflit, la tension était constante. Les grévistes piquetaient devant sa maison et l'empêchaient de sortir de chez elle. C'était difficile. Elle était fébrile en me racontant cette anecdote. Elle me dit que les pêcheurs dépassaient les quotas de pêche pour en retirer un plus gros revenu, mais le poisson se perdait. Selon elle, les pêcheurs refusaient de respecter les quotas. « S'ils avaient pu marcher à côté du bateau pour en ramener le plus possible à l'usine, ils l'auraient fait. » L'image était forte. L'histoire de la pêche est ancestrale sur le territoire, déjà les Basques, les Irlandais étaient présents, avant l'arrivée de Jacques Cartier, pour la saison de pêche. La Gaspésie est l'un des plus anciens carrefours multiculturels du pays.

4.4 La récolte

Dès le début de ma création *Tresser les voix*, le hasard me parlait. Mon arrêt à Rimouski me préparait à ce que je souhaitais vivre pendant ma performance. Je n'avais pas prévu recueillir de récit à cette étape. Celui de Louise est venu vers moi sans que je m'y attende. J'ai constaté que ma démarche pouvait fonctionner, mieux encore que je l'imaginais. J'ai cueilli les autres comme des fruits mûrs, avec la même facilité.

4.4.1 Les racines

À Rimouski, les propos de Louise, originaire de Québec, sont tombés à point. Elle me parle de son arrivée à Rimouski, il y a 5 ans. Elle me mentionne qu'elle voit rarement les natifs.ves de la région marcher près du fleuve. Ce sont plutôt les touristes ou les nouveaux et nouvelles arrivants.es qui s'y intéressent. Elle me parle de ses origines acadiennes et de la généalogie en général. Je pense, à ce moment, que c'est une très belle façon d'amorcer la collecte de récits, car je sais que je vais à la rencontre de ma famille et qu'on me parlera des liens familiaux. À un moment de son récit, Louise se positionne comme féministe. Elle m'explique que la généalogie donne priorité à la lignée paternelle, mais elle me dit : « la lignée de ma mère est aussi importante, je ne comprends pas pourquoi on donne une si grande importance à la lignée du père. Les femmes sont toujours moins considérées. » Je lui mentionne que je porte le nom de ma mère, Cabot. J'ai accueilli le récit de Louise comme une nouvelle donnée dans un réseau d'informations à construire ou à

décoder pour saisir le sens de ma performance. Je reçois les récits comme des cadeaux du visible et de l'invisible, c'est-à-dire que certains liens peuvent sembler incohérents au premier abord, puis prendre leur sens plus tard dans une démarche de création. C'est ainsi que je tente de les recevoir, sans jugement catégorique. J'aurais pu écarter ce premier récit pour suivre mon plan, mais entendre Louise me parler de ses racines et de féminisme me donnait de l'élan pour entrer dans ma performance. Recevoir ce premier récit m'exaltait et me donnait l'envie de partager la bonne nouvelle. Selon le protocole de recherche que je m'étais forgé, je ne photographiais pas mes donateurs.trices de récits. J'ai eu l'idée de choisir une photographie parmi celles des paysages que j'avais captés et d'y inscrire le prénom de ma première donatrice, comme indice concret du début de ma performance. Ainsi, je pouvais partager la belle envolée de mon projet sur les réseaux sociaux. L'idée du prénom sur une photographie de paysage s'est poursuivie lors du deuxième récit avec Allen et Francine, et ainsi de suite. Je savais maintenant que j'allais créer une carte récit pour chaque rencontre de récit.

4.4.2 L'horizon

Le pli entre la terre et la mer, c'est l'horizon. Mon regard était sans cesse tourné dans sa direction. J'observais la mer, je cherchais des signaux du large. À différents moments de ma marche, des gens corrigeaient ma façon de nommer le fleuve. À L'Anse-au-Griffon, Allen me dit : « Ici, c'est le golfe, ce n'est plus le fleuve ». Plus tard, vers Gaspé, les gens disent la mer ou l'océan. Lorsque je suis arrivée à Chandler, les gens me disent : « Ici, c'est la baie, tu entres maintenant dans la Baie-des-Chaleurs ». J'ai adapté mon langage selon la région. Le Breton aborde ce besoin de nommer le territoire, de reconnaître les lieux, même dans les détails, les ruisseaux, les buttes, ce sont des marqueurs de l'espace. Avant mon départ, j'ai étudié le territoire pour savoir comment je pourrais longer la mer le plus souvent possible. À partir de Rivière-au-Renard, en longeant la pointe de la Gaspésie, nous approchons du parc Forillon. En fait, l'abord du parc commence à Cap-des-Rosiers, tout de suite après L'Anse-au-Griffon. L'accès à la mer est possible, mais pour de courtes distances seulement. La plupart des accès ne permettent pas de descendre sur la plage et de remonter plus loin. Nous devons monter et redescendre par le même accès. Cela m'a découragée momentanément. Je questionnais les gens sur l'accès aux plages, mais on ne savait pas : les

Gaspésiens.nes ne font pas de marche pendant 300 kilomètres. Ils.elles marchent après souper, ou le matin, comme tout le monde, et ne cherchent pas nécessairement la trajectoire que j'aspirais à découvrir. Les plages sont peu fréquentées dans la période où j'y étais. J'ai croisé quelques touristes français et quelques résidents. Le rapport à la mer, ou au fleuve, au golfe ou encore à la baie, est différent d'un endroit à l'autre. J'ai eu l'impression, un peu comme me l'a dit Louise, que les natifs et natives Gaspésiens.nes fréquentent peu le bord de mer. Pierre et Pauline, nouveaux arrivants à L'Anse-au-Griffon, m'ont décrit longuement, et comme personne, les couleurs, les odeurs de la mer. C'est à leur retraite qu'ils ont décidé de s'établir dans la région qu'ils visitaient depuis plus de vingt ans. Pauline est aquarelliste et c'est sa galerie d'art qui a attiré mon attention sur la route. J'ai cogné à sa porte pour voir ses toiles et elle m'a invitée à partager le repas du midi avec eux. J'ai accepté et commencé ainsi un nouveau récit. Plus loin sur la route, lorsqu'il était possible de stationner près de la rive, j'ai vu des résidents assis dans leur voiture, regardant vers la mer. Cela me semblait être un rituel, un moment ancré dans le quotidien, sans cérémonie. Assis dans la voiture face à la mer, à manger un sandwich, parler au téléphone, ou jaser lorsqu'il y avait deux personnes à bord.

Fig. 4.2 : Route 132, en direction de L'Anse-au-Griffon, 16 septembre 2019.

4.4.3 La navigation hauturière

À Cap-aux-Os, je rencontre Sonny, à l'auberge La petite École, où j'ai dormi deux nuits. J'avais réservé une place le matin dans un dortoir de huit lits. Je suis arrivée vers 18 heures le premier soir pour m'installer dans la chambre, il faisait soleil. En montant la colline vers l'auberge, je voyais la plage et les récifs.

J'ai décidé de prendre une demi-journée le lendemain pour retourner sur cette plage. Je suis donc restée deux nuits dans cette auberge. C'était l'une des rares plages accessibles pour moi, dans la région. La température saisonnière commençait à descendre. J'espérais me baigner, ou plutôt me tremper dans la mer, au moins une fois pendant le voyage. Le soir, je rencontre Sonny dans la cuisine communautaire. Nous discutons en partageant notre repas. Il a environ 30 ans, il est grand et parle énormément. Il a l'accent chantant des Acadiens.nes. Il vit à Caraquet et voyage dans la région pour une formation d'inspecteur de bateaux hauturiers. Je le revois le lendemain matin au petit déjeuner. Je lui demande s'il peut m'avancer un peu sur la route, car j'ai plus de trente

kilomètres à faire pour me rendre à Gaspé. Son centre de formation est à mi-chemin de ma destination. Il accepte et dans la voiture, il m'offre un récit sans que je le demande. Il me raconte en quelques minutes plusieurs choses sur sa mère, sa conjointe et les enfants de celle-ci. Sa formation consiste à connaître les règles, les lois maritimes pour les bateaux transporteurs, qu'il fera appliquer lorsqu'il sera inspecteur accrédité. Pour le moment, il fait des stages et inspecte comme apprenant. Il me raconte sa relation avec les navigateurs. Étant donné qu'il représente l'autorité, il n'est pas toujours le bienvenu, mais, dans l'ensemble tout va bien – heureux d'avoir trouvé un travail qui l'intéresse et qui soit suffisamment payant pour faire vivre sa famille. Il sait qu'il sera toujours en déplacement entre l'Acadie, la Gaspésie et la mer.

4.4.4 La voie ferrée

Après avoir franchi la ville de Gaspé, j'ai pu enfin délaisser la grand-route et emprunter la piste cyclable qui longe la baie de Gaspé. Ce tronçon de ma marche a été superbe. Ce soir-là, je me suis rendue chez Christopher, un artiste de la région. Il sculpte, dessine, photographie avec la matière vivante. Sa pratique s'inscrit dans le land art. En arrivant, il m'invite à souper chez son ami Rémi, un photographe. Je n'avais jamais rencontré Christopher avant ce jour. Nous avons aussi échangé sur nos visions de l'art, parlé de notre rôle de parent. C'est en parlant à Christopher de ma déception de ne pas rejoindre plus souvent le littoral qu'il me présente la possibilité de marcher sur la voie ferrée. Quittant Haldimand, je me rendais à Douglastown. Cette voie ferrée est désaffectée depuis plusieurs années entre Gaspé et New Richmond, je pouvais donc l'emprunter sans danger pour longer la mer. Ces moments sur la plage et la voie ferrée sont les plus beaux de ma marche. J'avançais dans un paysage grandiose, presque céleste, où le ciel et la mer se rencontrent. Lorsque je mentionnais mon parcours sur la voie ferrée, les Gaspésiens.nes n'en revenaient pas. Il fallait y penser, marcher tout au long de la voie ferrée. Et c'est sur le terrain que je pouvais découvrir ce trajet. Aucun guide de voyage n'aurait fourni cette information. La marche sur la grand-route est plus exigeante, surtout à cause du bruit, du danger, et la vue n'a rien de spectaculaire la plupart du temps. La voie ferrée, elle, longe en tout temps la mer, et, dans certains lieux, elle bifurque au nord de la grand-route pour quelques kilomètres (jamais plus de trois à quatre).

4.4.5 Le rythme des vagues

Marcher près du littoral pendant des jours, ça remplit, mais j'ai découvert que le son des vagues se confond souvent avec celui des voitures qui passent sur l'autoroute. Leurs sons doux ou fracassants scandent le rythme de mes pas, de mon état. En fermant les yeux, il devenait difficile de les distinguer, sauf quand il y avait des klaxons ou des pneus qui criaient. Aussi le son des vagues est-il beau, mais pas toujours reposant, comme j'ai pu le constater. J'ai dû arrêter d'utiliser mes micros binauraux[110] parce que mes oreilles bourdonnaient longtemps après que je m'étais arrêtée le soir. Tous ces sons rythmaient ma marche ainsi que ceux de mon souffle et de mes chaussures sur le pavé. Cette écologie créait une musique où les échos se répondaient en un ronron méditatif jusqu'à ce que je perde cette sensation de confort dans le rythme. J'avais régulièrement à retrouver la vitesse et la posture justes, trouver cette lisière dans mes mouvements à suivre. Mon chariot aussi modifiait mes mouvements, mes choix de trajectoire. Sur les rails de la voie ferrée, il me fallait bifurquer pour le faire rouler. Dans ce mouvement, je devais considérer ce nouvel objet dans ma trajectoire. Mon chariot me demandait une adaptation, mais il avait aussi l'avantage de faciliter mes arrêts pour capter mes images, mes sons, puisque j'y déposais mes outils de création. Sur la plage et sur la voie ferrée, je rencontrais moins de monde, quoique c'est tout près de la plage que j'ai rencontré Réjean, à Barachois, avant d'emprunter la longue bande de sable qui mène à Coin-du-Banc.

[110] Les micros binauraux s'installent dans les oreilles comme écouteurs et agissent comme micros, ce qui amplifient le son entendu. Dans la situation décrite, l'utilisation de ces écouteurs était exigeante.

Fig. 4.3 : Après le récit de Réjean à Barachois, septembre 2019.

Il est 12 h 30, je suis à Barachois, la municipalité et le milieu aquatique de la rencontre entre la mer et la rivière. Je m'arrête chercher un sandwich dans le seul dépanneur croisé. J'avais repéré sur la carte un restaurant familial, qu'on annonçait ouvert. En fait, une fois sur place, il était fermé. C'est frustrant après avoir marché trois heures avec cette destination en tête. Je m'assois dans un parc, qui semble être aussi une halte routière dans un endroit discret. J'observe la mer, la rivière, en direction de Coin-du-Banc. Je mange lentement mon sandwich acheté dans le magasin général. Il est au fromage et au salami dans du pain blanc, scellé sous vide. Rien de ce que je mange habituellement. Je mange par besoin et non par envie. Je profite de ma pause. J'aperçois Réal, sortant de son camion. Il marche vers moi. Il me demande d'où je viens, où je vais et il ajoute qu'il m'a vue sur la route avant-hier. Tout ça dans la même phrase, tout d'un souffle. J'étais fatiguée de ma marche du matin et je savais qu'il me restait une longue distance à parcourir. Je ne sentais pas l'élan d'entamer un dialogue à ce moment précis. Je l'écoutais. Il était assis devant moi, car lui avait pris l'initiative de me parler, d'entrer en contact. Je voyais à l'arrière-plan, derrière Réal, la mer et la rivière, puis entre les deux, le barachois et le tracel (pont suspendu de la voie ferrée). Le ciel était magnifique, les yeux de Réal étaient bleus comme le ciel, ou comme

la rivière, dépendamment où je regardais. Le chatoiement du soleil sur l'eau vive me propulsait tout à coup dans une autre énergie. Manger m'apaisait, la douceur du temps aussi. Tout était parfait, en quelque sorte. À cet instant, j'ai ressenti vivement ma présence[111]. J'étais réceptive, ouverte à l'histoire de cet inconnu et reconnaissante. Je collaborais au cadeau du récit que Réal m'offrait. Il me racontait ses allers-retours entre Brossard et Saint-Georges-de-Malbaie, son attachement à sa terre d'origine. Je lui ai demandé si je pouvais l'enregistrer, cela semblait évident puisqu'il connaissait déjà mes intentions. Ces détails témoignent de la façon dont mes rencontres s'établissaient, avec le naturel de la situation. Cette façon de rencontrer par hasard, nous la vivons le plus souvent en voyage, lorsque nous sommes disposés.es à la découverte ; une façon d'être que nous négligeons dans notre vie quotidienne trop affairée. Des discussions attrapées au vol, qui peuvent être marquantes, les récits arrivaient comme les vagues sur le rivage, à la fois attendus et surprenants.

4.4.6 Marcher pour le climat

La marche en soi était performative et ma façon de la documenter ou de la vivre s'est transformée avec la route, s'adaptant aux circonstances. À Douglastown, je me suis arrêtée cinq jours à la ferme maraîchère Amaryllis. J'ai été accueillie par Yves, mon hôte, ainsi que par Marie-Claude, la jardinière du domaine. J'ai pris part à la vie collective de cette petite entreprise de jardin biologique avec plaisir. J'ai accompagné Marie-Claude pour la livraison des paniers de légumes aux membres. Du deuxième étage de la maison, on voit très bien la mer. Il suffit de traverser la route pour se rendre au littoral. Les tomates étaient à pleine maturité en cette fin de septembre, alors j'ai pu voir le jardin dans la splendeur des récoltes d'automne. Cet arrêt à Douglastown m'a permis de participer à la marche pour le climat le 27 septembre, avec les Gaspésiens.nes. Ma participation à la marche de Gaspé était une façon de vivre le climat social de la région. J'ai échangé avec plusieurs personnes sur la situation de la région. Certains.es évoquaient une migration probable des citadins de Montréal et de Québec vers la Gaspésie où les espaces sont vastes et l'air plus pur. C'est exactement ce qui est survenu avec la pandémie. Quelle

[111] Me sentir présente est pour moi me sentir complète et en accord avec le lieu.

prémonition! Yves, le propriétaire de la ferme, m'a offert un récit. Il m'a parlé de son choix de venir s'installer en Gaspésie pour un poste qui l'intéressait en santé publique. Dans mon journal, j'ai repris ce passage du récit d'Yves :

> Il [Yves] me parle de son parcours. Il dit de son travail qu'il est un sculpteur social. Le sculpteur n'a pas à ajouter, mais à faire émerger la forme qui est déjà là. Il voit son équipe ainsi. […] « Le temps ici – à Douglastown –, me permet un repos, une forme de méditation que j'appellerai longitudinale, dans le sens où elle touche l'ensemble de mon projet. Après avoir fermé mon appareil, la discussion avec Yves était plus intense, plus profonde. Le fait d'être de passage amène cette ouverture des gens (Carnet de pratique, 24 septembre 2019).

J'ai souvent observé une aisance à m'abandonner au moment présent dans mes voyages ou même lorsque je marchais avec les personnes itinérantes. En prenant une distance avec la routine, avec la vie ordinaire, le temps est suspendu et m'ouvre à la philosophie et à la poésie. C'est lors des temps de pause dans la marche que je cueille les émergences des liens avec le monde. D'ailleurs, l'exploratrice Sarah Marquis mentionne, dans une entrevue, que lorsqu'elle a besoin de prendre du recul sur ce qu'elle vit pendant la marche, elle s'arrête et se prépare un thé[112].

> J'ai mis en place un petit rituel autour du thé. Quand je sens la fatigue, ou que l'environnement est hostile, j'arrête tout. Et je me concentre sur des gestes familiers : sortir le réchaud, mettre de l'eau à bouillir… Une manière de s'extirper de la réalité. (Propos de Sarah Marquis recueillis par Sultan-R'bibo, 2018, p. 85).

Le 27 septembre, à Gaspé, environ 200 personnes[113] se sont déplacées pour manifester et demander au gouvernement d'agir concrètement sur les changements climatiques. Le soleil était radieux et des gens de tous âges marchaient ensemble. Partout au monde, les marcheurs et

---

[112] Cet entretien entre Yoanna Sultan-R'bibo et Sarah Marquis relate un voyage de marche dans l'Ouest australien d'une durée de trois mois. Référence : Marquis, S; Sultan-R'bibo, Y. *En marchant, on se découvre courageux*. Philosophie de la marche (Truong et coll., 2018, p. 77-87).

[113] Consulté le 19 octobre 2019 : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1320650/gaspesie-iles-madelaine-marche-climat.

marcheuses ont manifesté pour la même cause : protéger la nature en arrêtant sa destruction[114]. La marche à Gaspé s'étendait sur quatre à cinq kilomètres avec des arrêts pour laisser la parole aux représentants des regroupements environnementaux, de la santé publique et de l'éducation. Le matin du 11 décembre 2020, je rédige ma thèse et c'est la crise pandémique de la COVID-19. Toutes ces choses que j'ai entendues se produisent. Harvey Mead[115] prédisait l'effondrement et un retour à la microéconomie. Plusieurs crises, disait-il, transformeront notre façon de vivre. Nous ne vivrons jamais plus comme entre 1960 et 2020, où tout était accessible, faisable, mais où le coût écologique est devenu énorme. Ma marche, en ce sens, était prémonitoire, comme les propos de certaines personnes que j'ai rencontrées. En 2019, j'ai eu l'occasion, au Centre des arts actuels SKOL, de connaître des points de vue sur la crise environnementale à travers la conférence d'Alain Deneault[116] sur le sens étymologique, donc premier, du mot « économie » et celle d'Harvey Mead sur le retour à l'autosuffisance après l'effondrement d'un système de consommation capitaliste.

Je n'ai pas abordé ces sujets de front pendant mes rencontres, sauf avec Yves, puisque lui-même les a abordés. En septembre et octobre 2019, je préférais m'ouvrir à des visions autres plutôt que d'imposer la mienne[117]. Il semble évident qu'on ne peut imposer des changements collectifs même si les intentions sont bonnes. Les habitudes et les valeurs sont ancrées dans plusieurs couches d'histoires sur lesquelles nous avons bâti et nous sommes bâtis.es. L'histoire nous montre que transformer par la force et la domination, c'est faire fausse route. Notre lien à la terre et au monde se développe individuellement et en communauté, nous avons, chacun pour soi, à faire un effort pour le ressentir. Dans le processus de ma performance de marche, mon positionnement sur l'écologie s'est davantage affiné. Pendant l'été 2020, j'ai rejoint un groupe de

[114] Les médias en témoignent, consulté le 14 mars 2021 : https://www.lapresse.ca/actualites/environnement/2019-09-28/greve-mondiale-pour-le-climat-foule-record-a-montreal.

[115] https://skol.ca/programmation/journee-paroles-et-manoeuvres-leffondrement-et-apres/

[116] https://skol.ca/programmation/journee-paroles-et-manoeuvres-tout-doit-changer/

[117] Ma vision émerge de mon vécu, de ma sensibilité à toutes les formes de violence, qu'elles soient sociales ou familiales. La violence érigée en système est un paradigme sur lequel je réfléchis pour orienter mes positions et mes actions.

réflexion sur l'art et l'écologie, Oïka[118], mis en place par Rich Blundell. L'approche de Blundell s'articule autour de l'intelligence écologique et prône une prise de contact personnelle et intime avec la nature. Cela dit, une position intimiste ne s'oppose pas aux revendications collectives. Plutôt, les deux cohabitent. Les prises de conscience à Gaspé/Douglastown sont déterminantes dans l'affirmation d'une vision écologique dans ma recherche. L'écologie marque un lien entre ma marche et l'environnement. Avant mon départ, on m'avait questionnée à quelques reprises sur mes positions vis-à-vis de l'environnement et comment je comptais l'aborder pendant ma marche. Je ne sentais pas que j'avais à prendre une position déterminée avant d'entamer mon projet. Comme citoyenne, je suis engagée socialement et je milite pour le respect, la défense de l'environnement. Comme humaine, je sens ma reliance à la nature. J'en ai une conscience aiguisée. En Gaspésie, je marchais pour écouter ce que les Gaspésiens.nes ont à dire de leur vie en région et de la mer, de l'écologie de leur milieu. L'écologie est globale et inclut les différentes sphères d'un contexte environnemental, social, politique, historique et culturel. Cela me renvoie à *Mind and nature* (1979) de Gregory Bateson, lu en 1995.

4.4.7 Les rivières

Ma grand-cousine Gisèle est l'une des premières femmes à avoir pêché le saumon et la « seule » à être devenue guide pour la pêche sur la rivière Bonaventure. Elle accepte avec plaisir de m'offrir un récit. Elle me présente un livre qui traite de la pêche aux saumons en Gaspésie, on y voit des images d'elle. La pêche aux saumons est un monde d'hommes, mais pas tout à fait. C'est simplement que les femmes sont oubliées, leur présence est effacée, mais pas celle de Gisèle. Puis, dans ma tournée à Maria, je m'arrête au fumoir. Je rencontre Jason, le fils de la propriétaire. Il me fait faire une tournée des lieux. Puis il me raconte la vie des saumons qui naissent dans une rivière, la quittent et y reviennent pour mourir. Je suis fascinée, car j'y vois des liens avec nos comportements humains.

[118] Oïka est un organisme d'éducation à l'écologie. Son fondateur crée des plateformes de rencontres avec des groupes d'élèves, de chercheurs-euses, d'artistes afin de promouvoir les concepts clés autour de l'intelligence écologique par des action concrètes.

> Je me berce silencieusement dans le lever du soleil sur la rivière Petite Cascapédia ce matin. J'ai réalisé que mon entretien avec Jordan, hier, au fumoir de Maria, n'a pas été enregistré sur mon téléphone, mais j'en ai un bout sur mon enregistreuse. Grosso modo, il me raconte que sa famille se transmet une recette pour fumer le poisson depuis 4 générations, dans la région de Cascapédia. Il est guide de pêche depuis qu'il a 17 ans. Les pêcheurs adoptent une pratique sportive, c'est-à-dire qu'ils rejettent le poisson à l'eau après la prise et après avoir fait la photographie de leur victoire. Ils paient environ 10 000 dollars pour un groupe de 4 personnes, puisque le saumon de l'Atlantique est rare et même menacé de disparition. Le saumon est ensemencé dans la rivière, y vit 2-3 ans, puis quitte vers le Groenland. S'il n'est pas pêché, il revient 3-4 ans plus tard dans sa rivière d'origine (Carnet de pratique, 10 octobre 2019).

À Carleton-sur-Mer, je rencontre Edwige, une artiste et historienne spécialiste de la Gaspésie et en particulier de la région de Restigouche. Elle est âgée d'un peu plus de 70 ans. Alors qu'elle me raconte son travail de conservatrice au Musée de Restigouche de Parcs Canada, je lui demande si elle connaissait mon père, qui travaillait comme conservateur spécialisé du parc Forillon. Il a reconstitué, entre autres, la maison Blanchette et son histoire. Edwige était collègue de mon père et elle a très bien connu ma grand-tante Juliette, la fondatrice du Musée acadien à Bonaventure. Juliette, dans les années 40, avait sa voiture, son appareil photo et elle parcourait la côte gaspésienne pour photographier les maisons anciennes. Elle amenait les enfants à la cueillette de fossiles et d'objets de toutes sortes qu'elle exposait dans le sous-sol de sa maison. Après un travail acharné, la ville de Bonaventure lui a concédé le sous-sol de l'église pour exposer ses collections. Aujourd'hui, le Musée acadien possède une partie de ses collections et le Musée de la Gaspésie détient son fonds de photographies.

4.4.8 Identité, territoire, matières

Chez les artistes autochtones, le rapport au territoire est précieux. Ils en font, pour la plupart, un ancrage à leur création. Au sortir de ma marche, je rencontre deux artistes autochtones, Stéphan Jérôme et Gesic Isaac, au centre d'artistes Vaste et Vague. Ils sont en résidence lors du festival annuel d'arts traditionnels La Virée. Le contexte du festival était parfait, car nous avons pu entrer réellement en relation, prendre du temps ensemble. Le festival durait trois jours et j'ai passé mes trois jours avec eux. J'avais cherché à rencontrer des Mi'gmaqs tout au long de ma trajectoire. J'ai fait connaissance avec Marina à Gescapeiag, près de New Richmond. Elle est artisane et

travaille dans la boutique d'art autochtone de la réserve. J'y ai acheté des cadeaux pour mes enfants et du foin d'odeur, une longue tresse de foin qui fait sens avec le titre *Tresser les voix* et me fait penser à la chevelure de ma mère. Elle avait une longue tresse brune. Marina m'a généreusement offert des informations sur les objets artistiques et médicinaux de la boutique. Elle dégageait douceur et authenticité. À Carleton-sur-Mer, j'ai vécu autre chose : je partageais un hébergement avec Gesic et sa mère pendant deux jours. Gesic (femme de 29 ans) est de Listuj (Restigouche), une communauté mi'gmaq anglophone. Un matin, au salon, elle me tend un livre qui traite des arts autochtones en relation avec le territoire. Je lui expliquais que mon projet consistait à traiter du territoire, de l'environnement, terre et mer. Je suis surtout partie avec une intention de parler de la mer, mais comment ne pas parler de la terre, puisque c'est elle qui me porte. C'est à partir de la terre ferme que je regarde la mer qui défile sous mes yeux. Gesig apprend les arts traditionnels auprès de différents mentors et maîtres des techniques ancestrales, comme la fabrication de canot d'écorce, le tannage. Elle cherche ce qui est « le plus pur possible » dans les métiers traditionnels. Elle se déplace loin – Ontario, Grandes Prairies – pour passer du temps avec ces maîtres. Elle souhaite rendre son art plus actuel. Ce qui m'a frappée chez elle, c'est lorsqu'elle disait, en expliquant son travail, que « c'est dans la nature qu'elle souhaite apprendre ». Elle mentionne au passage qu'on peut apprendre avec les livres (elle sous-entendait aussi à l'école), mais c'est dans les bois qu'elle cherche à faire ses apprentissages. La personnalité de cette femme m'intéresse, un peu réservée, fermée peut-être, mais tellement intègre dans sa démarche. En prenant le temps de parler, nous nous sommes vite rapprochées, une rencontre de voyage, riche et profonde. Avant de nous quitter, elle me saute dans les bras et veut me faire une accolade. Je comprenais sa démarche et elle en trouvait un certain réconfort, une satisfaction, moi aussi. Sa façon d'aborder l'art et le travail fait écho pour moi et je le lui ai dit. Les mots et idées qu'elle partage résonnent avec mon désir de traiter d'écologie globale, en considérant la terre et l'humain reliés et créant le monde. Ses travaux de tressage m'ont interpellée. Ils reflètent mon propre projet : *Tresser les voix, tresser le temps*, un titre que j'avais adopté avant le début de la performance.

4.4.9 La fin du territoire

Arjunia est l'un des étudiants que je rencontre au cégep de la Gaspésie et des Îles. Il est natif de Saint-Lambert et il vit, pendant ses études, sur son voilier, dans le port de Gaspé. Il cherche à vivre en alliant sa pensée à son cœur, tel qu'il le raconte dans ses mots qui décrivent la mer, subtils, imagés, profonds. Il découvre la voile depuis qu'il est dans la région. À l'été 2019, il traverse pour la première fois jusqu'aux îles de la Madeleine. Je lui demande comment il s'y prend pour naviguer seul. Il me décrit une attitude de souplesse et de réceptivité.

> La mer, l'eau, c'est l'endroit où il n'y a plus de territoires, de frontières, de barrières. C'est le mixte des éléments qui s'entrelacent et tu te laisses guider par ça. Ça devient tes amis, tu n'as plus le même rapport. Tu les écoutes. […]. Tu vois la communion qu'il y a. (Arjunia, extrait de récit, Gaspé, septembre 2019).

La citation d'Arjunia me renvoie au moment présent, une attitude que je cultive par la marche. Être présent.e est possible dans toute activité. Je fais un lien avec l'instant présent de Bachelard, puis avec le punctum photographique de Barthes. En écrivant ce récit de pratique, je cherche à saisir comment les récits ont émergé de la route et comment la trajectoire a tressé les rencontres. Lequel façonne l'autre ? Comment, concrètement, l'errance pétrit la matière du temps et des gestes ? Le devenir est toujours précédé d'un mouvement ; et ce mouvement provient du geste précédent, selon la trajectoire. La route m'invite à habiter l'immensément grand et l'infiniment petit. En marchant, j'ai le temps de regarder la chenille qui avance sur le pavé ; d'observer les détails des maisons ; d'entendre les gens qui parlent entre eux et qui réagissent à leur environnement. En me déplaçant hors de mes sentiers habituels, j'entends des choses différentes et des choses similaires à ma routine quotidienne. J'entends des préoccupations humaines. Le temps tresse nos histoires les unes avec les autres, puis avec la grande histoire du monde.

4.5 Entre deux êtres II : l'épaisseur du temps et de l'histoire

L'épaisseur du temps invite à la plongée dans les couches de l'histoire personnelle et sociale. L'histoire est à la fois sédimentée et volatile, figée comme un roc et friable comme la craie. Par la collecte des récits et l'élaboration de celui que je porte, j'ai tout ce qu'il me faut pour vivre en

direct ces mouvements de l'histoire qui semblent s'opposer. En fait, ils ne s'opposent pas, mais s'additionnent. Comme précisé, avant mon départ pour la Gaspésie, j'avais l'intention de mettre de côté ma vie personnelle pour ce projet de création. Je sais pourtant que mon identité teinte toujours mes créations. Le choix même de la trajectoire reflète la distance entre mon père et ma mère, leur lieu de naissance, d'attachement. La trajectoire est la ligne organisatrice de leur rencontre, de ma naissance. Voilà d'où je viens. Leur histoire est triste et cette traversée me donnera un autre éclairage peut-être, une vision nouvelle. Chose certaine, je ne partais pas en quête d'informations sur leur relation, leur histoire, ni même celle du début de ma vie. J'ai déjà toutes ces informations. Aurais-je choisi ce trajet si je n'avais pas ce lien avec lui, si mes parents étaient nés ailleurs ? Je ne peux répondre à cette question, car le cheminement ayant mené vers ma marche au long cours est lui aussi tressé de plusieurs sensations, situations, idées. Il y a cette intention, plus ou moins précise, d'aborder les zones ombrageuses de l'histoire, surtout les dynamiques d'injustice sociale qui se répètent par des idées préconçues, des valeurs morales tranchantes jusqu'à l'acceptation sociale de violences brisant des vies, causant la mort d'individus et la destruction de communautés.

La relation de mon père avec ma mère fut conflictuelle et douloureuse. Ma mère, parce qu'elle m'a mise au monde sans être mariée, a subi des jugements et du rejet. Elle était marginalisée, et moi, j'étais considérée comme une enfant illégitime. Heureusement, mes grands-parents des deux familles acceptaient la situation et la supportaient. Avec le temps, chacune des familles s'est morcelée, pour des raisons différentes. C'est la situation pour plusieurs familles québécoises. Avec le rejet de la religion, nos coutumes communautaires ont changé. Les rapports familiaux se sont profondément transformés pour le meilleur et pour le pire. Le meilleur étant l'émancipation, et le pire, probablement l'individualisme et la fragmentation du tissu familial. Mon grand-père Cabot est originaire de l'île d'Anticosti. Il était ingénieur maritime, ce qui veut dire qu'il était souvent en déplacement sur les navires commerciaux. C'était dans les années 40-50. Ma grand-mère, native de Saint-Georges-de-Malbaie, a commencé une profession d'institutrice qu'elle a quittée au moment d'attendre son premier enfant, car c'était la règle à l'époque : l'enseignante ne devait pas être mariée ou avoir des enfants. Mon grand-père occupait le poste d'ingénieur à la chaufferie du Sanatorium de Gaspé, après avoir passé quelques années à naviguer. La famille

habitait dans une maison derrière l'hôpital, la seule à cet endroit, tout en haut de la colline. Ma mère a grandi dans cette maison et, plus tard, moi aussi, pendant quelques années.

4.5.1 Sédimenter

La sédimentation se définit par le dépôt successif de particules en suspension. Ce mot m'aide à faire image sur les processus de la mémoire, ce qui est agréable, ce qui est désagréable, les traumas, donc, ce que nous cumulons de vécu dans le corps et les souvenirs. En juillet 2021, j'ai visité le parc de Miguasha pour la première fois. Le processus de sédimentation a trouvé un sens très large qui correspond à ma démarche de création sur mon senti des couches expérientielles du performatif. Sauf qu'à Miguasha, les os, les traces visuelles comme les fossiles informent de cette sédimentation. La sédimentation nous fait plonger dans les entrailles de la Terre. Elle se situe dans l'axe de la profondeur de l'histoire, du vécu, qui se cumule et qui s'entremêle sans hiérarchie[119]. Au fond des mers, les épaves exposent cette absence de catégories. Cela me fait repenser à Murielle, que j'ai rencontrée à la fin de mon voyage, au Centre des arts de Carleton-sur-Mer. C'était un soir où j'attendais dans la salle adjacente à la salle de spectacle pour assiter à l'un des concerts du Festival La Virée[120]. Elle était assise à côté de moi. Son frère a perdu la vie en mer, sur son bateau de pêche commerciale. Il est sorti un jour de mauvais temps pour ne jamais revenir. Murielle me parle tout bas ; la famille a décidé de laisser le corps du défunt à la mer, avec le bateau. Que dire de plus ? Lorsque je marche, j'ai cette impression que je saute d'une idée à une autre, selon ce que j'aperçois. Je dialogue avec mes proches, je résous des problèmes, je vois

---

[119] Lors de mon passage au Musée de Miguasha en 2021, j'ai appris que la sédimentation se constitue de différents mouvements dans les fonds marins, donnant forme ou non aux fossiles d'espèces végétales et animales. Selon le dictionnaire *Le petit Robert*, les sédiments, sont « les dépôts de matières en suspension ou en dissolution dans un liquide » (Rey, Rey-Debove,1987, p. 1789). La sédimentation, le mode de formation des sédiments, se déroule dans la durée et requiert plusieurs couches de terre et sédiments avant de se fixer. Lorsque le courant d'eau est fort, les spécimens végétaux et animaux morts sont décomposés et les sédiments sont davantage dispersés. Dans la Baie des Chaleurs et spécifiquement dans la région de Miguasha, les fonds sont davantage protégés de ces courants forts alors, les spécimens végétals et animals sont couverts et créent les fossiles. Pour cette raison le musée de Miguasha est aussi un site de fouille mondialement reconnu pour ces spécimens entiers fossilisés et retrouvés par les archéologues. Documentation sur le site du parc historique et de conservation archéologique : https://www.pc.gc.ca/fr/culture/spm-whs/sites-canada/sec02m.

[120] Festival annuel de musique traditionnelle à Carleton-sur-Mer. Consulté à l'adresse : https://www.festivallaviree.com/

plus clair dans les situations de ma vie. Dans mes notes audio, je retrouve ce vagabondage de l'esprit, jusqu'à ce que je sois interpellée par une situation, une question.

4.5.2 Ritualiser

À Gaspé, je savais que j'irais visiter la maison de mes grands-parents Cabot. J'ai préparé un rituel pour saluer ma mère et me donner un baume dans le deuil. La maison est tout en haut de la côte, derrière l'hôpital de Gaspé. Il n'y a aucune maison voisine et elle est maintenant inhabitée. Je n'avais pas accès à l'intérieur, mais j'avais le champ libre pour me promener tout autour. J'ai sillonné le sentier derrière la maison, qui est devenu un chemin officiel pour les motos et les motoneiges. Après une tournée de reconnaissance des lieux, j'ai pris place pour mon rituel sur le balcon arrière. J'ai réalisé une série de dessins par frottage des textures de la maison. Ces prélèvements de la surface externe de la maison étaient comme des écorces ; je les ai déposés sur le sol du balcon. J'ai allumé des chandelles. Je me suis recueillie. J'ai passé un moment à flotter, passant d'un état de recueillement à une observation silencieuse des détails de la maison, toujours assise. Quelques jours plus tard, au cimetière de Saint-Georges-de-Malbaie, j'ai rallumé ces mêmes bougies ; j'ai eu l'étrange impression d'une rencontre de famille. Ma grand-mère Cabot m'avait parlé de sa mère, Geneviève, et de son père, Richard. Geneviève a eu trois maris. Je l'apprends en lisant sa pierre tombale. Mon arrière-grand-père Richard était son deuxième mari. Je retrouve en ce lieu des prénoms entendus de parents éloignés, en lien biologique avec moi, que je n'ai jamais rencontrés.

4.5.3 Pèlerinage familial

Bonaventure m'a accueillie à bras ouverts, avec ma grand-cousine Yolande venue à ma rencontre. Âgée de 80 ans, elle était enchantée et me questionnait sur ma marche, sur ma vie, mes enfants. Elle m'a accompagnée chez la sœur de mon père, Micheline, chez qui je logerais pour trois jours. J'ai appris que mon père avait reçu un diagnostic d'Alzheimer. Il me manque de grands pans de l'histoire de mon père. Sur le quai de Bonaventure, lors d'un après-midi de promenade avec mon cousin André, nous rencontrons Denis, un ami d'enfance de mon père. Il se prête au jeu de mes récits avec générosité. Il me raconte avec détails sa première rencontre avec mon père, vers l'âge

de 14 ans. Après notre discussion au grand vent près du barachois, il nous invite chez lui et il me montre une croix de bois qu'il a trouvée sur la grève. C'est un morceau de bois sculpté par la mer. Il me confie être devenu croyant (catholique) il y a quelques années. La croix est signifiante pour lui et le fait de l'avoir trouvée en marchant par hasard revêt un caractère spirituel pour Denis. Je suis émue du partage des émotions et de la sensibilité des gens que je rencontre. J'ai vécu aussi des moments de synchronicité, de sérendipité.

Entre Bonaventure et New Richmond, j'ai l'impression de vivre un pèlerinage qui me rapproche de mon père. Fille illégitime, comme on le disait à cette époque, j'ai vécu avec ma mère et j'ai peu connu mon père après mes huit ans. À la fois touchée et reconnaissante, je reçois beaucoup de nouvelles informations des frères, sœurs, cousins, cousines, amis.es de mon père. C'est beaucoup d'émotions. Ils sont peinés de cette situation avec mon père. La distance s'est installée avec le divorce de mes parents et ensuite avec le refus radical de la nouvelle conjointe que mon père maintienne une relation avec moi et mes frères et sœurs. Triste sort. Jalousie et avidité. Nous nageons dans un drame mythologique. Avec la perte de ma mère, en juillet 2019, cette rencontre avec ma famille paternelle et maternelle s'inscrit comme une étape du deuil, peut-être une réconciliation, si elle est possible. Faire la paix, être en paix. Nos histoires de vie recoupent et traversent l'histoire collective; nous le savons tous, d'instinct. Au quotidien, nous n'avons pas le temps de le conscientiser d'une façon habitable. La marche au long cours nous fait descendre profondément en nous dans notre lien avec le monde, d'où les bienfaits des pèlerinages. Je me questionne sur la violence sournoise qui s'insinue dans les relations par une volonté de contrôle, tuant la vie à petit feu. Mon histoire personnelle trouve son miroir, à une autre échelle, dans les tragédies gaspésiennes, dont celle des Autochtones, celle des Acadiens, celle de l'expropriation de la pointe de Gaspé. Ces lignes brisées dessinent des espaces invisibles pour les yeux, mais sentis par le cœur et, sur le territoire, nous pouvons en suivre certaines traces. Je rencontre Edwige l'historienne, qui enroule l'histoire du vent. Nous avions rendez-vous à la résidence de Vaste et Vague de Carleton-sur-Mer. La brise, le souffle du vent peuvent apaiser ce qui brûle ou transformer ce qui est abîmé.

> Il fait un soleil magnifique. En fin de journée vers 15 h 30, je sors pour exposer mon rouleau de papier de mûrier au vent. Je l'enroule sur la barrière en bois de grève, à côté

> de la résidence. J'enroulais le papier en me disant qu'avec la brise il gonflerait. Mais le vent n'allait pas dans le sens voulu, le papier se resserrait et prenait l'allure d'une corde. Je me suis souvenue du papier qui courait dans le vent sur la plage, comme c'était beau, sauvage. J'ai décidé de laisser cette liberté au papier, dans ce champ où j'étais et qui mène à la montagne de Carleton. Le vent n'était pas assez fort pour soulever le rouleau de papier. Il y avait de grandes herbes tout autour du papier. Avec le soleil, l'ombre des herbes s'est projetée. Je suis rentrée quelques minutes à la résidence, et Edwige, qui venait me rencontrer, aperçoit le papier. Pensant trouver un sac de plastique des cultivateurs, elle s'approche, n'en croit pas ses yeux parce qu'elle vient de trouver, selon ses mots, un trésor. Elle qui fera des arts d'impression la semaine prochaine, ce papier sera parfait. Et moi, ce que je trouve parfait, c'est qu'elle ait été attirée et qu'elle enroule le papier avec soin. Elle donne encore plus de vie à ce dessin du vent. Je la filme (Carnet de pratique, 16 octobre 2019).

4.6 Performer, questionner, chercher

Comment tresser ces récits qui sont tous riches, mais aussi disparates à première vue ? La question revient sans cesse; je marche en portant cette question. Les traces colligées pendant mon trajet sont nombreuses : récits, captations audio, photographies, vidéos, notes dans mon carnet de pratique, relevés des distances parcourues, reçus de dépenses sur la route, publications sur les réseaux sociaux. Mes gestes et actions – observer, noter, performer, dessiner, danser, jouer, photographier, récolter, semer – alternaient pendant la trajectoire, la marche et les arrêts. J'ai décrit les situations rencontrées, mais comment sont-elles liées ? Ont-elles des choses à m'apprendre, comme me le suggèrent mes intuitions ?

4.6.1 Observer le temps et la trajectoire

J'étais hypnotisée par la mer, les paysages et par de petites choses sur la plage comme le reflet sur les galets, les coquillages, les petites roches. La marche donne à voir des choses qui sont invisibles lorsqu'on traverse le territoire à grande vitesse. Depuis le début de la marche, je photographie des bouts de ficelles, des cordes qui s'égarent sur nos routes. Je les ai photographiés sans chercher un sens. J'y voyais des signes, petits morceaux de différentes couleurs et épaisseurs. Sur le gravier gris de la route, ces signes sont devenus une allégorie sur les relations qui se font et se défont, dénouées et à nouveau nouées. Elles se suivent et se complètent. L'observation, les temps d'intériorisation et les moments d'art action pendant et à

côté de la marche m'étaient nécessaires pour me retrouver dans le flot d'informations que je recevais. Ma grille d'observation visait à recadrer, réorienter ma performance tout en la documentant.

J'ai tenté de m'imprégner autant que possible des lieux que j'ai traversés. Je cherchais l'équilibre entre la marche et l'ensemble de mes actions. Le temps prenait une place importante dans ma performance – gérer le temps et prendre le temps, comme je le faisais pour écrire dans mon carnet. Écrire permet de délester ses pensées et ses préoccupations. J'ai cherché ce délestage, pour toucher à l'errance, tout au long de la marche.

> Errer est difficile, demande de l'effort lorsqu'on est habituée de faire, faire, faire. Errer demande de laisser aller la volonté, le vouloir, la peur de perdre, d'omettre, de passer à côté. Je vis ça ce matin, le choix entre partir marcher au parc Forillon ou prendre une journée de contemplation « active[121] », car je marche quand même, je photographie, j'écris, j'enregistre des sons, et je parle de mon projet. [J'ai pris la décision de rester sur place à Cap-aux-Os.]
>
> Le soleil me réchauffe les bras, les pieds. Je suis pieds nus dans le sable. La région du parc Forillon, de L'Anse-au-Griffon, de Cap-des-Rosiers est hautement touristique. Plusieurs Européens et des Québécois viennent visiter le parc, mais il n'y a pas qu'eux. Les gens de la région profitent du parc pour marcher. À faire aujourd'hui : remettre le formulaire de consentement à Monique et Jean-Victor. / Faire leur carte-récit. Écrire à Yves. / Payer mes comptes. / Réserver ma chambre pour demain. / Envoyer ma valise par autobus (Carnet de pratique, Cap-aux-Os, 19 septembre 2019, avant-midi).

4.6.2 Noter, décrire, organiser

La prise de notes dans le carnet était chaotique. Je souhaitais écrire dans mon carnet dès l'arrivée dans ma chambre en fin de journée. Ce n'était pas toujours possible, car j'avais à prévoir la suite de la marche. De plus, il était difficile de retracer les sensations à ce moment de la journée. Il y avait tant de stimuli, de petits événements au cours de ma journée, sur la route que la description était fastidieuse, le soir venu. Pendant la première semaine, je me questionnais sur mes méthodes

[121] Je crois qu'à ce moment, j'exprimais l'ambivalence entre simplement marcher et créer pour mon projet selon mon protocole ou aller faire un sentier du parc, parce que j'y étais. La pulsion touristique était forte. J'ai finalement opté pour marcher jusqu'à la plage de Cap-aux-Os, à la recherche hasardeuse des récits.

de travail, de notations, sur le contenu surtout. Qu'est-ce qui est le plus important à relever ? Mes pensées cherchaient le sens de toute ma démarche et parmi toutes les informations que je recevais, j'étais submergée : informations du territoire, de la nature, de mes intuitions, des rencontres, des considérations matérielles auxquelles je devais m'adapter.

J'avais construit les questions de ma grille à partir de mes lectures, en considérant que le corps peut réagir différemment en fonction des éléments comme la température et les besoins essentiels. Pourtant, ce qui se déroulait dans les rencontres pour les récits était significatif, et même si ma recherche ne visait pas à analyser les récits, je portais la charge énergétique que je recevais; elle m'habitait. J'avais à régénérer mes propres énergies pour garder active une attitude d'ouverture. La grille d'observation était inutile ou presque. Le 23 septembre à Douglastown, je discute à ce sujet avec Andrée, ma directrice de recherche.

> Andrée me dit de rester collée à ce que je sens et de considérer mes questions [celles de la grille d'observation] pour ce qu'elles sont. Les remettre en question s'il le faut. Je pense que ma question sur le contexte est trop large. Elle doit se préciser. Qu'est-ce que la marche fait ? Et les écrits, eux ? Et la Gaspésie, le littoral, le hasard des rencontres ? Comment je me sens dans le fait de ne pas savoir où et ce que je ferai demain ? Avec qui je serai ? La marée monte [j'écris sur la plage]. Je vais bouffer (Carnet de pratique, Douglastown, 23 septembre 2019).

La volonté d'être précise était présente tout au long de la marche. J'ai trouvé de nouvelles méthodes de documentation. Je poursuivais ma prise de notes le soir, et je captais des notes audio pendant la marche ou lors de mes pauses. De même, j'ai poursuivi la prise de notes, moins régulière, dans mon carnet dans les mois suivant la marche. Plusieurs situations, paroles, gestes ont émergé ça et là, par exemple, pendant mes lectures sur la marche.

> J'ai du mal à écrire tout de suite après un entretien. Je suis habitée par ce qui a été dit ; je pense aux choses organisationnelles et c'est plus tard qu'il y a une distance, ou de nouvelles sensations qui surviennent, qui ont du sens avec la théorie (Carnet de pratique, 7 octobre 2019).

Dans l'action, j'avais affaire avec le réel et cette posture génère aussi des sensations corporelles, affectives ainsi que des perceptions mentales. Des choses aussi simples qu'essayer de filmer avec des cartes-mémoires qui sont toutes surchargées ou le fait de ne pas trouver de quoi me

restaurer, cela changeait mon vécu et mes décisions. Des besoins préalables à la création émergeaient (me nourrir, protéger mon matériel, trouver un hébergement). De même, lorsque je prévoyais quitter une ville à 9 heures, mais que je rencontrais quelqu'un qui m'offrait un récit à ce moment, j'avais une décision à prendre. Toutes ces décisions sont des instants cruciaux à indices variables. Les actions sont liées à un enchaînement de circonstances naturelles et imprévues, mais ces circonstances ont un impact direct sur le cours de la performance, sur son déroulement. Par exemple, je notais dans mon carnet de pratique le 15 septembre 2019, après ma rencontre avec Louise : « Elle me dit : si je ne m'étais pas assise là, notre rencontre n'aurait pas eu lieu. » La captation des récits n'est pas mécanique. Il ne s'agit pas non plus d'une course aux rencontres.

> Elle [Louise] m'a abordée, alors j'ai saisi l'occasion. J'ai pensé que ceci me permettrait d'expérimenter mon approche, mais ça m'a permis en fait de briser la glace. C'est fait, c'est parti. Le coup d'envoi est donné. […] j'ai senti la solitude de Louise, elle m'en a parlé aussi. Il ne suffit pas de récolter un récit, une personne s'ouvre, s'engage dans le dialogue avec ce que ça comporte d'énergie (Carnet de pratique, Rimouski, 15 septembre 2019).

Je réalise que mon intention de précision et de justesse du détail me paralysait parfois. L'intégrité devenait une obsession impossible à satisfaire. Une grille d'observation ne permettait pas de décrire l'enchaînement de décisions et de situations me menant aux récits. J'avais simplement à décrire avec le plus d'exactitude possible. À certaines occasions, je prenais des pauses pour écrire pendant la journée. À Cap-aux-Os, j'ai décidé de séjourner un jour de plus pour profiter des lieux et pour prendre ce temps d'écriture, entre autres.

> Création sur la plage. Pris mon temps pour être à la mer. Prise de son, performance sur la plage. Pause de récit. Temps avec moi-même. Le ciel bleu, le sable, le vent. Demain départ. Aujourd'hui, la sensation la plus sollicitée, c'est le toucher.
>
> TOUCHER = sensations du sable sur la peau, l'eau sur la peau, le soleil. Sensualité.
>
> Je me suis filmée en maillot léopard. J'ai eu l'idée de monter deux vidéos en léopard et une avec le brin d'algue qui virevolte au vent. J'aimerais intégrer la couleur avec le noir et blanc, passé et présent. Je ne sais pas encore.

Les récits sont riches.

Louise : généalogie, Retraite, solitude, famille.

Allen et Francine : Forillon, les familles, la terre, la communauté.

Madame Xieo : Étrangère, solitude, force de caractère, aller de l'avant.

Pauline et Pierre : Couleurs, humeurs de la mer et de la nature, choix de vie.

Jean-Guy : Pêche à la morue, caractère fort, voyage.

Monique et Jean-Victor (ne sont pas en couple) : Maillages de la communauté, retour aux racines, Forillon, montagne et mer (Carnet de pratique, Cap-aux-Os, 19 septembre 2019, après-midi).

Fig. 4.4 : Archives. Danse dans le sable, Cap-aux-Os, septembre 2019.

Fig. 4.5 : Dessin dans le sable, trace de Danse dans le sable, Cap-aux-Os, septembre 2019.

4.6.3 S'habituer aux circonstances

La mer éveille en moi un état amoureux. J'adopte une attitude de recueillement. Sur la plage de Cap-aux-Os (le 19 septembre), je souhaitais marquer mon goût de l'eau, de la mer, par une performance. Par l'imaginaire, je me plonge dans l'eau salée. Le soleil sur ma peau me fait oublier qu'elle est froide. Je savoure le vent doux et le soleil. Quelques touristes marchent sur la plage. Certains.es me saluent. Je réponds de façon évasive. Je ne souhaite pas engager la conversation. Je médite, je suis plongée dans mes actions. Cette attitude est opposée à celle de ma marche pour recevoir les récits. La plage est magnifique et vaste. Deux femmes s'arrêtent devant moi. Elles restent là à parler pendant une vingtaine de minutes. Je me sens envahie. Je les laisse en me disant que ça ne durera pas. N'empêche, je suis ébahie d'observer qu'elles tournent le dos à la mer et regardent en ma direction. C'est comme si elles vivaient ce lieu comme un décor plutôt qu'une matière vivante. Ou peut-être qu'elles sont interpellées par ma présence : je suis la seule

à être assise sur la plage en maillot. Les humains sont magnétiques. Avant et après cet épisode, je suis demeurée longtemps dans cet espace, paisible.

Dans ma façon de traverser le territoire, plusieurs facteurs sont pris en considération dans mes décisions sur les endroits pour m'arrêter : les lieux de repos ou de restauration que je vais croiser, l'état de mon énergie, la route qu'il me reste à faire et l'heure qu'il est. Dans l'écoute de mon énergie, je sonde ma capacité à être disponible pour une écoute engagée. Je ne sais pas combien de temps durera le récit, comment réagira la personne. Que va-t-on me dévoiler ? Certains récits ont été récoltés par routine, car je ne pouvais pas passer à côté, c'est-à-dire que j'étais en situation relationnelle avec les personnes et je parlais de mon projet. À certains moments, je pouvais garder une posture de réserve. Je ne m'avançais pas vers les autres, parce que j'avais faim ou je manquais d'énergie, ou encore il me restait une longue route à faire. L'art relationnel me passionne, mais j'ai aussi besoin de m'en éloigner, de revenir à moi, pour retrouver mes contours. La performance de longue durée est une épreuve pour le corps et l'esprit. Le soir, j'étais ravie et épuisée. Je me lavais, mangeais et rechargeais mes batteries corporelles et celles de mes appareils technologiques. Je prenais quelques notes ou je faisais des appels. Ma routine du matin était dédiée à faire un retour au point neutre, s'il existe. Je réorganisais mon bagage, prenais davantage de notes dans mon carnet et réservais ma chambre pour le soir.

> Chaque jour, je reviens à ce que je nomme « mon essentiel ». La route, la trajectoire en font partie. Ce qui survient en fait partie. Faire avec ce qui se présente même si ça me contrarie. Parfois je voulais filmer et zut ! plus de piles, plus de carte-mémoire. Ou bien la vue qui s'offre vient de se transformer et ne donne plus ce qu'elle était quelques minutes plus tôt. Juste le temps de m'installer et le paysage change. C'est la route, c'est l'*in situ*, l'*in socius*. Je demeure *in spiritu*, enfin j'essaie. Je tente de repartir au point neutre le matin, avec une trajectoire à parcourir sans aucune autre planification, que cette route à marcher. Ceci demande un travail sur soi, une présence, une écoute. Le temps est ma matière, le temps qui passe et le temps qu'il fait. Une matière indomptable. Je n'essaie plus de la dompter, même si parfois je force, je résiste, et je laisse aller. J'aime cette façon de travailler, elle me donne certaines frustrations, mais aussi plusieurs bonheurs, car cette matière me donne des surprises, celles d'une vie que je ne connais pas. Et ça, j'adore. La matière est spectaculaire dans son lieu, son espace. Il faut apprendre à regarder et à écouter par contre. C'est une connexion entre le dedans et le dehors de soi et des autres. Comment est-ce qu'on entre en contact ? Il y a tant de façons (Carnet de pratique, 15 octobre 2019).

4.6.4 Dessiner, danser, jouer

Pendant ces moments d'intériorité, par opposition aux moments d'extériorité, comme pour la collecte des récits, je réalise mes microperformances de dessin dansé, comme celle de Cap-aux-Os dans le sable. Je pensais aux dessins de Trishia Brown, série *It's a draw/live feed*, où elle intègre les codes de la danse dans ceux du dessin. Du même coup, les codes du dessin sont eux aussi transformés. Le dessin actuel est souvent pratiqué *in situ* et ne cherche plus à tracer des figures, mais à exprimer des sensations par le mouvement ou par des concepts de l'esprit, selon la pratique de l'artiste. La ligne et la tache sont les traces d'un mouvement, d'un geste. Il en résulte un dessin hybride, à la fois trace, matière et mouvement. Par ailleurs, le dessin ne se pratique pas uniquement sur une surface lisse, mais se sculpte dans l'espace, se déploie dans un environnement. Tout ceci me fait penser au hors-champ d'une discipline, à l'interdisciplinarité. Le dessin se vit aussi dans le temps. Il est alors une manière d'habiter un lieu, une situation, comme les lignes tracées par des heures et des jours de marche de Richard Long, ou plus subtilement, les traces de ma marche lorsque je longe la plage ou la route. La porosité entre les disciplines m'intéresse, car elle me parle de ma démarche d'œuvre processuelle. La discipline apprise nous transmet une façon de faire les gestes, de les intégrer. En les transposant dans un contexte autre, ils prennent un sens différent, ils ouvrent vers des propositions qui surprennent, y compris l'artiste qui les crée. Selon Barbara Formis (2010), nos gestes sont appris et, en ce sens, ils ne sont pas spontanés comme nous aimons à le croire. En analysant certains gestes quotidiens dits naturels, elle démontre les frontières entre l'art et la vie qu'elle met en lumière par le concept d'indiscernabilité. Sortir les gestes des contextes habituels, c'est faire art. Dans mes bagages, j'avais des matériaux de base pour le dessin. Je les ai utilisés à quelques reprises, pour me rendre compte finalement qu'ils ne m'étaient plus nécessaires. La graphie du vivant imprime les surfaces et j'avais un grand plaisir à les contempler. Les traces de pieds dans le sable ou celles d'une brindille poussée par le vent sont les dessins du monde en mouvement. En les observant, je me laisse aller à jouer, moi aussi, avec le vent.

Dessiner, c'est tracer, point.

Photographier, c'est capter, prélever.

Marcher, c'est habiter.

La création est une intention.

Dans ce sens, la trace serait la matérialité de l'intention.

Que dire de la nature qui trace ?

Fig. 4.6 : Notes du Carnet de pratique, septembre 2019

Le dessin a fait partie de ma façon de garder des traces de l'environnement et j'ai sollicité l'aide du vent pour me raconter le territoire immatériel. Le rouleau de papier apporté dans mes bagages est devenu le médium entre moi et le vent. À Cap-aux-Os, je souhaitais dessiner de ma main, sur mon grand papier mûrier. J'hésitais à le couper. Ne sachant par quoi commencer, je l'ai simplement déroulé, puis installé sur un bâton de façon à ce qu'il flotte au vent. J'attendais une idée. J'aimais ce mouvement poétique du papier blanc sur fond de ciel bleu. Un groupe d'étudiants.es en foresterie est passé près de moi, sur cette plage. L'un d'eux m'a dit : « Ton papier va faire croire à un message de détresse ». J'ai eu une hésitation, puis j'ai répondu : « Sur ce banc de sable à côté de la route, ça serait bien surprenant ». Sa boutade a fait germer l'idée de l'histoire écrite par le vent. Les plis du papier sont les signes d'un langage invisible, inaudible, sauf si on s'attarde aux traces.

> J'ai pris du temps sur la grève ; dérouler mon papier ; il flottait au vent. Les plis dans le papier, c'est très beau. Je pourrais dérouler un peu plus la prochaine fois. Le papier s'usera avec le vent. La première partie sera plus usée que la dernière partie. Ce qui exprime la vieillesse (Carnet de pratique, 18 septembre 2019).

> J'ai passé un long moment sur la plage à Paspébiac avec mon papier. (Ce que je veux continuer ici à Carleton-sur-Mer, au bout de la péninsule.) Le papier est mon intermédiaire pour dialoguer avec le vent. Les plis dans le papier sont le dessin du vent gaspésien, ses mots. Je peux visualiser les plis du papier par la transparence (Carnet de pratique, 15 octobre 2019).

Fig. 4.7 : De la série Les expressions du vent, septembre 2019.

4.6.5 Photographier, habiter

Sur ma route, je récoltais des pierres, des coquillages, des bouts de bois. Je ne pouvais trop alourdir mon sac, mais avec le chariot, j'avais un peu d'espace. Lors de mes moments de contemplation, je visualisais sur la plage ce que j'appelais l'ordre dans le chaos; le vent bousculant les algues sèches, les brindilles; la mer retournant les galets, les coquillages; les marcheurs.euses déplaçant les éléments, les brûlant, les écrasant, les empilant. Ces éléments (cailloux, brindilles, plumes, sable, bois), je les observais tels quels, sans les toucher, partant à leur poursuite quand ils se déplaçaient. J'étais fascinée par la petite brindille qui s'accroche à un morceau de bois, résistant à la force du vent et qui, tout à coup, se décroche pour continuer sa trajectoire. Au pas de marche, je pouvais être en contact avec les chenilles, les papillons, ou encore saluer les gens devant leur maison. En marchant, il devient possible d'éprouver les petits mouvements. Je découvrais des beautés simples. J'avais le temps d'apprécier la disposition naturelle d'une branche, d'un coquillage; un certain bonheur pour mon œil photographique. Plus tard, j'ai décidé

de créer mes natures mortes avec des éléments que j'avais ramassés sur la plage : j'ai réalisé la série photographique *Ordre et chaos*, lors de mon dernier week-end, à Carleton-sur-Mer.

Pendant le voyage, j'ai relu en partie le livre du psychanalyste et photographe Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient.* C'est un livre de petit format (bon pour le sac à dos) et je savais qu'il traitait des origines de l'image et de ses pouvoirs sur la psyché. Partie hâtivement, je n'ai pas pris le temps de vraiment choisir mon livre. En fin de compte, j'ai peu lu. Quoi qu'il en soit, Tisseron traite de la prise de vue photographique dans toutes ses dimensions, soit l'image produite et les gestes qui la rendent possible (la photographie analogique). Cela modifie le travail du photographe et ses perceptions. Le rapport du corps avec le matériel photographique est, lui, différent entre l'analogique et le numérique récent, car ce dernier est moins lourd. Les images numériques tiennent sur de petites cartes-mémoires. Cette condition matérielle rend possible un déplacement par la marche avec du matériel photographique et audio. Photographier questionnait le sens de mon expérience. Je délaissais depuis quelques années la photographie par un processus que je nomme un sevrage de l'image. Je me sens saturée par les images, même si elles sont nécessaires. Ma solitude déterminait les modalités de ma documentation du processus. J'étais limitée dans les possibilités à me filmer en marchant. J'ai réalisé quelques autoportraits en plan fixe et en mouvement. Je positionnais mon téléphone cellulaire d'un côté de la route et je traversais pour capter quelques secondes de déplacement. J'ai fait cette expérience à quelques reprises. Le résultat d'une photographie n'est pas toujours l'essence du geste photographique.

> […] la signification de la pratique photographique est à chercher en elle-même avant de l'être dans les images qu'elle produit et dans les usages sociaux qu'elle alimente. Et cette signification est d'abord organisée par les opérations successives que la photographie met en jeu : tenir un appareil devant un visage ou sur la poitrine, cadrer, appuyer sur le déclencheur sont des formes de rencontre avec soi autant qu'avec le monde. Tout comme le sont aussi, d'une autre manière, les choix de les développer – ou de faire développer une photo – de la regarder, de la commenter, ou au contraire de la cacher ou même de la détruire (Tisseron, 1996, p. 16).

Tisseron aborde la présence du photographe dans son lien au monde et dans l'instant présent.

> Le déclenchement crée une coupure dans la durée. Il y a un avant et un après de la prise de vue. Mais ce moment coïncide, plus encore que celui du cadrage, avec une intense participation émotive au monde. La décision de la capture de l'image nécessite que le photographe se sente à la fois pris dans le monde et capable d'en prendre l'image. C'est même souvent une intensification de cette participation qui déclenche la décision d'appuyer sur le bouton (Tisseron, 1996, p. 169).

J'ai reconnu, dans la description de la place du photographe dans le monde, la sensation qui m'habite dans la cueillette de récits. Les récits que je récolte sont un peu comme des photographies de paysage pris à la dérobée, puisque je n'ai pas le plein contrôle du choix, du moins lors de la cueillette. Et puis un paysage ne peut jamais être pris tout entier; il ne reflète qu'une petite partie de l'espace; le reste, c'est du hors-champ, du non visible, de l'imagination, de l'interprétation. J'ai accepté les récits selon des modalités semblables aux cadrages photographiques. Je me suis rendue disponible aux paysages humains que l'on m'offrait et j'ai cueillis.

4.7 Conscientiser, conceptualiser

Dans mon journal, j'écrivais ce type de note, qui s'apparente au haïku, des images arrivant comme des éclairs. J'étais aussi nourrie ou influencée par mes lectures sur la corporéité. Et dans ces instants, je les vivais.

Voir de tout mon corps

J'ai conscientisé en marchant, ce que je nomme le « contexte horizontal et la réalité verticale », le temps présent dans un contexte. Lorsque j'ai noté cette distinction entre l'horizontalité et la verticalité, je ressentais dans ma corporéité un état fécond, un instant lumineux. Je me sentais appartenir totalement au monde avec une nouvelle compréhension de ce qui m'entourait. J'ai découvert par mes lectures que Bachelard utilise ces termes de verticalité et d'horizontalité pour traduire ce qu'est l'instant poétique.

> En tout vrai poème, on peut alors trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne suit pas la mesure, d'un temps que nous appellerons vertical pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve, avec le vent qui passe.

> D'où un paradoxe qu'il faut énoncer clairement : alors le temps de la prosodie est horizontal, le temps de la poésie est vertical. […]. Le but, c'est la verticalité, la profondeur ou la hauteur ; c'est l'instant stabilisé où les simultanéités, en s'ordonnant, prouvent que l'instant poétique a une perspective métaphysique. […].L'instant poétique est donc nécessairement complexe : il émeut, il prouve - il invite, il console – il est étonnant et familier. (Bachelard, 1992, p. 104)

Avec la sensation d'appartenir au monde se développait un alignement plus clair de ma performance.Si j'avais auparavant douté du succès de la cueillette des récits, je les intégrais alors avec plus de confiance. Les mots et les histoires reçus créaient du lien avec les autres, les Gaspésiens.nes. Mon questionnement du début du doctorat sur la relation de l'individu avec le collectif reprennait sa place dans ma recherche, sous l'angle de la capacité de voir. Comment les sensations corporelles m'orientent dans mes décisions, mes gestes, mes actions, mon écoute des autres ?

Voir c'est aussi entendre

Lorsque les passants.es m'abordaient, je sortais de mon intériorité. Sur la grand-route, il arrivait chaque jour que des automobilistes me saluent. Parfois, ils.elles riaient de me voir ainsi, chapeau, sac à dos et chariot. Je souriais en réponse à leur bonne humeur. En fait, il m'est arrivé de bien rire, quand je saisissais d'un coup d'œil leur visage surpris de m'apercevoir dans un détour. Certains.es m'envoyaient la main. De même, dans les villages, les gens qui travaillaient sur leur terrain me saluaient au passage. Comme je marchais, j'avais quand même quelques secondes d'échange de regards, de sourires et parfois de paroles : « Y fait beau ! Vous allez loin comme ça ? – À Carleton-sur-Mer ! – Hein !? Bonne route ! » Ces brefs contacts me faisaient du bien. J'avais le sentiment de participer à quelque chose, de donner quelque chose. Aussi, je me sentais privilégiée d'avoir ce moment pour moi. Saisir une sensation de rêve ou de surprise dans le regard des Gaspésiens.nes me rendait gaie. C'est bien cela : je saisissais un état de surprise, un questionnement dans le regard de ces « spectateurs.trices de ma performance ». « S'étonner,

c'est penser »[122] (Wittgenstein, 1953). Je sais que mon passage soulevait une forme ou une autre de réflexion, un souvenir (une référence à un autre marcheur) ; un constat : « avant, les humains marchaient davantage » ; une déduction : « Marchez-vous pour l'environnement ? » Les conditions du voir sont opaques, voire occulte, c'est-à-dire comment les habitants.es percevaient mon passage, ma présence? Ils.elles voyaient mon corps et ceci semblait susciter un souvenir, une réflexion, générée par la situation. Probablement que marcher à Montréal avec le même dispositif ne génèrerait pas la même réaction Mon arrivée impromptue créait une sorte d'anomalie dans le paysage, quelque chose d'innatendu, alors qu'à d'autres moments, je demeurais invisible[123].

> Comme le signalait déjà Platon, voir serait probablement une expérience obscure. Il y aurait un point aveugle qui masquerait la condition de possibilité du voir ou qui, peut-être, serait la condition même du voir. La structure du voir serait donc opaque, invisible, cachée, secrète, elle donnerait lieu au voir tout en ne se laissant pas voir (Fallen, 2012, p. 34).

C'est ainsi que les récits et les images se rencontrent, dans leur découpage du temps, des lieux et en tant que moments forts de la création. L'un et l'autre s'interpellent, comme la vague qui s'étend sur le sable et semble s'accrocher, se confondre en roulant dans l'immensité. Sur la route, je méditais et j'entretenais de longs dialogues avec mes idées. Pour ma recherche, je souhaitais traiter du contexte dans l'art contextuel, mais le contexte spécifique à l'artiste. Nous parlons peu du contexte vécu par l'artiste. Comme si l'interraction de ce vécu précis, l'attitude, la sensibilité au contexte, la réceptivité ou non à ce qui est là, n'avait que peu d'intérêt. Je souhaitais ainsi déplier davantage cette appellation donnée par Swidzinski (1977, 2005). Déballer ce mot « contexte [124] » qui renvoie nécessairement à un ensemble de couches de réalités et

---

[122] Une citation trouvée au hasard.

[123] Camille Fallen, philosophe et écrivaine dans les domaines de la philosophie, de l'esthétique et de l'art, traite dans l'ouvrage *L'anomalie créatrice* (2012), des conditions du «monde à travers l'imposition de ses modèles et de ses normes. Ce faisant, elle dessine les contours de la marge et de l'anormalité […] » (2012, quatrième de couverture).

[124] Ces dernières réflexions n'étaient pas partagées avec mes donateurs.trices de récits. La notion de contexte versus celle de situation a fait partie intégrante de ma réflexion pendant la thèse. J'en traite dans le chapitre V, sur les concepts.

d'interprétations ; il est multidimensionnel. L'artiste s'adapte autant que possible au contexte. Celui-ci en retour a le potentiel de dévoiler ou révèler à l'artiste, par l'expérience, de nouvelles informations sur son travail et son rapport au monde. C'est autour de cette intuition que je cherche ce qui n'a pas encore été soulevé sur le contexte de « l'art en contexte », spécifiquement en performance de marche. L'expérience de la Mission Old Brewery avait été bouleversante et elle m'a amenée sur cette piste. Il y a des façons d'être à valoriser chez l'artiste en contexte, pour donner du sens à cette approche engagée et micropolitique. Je pense, entre autres, à l'éthique et à la notion de présence[125]. Travailler en cohésion avec le contexte et ses situations, c'est être à l'écoute des particularités du lieu et d'avancer avec celui-ci. Au fur et à mesure du déploiement de ma recherche, j'ai saisi que c'est par les notions d'œuvre processuelle que ce vécu pourrait mieux se traduire[126]. Ainsi, la recherche est, elle aussi, un processus par lequel se situe et s'articule la réflexion. Tenir compte du passage d'un ancrage théorique (art en contexte) vers un autre (œuvre processuelle) témoigne en transparence des phases par lesquelles, comme chercheure et doctorante, j'ai transité.

4.7.1 Récolter le sensible

Ma marche a permis de collecter plus que des récits. Il y a eu du vécu, des images, des idées, des sensations, des prises de conscience. Tout ce matériel pourra me donner du travail pendant quelques années. Le contexte apporte des expériences multihorizons quand on y pense.

> C'est une collecte multiforme, multicouche que l'artiste rapporte de ce contexte, à condition de s'y ouvrir. Si je focalise mon attention sur une seule chose, c'est certain que la collecte sera axée sur ce seul angle de vue. Pour ma part, je me laisse imprégner par tous les pores de ma peau et de ma personne. C'est exigeant, et très excitant à la fois. Je vois tant de choses, mes yeux, mes oreilles sont pleins, mon nez, mon corps sont pleins d'ici (Carnet de pratique, 15 octobre 2019).

[125] Dans la thèse, je me référerai à l'approche de karen elaine Spencer dans sa série d'art furtif *Gosser le furtif*- Centre arts actuels Skol.
[126] Le concept d'œuvre processuelle est donc élaboré au chapitre V, section 5.1.

4.7.2 Semer dans l'imaginaire

Je n'ai jamais questionné les personnes rencontrées sur les images qui montaient dans leur imagination lorsque je présentais ma démarche. Ce n'était pas le but de ma rencontre avec eux, ni de ma recherche. Yves de Maria, lui, m'en a parlé lors de notre rencontre et de son récit. Il était fasciné par ma démarche. L'image de la marcheuse sur les rives de la mer, sur les plages, l'a fortement marqué. J'ai senti que cette image de la marcheuse s'activait aussi chez les autres personnes rencontrées, les yeux des participants.tes s'animaient lorsqu'ils.elles me parlaient. Ma grand-cousine Yolande m'a parlé, elle, d'une enseignante française qui, dans les années 60, a fait le tour de la Gaspésie à pied, pour la découvrir avant de commencer à enseigner. Le père de Yolande avait invité la jeune femme à manger avec sa famille. Elle se remémorait cette rencontre. C'est ma performance qui a réactivé ce souvenir.

4.8 Conclusion

La marche m'a permis une collecte par le hasard des rencontres et une trajectoire physique, intellectuelle et affective dans le territoire. Mes pieds étaient sur le sol et mes yeux vers la mer. Mes oreilles étaient dans le vent et mon nez aussi. Mes mains étaient dans mes poches pour être protégées du froid, entre deux séances de photographie. Je savais dès le départ que je souhaitais vivre ma marche avec une attitude d'errance. Cela peut sembler facile à faire, mais pas du tout, du moins pour une doctorante qui cherche sans cesse à définir, trouver du sens. L'errance ici signifie une attitude de lâcher-prise sur le processus. L'errance demande de faire avec l'inattendu, l'incertitude. Pour moi, cela se vivait à travers le contenu des récits, de la création finale, ainsi que dans ma recherche. J'avais avantage à lâcher-prise sur ce que j'allais trouver. Par cette attitude, j'observais mieux ce qui m'était offert pour créer. Je m'étais donné un cadre d'observation, lequel, on l'a vu, j'ai rapidement délaissé pour me centrer sur les sensations corporelles et les actions pressenties, pour les vivre au jour le jour. Un peu essoufflée, je m'efforce de conclure ce récit de pratique pour prendre un nouveau recul. J'ai une tonne d'images, 32 récits et des notes audio. Le tressage du récit personnel avec le récit collectif est l'angle le plus approprié dans ma démarche de création. Pour la recherche, il me semble que l'idée centrale s'articule dans le rapport du corps en mouvement avec les images visibles et invisibles, intérieures et extérieures.

Comment l'artiste peut-elle s'immiscer ainsi ? Comment tout ceci opère ? J'ai parfois la sensation de chercher à briser le mystère (de l'art) en creusant pour des réponses. Comment faire cohabiter dans mon esprit l'artiste sensible et la chercheuse active dans ses réflexions ? La posture de recherche est parfois inconfortable. Je conclus mon récit de pratique en survolant le contexte dans lequel je baignais pendant la performance de marche. Le contexte maritime est incontestable, ainsi que la place de la Gaspésie dans la province de Québec, c'est-à-dire une région éloignée, méconnue dans ses particularités culturelles et les situations spécifiques que le territoire engendre. Il y a aussi mon contexte de vie personnelle et familiale. Les blessures du passé demeurent, avec maintenant une couche de vitalité, de vécu où je reprends ma place sur le territoire. La durée, la distance et la saison de la marche ont eu des répercussions sur le déroulement et le vécu.

Fig. 4.8 : Matériel et traces des actions.[127]

[127] Toutes les photographies prisent pendant la performance sont les miennes et lorsque ce n'est pas le cas, les crédits sont indiqués.

Fig. 4.9 : Cap-aux-Os, jour de rencontre de Sonny, septembre 2019.

Fig. 4.10 : Quelques minutes avant ma rencontre avec Monique et Jean-Victor, septembre 2019.

Fig. 4.11 : Série Ordre et Chaos, 17 septembre 2019.

Fig. 4.12 : Série Les ficelles. Trouvailles sur la route, en marchant. 17 septembre 2019.

Fig. 4.13 : Vers Douglastown, septembre 2019.

Fig. 4.14 : Vers Coin-du-Banc, avec mon chariot, 29 septembre 2019.

Fig. 4.15 : Vers Coin-du-Banc par la plage, 29 septembre 2019.

Fig. 4.16 : Série Ordre et Chaos, octobre 2019.

Fig. 4.17 : Vers Chandler, 1er octobre 2019.

Fig. 4.18 : Chandler, octobre 2019.

Fig. 4.19 : Série Ficelles, octobre 2019.

Fig. 4.20 : Série Ficelles, octobre 2019.

Fig. 4.21 : Papier au vent, plage de Paspébiac, octobre 2019.

Fig. 4.22 : Sur la route. Plage entre Barachois et Coin-du-Banc

CHAPITRE 5

PAYSAGE CONCEPTUEL

À la lumière de mon expérience et de mes lectures, j'ai repéré six concepts avec lesquels se tissent des liens avec la marche artistique : l'œuvre processuelle, la performance *in situ* dans l'art action, la corporéité, l'écologie du paysage, le corps archive et la sympoïèse. Ce ne sont pas les seuls, mais ceux-ci sont reliés à mes questions de recherche et à mon expérience de marche. Mon objectif vise, par le déploiement de ces concepts, à avoir une meilleure compréhension de la marche artistique au long cours et poser quelques jalons du point de vue de l'artiste qui la vit. Le concept de l'œuvre processuelle est fondamental dans le mouvement de marche et de marche vers les autres. L'état processuel se définit par plusieurs éléments, mais, principalement, par la transformation d'une situation, d'un mouvement ou d'une ou de plusieurs matières. Elle implique un processus de déconstruction et de reconstruction, un changement d'état et un état en constant changement. Les artistes en arts vivants, comme les danseurs.euses, ont une compréhension interne de ce qu'est l'œuvre processuelle. Ils.elles créent des formes en mouvement, toujours éphémères, jamais fixées, sauf par la documentation visuelle. C'est pourquoi je m'inspire de cette discipline, ces pratiques, ces théories, même si ma discipline première est l'art visuel.

Les performance vécues dans la création de *Tresser les voix, tresser le temps* et, ensuite, celle de *Promenades à Verdun*, s'articulent en deux modalités : la première, en solitaire, et la deuxième, avec les autres. Ces deux modalités se définissent par l'art action et ses caractéristiques – dont la mobilité, l'*in situ*, le relationnel, la transformation d'une situation, d'une idée, du vécu des participants.es ou de l'artiste. La performance solitaire transite ici vers la manœuvre qui, elle, implique d'autres enjeux performatifs et relationnels. Dans la majeure partie des cas, la performance de marche suppose aussi un après, où sera traduite l'expérience par différents médiums – photographie, captation sonore, écrits. Ces traces deviennent des extensions du corps comme archive de l'expérience de marche. La corporéité, quant à elle, est l'intermédiaire entre l'artiste et le monde. Elle est à la fois frontière et transition entre les êtres : par elle se synthonise

la performance ; par elle, l'échange peut exister. Le paysage dans ce tableau conceptuel expose, d'une part, le contexte paysager de la performance, sa dimension rurale. Il vise aussi à créer un pont entre les perceptions et représentations passées de l'environnement, du territoire avec celles qui s'actualisent aujourd'hui. L'histoire de l'art spécifique des peintres paysagers est relativement bien connue des artistes puisqu'elle fait partie du cursus des grands courants et théories enseignés dans les collèges et universités. Toutefois, c'est surtout par la géographie contemporaine que je rencontre le paysage, dans la présente recherche-création. Un dernier élément, la sympoïèse, ouvre sur une dimension de transition socio-écologique. Autpoïèse et sympoïèse sont inspirées de la poïésis pour décrire des fonctionnements de survie distincts, l'un, refermé sur lui-même, et le deuxième, ouvert aux aléas et turbulences des rencontres. L'intégration de la sympoïèse dans mon appareillage conceptuel et artistique reflète chez moi un désir d'agir à petite échelle sur la crise écologique, créer d'autres rencontres, d'autres situations, faire place au ré-enchantement ou à une vie davantage habitable.

5.1 L'œuvre processuelle

L'œuvre processuelle, telle que théorisée dans les champs de la danse et des arts visuels, se déploie sur une échelle du temps court, comme la durée d'une performance, jusqu'à une échelle beaucoup plus longue, comme celle d'un courant artistique ou de la vie d'un.e artiste. L'histoire de l'art elle-même est une création processuelle, dans le sens qu'elle est la résultante d'une création collective[128] entre les différents.es acteurs.trices du milieu, les événements marquants qui ont lieu et font l'histoire. C'est donc dire que le concept est très vaste. Bien que je présente sommairement l'œuvre processuelle, avec quelques événements phares et ce qu'ils engagent comme changement et réflexion pour le milieu artistique, celle-ci ouvre néanmoins sur la perspective de la porosité entre des courants artistiques et des pratiques. Dans les arts visuels, Robert Pincus-Witten[129] décrit et analyse les œuvres et processus des artistes de la période

[128] René Passeron décrit la création collective à travers la transformation de la langue d'une groupe culturel, dans l'ouvrage éponyme (1981).

[129] Robert Pincus-Witten est un professeur d'histoire de l'art, commissaire et critique d'art américain.

américaine des années ’60 à ’80, celle du passage du minimalisme au postminimalisme. À titre de critique d’art, il signe des articles pour la Revue Art Forum pendant plus de vingt ans, dont les thémes abordaient la démarche des artistes notamment celle d’Eva Hesse[130] .

Le concept d’œuvre processuelle est aussi au cœur de la danse et sera convoqué à travers les écrits de Frédéric Pouillaude[131] ainsi que ceux de Pauline Chevalier, historienne d’art. Celle-ci a mené une large recherche sur les pratiques émergentes du Soho des années ’60 et relate les origines de l’art processuel, *process art*, qui croise l’art conceptuel, le courant situationniste, un mouvement engagé vers la transdiciplinarité et une ouverture à l’interdisciplinarité. Le contexte historique et politique des artistes new-yorkais[132] favorisera ces émergences. Pour l’analyse de ma recherche, j’ai privilégié l’art processuel puisqu’il relève des arts vivants et me permet de mieux saisir l’effet de la corporéité et de l’éphémérité sur l’œuvre en créant en lien avec l’expérience artistique , le vécu de celle-ci, *in situ*.

5.1.1 Entre trajectoire de l’ expérience et création éphémère

Les disciplines d’arts vivants telle que la danse, le théâtre, la musique et l’interdisciplinarité de la performance ont en commun leur nature processuelle, l’éphémérité, une temporalité interne et, dans la majeure partie des cas, la participation active du corps de l’artiste. Le terme « art processuel » est la traduction de *process art*. Celui-ci est développé par des artistes plasticiens.nes à la fin des années ‘60. En invoquant la notion de processus dans la transformation de la matière, ces artistes mettent l’accent sur la durée, le changement d’état de la matière, de la forme ou de la situation ainsi que d’autres variables qui modulent la création dans le temps.

---

[130] Eva Hesse est une artiste née en 1936, en Allemagne, de famille juive. En 1939 elle rejoint New York avec sa famille, où elle vivra pendant plusieurs années. Sa carrière sera cependant brève, puisqu’elle décède en 1970 à 34 ans. (Pincus-Witten, 1987, p.45-46).

[131] Pouillaude est présenté au chapitre 2, section 2.2.1, p. 62

[132] Un mouvement de révolution contre les institutions muséales et d’un système culturel fermé sur lui-même prend naissance à New-York, de même qu’à plusieurs autres endroits, dont le Québec.

5.1.1.1 Art processuel et art parallèle

Le mouvement dit de l'art processuel débute vraisemblablement en 1969 avec des événements en marge des institutions. Des expositions font naître une nouvelle forme de monstration des œuvres hors du cube blanc et une nouvelle légitimité à présenter des œuvres inachevées. Cette posture des artistes en marge des circuits institutionnels éclos à différents endroits par des mouvements dont on ne peut dire avec certitude de quelle façon ils se sont influencés, mais des contacts entre ces réseaux ont assurément eu lieu, c'est du moins ce qu'en déduisent Chevalier et Marcolini :

> Rencontres fortuites et créations de situations paradoxales, subversions de la réalité ordinaire mêlants artistes et passants; dérives et déambulations; cartes et récits ; usage récurant du mot « situation » : il faut bien le dire, les *Street Works* de 1969 révèlent un certain nombre de similitudes et de convergences avec les pratiques du mouvement situationniste (2012, p. 52).

En Suisse, à Berne, avec l'exposition d'Harald Szeemann, *Quand les attitudes deviennent formes* (1969) (Chevalier, 2011, p. 33), puis à New-York, la même année, des artistes ouvrent leurs ateliers pour présenter leur travail en cours de création. L'atelier devient le lieu d'exposition et l'objet de cette exposition. Dans le quartier SoHo (New York), par exemple, l'événement *10 Downtown: The artist's work in his studio* invite les spectateurs à « voir ce que les artistes actuels veulent exposer[133], et la façon dont ils le veulent ».

Ces nouvelles propositions, hors les murs des galeries, *in situ*, vont aussi prendre racine au Québec. Même s'il situe les réseaux et pratiques d'art parallèle entre 1976-1996 dans son ouvrage

[133] C'est ce qu'indique le programme de l'événement (Chevalier, 2011, p. 32). Pauline Chevalier, historienne d'art, a mené une recherche sur plus de dix ans pour rassembler des archives, des récits, des œuvres pour éclairer la définition des « espaces alternatifs » des années 1969-1985. Elle identifie trois mouvements historiographiques du récit de l'alternatif à New-York, dont le sien en serait une troisième version dans la laquelle Chevalier formule son intention d'observer et d'analyser « le rapport de l'évolution des pratiques aux modèles institutionnels » (2017, p.16). « Les modes de fonctionnement des espaces alternatifs ont logiquement eu des répercussions sur les types de pratique, sur l'interdisciplinarité ou sur la radicalité des expositions […] (Chevalier, 2017, p.16).

L'art comme alternative,l'historien d'art Guy Sioui-Durand[134] (1997) développe largement la genèse de ce mouvement, qui débute à la fin des années '40 par la prise de position des signataires du *Manifeste du Refus Global* (1948). Après 1976, dans un contexte socio-politique renouvellé[135], les nouvelles formes de création performative, les événements multidisciplinaires se multiplient, donnant lieu à l'émergence, entre autres, des centres d'artistes et de l'intervention de l'État en culture (Siou-Durand, 1997, p. 33-43). Les centres d'artistes favoriseront les explorations artistiques, les rencontres interdisciplinaires et la rencontre des nouvelles approches proposées par des artistes venus.es d'ailleurs. Dans le cas spécifique des artistes de Soho à New York, investir des locaux industriels dans le quartier des intitutions visait explicitement à confronter le milieu institutionnel duquel ils.elles étaient exclus (Chevalier, 2017). Leur recherche concernait aussi une quête vers de nouvelles formes de représentation et de relation spectateur-artiste, notamment par les événements comme les hapenings, les expositions d'ateliers.

5.1.1.2 Eva Hesse

La pratique d'Eva Hesse se déroule dans un autre réseau artistique, celui du postminimalisme qui débute dans les années '60 et se dissout à la moitié des années '80. Les écrits de Pincus-Witten (1987) invitent le plus souvent à entrer dans la démarche processuelle des artistes dédiés.es aux arts visuels. On y retrouve la performance, mais elle n'en constitue pas une étude majeure. Ce sont le choix des matériaux, les modalités de création, les dispositifs qui sont largement abordés et, parfois, mis en relation avec des événements personnels de la vie de l'artiste, ainsi que des événements ou des rencontres significatives avec son milieu, ce qui font de ces analyses une lecture riche de la poïesis d'une œuvre ou d'un corpus d'œuvres en particulier. C'est le cas de l'analyse des œuvres de Hesse (Pincus -Witten, 1987).

---

[134] L'ouvrage de Guy Sioui-Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, fait état d'une historicité de l'art actuel, de l'écologie processuelle du milieu. L'ouvrage regorge de renseignements sur les événements publics et le mouvement des associations d'artistes (symposiums, colloques, événements artistiques). Il présente également l'émergence de la performance au Québec et celle de la manœuvre. (2017, p. 265-293).

[135] L'année 1976 marque le début de l'après-Révolution Tranquille au Québec (Sioui-Durand, 1987, p. 61-62).

Hesse tenait régulièrement un journal de création où elle entremêlait ces notes d'ateliers, ces rencontres avec les autres artistes, des réflexions sur sa vie, les souffrances familiales, sa santé, puis des éléments qui relèverait d'une quête pour cerner l'essence de sa création. Pincus-Witten accorde une grande importance à ces journaux, qu'il a consultés et qu'il cite à plusieurs reprises pour éclairer les liens entre la création et l'état d'esprit de l'artiste (Pincus-Witten, 1987, p. 46). Les choix de matériaux, les méthodes de travail, les décisions formelles sont mis en relations avec l'état général de l'artiste. Entre autres, à l'été 1966, le père d'Eva Hesse meurt subitement et elle divorce de son conjoint. Un trauma, comme le mentionne Pincus-Witten, qui « au lieu de forcer une folie naissante » aura « provoqué la lucidité cristalline d'une création originale » (Pincus-Witten, 1987, p. 46, traduction libre). Un moment charnière dans sa courte carrière où ses gestes et intentions seront de plus en épurés, précis dans leurs intentions (Pincus-Witten, 1987).

5.1.1 L'œuvre processuelle : matières et corps

L'ouverture des ateliers au public a permis de créer des espaces alternatifs de représentation « avec la volonté de brouiller les frontières entre ateliers et espaces d'exposition, entre création et perception » (Chevalier, 2011, p. 33). Les formes hybrides de création, c'est-à-dire toutes les disciplines confondues – sculpture, danse, musique –, sont centrales dans les recherches de ces artistes. En s'attachant davantage au processus, leurs pratiques interartistiques ouvrent la voie à l'interdisciplinarité. Dans ce contexte, le mouvement de la matière ou du corps sont largement mis à l'avant-plan. Les gestes appris dans chacune des disciplines artistiques sont déconstruits, entre autres, parce qu'ils sont considérés comme coercitifs (Chevalier, 2011, p. 34). Le geste qui vise à vouloir donner forme est présenté dans sa plus simple expression pour permettre éventuellement de se réapproprier un nouveau langage, plus épuré et dégagé des apprentissages culturels. La déconstruction des mouvements corporels concerne, bien entendu, davantage la danse, mais il en va de même pour les artistes visuels qui volontairement interviennent le moins possible esthétiquement sur les matériaux. Ils.elles observent la matière à l'état brut, ses transformations naturelles. Les interventions des artistes, dans ce contexte, consistent, par exemple, à transformer des roches en sable (Jerry Vis), mimant la transformation des matériaux tel que le ferait la nature jusqu'à « l'illusion de leur disparition ». Ces recherches visaient

notamment à rompre avec les codes institués. Ces artistes provoquaient « la transformation de la matière selon des processus naturels [qui] réactiverait des acquis millénaires, enfouis en nous » (Chevalier, 2011, p. 34). Pour rendre visible la représentation du temps qui passe, les documentations par le cinéma et la photographie permettent de marquer des arrêts sur des phases processuelles – avant-pendant-après –, ou en temps réel, lors d'événements publics. En plus de repenser la monstration des œuvres, c'est la notion de processus qui est mise à plat. On se questionne sur la forme et la finalité de l'œuvre. Peut-elle demeurer ouverte ? Je fais ici un bond dans le temps pour relier les intentions des artistes de l'art processuel avec certaines démarches plus récentes de l'art action[136], ces dernières mettant de l'avant l'ouverture et les notions de faire *avec et pendant* la monstration, l'œuvre se créant souvent durant sa monstration publique. Dans certains cas, l'artiste crée l'œuvre hors d'une monstration publique et partage une nouvelle itération, sous une autre forme esthétique ou une archive. En ce sens, ma recherche-création *Tresser les voix, tresser le temps*, suivie de *Promenades à Verdun*, peut se vivre et se lire comme œuvre processuelle, littéralement. Elle se distingue de certaines actions spontanées dans l'espace public qui œuvrent aussi avec les circonstances d'un lieu, d'une situation, mais marquent un temps plus court et un espace plus restreint ou cerné.

5.1.2 Déconstruction du mouvement dansé

L'art processuel pour les artistes de la danse se vit, entre autres, par la rupture avec les codes académiques et la reconnaissance explicite du caractère éphémère du geste dansé. Certains chorégraphes (Cunningham, Rainer, Halprin, Brown) ont proposé un travail de décomposition des mouvements et des images classiques en danse. La décomposition, en ce sens, consiste notamment à revoir les gestes dansés pour les remplacer par des gestes ordinaires, entre autres (Formis, 2010, p. 214-225). La transformation majeure consistait à défaire la relation systématisé entre la danse et la musique. Les chorégraphes Rainer, Cunningham, Halprin, Paxton et bien d'autres vont se rencontrer dans l'espace de création et de diffusion expérimentale Judson

[136] Il ne s'agit pas ici d'amalgamer art processuel et art action, mais seulement de tracer un lien historique entre des courants qui se sont possiblement croisés et dont l'intention première consistait à sortir de l'institution - le bâti et son système -, ainsi que la pratique artistique - ses méthodes, ses matériaux.

Church Theater, à New York, dans les années '60. Par exemple, Yvonne Rainer, chorégraphe et interprète, va créer *The mind is a muscle*, en 1966, qui est devenu *Trio A* (1966). L'artiste explore le geste comme image. C'est la déconstruction du geste classique comme artefact dont les artistes danseurs.euses ont cherché à s'émanciper, tout comme les artistes visuels par rapport à la création classique des objets. « La danse peut, tout comme une photographie ou une pellicule filmique, se relier à la représentation visuelle » (Formis, 2010, p. 225).

L'intention de Rainer, à l'instar des performeurs.euses du Judson Church Theater, consiste à se réapproprier le geste dansé qui, pour elle, se dit par une performance neutre (*neutral performance*). Par son approche de neutralité, elle se défait de la musique, du regard de l'artiste vers le spectateur et du geste musculaire expressif. La musique accolée à la performance dansée est une « décoration sonore » selon Rainer (citée par Formis, 2010, p. 219), alors que les sons ambiants ou provoqués pendant la performance sont plus réels. Pour les deux premières présentations de *Trio A*, des lattes de bois étaient jetées au sol du balcon en guise de matière sonore. Dans sa recherche de neutralité, les regards des danseurs.euses (le plus souvent trois, dans les itérations de *Trio A*) se dirigeaient vers des directions opposées pour éviter complètement ceux du public [137], comme si le public était absent et que le corps des performeurs.euses se trouvait dans l'espace de la vie ordinaire. Les phrasés gestuels s'enchaînent sans qu'aucun mouvement précis ne soit déployé en force ; aucun effort musculaire n'est visible. C'est plutôt un corps passif en mouvement où « aucun détail n'attire l'attention, aucun message n'est adressé » (Formis, 2010, p. 220). Rainer explore les gestes trouvés (*found movement*) de la vie ordinaire, tout en conservant l'absence de tonicité. Elle cherche la fluidité du corps d'un geste vers un autre sans accent, de façon à respecter « simplicité » et « échelle humaine », comme elle le précise dans sa charte (notes) qui accompagne *Trio A* (Formis, 2010, p. 220-221). Formis résume et cite Rainer :

> De ce fait, les qualités ordinaires y sont exploitées. L'imprésentation permet de présenter le danseur comme personne et jamais comme personnage. Au lieu d'ajouter l'image du personnage (selon un processus classique), le performeur est sur scène

[137] Une des versions de l'œuvre est filmée et interprétée par Rainer comme seule performeuse. Elle ne regarde jamais la caméra.

> comme un acteur qui s'interprète lui-même comme personnage. Le travail de personnification est donc opérant, mais par sa suspension (Formis, 2010, p. 222).
>
> L'artifice du spectaculaire a été réévalué à travers l'action, autrement dit, ce que fait quelqu'un est plus intéressant que l'exhibition de personnages ; et cette action est plus facilement cernée par l'effacement de la personnalité ; ainsi, dans l'idéal quelqu'un n'est plus soi-même, il n'est plus que celui qui fait de façon neutre (Rainer, citée par Formis, 2010, p. 222).

Par ailleurs, Pouillaude distingue clairement la chorégraphie de la performance du danseur et de la danseuse, pour mettre en évidence l'importance de la présence, l'immanence de la présence du corps de l'artiste, puis dans les pièces collectives, des corps entre eux. Pour exliquer et interpréter ce que signifie réellement l'immanence de la présence, il suffit de regarder de plus près la notation en danse. Étudier la notation permet de saisir que ce qui constitue le cœur d'une œuvre est impossible à rendre graphiquement. De ce fait, les œuvres de danse se transmettent traditionnellement par voie orale, « un art où les savoirs et les œuvres ne semblent jamais pouvoir se transmettre autrement que de corps à corps, dans la transparence d'un geste nécessairement actuel […] » (Pouillaude, 2009, p.208).

5.1.3 Le temps dans l'œuvre processuelle

À propos de la présence et du temps, Gaston Bachelard, philosophe, présente une réflexion sur le sujet, dans *L'intuition de l'instant* (1992), en s'inspirant du livre *Siloë* de M. Roupnel (Bachelard, 1992, p. 8). Il dialogue sur le temps, en se positionnant comme suit : « une intuition ne se prouve pas, elle s'expérimente » (Bachelard, 1992, p. 8). Avant d'être conceptualisé, le temps s'éprouve. Pour situer le temps expérimenté, il traitera de la durée comme mesure relative. Bachelard distingue la notion d'action de la notion d'acte. La première est une idée philosophique de Bergson, « une action est toujours un déroulement continu qui se place entre la décision et le but » (Bachelard, 1992, p. 21). La deuxième, la notion d'acte, est de M. Roupnel, « un acte est avant tout une décision instantanée, et c'est cette décision qui a toute la charge de l'originalité » (Bachelard, 1992). Ces notions sont importantes pour tenter de saisir comment peuvent se prendre les décisions de l'artiste en processus de création. Chaque instant n'est pas vécu de la même façon, car le temps se vit de façon discontinue selon Bachelard (il penche pour la thèse de

M. Roupnel). L'instant vécu à travers l'acte serait, selon lui, la mesure de temps réel parce que la plus intense dans le ressenti. Intense, car l'instant tel que décrit par Bachelard et M. Roupnel serait un moment de clarté, alors que l'acte viendrait ponctuer un continuum diffus, la durée de la vie. Cette conception de l'acte et du rapport au temps apporte un éclairage sur la façon dont peut advenir l'esthétique dans la vie ordinaire. L'acte est poésie selon Bachelard. Et pour lui, « le temps de la poésie est vertical » (Bachelard, 1992, p. 104). « En acceptant les conséquences de l'instant poétique, la prosodie permet de rejoindre la prose, la pensée expliquée, les amours éprouvés, la vie sociale, la vie courante, la vie glissante, linéaire, continue » (Bachelard, 1992, p. 104)[138]. L'instant poétique survient non seulement comme un point de la ligne, mais parce qu'il met en opposition, questionne ce qui est là. C'est dans ces circonstances que l'on y porte une attention. « Pour le moins, l'instant poétique est la conscience d'une ambivalence. Mais il est plus, car c'est une ambivalence excitée, active, dynamique. Le mystère poétique est androgyne » (Bachelard, 1992, p. 105). Pendant ma marche gaspésienne j'ai ressenti cette verticalité du moment esthétique, des situations opérantes, mais éphémères et décisives pour ce qui constitueraient ma recherche et mes archives.

5.1.4 Errance de l'esprit et de la matière

L'errance est inscrite dans notre imaginaire collectif archaïque. Elle est tantôt intégrée à une condition humaine (migration), tantôt à un plaisir de l'esprit (promenade). Cet état d'être traverse plusieurs domaines de la vie et de l'esprit. Lorsqu'on parle de démarche artistique, errer pour créer repose nécessairement sur un but, qu'il soit formulé ou non, puisqu'une intention est initiée. L'errance par la dérive, la flânerie ou la déambulation se vit par une attitude, une posture qui s'incarne à travers de multiples détails. Le concept d'errabilité[139], développé par Étienne Souriau est discuté par Latour et Stengers, (2009, p. 12) ; Souriau décrit le trajet affectif et sensoriel qu'emprunte l'artiste pour créer une œuvre (ou toute autre personne réalisant un travail de création au sens large). Le terme « errabibilité » cherche à traduire l'incertitude de ce

[138] Dans la section 4.7 de la thèse, j'évoque la théorie de Bachelard sur le temps poétique et verticale.

[139] La concept d'errabilité de Souriau trace une définition du processus de création dans laquelle il insiste sur la dimension de l'épreuve dans ce cheminement de transformation.

qui adviendra, le fait que rien n'est donné. L'ébauche d'une création, qu'elle soit artistique ou autre, n'est pas donné d'avance. « La création est une épreuve » (Souriau, Latour et Stengers, 2009, p. 13) à traverser. La création est un itinéraire plus qu'un projet (que l'on croit défini), dont on ne connaît pas l'issue.

> Il [Souriau] pointe du doigt quelque chose de vertigineux que les planificateurs, les réalisateurs, les créateurs, les constructeurs se gardent bien de mettre en avant : tout, à tout moment peut rater, l'œuvre comme l'artiste. […] Sans activité, sans inquiétude, sans erreur, pas d'œuvre, pas d'être. L'œuvre n'est pas un plan, un idéal, un projet : c'est un monstre qui met l'agent à la question. (Souriau, Latour et Stengers, 2009, p. 8)

« L'épreuve, pour l'artiste aussi bien que pour le lecteur, devient, on le voit, beaucoup plus périlleuse. Au droit chemin que proposait le projet se substitue la vertigineuse hésitation marquée tout au long par l'errabilité fondamentale du trajet » (Souriau, dans Souriau, Latour et Stengers, 2009, p. 8).

Le trajet de création comporte inévitablement son risque d'erreur, son potentiel d'improvisation devant l'inattendu. Tout se joue sans cesse, jusqu'à ce que la tâche soit terminée. C'est par l'errabilité que le risque et le potentiel de transformation du projet initial peuvent survenir. L'errabilité entre en résonance avec la phase de latence dans le processus de création, tel que présenté par Gosselin et coll.[140] (1998). Leur modèle est constitué de trois phases (1998, p. 648). Pour ces auteurs.es, le processus de création est une dynamique se déroulant dans le temps et comportant une phase d'ouverture, une phase d'action productive et une phase de séparation, qui est l'aboutissement de la création achevée (Gosselin et coll., 1998, p. 648). Toutefois, comme ils.elles le précisent, ces phases se déroulent en spirales ; donc, elles cheminent tout en revenant sur elles-mêmes. La phase d'ouverture est ce moment plus ou moins long de réception des images intérieures, mentales. Les impressions intérieures surviennent sous forme de dérive de l'imaginaire.

> Les contenus et les images qui émergent des profondeurs humaines ne sont pas unifiés. Il semble plutôt que la logique qui préside à leur émergence soit celle qui caractérise

[140] Le professeur en enseignement des arts Pierre Gosselin – Université du Québec à Montréal - et ses collaborateurs.

> les processus primaires de la pensée qui sont liés à l'inconscient et dotés d'une logique cachée. […] Les artistes adoptent différentes stratégies pour éveiller leur subconscient, à la recherche de l'étincelle qui allume leur création. Ces étincelles surgissent d'images intérieures fragmentées et embrouillées dans un « mouvement impressionniste » (Gosselin et coll., 1998, p. 650).

Recevoir une idée qui vient d'ailleurs ou d'autrui nécessite de s'abandonner à l'inattendu, c'est-à-dire, se soumettre au processus évolutif de ces images fragmentées et permettre leur remontée vers la conscience. C'est avant tout une attitude réceptive envers ce qui est à l'intérieur de soi – cette chose surprenante – qui active cet espace de correspondance avec le monde extérieur. C'est aussi ce que décrit Sourriau dans les termes d'abandon à l'errance psychologique de la création.

5.2 L'art action : de performer à manœuvrer

La performance et la manœuvre sont deux formes que prend l'art action, une approche interdisciplinaire de l'art actuel. Richard Martel [141] et Alan-Martin Richard [142] ont ancré théoriquement l'art action dans le paysage artistique québécois et l'ont fait voyager internationalement. Cette approche est en partie inspirée de l'art comme contexte tel que formulé par Jan Swidzinski, un artiste polonais et théoricien de l'art (1923-2014)[143]. Cependant, rapidement, les auteurs traiteront de moins en moins du contexte pour parler de situations et d'interventions *in situ*. Dans un numéro de la revue *Inter art actuel*, Richard Martel explique que le passage du conceptualisme au contextualisme s'accélère au début des années 2000[144].

« L'art était traité par des notions de formes, de volume, de contenu, etc. tandis que les pratiques sont maintenant le fait d'attitudes, d'intentions, de relations au sens de « donner du sens ». Les

---

[141] Richard Martel, artiste, esthéticien et enseignant, théorise l'art action depuis ses débuts, qu'il enrichit en particulier du concept des tissus du performatif (dans *Art-Action* 1958-1998, 2001, p.13-15). Il témoigne des interactions innatendues que provoquent les actions des performeurs.

[142] Alain-Martin Richard, artiste et théoricien, décrit la manœuvre comme forme communautaire, sociale de la performance (Richard, 2012, p. 173). Entre autres, elle est un processus et non un objet (Richard, 2012, p. 173).

[143] Plusieurs artistes au Québec ont été influencés par Swidzinski. Il a fait plusieurs séjours à Québec et travaillé de près avec Richard, entre autres.

[144] Selon Martel, l'ouvrage de Paul Ardenne, *Un art* contextue,l paru en 2002 en France, agit comme un marqueur dans l'articulation, entre le contexte et la situation puis l'action, en art actuel (2006, p. 4). Cependant, comme le précise Martel, la réflexion sur le contexte débute avec les écrits de Swidzinsky, son manifeste *L'art et son contexte*, qui date de 1977.

choses ne sont plus ce qu'elles étaient » (Martel, 2006, p. 4). Si la manœuvre était l'apanage de quelques artistes au début des années 2000, elle s'enracine aujourd'hui dans les pratiques des performeurs.es et prend différentes formes, des actions artistiques dans la communauté, ou sur un territoire, allant de l'événementiel à une présence plus diffuse. Pour Collet et Létourneau, « la lassitude des publics vis-à-vis de la monstration spectaculaire de la performance a certainement contribué, ces dernières années, à l'émergence de pratiques furtives, immatérielles, intangibles, invisuelles » (2019, p. 8). L'art action nomme plus précisément ce glissement des pratiques contemporaines de performance vers un art sans objet (Wright, 2007), immatériel, invisuel, à faible coefficient de visibilité (Duchamp, 1975 ; Collet et Létourneau, 2019), impliquant des pratiques furtives où le public est restreint, même absent.

5.2.1 Art en contexte et art action

Il est important de mettre en lumière les dimensions politique et relationnelle de l'art action, de même que sa dimension éphémère. Ce sont les traces, matérielles ou mémorielles, et les archives, qui témoigneront, dans l'histoire, de l'œuvre créée *in situ*. Dans la perspective de ma recherche, des liens entre art action, œuvre procesuelle et danse se tissent, par la corporéité en performance [145]. Les artistes qui se revendiquent de l'art action ont, pour la plupart, des pratiques ancrées dans des situations, des lieux, des rencontres. Et même si le dispositif artistique peut se transporter d'un site vers un autre, les résultats auront nécessairement des caractéristiques spécifiques, puisque les actions inscrites dans un moment donné à un endroit précis composent les créations d'art action, c'est-à-dire que l'un des fondements de l'art action est de faire avec ce qui est là.
Le travail de Swidzinski [146] comme performeur, tout comme celui de penseur, consistait à souligner que l'art est partout, et donc qu'il s'agit pour l'artiste de se créer, surtout, une manière d'être et de vivre. Il écrit plusieurs textes, dont trois versions de son manifeste *L'art comme art*

[145] Le concept de corporéité est présenté à la section suivante, soit à la section 5.3.

[146] Swidzinsky ne sera pas le seul à théoriser l'art en contexte. Sa vision est l'une parmi d'autres, mais il privilégie la performance aux autres formes artistiques. L'installation *in situ*, par exemple, s'attache au contexte elle aussi. C'est pourquoi dans la littérature (Ardenne, 2001), on peut trouver des liens avec le land art, dont l'un des sujets principaux est le site (site specific).

contextuel[147]*,* dans lesquels il affirme que l'art est interdisciplinaire en soi, ce qu'il exprime dans sa pratique artistique par l'alliage de performances, de mots, de textes, d'idées sur le langage. Par le manifeste, il formule des énoncés (*statements*) radicaux sur l'art, par exemple : « l'art n'agit pas dans la sphère de l'esthétique » (Swidzinski, 1976) et souligne son potentiel de transformation sociale, c'est-à-dire que l'art n'est pas et n'appartient pas aux institutions, mais se joue plutôt dans des contextes hors de celles-ci. L'art « est dépendant de la réalité et les actions (artistiques) vont stimuler (l'émergence) de nouvelles réalités » (Swidzinski, 1976). En ce sens, l'art contextuel diverge radicalement de l'art classique, qui est surtout contemplatif. L'art contextuel est actif, pragmatique, car il émerge et se réalise à partir de la réalité, celle des civilisations. Selon Swidzinski, le développement de modèles d'œuvres canonées paralyse le processus naturel de l'art à produire de nouvelles réalités (Swidzinski, 1977, p. 13). L'art comme contexte[148], par nature, se définit comme arts vivants ; il est mouvement, se déploie dans le temps et l'espace, avec ou sans autres participants.es, mais toujours avec une intention relationnelle. Il implique le corps de l'artiste, sa présence ou la trace de son passage. Finalement, il repose sur des attitudes, des idées, des images mentales, de nouveaux savoirs, plus que sur l'objet exposé. « L'art contextuel suppos[e] la matérialisation d'une intention d'artiste dans un contexte particulier », ce contexte particulier qui est la réalité. L'« intention d'artiste » (le projet) qui entend se « matérialiser » (l'œuvre d'art), la voilà donc vouée au monde du « dehors », sans lien obligé avec

[147] Le manifeste comme document se divise en deux parties : la première est écrite en polonais avec une traduction en anglais (une mention indique que le document est imprimé en 1000 copies) (Édition Selem, Lund, Suisse, 1976-1977). La deuxième partie est insérée dans l'autre et n'est pas paginée, c'est une autre version du premier document, écrite en anglais avec une note précisant qu'il est imprimé en 500 exemplaires.

[148] La définition de Swidzinski s'est exclusivement articulée à partir de sa recherche-création, selon Ardenne, qui souligne dans son ouvrage dans une note de bas de page, que la théorisation de l'artiste polonais est peu médiatisée, « la seule publication accessible, celle de la revue canadienne *Inter »* (1991) (Ardenne, 2002, p. 9-10). [Le point de vue d'Ardenne semble amoindrir l'impact de la conceptualisation de Swidzinski, qui pourtant voyageait entre son réseau artistique national et international comme en témoignent les écrits de l'art action. Et même si sa théorie était diffusée à petite échelle, il n'en demeure pas moins qu'il est le premier à utiliser ces termes et à théoriser ce nouveau territoire de pratique]. Swidzinski rencontre à plusieurs reprises les performeurs.euses québécois.es notamment via le Centre d'artistes *Le Lieu*, à Québec : Richard Martel, Alain-Martin Richard, Guy Sioui Durand, Doyon-Demers, et plusieurs autres. (Martel, 2012)

les lieux d'art tradionnels de type galerie ou musée, monde du dehors qu'on pressent illimité, monde tel quel, tout à la fois politique, économique et médiatique » (Martel, 2002, p. 39).

Les appellations « art de circonstance » (Loubier et Ninacs, 2001), « esthétique relationnelle (art relationnel) » (Bourriaud, 2001) et « art action » (Martel, 2001) sont autant de formulations qui impliquent le rapport au réel, au contexte où l'art se crée[149]. On peut déduire, en observant les prises de position des artistes, que l'art comme contexte ait pu répondre aux contextes socio-politiques, écologiques, économiques des années '60 et après, tout comme le mouvement du *process art*, l'art processuel[150]. De cette observation, nous pouvons aussi observer que de nombreux.euses artistes orientent leurs recherches vers l'interdiciplinarité comme pratique ou, du moins, amalgament des modalités spécifiques aux différentes disciplines artistiques (entre autres), cherchent à inventer de nouveaux langages plastiques, artistiques. Les artistes agissent sur des sites diversifiés : la rue, les champs, les terrains vagues, etc. ; mais à quoi ces sites réfèrent-ils exactement ? Cetains écrits questionnent le rapport au site, surtout dans la pratique du land-art et ces questions sont également pertinentes pour les performances d'arts vivants. Le site est-il partie prenante de l'intention de l'œuvre ou demeure-il générique ?

> Dans les années 1960 et 1970, les rapports entre œuvres et lieux ne se déploient pas sans problème et l'adéquation du terme *in situ* n'est pas une évidence. Les productions des artistes du land art s'intègrent certainement dans un environnement particulier, un désert, une ligne de frontière, voire l'air, mais peut-on dire pour autant qu'il s'agit d'un lieu vraiment spécifique, inchangeable? Les lieux investis ne manifestent souvent aucun signe particulier qui permettraient leur identification immédiate. (Urlberger, 2008, p. 15)

[149] D'autres courants et formes sont aussi convoqués lorsque l'on définit l'art par les situations, le contexte. Entre autres, le land art, l'art social, l'art engagé. Bien que ceux-ci fassent également partie de mon vivier théorique, notamment Fluxus et Robert Filiou, j'ai délibérément choisi de ne pas les aborder dans la présente thèse-création, ayant déjà plusieurs autres auteurs plus centraux à convoquer.

[150] Présenté à la section 5.1.1.

5.2.2 L'interdisciplinarité

Ce mouvement de l'interdisciplinarité se manifeste clairement à la moitié du XX^{e} siècle, où émergent aussi de nouveaux courants philosophiques, notamment celui de la pensée complexe d'Edgar Morin. Les travaux de Morin offrent une « vue holistique, qui réunirait les arts et la science au-delà de leurs différences et dans un but commun (rattaché à la question de l'interdisciplinarité […] » (Burnett, cité par Lesage, 2008, p. 173). L'union de l'art et de la science a toujours été. Toutefois, aujourd'hui, l'art participe encore davantage à la production du savoir à travers, le plus souvent, le regard de l'artiste dans son rapport au réel. J'ai déjà mis en lumière la proximité, par nature, des arts vivants et de l'art action. Le mouvement, le temps présent et la transformation de l'œuvre processuelle sont l'essence de l'art action, d'où l'on peut faire le parallèle avec la danse. Parmi les questions actuelles en histoire de l'art, l'interdisciplinarité occupe l'avant-scène. Marie-Christine Lesage, auteure et professeure de théâtre, nous éclaire à propos de la confusion qui règne entre les suffixes dans le langage de l'interdisciplinarité, tels que trans-, multi-, pluri-. Premièrement, elle situe l'interdisciplinarité comme une praxis et non comme une discipline. Elle proviendrait, selon l'auteure, du champ du théâtre. Lesage mentionne qu'il y a peu d'ouvrages qui traitent des pratiques interartistiques de façon transversale. L'interdisciplinaire crée une fracture dans la pratique disciplinaire, provoquant une remise en question d'un ou de plusieurs aspects de la discipline. La performance serait la forme de prédilection de cette praxis ainsi que l'installation (Lesage, 2008, p. 172). « C'est dans l'avènement de la performance qu'il faut chercher l'origine de ce décloisonnement disciplinaire » (Lesage, 2008, p. 176). La performance intègre ou traverse plusieurs pratiques : danse, théâtre, musique, peinture, architecture et se distingue des formes interartistiques. Selon l'auteure, on pourrait classifier les performances dans les formes adisciplinaires, car elles opèrent par un déplacement entre les arts (Lesage, 2008, p. 176). Déjà au début du XIX^{e} siècle, Wagner proclamait un art total par l'addition des disciplines de la musique, de la danse, des arts visuels et du théâtre. Comme le fait remarquer Lesage, l'art total, s'il permet de tisser une interaction entre les disciplines par une même œuvre, n'entrecroise pas les disciplines. L'art interdisciplinaire construit une « œuvre métissée de différents arts agglomérés, juxtaposés, en dialogue ou encore réinventés. Il n'y a pas d'esthétique interdisciplinaire, encore moins de genre » (Lesage, 2008,

p. 178). Pour l'historien d'art Patrice Loubier, l'approche disciplinaire renvoie au paradigme de l'art moderne, alors que l'art contemporain, lui, est plus générique. Il a des perspectives interdisciplinaires plutôt qu'une division disciplinaire (Loubier, 2001, p. 25). L'avant-garde aussi avait ce souci de décloisonnement des disciplines, des perspectives multiples sur l'art.

La pratique interdisciplinaire, lorsqu'elle émerge, fait « contrepoids à l'hyperspécialisation des différents domaines, laquelle ne permettait plus d'approcher de nouveaux phénomènes culturels, sociaux, scientifiques présentant un degré accru de complexité, qui exigeaient une mise en commun des savoirs » (Lesage, 2008, p. 170). Entre autres, la discipline « renvoie à la clôture de chaque forme artistique – qui, dans la période moderne, a été un signe d'émancipation – et aux règles qui les particularisent. Chaque discipline devait éliminer, autant que possible, tout élément susceptible d'être emprunté à un autre art » (Lesage, 2008, p. 170). En contrepartie, l'interdisciplinarité se « déploie entre les disciplines plutôt qu'à l'intérieur d'elles, les artistes puisant indifféremment selon les exigences de leurs projets aux médiums spécifiques comme à de multiples techniques […] issues de secteurs d'activité non artistiques » (Loubier, 2001, p. 25). Dans ce sens, on peut dire que la pratique interdisciplinaire développe de nouveaux rhizomes où toute direction serait bonne à explorer.

La marche, elle, comme manière de performer, n'appartient à aucune discipline artistique, mais elle semble les traverser toutes, ou presque[151]. C'est ce que j'ai constaté en parcourant différents ouvrages et en participant à plusieurs propositions de marche artistique avant et pendant ma recherche doctorale. Dans sa forme processuelle, la marche est hybride (un fondement de l'interdisciplinarité, selon Lesage, 2008, p. 169) : elle peut être partagée par le mouvement, la photographie, la chorégraphie, le récit, etc. Toute forme de trace a le potentiel de rendre une traduction de ce que l'expérience a été. Dans l'art action, une des principales raisons de créer consiste pour l'artiste à vivre une expérience, « de réfléchir dans l'action » (Richard, 2012, p.183).

[151] Selon les œuvres et les approches, les arts visuels, la littérature, la danse, le théâtre, la musique usent de la marche. L'architecture dont le collectif Stalker active des idées par la marche . En design la professeure Carole Lévesque exposait en 2019 à la galerie de Design de l'Université du Québec à Montréal, *La précision du vague* ; des séries de dessins, photographies, puis un herbier et différents artefacts pour traiter d'un dispositif de collecte et de réflexions sur les territoires vacants, dont la marche activait une réflexion théorique sur la capitalisation [ou non] du territoire.

Et, possiblement, faire vivre aux spectateurs, aux passants.es (si l'action est dans la rue) une situation innatendue créét par des actions ou « un ensemble de 'ruses et de procédures' qui touche le vivant et ses machineries » (Richard, 2012, p.179). D'ailleurs, la place de l'autre apparait centrale dans la structure même de l'art action, même si l'artiste ne contrôle pas son déroulement. Les situations, les circonstances impliquent autrui ou, comme le mentionnent Loubier et Ninacs, le commensal, « ce convive qui partage notre table […] ce témoin sans lequel le projet ne peut s'effectuer, la rencontre ne peut avoir lieu ». Sous un autre angle, le commensal serait « une espèce prospérant au moyen d'une autre sans pourtant lui nuire » ; une façon de situer l'artiste qui intervient dans la sphère habitable de l'autre avec le désir de transformer microscopiquement cet habitable. Dans un tout autre écrit, Loubier fait dialoguer art et tourisme pour identifier trois procédures inhérentes à ce contexte, qui sont « le fait de voyager, de séjourner et dans le cas de l'artiste, d'infiltrer le contexte » (2013, p. 53)[152]. Dans le contexte de ma recherche, l'hôte représente aussi les autres espèces côtoyées : plantes, minéraux, animaux. La définition du commensal rejoint celle de l'hôte :

> Le mot « hôte »[...] désigne en français aussi bien la personne qui accueille autrui chez elle et lui accorde son hospitalité, que l'invité qui reçoit celle-ci. Cette ambiguité, ou mieux, ce double emploi du mot, renvoie peut-être au cercle du don, où celui à qui on donne doit à son tour donner, c'est-à-dire rendre, selon une circularité [...] (Loubier, 2013, p. 57).

5.2.3 Performer

L'énonciation de la performance et de la performativité commence avant les années '60. John L. Austin, philosophe de la linguistique, introduit le mot « performatif » déjà en 1955, dans la même période où des chercheurs en sciences sociales distinguent la performance sociale de celle du champ de l'art (Fischer-Lichte, 2008, p. 24). Austin théorise la dimension performative des énoncés qui marquent des usages ou des événements sociaux. Il donne en exemple les énoncés de la cérémonie du mariage : « Je (Jules) accepte de prendre (Jeanne) comme épouse. […] ».

[152] Il s'agit d'un texte du catalogue exposition-événement réalisé à Vaste et Vague, Carleton-sur-Mer, *Séjour temporaire-altération provisoire*, 2013.

L'énoncé n'est pas seulement une série de mots prononcés, mais il crée une nouvelle réalité sociale, car Jeanne et Jules sont mariés. « Les énoncés performatifs sont autoréférentiels et sont constituants de la réalité sociale auxquels ils réfèrent » (Fischer-Lichte, 2008, p. 26 – traduction libre). De ce fait, les énoncés ont un pouvoir transformateur. Par contre, ils n'agissent pas simplement par l'effet des mots : ils s'activent, par une série de conditions sociales qui ne sont pas linguistiques, mais de circonstance.

> A performative utterance always addresses a community, represented by the people present in a given situation- it can therefore be regarded as the performance of a social act. It does not simply validate a marriage but performs it at the same time (Fischer-Lichte, 2008, p. 25).

Dans le cas du mariage, l'énoncé est appuyé par des gestes rituels qui, ensemble, accomplissent le rite du mariage. Les gestes performatifs sont fréquents, au cœur de multiples situations au quotidien et définissent notamment la culture, alors que la performance transporte ceux.celles qui la regardent et la vivent dans des états autres. La corporéité du performeur ou de la performeuse s'y déploie pour possiblement faire vivre aux spectateurs.trices une émotion esthétique, une turbulence de l'imaginaire ou une réaction innatendue. Fischer-Lichte réfléchit sur l'histoire de la performance et sa place dans le monde de l'art actuel. Je m'intéresse en particulier à son analyse de la relation entre artiste et spectateur lors de la performance. Les sensations que le.la spectateur.trice ou participant.e perçoit l'impliquent personnellement et l'amènent à ressentir par empathie, à partir de son corps, ce que l'artiste vit. Certaines performances des années '60 en sont des manifestations explicites, dont *Lips of Thomas*[153], de Marina Abramović, dans laquelle l'artiste pousse les limites de son corps. Sur scène, dans le dénouement de la performance, Abramović ingurgite une bouteille de vin, un pot de miel, se taille la peau avec une lame de rasoir et se couche nue sur un bloc de glace. À un certain moment, des spectateurs.trices, n'y tenant plus, se lèvent pour lui porter secours. En intervenant de la sorte, ils.elles participent au déroulement et donc à l'issue de la performance. La performance est une œuvre processuelle dont la fin n'est pas écrite. Elle se déroule au fur et à mesure du dénouement

[153] L'œuvre est citée par Fischer-Lichte, 2008, p. 25.

d'une série d'actions à travers lesquelles l'artiste met en scène son corps, sa présence offrant un lieu de rencontre pour vivre un moment de communauté où l'art et la vie se superposent. Le happening est une forme plus diffuse de la performance qui s'est développée surtout par les propositions de Kaprow (1996).

Le happening s'apparente au théâtre invisible. Dans les deux cas, le ou les artistes créent une situation (artistique) qui se confond avec la vie ordinaire et, dans laquelle, des participants.es sont interpellés.es spontanément à agir à l'intérieur de celle-ci (Kaprow, 1996). Il y a de nombreuses déclinaisons de ce genre, devenu plus spectaculaire à certains moments. Dans les années '80, « le mot happening est remplacé par activité artistique » (Melin, 2019, p. 163) lorsque l'action menée est « plus intimiste qu'un happening », souvent parce qu'elle a lieu avec un nombre restreint de personnes et qu'elle n'est pas spectaculaire. Le happening, l'activité artistique, se déroule en marge du milieu de l'art, dans la discrétion.

> L'activité ou l'expérience artistique part bien du cours de la vie des participants.es. Elle l'intensifie et en fait un moment extraordinaire. Elle reprend ensuite son cours, marquée par les formes, les seuils, les durées de ce qui a été expérimenté. Le caractère formel des habitudes s'atténue au contact de l'inattendu (Melin, 2019, p. 164).

Au Québec, c'est l'art action qui canalise les créations performatives collectives dès la fin des années '60, et le réseau gravitant autour du *Centre en art actuel Le Lieu*. Les artistes se définissent «au-delà de la performance qui a instauré sa propre grammaire » (2003, p. 26).

L'art action, par la performance ou la manœuvre, déconstruit, manipule, désacralise les codes qui nous sont familiers, pour leur donner un autre sens ou ouvrir des espaces événementiels. Les gestes ordinaires prennent ainsi une autre dimension.

> Le performatif en action revêt des formes qu'on ne peut pas toujours identifier — il est furtif, transformateur. Le performatif agit. Il ne délimite pas le corps, le temps et l'espace, il les territorialise, il les rend multiples. […] C'est pourquoi notre observation du mode performatif s'est élargie à celle de présence, à un performatif plus global, pratiqué dans les arts vivants […] à un performatif incarné : un mode de vie (TouVA, 2017, p. 14).

Une action performative peut aussi prendre la forme d'une phrase ou d'une idée qui circule, sans autre geste visible ou trace immédiate. Dans ces actions performatives, la trace se dessine par la circulation d'un énoncé (par exemple, je marche 300 kilomètres en longeant la mer en Gaspésie). Pour illustrer, je m'inspire d'un exemple du travail conceptuel de Ian Wilson[154]. Pour créer un effet, l'action doit provenir d'une impulsion psychique et linguistique qui laisse pensif.ive l'interlocuteur.trice. À force de répétion de cet énoncé dans différents situations et avec différentes personnes, l'effet de l'énoncé varie et prend de l'ampleur ou non. Pour Ian Wilson, il s'agit d'un travail « sur la discussion et la communication » (Davila, 2010, p. 186), un travail dans l'imaginaire du récepteur (Davila). Concrètement, lorsqu'on demande à Wilson sur quoi il travaille, il répond simplement : « sur le temps ». Son infiltration consiste à observer et laisser infuser la réaction en chaîne de ce que le mot « temps » génère.

> Dès que le lecteur lit [ou entend] cette simple proposition, il se met immédiatement au travail. Il pense, il imagine ce que cette simple annonce descriptive, en soi plutôt étrange, implique de réalisation concrète, de mise en forme ou de mise en œuvre : il s'inscrit d'emblée dans une circulation d'idées, dans la propagation d'une pensée en mouvement ou bien encore dans cette « chaîne de développement » qui peut éventuellement trouver une forme (Davila, 2010, p. 187).

Cette approche est contraire à la forme relationnelle que je privilégie, mais, sur le terrain, pendant ma performance, ce type de rapport - de travail - avec des personnes rencontrées a été vécue[155]. C'est pourquoi il m'apparait pertinent de retenir cet élément du vécu de l'artiste que je n'avait pas prévu. La circulation d'une information qui devient performative, au bout du compte, se réalise à l'intérieur d'une communication où l'inframince, le presque rien, agit subtilement. Ma performance agissait aussi à partir d'énoncés, simples, subtils tout au long du parcours. Une performance pratiquée dans l'approche de l'art action place au centre de ses actions la conscience performative ; celle-ci devient la trajectoire recherchée. Le collectif TouVA remarque que la conscience pendant la performance s'actualise en deux axes en mouvement, d'un côté, sur

[154] Les œuvres de Wilson sont conceptuelles, mais je retiens cet exemple, pour le propos sur l'inframince dont traite Davila (2010), sur un thème large des formes esthétiques de l'imperceptible.

[155] Je traite de ce thème de l'inframince en filigrane de mon analyse par l'écriture au chapitre VI.

l'individu qui performe et, de l'autre, sur les « créations dans le monde » (2017, p. 52), donc dans la communauté. « La conscience performative nous apprend à vivre avec, à vivre dans l'intervalle et à vivre ensemble » (TouVA, 2017, p. 109).

5.2.4 Manœuvrer

L'art action définit par Richard repose essetiellement sur le corps : il en est le « matériau premier » (Richard, 2012, p. 19). De même, le mouvement, le temps présent et la transformation de l'œuvre processuelle sont l'essence de l'art action[156]. À la différence de la performance ou d'autres formes d'art action, la manœuvre « se pose comme un projet de forme de vie qui ne trouvera son accomplissement que dans une prise en charge dynamique d'une communauté » (Richard, 2012, p. 267). Elle s'inscrit dans le corps social. Elle se conçoit *pour et avec* une communauté, sauf dans certains cas de figures spécifiques où l'artiste infiltre l'espace du territoire tout en demeurant complètement ou en partie invisible. « La manœuvre ne se donne pas comme quelque chose de terminé, […] mais comme l'ébauche]…] d'un projet plus vaste » (Richard, 2012, p. 267). La manœuvre n'est pas spectacle, mais situation et « comme au sens situationniste, elle est instable » (Richard, 2012, p. 267) parce qu'elle est « sauvage », « incongrue ». C'est l'énergie recherchée, une action plus libre, pour sortir des sentiers battus et du rapport unidirectionnel entre l'artiste et les autres.

> Malgré son intrusion [de l'art] dans le paysage urbain, il y a toujours un écart formel entre artiste et public, les deux restant relativement bien définis et cantonnés dans leur position respective. Il y a toujours cette relation de dépendance où le public consomme l'art. Il est dans le rôle usuel de celui qui reçoit. Sa relation à l'art est d'abord de l'ordre de la réception ou de la contemplation. Ainsi la visibilité de l'art dans l'espace public n'est pas suffisante pour nommer un paradigme nouveau, il faut encore que la qualité de la relation et la modalité d'intervention y soient modifiées. Il faut en quelque sorte que l'objet même de l'art soit investi d'une nouvelle aura (Richard, 2012, p. 303).

Cette nouvelle aura crée l'écart recherché avec les pratiques performatives théâtrales, qui portent d'autres intentions et activent d'autres façons de vivre la corporéité. Ce qui explique aussi

[156] On peut y retrouver le parallèle avec la danse.

que le terme « performance » porte à confusion : la performance est interdisciplinaire et les artistes qui la pratique ont, en règle générale, une formation dans une discipline spécifique comme la danse, l'art visuel, entre autres. Outre le lieu, la relation entre l'artiste et le.la spectateur.trice ou le.la participant.e se réalise dans la proximité des corps et dans une proximité sensible. Ma performance en Gaspésie m'amène à construire des situations, c'est-à-dire des moments dérobés à la vie ordinaire, dans une rencontre d'un à une. Je suis plus qu'une touriste, je crée un matériau ; ici, le récit et sa trace, puis mes actions et leurs traces. Richard précise que si « paradoxalement la manœuvre est une pratique évanescente elle s'appuie toujours sur un objet qui n'est pas l'œuvre » (2012, p. 297). Cet objet dans la manœuvre *Tresser les voix, tresser le temps* prend la forme symbolique de la tresse, celle des récits gaspésiens. Elle donne une forme symbolique à « [l'] action qui s'est déployée dans le temps et dans l'espace […]» (Richard, 2012, p. 297). L'image de la tresse réfère à un entrelacement des récits, des histoires. Des couettes de fils, de multiples lignes[157] s'organisent par cet élément, la tresse.

La manœuvre s'organise également selon différentes configurations, différents modes opératoires, notamment la manœuvre par meute[158]. Celle-ci est le plus souvent de grande visibilité, se réalise par la « participation active des citoyens.nes » pour en faire « un détournement social et communautaire » (Richard, 2012, p. 297). Pour *Promenades à Verdun*, la configuration ressemble, du moins en partie, à la manœuvre par meute. Je rassemble des participants.es pour marcher le long du fleuve en écoutant des récits, les objets relationnels, afin d'enclencher une réflexion sur l'environnement et l'écologie dans une approche écoféministe, tenant compte des habitants.es du territoire investi. Les participants.es s'approprient pour leur entendement personnel, les récits et ce à quoi ils font écho. Il n'y aura pas de grande

[157] Tim Ingold, anthropologue, dans son ouvrage *Une brève histoire des lignes*, « divise ces lignes en deux genres - les traces et les fils - avant de montrer que l'un et l'autre peuvent fusionner ou se transformer en surfaces et en motifs (quatrième de couverture, 2011).

[158] À la manœuvre par meute, on pourrait ajouter aussi la manœuvre par immixtion qui est subtile et agit de façon furtive, sur l'espace intime, la manœuvre par dissémination également, qui « reprend les stratégies de l'Agitprop et autres instruments de propagande, mais avec une intention totalement différente » (Richard, 2012, p. 297) que l'artiste distribue des objets chargés de sens politique, social pour la communauté touchée.

revendication, mais une prise de parole assurément, un partage de constats des enjeux socio-environnementaux.

5.2.5 La relation dans la performance : l'exemple de Sylvie Cotton

L'artiste montréalaise Sylvie Cotton intègre la marche dans certaines actions performatives. C'est surtout dans les villes qu'elle réalise ses actions d'art relationnel et de performance. Par la marche, elle invite ceux.elles qu'elle nomme ses invités.ées[159] à prendre part à sa performance. Cotton introduit la dimension de communion spirituelle avec l'autre, qu'elle nomme in spiritu. Lors d'une résidence de création à Helsinki, en 2001[160] , elle dit avoir marché pendant quelques heures en silence avec un invité en lui tenant la main. L'artiste cherche ainsi à explorer la présence de son corps auprès d'un autre, en relation avec un autre. Lors d'une communication publique, elle évoquait les états de malaise engendrés par les situations qu'elle élabore (silence, temps prolongé, marche en public main dans la main ou embrasser la personne dans un ascenseur) : « c'est souvent inconfortable, il y a des malaises », dit-elle. Elle cherche néanmoins ce que ces situations peuvent lui apprendre sur son – et notre – rapport au monde. Dans le cadre de ses résidences d'artiste[161] , elle explore les relations par des actions et elle s'infiltre dans les milieux de vie et de travail des individus, avec qui elle discute de la place qu'elle occupera pendant leur rencontre. Elle laisse ensuite libre cours à l'expérience de présence dans la situation créée.

> J'encourage une approche qui se rallie à une philosophie axée sur la recherche et l'expérimentation, soit une approche sensible, exploratoire, intuitive et spirituelle. Pas de voyages organisés. Pas de plans ni d'agendas : on se lance dans les bras de l'inconnu et on le suit avec une valise, vide de présence (Cotton, 2011, p. 13).

---

[159] Les invités.ées de Sylvie Cotton sont les participants.tes de ses projets. Lors des résidences d'artiste, elle rencontre des gens individuellement et les invite à vivre les expériences qu'elle propose. Ces personnes peuvent être des amis.es ou des inconnus.es, selon la situation qui se présente (Cotton, mars 2019).

[160] La résidence est décrite brièvement dans la monographie Cotton, S. (2011). *Désirer Résider. Sylvie Cotton*. *Pratique en Résidence 1997-2011*. Sagamie : édition d'art, p. 87.

[161] Deux publications consultées relatent ces projets de résidence à plusieurs endroits dans le monde (Serbie, Italie, Pologne, Allemagne, Espagne, Estonie, États-Unis, Finlande, Japon) : Cotton, S. (2011). *Désirer Résider. Sylvie Cotton. Pratique en Résidence 1997-2011*. Sagamie : édition d'art ; et Pitre, N. et Cotton, S. (2018). *avec du l'autre*. Centre Sagamie et 3e impérial, Centre d'essai en art actuel.

Par ailleurs, en situant ses actions dans des dimensions *in situ*, *in socius* et *in spiritu*, Cotton fait place à tout ce qui peut survenir sur les plans du lieu, des relations et d'une expérience transcendante, spirituelle. Lorsque, dans sa thèse de doctorat, elle définit l'art action et la performance, elle mentionne que l'art a besoin de l'autre (2011). Cotton forge l'énoncé « avec du l'autre » qu'elle explique par ce désir relationnel, propre à toute forme artistique selon Bourriaud, et au tissu performatif proposé par Martel concernant l'art action. Nicolas Bourriaud, historien d'art, commissaire d'expositions et critique d'art, propose une lecture de l'art contemporain pratiqué par certains artistes : « la pratique artistique apparaît aujourd'hui comme un riche terrain d'expérimentations sociales, comme un espace en partie préservé de l'uniformisation des comportements[162] » (2001, p.10). Donc, dans la recherche d'un monde plus habitable, les œuvres se donnent pour but « de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant, quelque soit l'échelle choisie par l'artiste » (Bourriaud, 2001, p. 130). Martel, quant à lui, spécifie comment se crée la relation dans une performance d'art action :

> Le fait de présenter une exécution langagière et gestuelle entraîne une situation à laquelle la notion de présence s'imbrique. Parce qu'il s'agit de vivre une situation, avec plus ou moins de partage, avec un public présent - et relativement, selon le nombre - il y a osmose et réciprocité, ça colporte l'idée de fusion, ça interpelle la relation (Martel, 2012, p. 221)

Performance et art action relèvent d'une même forme chez Cotton, comme pour Martel et Richard, qui inclut presque systématiquement l'autre, mais pas toujours, comme le mentionne Cotton , qui cherche aussi à « révéler]…] un champ expérientiel et phénoménologique plus intérieur » (2021, p. 25).

[162] Bourriaud met en contexte les pratiques intersubjectives, relationnelles comme étant de plus en plus présentes dans le champ de l'art depuis la modernité. Les pratiques des artistes cherchent à répondre, selon son analyse, à différents besoins des individus à créer de nouveaux espaces de rencontre, ceci en réaction, entre autres, aux changements de mode de vie provoqués par l'industrialisation, de la migration des ruraux vers les villes, vivants dans de plus petits espaces, puis par les nouveaux réseaux de communication qui modifient les échanges sociaux (2001, p.13-14).

5.2.6 *In situ*, le cadrage du lieu et de la situation

Les artistes – landartistes – de l'art action créent à partir de sites déterminés. La génération des années '60 (Smithson[163], Holt) investit des lieux désertiques et difficiles d'accès, soit pour en offrir des points de vue paysagers, en extraire des matières ou, encore, intervenir sur le site, mais sans investir le paysage globalement. Se développe alors un nouveau point de vue esthétique sur la nature, que l'on pourrait aujourd'hui remettre en cause tant il est peu écologique. Dans les années '70, les landartistes reviennent vers la sphère urbaine, ce qui a pour effet « un vaste phénomène de mise en paysage des villes » et d'« émergence sur la scène artistique d'une nouvelle forme *d'art paysage* » (Paquet, 2010, p. 32)[164]. C'est aussi ce que font les artistes pratiquant l'art furtif ou l'art dans la communauté : ils.elles investissent un lieu, en des circonstances données, pour créer de façon éphémère, en cocréation ou selon des modalités inventées en fonction du contexte ou de la situation. Au Québec, *L'Arbre de la rue Durocher* de Vaillancourt est un des symboles de cette transition de l'objet à l'action. Les œuvres conceptuelles de Vazan ouvrent, elles aussi, de nouveaux schèmes de recherche et de représentations de l'espace. L'œuvre *Worldline* (*Ligne mondiale*) est réalisée entre 1969 et 1971. L'artiste entreprend de tracer une ligne imaginaire qui ferait le tour de la planète (Vazan, 1971). L'artiste réunit des musées dans le monde dont les collaborateurs colleraient au plancher à un moment précis, un morceau de ruban gommé de couleurs, de manière à indiquer un axe et une direction. « Chaque endroit a un segment de ce ruban gommé formant un angle dont les deux barres pointent exactement à ses deux emplacements voisins » (Vazan, 1971, p. 9). Chaque angle était calculé pour que, d'un lieu à un autre, si on survolait à vol d'oiseau, les rubans gommés dessinent la ligne imaginaire. *Wordline* s'ancre dans différents lieux physiques, les musées du monde et, à la fois, questionne la notion d'*in situ* qui n'est plus l'espace d'un lieu précis, mais surplombe tous ces

[163] Robert Smithson réalise *Spiral Jetty* (1970) à Great Salt Lake, Utah. Ce site continue d'être visité malgré la disparition presque complète de l'œuvre. Consulté le 25 juin 2022, à la page : https://holtsmithsonfoundation.org/news/visiting-earthworks-holt-and-smithson

[164] Le paysage serait-il une forme surannée ? Mise en représentation de la ville, art urbain et pratiques transitoires dans Pageot, A.-É. et Senechal Carney, L. (2010). Paysage/Espaces culturels/ Écologie-Landscape/ Cultural Spaces/Ecology, numéro thématique pour *RACAR Revue d'Art canadienne/Canadien art review*, *35*(1), 32-41.

lieux. *L'in situ*, dans ce projet planétaire, propulse le spectateur.trice dans un espace-temps hors de portée corporelle et immédiate. Nous devons imaginer la trajectoire. Ce faisant, l'artiste invite à forger un lien mental et possiblement physique, avec la spère terrestre. Urlberger[165] spécifie que « les pratiques artistiques indiquent que les rapports au site sont loin d'être univoques, monolithiques et linéaires. *In situ* ou *site specificity* ne peuvent que rarement être considérées dans les limites étroites d'une simple inscription territoriale d'une œuvre » (2008, p.15). L'œuvre de Vazan contribue à ce passage de *l'in situ* en tant que lieu spécifique vers un contexte spécifique où sont interrogées « les articulations complexes entre le site où l'œuvre se situe et le contexte auquel elle se réfère » (Urlberger, 2008, p.15). J'ajouterai que cette œuvre de Vazan, sans correspondre à l'art action, implique de nombreuses personnes à différents endroits du monde, orientées vers un même objectif : participer à ce dispositif conceptuel interlieux. Les récits gaspésiens qui seront diffusés près du fleuve à Montréal lors des *Promenades à Verdun* créeent, eux aussi, un lien imaginaire entre les deux espaces ; le littoral gaspésien et Verdun.

5.2.7 Entre contexte et situation

Le concept de situation est aussi reconnu dans le champ de l'art depuis le manifeste *La Société du spectacle* de Guy Debord et les situationnistes. Pour Dada, le surréalisme et l'Internationale situationniste, l'art doit se traduire par l'action. C'est un moyen privilégié pour changer les conditions d'existence ; il doit provoquer chez les acteurs/spectateurs une prise de conscience de leur aliénation dans le vécu quotidien (Apostolidès 1990, p. 729). Les mots « contexte » et « situation » nous renvoient, dans le langage commun, à une signification partagée avec notre communauté, mais ces notions se transforment avec les connaissances actuelles et adoptent une autre définition. Voici deux points de vue sur le spectre du concept, celui de Joëlle Zask et celui de Gregory Bateson.

[165] Andréa Urlberger est professeure en sciences de l'art moderne et contemporain à L'École Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse.

5.2.7.1 Selon Zask, philosophe

Joëlle Zask distingue le contexte de la situation en s'appuyant sur la pensée de Dewey, plus précisément, sur le texte *Logique de l'enquête*. La posture de l'enquêteur, selon Dewey, est en continu avec la vie. Ce qui est observé, analysé cohabite avec ce milieu de vie de l'enquêteur. Enquête et situation observée sont reliées par une même intelligence du moment. Tout comme il se trouve un continuum entre l'enquête et la vie, il y a un continuum entre contexte et situation, selon Zask. Cependant, bien qu'elles soient continues, les deux idées se distinguent dans leur relation à l'environnement et au milieu.

> Appelons « situation » tous les moments au cours desquels l'interaction entre un vivant et un milieu s'effectue sous la forme d'une action réciproque. En revanche, réservons le mot « contexte » aux moments menant à la conformation passive du premier aux conditions du second (Zask, 2008, p. 315).

Zask expose la situation comme expérience qui se distingue du contexte. « La distance qui les sépare, sépare aussi l'environnement du milieu, l'adaptation de la conformation » (Zask, 2008, p. 315). L'environnement serait alors le contexte. La situation est dynamique et n'affecte pas le contexte qui, lui, est stable et cela suppose qu'il impose une « conformation passive ». Le contexte, en revanche, reflète l'ensemble des conditions de départ de la situation. **Contexte et situation** résonnent, dans ma recherche-création, avec le concept de paysage, qui comprend, à la fois, la vastitude et l'image cadrée. Ils font aussi écho au récit d'un individu capté dans le moment. C'est lorsque les récits sont mis bout à bout que se dessine une connaissance de la Gaspésie (puisque c'est le but de ma recherche-création). Les situations mises ensemble constituent une nouvelle connaissance. Cette connaissance est partageable dans une communauté si elle s'établit à partir « d'une connexion entre la manière dont un sujet se ressent des conditions existantes propres à son environnement et la manière dont il connecte ce dont il se ressent à son activité présente et future » (Zask, 2008, p. 320). Autrement dit, l'individu valide ou invalide la connaissance par sa propre expérience. « Faire une expérience, c'est associer une activité à une impression, réagir » (Zask, 2008, p. 320). La connaissance se construit par phase entre contexte et situation ; elle est « de nature relationnelle. Lorsqu'une situation fait problème, qu'elle ne fait plus sens pour la communauté, les analyses dont elle fait l'objet évoquent un

dialogue entre les éléments qui se corrigent et se précisent les uns au contact des autres » (Zask, 2008, p. 321). Pour ma recherche, le terme « contexte » facilite la compréhension du contenu de la thèse. Toutefois, ce sont bel et bien les situations qui m'intéressent. Le contexte sert de toile de fond sur l'échelle de la temporalité, de l'environnement et de la culture.

5.2.7.2 Selon Hoyaux et Bateson, anthropologue, psychologue et épistémologue

Selon Bateson, les chercheurs.euses présentent trop souvent le contexte distinctement de la situation observée (1972-1985). D'après le chercheur, cette approche est erronée car la situation est considérée comme une variable dépendante du contexte, c'est-à-dire déterminée par celui-ci. Le contexte n'est donc pas indépendant, même s'il complexifie les observations de la situation ; il ne devrait pas être écarté lorsque vient le moment de traiter une situation.

> It is important to see the particular utterance or action as part of the ecological subsystem called context and not as product of effect of what remains of the context after the piece wich we want to explain has been cut out from it (Bateson, 1972-1985, p. 338).

Pour Bateson, le contexte est synonyme d'une écologie dans laquelle évoluent la pensée, mais aussi les actions (1972-1985). Il invite à relier les idées les unes aux autres sans les frontières des disciplines. Son approche précise que le contexte peut s'expliquer car il est construit par les diverses situations et actions qui le transforment sans cesse. Tel qu'on le comprend pour l'écologie, la situation est un instant donné du contexte, un momentum ou une photographie de paysage. La situation perdrait de son sens hors contexte. Bateson, tout comme Dewey ou Zask, rapproche la situation au plus près du vécu et du vivant. Ainsi, lorsqu'il traite du langage, il l'inscrit d'abord et avant tout comme « un système de gestes » et non de mots (Bateson, 1972-1985, p. 13). L'expérience serait perceptuelle avant d'être conceptuelle : c'est l'essence de ce que je retiens sur la position du penseur quant au contexte et à la situation. Les rencontres pour les récits en témoignent, ainsi que ma recherche-création. Je devais me risquer pour savoir si mon intention trouverait un écho en Gaspésie.

> Un explorateur ne peut jamais savoir ce qu'il explore tant qu'il n'a pas commencé à explorer. Il n'a pas en sa possession un guide de poche, lequel le guidera vers l'endroit

> à visiter, l'hôtel où s'arrêter. Il a seulement un folklore ambigu provenant des autres qui, avant lui, ont fait ce chemin. Il n'y a pas de doute que, dans l'esprit du scientifique [ou celui de l'artiste], des couches plus profondes dirigent son intellect vers des expériences et des réflexions qui relèvent de problèmes qui d'une certaine façon sont les siens. Et cette guidance semble opérer longtemps avant que le scientifique [ou l'artiste] ait une conscience éclairée de ces buts. Mais comment cela survient, nous ne le savons pas (Bateson, 1972-1985, p. xvi – traduction libre).

La distinction entre contexte et situation peut sembler anodine, mais elle révèle ce que nous tentons de définir dans la recherche-création, un savoir situé à partir du regard ontologique de l'artiste. Les avis sont partagés, d'autant plus qu'il s'agit d'un paradigme récent. Si je fais ce détour explicatif, c'est pour inscrire des points de repère dans l'architecture du chapitre 6 et pour souligner que ma recherche m'a aussi fait cheminer vers l'intégration d'un vocabulaire plus ciblé pour ma pratique et révélateur de mes intentions. Dans le cours de cette recherche, j'ai pris conscience que l'angle du contexte pour nommer ce que je fais était trop large et chargé d'une histoire qui ne rend pas compte des particularités des lieux, des corps, des moments. Je passais alors de l'art en contexte à l'art action, ce qui signifie qu'il y a bel et bien une rétroaction réciproque entre la chercheuse et son sujet de recherche.

Le contexte, pour Hoyaux[166], est générique et trop vaste pour traduire les observations des corps en interaction. C'est par la description de la situation que la coprésence d'individus dans un même emplacement et les phénomènes relationnels qui s'y rattachent peuvent se comprendre (Hoyaux, 2016, p. 12). Le contexte est, de même, « objectivable, quantifiable, partageable, a priori » car il se définit par l'environnement immédiat, un climat, une écologie, des êtres en présence. En revanche, les corps ne sont pas seulement inscrits dans le contexte englobant d'un lieu avec des valeurs, codes et normes prétendument partagés par un collectif social. Au contraire, les corps,

[166] André-Frédéric Hoyaux est géographe et maître de conférences à l'Université de Bordeaux. Ses recherches sont orientées vers « une dimension symbolique de l'espace et […] sa puissance comme moyen et justification de la réalisation de l'être au monde » (extrait de sa biobibliographie, Hoyaux, 2010, p. 31). Son point de vue éclaire des particularités de l'habitat rural, du corps dans cet espace et des situations qui peuvent survenir en contexte rural. Par contre, je souligne que ses objectifs de typification des habitants.es, c'est-à-dire de les identifier dans leur statut, rôle au sein d'une communauté ou dans un espace géographique, ne correspond pas du tout aux objectifs et intentions de ma recherche. Je précise même que ma démarche est contraire à la visée de typifier les personnes, mais vise plutôt à mettre en valeur ce qui rejoint l'être dans son essence.

par leurs mouvements, leur agir peuvent troubler l'ordre des choses et la relation aux valeurs établies. Cela fait émerger « des mondes pluriels, labiles et mobiles » (Hoyaux, 2016, p. 11). Les situations créent ces occasions de mondes différenciés où l'on peut entrevoir une liberté dans le contexte, qui lui, est plus ordonné. Le contexte est composé de réalités partagées entre les habitants d'une région, alors que la situation ne l'est pas nécessairement : elle survient momentanément dans un lieu et un temps précis.

> Par le concept de situation […] il faut comprendre que l'habitant ne pense et n'agit pas dans un contexte partagé qui le serait par tous et de la même manière intellectuellement et corporellement discriminable (dans les relations) et discrétisable (à travers les classements). L'habitant constitue des situations qu'il configure selon différentes mises à proximité et mises à distance des éléments de la réalité, mais aussi selon différents critères et différents référents qui lui permettent de légitimer son action avant même parfois qu'elle ne se réalise réellement (Hoyaux, 2016, p. 12).

5.3 Corps en mouvement

Le champ disciplinaire de la danse m'interpelle parce que j'y retrouve l'essence du corps en mouvement, avant même les idées que l'on a de lui, cherchant à s'exprimer dans l'interprétation d'une création. Le concept de corporéité décrit l'interaction des sens, les perceptions de la vision, de l'ouïe, de l'odorat, du toucher et du goût. Le corps est plus que physique. Il est la chair reliant les différentes sensations, perceptions, émotions vécues dans les mouvements, les gestes, les situations de la vie. Les chiasmes[167] sont les liants du corps et de l'esprit (Merleau-Ponty, Bernard). Des écrits de danseurs.euses ont nourri ma réflexion sur la marche artistique ; ils m'ont aidée à comprendre ce qui intervient dans un processus performatif et interactionnel avec les participants.es ou le public.

5.3.1 Corporéité

La sociologie contemporaine du corps met en relief le fait que la corporéité est socialement construite. Toutefois, la conception du corps comme individualité

[167] Les chiasmes sont décrits en détail à la section 5.3.3.1

> « est née au tournant des XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Cette conception implique que l'homme soit coupé du cosmos (ce n'est plus le macrocosme qui explique la chair, mais une anatomie et une physiologie qui n'existe que dans le corps), coupé des autres (c'est le passage d'une société communautaire à une société de type individualiste où le corps est la frontière de la personne) et enfin, coupé de lui-même (le corps est posé comme différent de la personne) » (Le Breton, 2010, p. 29).

L'histoire de l'anatomie participe au processus psychosocial d'individuation. À partir de la Renaissance, la personne est son corps. Ce sont les (médecins) anatomistes de la Renaissance qui, pour comprendre le fonctionnement du corps, de ses organes, font outrage au cadavre et découvrent les organes et l'organicité entière. Ainsi, le corps acquiert ses limites, ses frontières. Selon Le Breton (2010), la sociologie du corps évolue peu à peu avec les travaux de Simmel sur la sensorialité, les échanges du regard (1908) et l'étude des expressions du visage (1901). Nos gestes sont appris, transmis par imitation et encouragés par la culture (Le Breton, 2010 ; De Certeau, 1990 ; Formis, 2010). Cependant, nous le verrons, la corporéité s'apprivoise et se conscientise. Cela fait partie intégrante du travail des danseurs.euses et performeurs.euses, entre autres. Le corps est l'interface où le.la performeur.euse, marcheur.euse, danseur.euse, comédien.ne, musicien.ne perçoit, capte, syntonise les informations de l'environnement, du contexte et avec lequel il.elle crée une situation dans et avec le monde. Le corps éprouve et, par cela, peut aussi transmettre. L'intercorporéité explique cette relation d'un corps à un autre ou d'un corps à l'environnement. La pratique de la performance est intimement liée à notre rapport au corps dans sa sensibilité interne et sa sensibilité externe, celle qui relie.

La corporéité diffère, selon certains auteurs, de la corporalité (Hoyaux les distingue, 2010, p. 33). La distinction se joue entre ce qui relève de la physiologie (corporalité) et ce qui définit la sensibilité du corps, son esprit (corporéité). Bernard (2001) et Csepregi abordent la corporéité comme un tout – corps, esprit, vivant. « Le terme de corporéité est plus souple et il permet d'exprimer que le corps est davantage de l'ordre d'un processus que de l'ordre d'une substance » (Bernard, 2001, p. 42). La corporalité serait intrinsèque à la corporéité, c'est donc ce dernier concept que je privilégie.

Csepregi, philosophe spécialisé sur le corps, le compare à un sismographe, car, depuis notre jeune âge, nous pouvons « enregistrer des variations, des nuances, des teintes dans les attitudes et les comportements des gens qui nous entourent, et […] y réagir » (Csepregi, 2008, p. 37). De même,

notre sensibilité peut se moduler et se focaliser sur un aspect ou un autre d'une situation, comme lorsque nous nous concentrons sur une conversation avec une seule personne, alors que nous sommes dans un environnement bruyant. La sensibilité du corps, c'est aussi le mouvement. Le sens du toucher, par exemple, s'active par le mouvement, le glissement de la main sur une surface (qu'elle soit texturée, dure, douce). Le mouvement avive la sensation et lorsqu'il s'arrête, celle-ci se fixe, s'amenuise ou disparaît.

Notre corps nous communique des impressions et des informations sur sa relation à l'environnement et au monde. Ces informations circulent selon un processus, se distinguant en deux modes principaux de communication entre corps et esprit : le mode pathique et le mode gnostique. Ceux-ci fonctionnent séparément et simultanément ; ils se complètent dans la saisie de notre rapport au monde. Le mode pathique nous renseigne sur des sensations immédiates, des impressions : il « préside à la saisie du *comment* » [est vécue l'expérience] (Csepregi, 2008, p. 38) parce qu'il nous donne des perceptions momentanées (comme les ambiances, les sensations). Le mode gnostique nous renseigne sur des informations plus globales, déterminables et objectives et il « préside à la saisie du *quoi*» (comme la tâche que nous accomplissons : jouer du piano, marcher) (Csepregi, 2008, p. 32).

5.3.2 Communication des sens

Les impressions sensorielles des cinq sens (ouïe, vue, toucher, odorat et goût) éveillent des résonances affectives distinctes. La sensibilité est une réaction pathique : elle nous permet de prendre conscience des interactions immédiates avec l'environnement ; les impressions ressenties lorsque nous rencontrons une personne, les expressions de son visage, sa voix, nous laissent des sensations, des intuitions (Csepregi, 2008, p. 35). De même, lorsque nous visitons une maison et que, sans connaître les habitants.es, nous en avons une impression… Ce sont des « expériences pathiques, au sens où elles sont pré-conceptuelles, nous sommes incapables de les expliquer, elles mettent en jeu une réponse corporelle » (Csepregi, 2008, p. 31). Les sensations vibratoires (Csepregi, 2008, p. 41) sont rapportées dans une étude de Katz (1930) sur « un mélomane sourd qui, assis à une certaine distance d'un orchestre, pouvait non seulement ressentir les différentes ondes sonores qui traversaient son corps, mais également distinguer le

caractère spécifique d'une composition musicale » (Csepregi, 2008, p. 41). Nogué (cité par Csepregi, 2008, p. 42) précise que notre corps réagit aussi aux impressions thermiques, ce qui influence notre perception d'un lieu ou d'une situation. Les variations de température modifient en partie l'expérience vécue, nous affectent profondément et transforment nos attitudes et nos comportements. Nous devenons plus ou moins réceptifs et capables d'ouverture aux autres.

Notre sensibilité dite profonde n'implique plus les sens au singulier, mais une perception d'ensemble, qui renvoie à des réponses viscérales, nommées communication cénesthésique (Spitz, cité par Csepregi, 2008, p. 43). Par exemple, les bébés perçoivent non seulement avec leurs sens olfactif et gustatif, mais avec une essence émotive, que Tellenbach (cité par Csepregi, 2008, p. 51) nomme la couleur atmosphérique. Comme adulte, nous avons accès à ces capacités, mais elles demandent une attention particulière. « Nous pouvons saisir parfois de manière très précise l'état intérieur d'une personne qui parle ou gesticule devant nous. Nous entendons 'à travers la voix', nous ' voyons à travers le mouvement' (Csepregi, 2008, p. 52). Pour développer nos capacités cénesthésiques, il est nécessaire de s'exposer à de nouvelles sensations. Plus l'éventail des expériences du corps avec l'environnement s'étend, plus notre perception s'enrichit de sensations nuancées et fines. Les performeurs.euses, danseurs.euses œuvrent à conscientiser leur corporéité de façon à enrichir leur performativité et à s'adapter aux situations imprévisibles rencontrées, en particulier dans l'art en contexte ou *in situ*. Les perceptions qui transitent par le corps sont un tout corps-esprit, ce qui rejoint le concept de chair du monde de Merleau-Ponty.

5.3.3 La chair

La chair que décrit Merleau-Ponty (1964) est celle du monde, celle qui nous fait entrer en relation. La chair est visible et invisible ; elle est faite de ce qui se ressent, se touche par les émotions, l'intuition ; mais la chair est aussi la corporéité. Pour entrer dans cet espace visible/invisible, Merleau-Ponty pose des conditions et parmi celles-ci, celle de la foi perceptive. D'abord, il distingue la philosophie et la science par un postulat : « La science est étrangère au sens d'être » (Merleau-Ponty, 1964, p. 33). La science se permet de postuler seulement sur ce qu'elle s'explique et qu'elle peut circonscrire dans la lunette de ses objectifs de recherche. Nous (le monde occidental) avons intégré la pensée scientifique objective et oublié qu'elle est une face du

monde, mais pas « le Monde ». La foi perceptive, c'est cette capacité d'errer dans un espace perceptuel inexplicable sur le plan scientifique, mais qui se raconte sur le plan de l'expérience et se transmet aux autres. Le philosophe distingue la notion de perception de celle de l'imaginaire pour mettre en lumière le fait que la perception est réelle même si elle ne s'explique pas toujours : « À la différence de la perception, l'imaginaire ne cherche pas la preuve, il flotte sans consistance, sans lieu propre, disparaissant au soleil de la pensée comme les vapeurs du matin » (Merleau-Ponty, 1964, p. 50). Il oppose la pensée scientifique à cet espace de l'imaginaire libre en les différenciant par la « foi pure », qui s'oppose à la « logique du savoir ».

> Toute expérience, plus vieille que toute opinion, d'habiter le monde par notre corps, la vérité partout nous-mêmes. Sans qu'il y ait à choisir ni même à distinguer entre l'assurance de voir et celle de voir vrai, parce qu'ils sont par principe une même chose, foi donc, et non pas savoir… (Merleau-Ponty, 1964, p. 50-51).

Plus récemment, des chercheurs.euses de l'écologie profonde nous invitent à reconsidérer la relation art-science et à accepter l'incertitude dans la création des connaissances (Bird Rose, 2019). Entrer dans le concept de chair consiste, dans un premier temps, à croire nos perceptions ou, du moins, à les laisser vivre. À la suite de Merleau-Ponty, Michel Bernard développe le concept des chiasmes pour définir plus finement les interactions de la corporéité, des danseurs.euses en particulier. Les interactions des sens et de la perception se déploient par les mécanismes de chiasmes qui ont lieu dans chacun des sens, ensuite entre les sens et dans le partage du vécu sensoriel vers l'extérieur : chiasmes intrasensoriels, intersensoriels et parasensoriels. En performance (et dans toutes les manifestations de l'art), l'écoute des intuitions et des sensations est fondamentale. Penser à partir des sens autorise les dialogues intérieurs libres de toute démonstration.

5.3.3.1 Les chiasmes

Le chiasme intrasensoriel renvoie aux dimensions active et passive simultanées de la sensibilité, c'est-à-dire le fait d'être à la fois touchant et touché, voyant et vu, entendant et entendu. Chacun des sens se vit dans sa polarité entre l'activité et l'inactivité. L'expérience du monde se vit sur le continuum entre les deux. Chaque événement sensoriel est une rencontre vécue à la fois

activement et passivement. C'est aussi à travers cette autoaffection immanente à toute sensation que s'imprime une altérité dans chaque corporéité.

Le chiasme intersensoriel correspond au croisement de deux sens simultanés : par exemple, la vision et le toucher. La sensibilité, dans sa « corporéité illimitée, plurielle et autoréflexive (est) comme une chambre d'écho sans paroi » (Bernard, 2001, p. 97), puisque le corps n'est plus limité à sa physiologie et à son anatomie. La corporéité de l'individu s'ouvre aux autres. Cependant, plus qu'un phénomène physiologique, elle transmet des émotions, des sensations ; comme le plaisir de croquer la pomme se perçoit par l'expression de mon visage et de mon corps.

Le chiasme parasensoriel, plus subtil, réside dans la « connexion étroite et même de l'homologie entre l'acte de sentir et l'acte d'énonciation […] entre le percevoir et le dire au sens générique » (Bernard, 2001, p. 98). Essentiellement, il articule la traduction du senti et sa transmission vers l'extérieur de l'individu, donc, au-delà de sa propre expérience sensible. Bernard en parle « en tant que processus de projection d'un monde prétendu réel, soit sensible, soit intelligible » (Bernard, 2001, p. 98), donc, le monde intérieur vécu et perçu dans sa forme visible et invisible, puis partagé dans une forme concrète. L'action implique le geste, le mouvement, la temporalité et l'énonciation aussi. C'est pourquoi Bernard définit ce chiasme comme celui de l'expressivité, de la musicalité et de la corporéité dansante.

L'intercorporéité concerne le rapport des corporéités entre elles et la manière dont elles se rendent les unes aux autres. Ce chiasme est le cœur de la danse : il désigne la corporéité dansante qui s'expose, se multiplie, interagit avec les choses et les autres. Les rapports tactiles et proxémiques sont deux facteurs essentiels qui modifient l'intercorporéité des danseurs.euses (Bernard, 1997, p. 180). Ils.elles travaillent constamment à prendre conscience de ce qui se joue dans les déplacements, dont les rapports de distance entre les corps et les objets, qui influencent ce qui sera produit dans une situation donnée. Les déplacements sur scène sont organisés selon ces rapports et créent des jeux visuels ou sonores. Contrairement à ce qui se compose sur scène, l'artiste *in situ* doit se préparer à l'improvisation lorsqu'il.elle est en action dans le contexte. Toutefois, il s'agit du même phénomène d'incorporéité qui, dans son mouvement, devient « une musicalité produite par la relation avec d'autres corps ou avec d'autres objets ou, plus généralement, avec des déplacements dans l'espace » (Bernard, 2001, p. 181).

5.3.4 Orchésalité : le corps en relation

La musicalité et l'orchésalité sont deux concepts pour traiter des particularités de la danse dans leur essence temporelle et pulsionnelle. La musicalité est décrite par son rapport avec celui de la musique, mais elle est davantage qu'une mesure des interactions quantitatives : elle est déterminée par « des modalités qualitatives 'd'aimantation' ou d'interaction sensorielle imaginaire des corps entre eux, c'est-à-dire par la tactilité indirecte » (Bernard, 2001, p. 183), ce qui s'explique par la pulsion ressentie lorsque le pied du danseur touche le sol de la scène. Les positions des corps, les regards, l'écoute des personnes entre elles, mettent aussi en mouvement le corps participatif.

5.3.4.1 Orchésalité

L'orchésalité définit les rapports de « modulation spécifique proprioceptive », c'est-à-dire qu'elle est la musicalité de la « corporéité visible à la fois dans son fonctionnement propre et dans son rapport aux autres corporéités, aux objets et, plus généralement, à l'ensemble de l'environnement spatial inerte ou vivant » (Bernard, 2001, p. 174). Les sensations communiquent entre les corps avant même leur conscientisation. C'est sur cette modulation proprioceptive qu'interagissent, par tactilité indirecte, les dispositifs interdisciplinaires que sont les installations et les performances.

L'artiste Trishia Brown, dans sa création solo *If you could not see me* (1994), présente sa recherche sur le prémouvement. Elle se présente dos au public afin de dissimuler l'expression de son visage et ses membres ne présentent aucun geste ayant une forme précise (Godard, 2015, p. 228)[168]. Elle cherche à faire disparaître les appréhensions dans les séries de gestes ou, inversement, à faire apparaître le phénomène de l'indice qui annonce le mouvement à venir, car c'est grâce au mode pathique que l'artiste l'a pressenti. Le même phénomène se produit dans les déplacements de la marche, le rapport aux lieux, aux éléments, aux personnes qui se retournent sur notre passage, aux regards qui nous suivent. Tout cela compte dans l'expérience vécue, sa musicalité et les gestes

[168] Consulté le 12 septembre 2021 à l'adresse : https://bodylab1516.files.wordpress.com/2015/12/godard-le-geste-et-sa-perception.pdf.

pressentis, mais pas toujours conscientisés. Chaque phénomène perçu se vit par un mouvement sensoriel et comme (geste, instant) signifiant (Bernard, 2001, p. 184). C'est dire que le vécu est constitué de moments où sont perçues des sensations qui ont une forme, une couleur, une odeur ; il suscite des impressions sensorielles et affectives : visuelles, auditives, tactiles, gustatives, olfactives. À ces impressions sensorielles, nous répondons ou non par un mot, un geste ; nous réagissons. Nos sensations sont ressenties par tous les organes, mais de façon différente, et

> […] chaque art n'est qu'une modulation spécifique de cette bande spectrale sensorielle par l'accentuation des sept tonalités qualitatives et spatiotemporelles qui la constituent fondamentalement : la picturalité, la plasticité, la fragrance, la saveur, la musicalité, la théâtralité et, enfin, celle, à dominante kinesthésique et temporelle qui produit la danse. (Bernard, 2001, p. 166-167)

Certains.es danseurs.euses questionnent l'interprétation du geste dansé pour en retrouver la nature de l'ordinaire : Halprin, Rainer, Brown, Cunningham et Gourfink retiennent mon attention par leurs recherches. Plus précisément, le travail d'Halprin sur la transformation[169] corps-esprit dans sa démarche artistique et pédagogique m'interpelle pour ce qui est de la relation de l'artiste avec le public ou les participants.es de ses ateliers-performances. Quelle relation l'artiste tente-t-il.elle de créer ? Qu'est-ce qu'il.elle envisage comme finalité de cette relation, quel but poursuit-il.elle ? Halprin accorde une grande attention à l'espace entre l'artiste et le public (ou les participants.es).

> Anna Halprin's aim of bringing about change on the personal and social level has had radical consequences, which have had an impact on vision and content, dance methods and the way dancers relate to the audience (Schorn, 2014, p. 57).

5.3.4.2 Corps participatif

L'art action engage le corps en relation au lieu et aux autres. Il engage aussi le.la spectateur.trice ou le.la participant.e à prendre part à l'action, c'est-à-dire la situation créée par l'artiste.

[169] La transformation implique la temporalité, c'est-à-dire la durée des expériences et ses étapes ; elle laisse apparaître les traces du temps qui passe par l'usure, la détérioration, l'accumulation.

L'engagement peut être plus ou moins intense et parfois très subtil. L'art participatif se déploie dans la rue, par des actions, et, dans tous les cas, engage la notion première de participation, qui consiste à « contribuer (du latin *contribuere*, "fournir sa part") » (Ardenne, 2001, p. 330). Cette contribution peut prendre différentes voies, d'une action simple, comme marcher ou indiquer la route à qui le demande par exemple, à une action plus complexe, comme les actions solidaires de l'ATSA[170], où les artistes installent au centre-ville de Montréal un campement pouvant accueillir 500 personnes pour dormir, manger et s'habiller chaudement (Ardenne, 2001, p. 194). L'action participative fluctue avec ce qui est, ceux.celles qui sont présents, et ses espaces performatifs se forment à même la vie quotidienne. Puis, « se créent inévitablement de curieux genres de prise de conscience » (Kaprow, 1996, p. 222). Participer engendre aussi un choix possible de non-participation, qui peut être reçu par un groupe comme refus de fraterniser, de collaborer (Ardenne, 2001, p. 332). Cependant, « ne pas participer » peut, au contraire, émaner d'une réflexion sur ladite participation à telle ou telle action. Alors que la loi régissant le principe de participation est par excellence la dynamique, l'artiste se trouve à endosser dans ce contexte un rôle d'activiste ; être à l'arrêt ou se retirer peut être une autre forme d'activisme consistant à faire contrepoint à l'action que requiert la participation (Ardenne, 2001, p. 330-334). Dans la marche au long cours en Gaspésie, les passants.es s'intégraient à la performance, selon les investissements que j'actionnais, celui de la spontanéité, du ludique et du démonstratif. Je passais de l'un à l'autre par vagues successives. Sur la grand-route ou la plage, l'investissement était spontané ou ludique selon l'action réalisée. Lors des microperformances, l'investissement était surtout démonstratif. Quoique je n'adoptais pas d'attitude activiste, les danses, dessins, rituels que je réalisais faisaient office de manifestation dans l'environnement. Il s'agissait d'occuper l'espace différemment que ceux.celles qui y circulaient, mais en demeurant accessible. La réalité du littoral devenait mon vivier esthétique, incluant les personnes que je rencontrais.

[170] Le duo d'artistes Annie Roy et Pierre Allard ont créé l'organsime artistique ATSA : Art Terroriste Socialement Acceptable. L'événement majeur, relaté dans le texte *État d'Urgence* 1997, s'est reproduit pendant une dizaine d'années et visait spécifiquement à rendre visible les personnes itinérantes et les conditions de leur situation. Depuis le décès de Pierre Allard, l'événement a migré vers d'autres thèmes, comme en 2023, *Cuisine ta ville*. Cet événement de rencontres artistiques et sociales se tient presqu'à chaque année au centre-ville de Montréal et accueille plusieurs centaines de personnes.

5.3.5 Retourner le gant

Tout corps senti présuppose un autre corps qui le sent (Henry cité par Affergan, 2016, p. 48). Affergan retourne l'idée d'un corps uni sentant et présente la pensée de Condillac, où le corps se démultiplie dans chacun de nos sens : le monde de l'odorat, du goût, de l'ouïe, etc. Nous attribuons aux choses les sensations que nous percevons d'elles, de l'expérience que nous en avons. En ce sens, une sensation n'est donc qu'une manière d'être (Affergan, 2016, p. 44). Le corps se dédouble dans l'expressivité du chiasme senti/sentant (intrasensoriel) et dans sa capacité à se toucher lui-même de sa main (Affergan, 2016, p. 44). Toutes ces expériences sensorielles du corps peuvent possiblement se répercuter chez le.la spectateur.trice de la performance, selon sa sensibilité et sa réceptivité. La corporéité, telle que je l'ai résumée, s'arrime à la notion de transformation reliée à l'art en contexte et *in situ*. La performance, ses déclinaisons performatives, ainsi que la manœuvre sont autant d'occasions de vivre des situations activant les chiasmes intercorporels et l'orchésalité.

Halprin a œuvré à la danse et à la transmission de méthodes d'apprivoisement, d'approfondissement de la conscience du corps et de sa sensibilité. Le corps ayant tant de possibilités, elle déplore que nos modes de vie aient comme conséquence une perte de sensibilité.

> For many cultural, religious, and moralistic reasons, many people today, especially in white western culture, have shut down the full range of sensation, motion and emotion. […] As we devalue our senses, we diminish what we know and can possibly know about one another, the world, and ourselves. We abandon our capacity to fully experience ourselves and the world in wich we live (Halprin, 2019, p. 12).

Les expériences sensibles nous ouvrent à plusieurs mondes par l'intermédiare de situations vécues, d'objets manipulés ou encore par des contacts avec des êtres vivants, selon Affergan (2016). Il en va de même pour nos sens, où cohabitent plusieurs mondes. En conscientisant le travail de nos sens, notre perception du monde, de fait, se raffine et nous ouvre à davantage d'expériences.

> L'expérience sensible nous donne donc plusieurs mondes : celui où nous nous trouvons lorsque nous éprouvons, et celui où nous ne nous trouvons pas, mais où nous pourrions nous trouver. Les expériences de la lumière, de la souffrance, de la douleur et de la jouissance nous conduisent à occuper une autre identité que celle dans laquelle nous avons l'habitude de séjourner (Coccia, cité par Affergan, 2016, p. 45).

Un regard sur l'ailleurs permet de mieux saisir cette multiplicité des expériences du monde. Affergan cite une recherche ethnographique[171] chez les Nuer, lesquels entretiennent un rapport étroit avec leur environnement et, en particulier, avec les animaux. La proximité fait tomber la barrière culturelle entre humains et animaux. « Le symbolique est vaincu par la réalité matérielle de la sensation. Celle-ci fait communauté en se substituant à la société et en liant la bête, à savoir la nature, à l'homme, à savoir le symbolique » (Affergan, 2016, p. 47). « Connaître les choses, demande à se placer entre elles. Non pas seulement devant pour les voir, mais dans le milieu de leur mélange » (Serres, cité par Affergan, 2016, p. 47).

5.4 Écologie du regard

Après avoir observé ce qu'est le regard, par la corporéité, on peut se questionner sur ce que l'on regarde. Le paysage – la genèse de ce concept – enrichit ma compréhension de l'art action, *in situ.* L'écologie, qui survient plus récemment dans l'histoire, nous fait vivre une autre transition sur notre façon de regarder, sur ce qu'on nous donne à penser-voir. Dans cette section, je donne quelques éléments sur le paysage, surtout son émergence et les distinctions entre deux visions paysagères étrangères l'une à l'autre. Le passage d'une vision du paysage vers une autre confirme la construction des savoirs, ce que je souhaite observer tout au long de ma thèse, de même que la division de l'économie de la nature au XVIII^{e} siècle (Deneault, 2019). Si je souligne ce moment de l'histoire où l'écologie, en même temps que l'économie, devient une science de l'usage des ressources et des affaires économiques, c'est que ce passage d'un paradigme vers un autre est revu aujourd'hui pour comprendre les enjeux actuels. Cette section est en lien avec la section 5.7, sur l'autopoïèse et la sympoïèse.

[171] Evans-Pritchard, E. E. (1968). Les Nuer. Description des modes de vie et des institutions politiques d'un peuple nilote. Gallimard.

5.4.1 L'invention du paysage

La notion de paysage commence bien avant la conception européenne dont le Nouveau Monde a en partie hérité. La notion de paysage a été développée dans chaque culture à des périodes différentes. C'est la Chine qui, la première, à l'ère des Han (de 206 av. J.-C. à 220 apr. J.-C.), exprime, par l'art, une sensibilité paysagère (Berque, 1994). Les premières manifestations sont rendues par la poésie, l'écrit, puis le dessin et la peinture. Les sages taoïstes emportaient des miroirs dans les montagnes pour repousser les démons. Cette pratique aurait pu avoir un effet sur la façon de représenter le monde dans la peinture chinoise, par exemple, par la présence d'espaces blancs, de vides dans le tableau – signe de l'usage des miroirs – ou encore, des écrans de nuages dans les hautes montagnes, créant ainsi des espaces dans le champ visuel. Autre particularité : le vocabulaire chinois contient plusieurs mots pour décrire le concept de paysage. Le plus commun est *shanshui*, qui signifie les montagnes et les eaux (Berque, 1994, p. 18). « En Chine le paysage a toujours été davantage que l'aspect externe de l'environnement » parce qu'il tend vers le spirituel, comme disait Zong Bing[172]. « Le peintre doit voir au-delà de la forme extérieure, pour saisir l'essence du paysage » (Berque, 1994, p. 19). On retrouve également « *fengjing* formé du caractère "vent" et d'un caractère qui signifie "scène", avec une forte connotation de luminosité [...] » (Roger, 1997, p. 69). Si je souligne cet élément éthymologique, c'est surtout pour garder en tête que notre interprétation du paysage, celle que nous partageons entre sociétés occidentales nord-américaines, n'est pas nécessairement la même que sur d'autres continents. C'est au XV^{e} siècle que la notion de paysage se concrétise dans le nord de l'Europe, la Flandre, la Hollande, puis en Angleterre et en France, suivies par l'Italie vers le XVII^{e} siècle, donc, plusieurs siècles après la Chine. Plusieurs nuances mériteraient d'être précisées quant à la genèse de la peinture de paysage, mais, dans l'ensemble, les auteurs s'entendent sur cette chronologie. Selon Berque et Roger, aucune autre nation ne développe une conception particulière du paysage, ce qui ne veut pas dire que la sensibilité à celui-ci n'est pas présente. Simplement, la relation à la nature ne se traduit pas par un découpage (culturel) paysager, mais peut-être par une façon de la sentir, de l'habiter. Les représentations du paysage se transforment selon les

[172] Peintre paysager chinois. Voir Berque, 1994.

moments de l'histoire et les valeurs culturelles orientales ou occidentales. Les conceptions dominantes du paysage, soit celle de l'Asie et de l'Europe, se distinguent en plusieurs points (Berque, 1994), dont j'évoquerai une idée partielle.

Le paysage est fondamentalement lié au rapport humain avec la nature, quelle qu'en soit, au départ, son origine. Cependant, l'approche picturale témoignera de l'assise du lien humain-nature selon les visions chinoise et européenne. Dans la vision orientale, le *shanshui* a une très grande valeur morale, car il est non seulement la formulation du paysage, mais celle du cosmos, du monde religieux et spirituel. Les traités de peinture du paysage de la Chine ancienne sont « hautement intellectuels » (Roger, 1997, p. 70). La technique picturale est systématisée par des codes rigoureux tenant compte de « l'opposition du yin et du yang » (Vandier-Nicolas, cité par Roger, 1997, p. 70). En Europe, à l'ère moderne, la peinture de paysage devient un moment charnière dans la conceptualisation de l'espace et de la nature ; c'est dans ce contexte que survient l'invention picturale de la perspective. La modernité s'est étalée sur plus d'un siècle. Elle se caractérise, entre autres, par de nouvelles approches qui développent la connaissance et visent à comprendre la nature en isolant ses parties.

> Au XV^{e} siècle un certain regard sur le monde s'est instauré en Europe […], un regard qui prend du recul par rapport aux choses, les toise c'est-à-dire les mesure et les institue peu à peu en un environnement objectif, abstrait du sujet. En ce sens, la perspective, comme la célèbre thèse de Panofsky l'a mis en lumière, aura été « la forme symbolique » de l'émergence du sujet moderne[173]. Corrélativement la découverte du paysage aura été la forme symbolique de l'émergence du monde moderne, objectivé sous le regard de ce sujet (Berque, 1994, p. 22).

Les distinctions de ces visions du paysage s'expliquent par le contexte historique, géographique, politique, social et culturel de ces continents. En abordant le paysage, je souhaitais souligner que le contexte, l'environnement, impose une lecture de ce qui nous entoure, nous influence par ces différents axes, nous permet de comprendre une situation. L'étude de la peinture paysagère renseigne, elle aussi, sur le rapport des humains à la nature, avec ou non un besoin de cadrer ce qui entoure. Par exemple, le jardin comme contenant de la nature, puis comme emblème de

[173] Panofsky, E. (1975). *La perspective comme forme symbolique*. Minuit.

l'esthétique et du sacré exprime une perception culturelle du lien au monde (Roger, 1997 ; Berque, 1994). Pour Roger, le paysage n'existe pas en soi : il est strictement culturel. En revanche, le pays, lui existe. « C'est le regard des artistes qui, au fil du temps, ont fait du pays des paysages. Cette médiation qui s'est construite à partir de toutes les disciplines inscrit le 'code artistique' dans la substance nature/pays » (Roger, 1997, p. 23-24). Le pays, c'est, en quelque sorte, « le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation, qu'elle soit directe (*in situ*), ou indirecte (*in visu*) » (Roger, 1997, p. 24). « Un pays n'est pas d'emblée un paysage », il y a de l'un à l'autre « toute l'élaboration de l'art » (Roger, 1997, p. 25). Il en va de même de l'invention de la mer, de l'invention de la montagne (Roger, 1997), qui se sont fait connaître par le regard des artistes. La mer est le lieu de différentes catastrophes naturelles et humaines. « Dans le *Télémaque*, qui n'est que succession de scènes et de rivages, la plage lieu de fuite, des naufrages et des pleurs nostalgiques, est aussi le théâtre privilégié des adieux et des plaintes déchirantes [...] » (Roger, 1997, p. 110). Les rives de la baie de Gaspé et celles de la Baie-des-Chaleurs ont des milliers d'années d'histoire superposées en mille-feuilles ; le « 'paysage mille-feuilles', détenant mille couches et mille profondeurs, optiques, haptiques, kinesthésiques, coenesthésiques, mémorisées, imaginaires, etc. » (Lassus, cité par Roger, 1997, p. 128). Le paysage se donne en palimpseste, ce que je nommerai au chapitre 6 les multicouches.

Les paysans parlent peu du paysage, mais plutôt du pays, le terroir (Roger, 1997, p. 22-37), sauf depuis qu'ils voyagent, eux aussi, comme touristes. Nous pouvons reconnaître que les lieux que nous habitons ne nous sont plus visibles : nous ne voyons plus leur beauté ou leur intérêt, c'est du domaine de l'acquis. Par ailleurs, lorsque nous revenons de voyage, nous observons différemment ces lieux que nous habitons ; nous les apprécions mieux ou moins, selon la découverte que nous en faisons. Selon Roger, un.e agriculteur.trice ne se promène pas dans la campagne (ou rarement) : « son appréciation la plus courante est la tournée du propriétaire, où son attention s'attache d'abord aux limites du parcellaire, ou à celles entre ses terres et celles du voisin, et aux 'événements' visuels qui ont du sens pour sa pratique agricole » (Roger, 1997, p. 36). L'auteur explique que les habitants.es des milieux ruraux, là où l'on retrouve les beaux paysages, ne sont pas nécessairement ceux.celles qui admirent le plus les lieux, car leur attention se détourne vers d'autres réalités du territoire (par exemple, la rentabilité d'une terre, les droits de

propriété, etc.). Ainsi, lorsqu'un.e étranger.ère commente l'environnement, qu'il.elle partage son émotion, son intérêt ou son appréciation, l'habitant.e se trouve parfois à rafraîchir son regard sur l'environnement, le paysage. C'est le même phénomène qui se met en marche par l'art action. L'artiste, par une performance, une manœuvre, un geste furtif, active ou réactive des situations en dormance, pour reprendre un terme appartenant à la vie paysanne.

Considéré comme un genre mineur en Occident, le paysage en peinture est passé à un genre majeur. Sa thématique est tellement vaste que le terme même de paysage se décline dans plusieurs autres disciplines et sort du lieu premier, la nature. On parle de paysage sonore, de paysage urbain et du corps paysage (Springgay et Truman). En art action, nous abordons le paysage davantage par l'humain, donc le paysage humain. Cette ouverture du paysage à tous les environnements possibles témoigne du fait qu'il englobe tout ce qui est convoqué : sons, humains, nature, transformations, etc. Son éclatement dévoile aussi l'incapacité de donner la mesure de ce qui se vit dans le paysage. De la peinture qui se veut représentative d'un lieu, mais surtout du lien qui nous unit à la nature, nous passons à d'autres formes. D'ailleurs, Roger souligne la transformation du concept de paysage. Loin de s'éteindre, celui-ci se multiplie au fur et à mesure que notre regard et nos perceptions sur lui nous dévoilent d'autres facettes ; le paysage devient polysensoriel. Il se représente par les arts sonores, des œuvres olfactives, filmiques et performatives. Les liens entre paysage et arts vivants, art action, sont des émergences de cette transformation du concept de paysage. Notre regard se transforme sans cesse. Des écrits des voyageurs du XVIII^{e} siècle qui décrivaient le « païs affreux », nous avons glissé avec les siècles vers le sublime du paysage. Les images (peintures, photographies, films), mille fois visionnées, ont forgé l'affection pour les paysages (Roger, 1997, p. 96). Et nous sommes de plain-pied dans une nouvelle ère du paysage, celle de sa déconstruction.

5.4.2 L'écologie avant le paysage

On associe souvent paysage et nature, même si le terme paysage est devenu un mot commun pour désigner diverses réalités – paysage mental, paysage économique et ainsi de suite. Dans un autre ordre d'idées et en complémentarité à ce que j'ai présenté dans la section précédente sur l'émergence du paysage en peinture, Alain Denault, philosophe, traite de la nature divisée. Avant

le XVIII[e] siècle, la nature se définit par l'économie, dont l'étymologie grecque *oïkos*, la maison, suffisait à décrire comme un tout les considérations sur la nature, sur l'industrie et le commerce. « L'économie relève de la connaissance des relations bonnes entre éléments, entre gens, entre sèmes, entre choses » (Deneault, 2019, p. 9). C'est dans le tournant industriel de la modernité que ce clivage entre économie de la nature et économie des marchés impose une nouvelle vision, un nouveau regard sur les ressources naturelles. D'un côté, elles sont désormais observées pour leur rentabilité, leur marchandage et, de l'autre, comme des éléments de la biodiversité étudiés distinctement. Dans ces nouvelles conditions, l'économie ne traite plus de l'interrelation des espèces, de l'équilibre des milieux de vie de ces espèces et avec l'être humain. Les écosystèmes, les valeurs non quantifiables, seront dès lors écartés des sciences économiques. Du même élan, l'écologie naîtra, mais avec sa spécificité de science biologique, et créera un autre clivage, celui des relations des humains avec l'environnement ou la nature (Deneault, 2019). Par la suite, à partir des écrits fondateurs de l'économie libérale, en particulier ceux de Smith (1776) et de Malthus (1820), sera considéré comme richesse seulement ce qui se laisse compter (Deneault, 2019).

> Ainsi les arts, les us, l'entregent et l'échange de bons procédés de même que les conditions rendant possibles les plaisirs charnels ou l'émotion contemplative, se voient par lui exclus du domaine appelé à compter comme richesse. Il se révélait impérieux de raisonner ainsi pour faire correspondre l'économie aux critères de la science. Les exigences qui pesaient sur la nouvelle discipline du savoir économique appelaient que l'on censure absolument tout ce à quoi ces méthodes se montraient insensibles. Acquiert donc le statut de richesse uniquement ce qui convient aux modalités comptables par lesquelles la nouvelle science souhaite asseoir son autorité et garantir son efficacité (Deneault, 2019, p. 72-73).

5.4.3 Du paysage aux changements climatiques

Les technologies, les médias sociaux ont sorti les régions rurales d'un certain isolement. Un nouvel engouement se fait sentir chez les familles urbaines, surtout depuis la pandémie de COVID-19, pour s'installer en région. Le télétravail permet de nouvelles configurations de conciliation maison-travail-famille. Ainsi, du paysage, nous pourrions aisément dériver vers le territoire, l'accès aux plans d'eau, les droits d'accès au fleuve Saint-Laurent, aux lacs. Les courants du

féminisme et de l'écologie font état de situations de pauvreté, d'injustices, générées par la surexploitation des ressources naturelles. Ces situations sont observables partout sur la planète et, dans leur ensemble, elles sont les causes des changements climatiques. Je souligne cette problématique parce qu'elle occupe une place dans le parcours de ma marche. Les Gaspésiens.nes ont partagé leurs préoccupations sur les changements climatiques en décrivant les transformations du paysage.

5.5 Documenter l'expérience

« Un art qui n'est pas public, qui n'est pas partagé, reste une anecdote, un secret, une confidence » (Guy Sioui Durand)[174]. Afin que ma marche gaspésienne entre dans l'espace de l'art contemporain, comme le mentionne Sioui Durand, il était essentiel que je la partage. La question était de trouver comment traduire une expérience polysémique et multisensorielle de 28 jours. Les documents d'archive des artistes ont pris une place nouvelle depuis l'art contemporain[175]. « Bien que la documentation fasse œuvre, on se doit de l'envisager comme une documentation qui 'instruit' l'œuvre à laquelle elle se rapporte » (Bénichou, 2010, p. 71). C'est dire que la documentation, tout comme la notion d'œuvre d'art, ont subi de nombreuses transformations depuis le modernisme. Par exemple, pour les praticiens.nes de l'art action, la terminologie d'œuvre d'art est la plupart du temps remplacée par proposition artistique (Martel, 2006, p. 4), ce qui rapproche l'art du monde réel. Puis, les expérimentations des artistes à partir des années '60 ont généré un foisonnement de nouvelles stratégies de monstration des créations. La nature éphémère de nombreuses pratiques artistiques (land art, happening, performance, art d'intervention, entre autres) nécessitait une adaptation dans les modes de transmission des œuvres vers le public. Dans cette mouvance, la documentation des œuvres se systématise et ces archives endossent un nouveau statut, celui d'œuvre (Bénichou, 2010, p. 11), alors, la notion

[174] Guy Sioui Durand, conférence sur l'art actuel autochtone prononcée au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 2012, <http://bit.ly/Ypmay4>.

[175] Depuis les années '60.

d'œuvre d'art s'élargit pour inclure ces nouvelles modalités. Anne Bénichou[176], historienne d'art, étudie les phénomènes de l'archive en art contemporain, qu'elle distingue en quatre axes de réflexion : le statut hybride de la documentation produite, les modes de sa diffusion, son rôle (de documentation) en histoire de l'art et les pratiques de documentation des institutions muséales (2010, p. 12). Les deux premiers enjeux – le statut de la documentation et son mode de diffusion – étant directement reliés au sujet de ma recherche, je me centrerai donc sur ceux-ci, tout en tenant compte des contextes de monstration des œuvres-documents et des enjeux historiques.

Il s'agit d'ouvrir des espaces de réflexion, de mettre sur la table le déploiement de la multiplicité des pratiques de la documentation d'œuvre – de l'œuvre-document – en passant par le concept de l'archive comme système de traces mémorielles et non comme contenant (objet, boîte, classeur, entrepôt). L'archive remplit deux fonctions, celle de la mémoire (personnelle ou culturelle) et celle de la bureaucratie (culturelle ou politique) (Lepecki, 2015, p. 36). L'archive relate des faits événementiels, des traces de ce qui a été, l'histoire personnelle ou collective, tels que les photographies de famille ou d'événements sociaux. En outre, l'archive est aussi celle des documents officiels, de l'acte de naissance personnelle aux actes constitutionnels d'une nation. Dans *L'Archéologie du savoir* (1969), Foucault suggère que l'archive est « un système consistant à transformer simultanément le passé, le présent et l'avenir » (Lepecki, 2015, p. 37) car l'archive, malgré une connotation de chose dépassée, agit sur ce qui se vit, par ce qu'elle révèle des générations et événements passés, par ce qu'elle génère dans le présent (mémoire, traces, preuves, etc.) et par ce qu'elle peut susciter pour le futur. Les réinterpértations d'œuvres en performance, par exemple, impliquent d'entrer dans les archives de l'œuvre, de la comprendre, de retrouver son essence, de prendre des décisions face aux obstacles possibles de la réinterprétation. Les réinterprétations d'œuvres chorégraphiques et de performances sont apparues comme un phénomène en art contemporain, depuis les années '80. Ce phénomène prend différentes appellations selon le contexte et les auteurs. Dans les années '80, c'était la reconstitution ou la reconstruction d'œuvres, plus tard, les *reenactments* à partir de partitions, de notations, photographies, vidéos pour garder vivant ce patrimoine artistique (Bénichou, 2015).

[176] Anne Bénichou est l'une des premières, sinon la première, à rassembler des points de vue variés dans des ouvrages (2010, 2015) sur le sujet de la documentation en art contemporain et actuel au Québec.

L'œuvre d'art vivant est créée dans un mouvement continu, performatif et partagé en vidéo, en *live*, en photographie, et se prolonge par ses documents d'archive. Tout comme l'œuvre, l'archive se détache du moment de sa création et du créateur ou de la créatrice. Les phénomènes récents reliés au processus d'archivage traversent les disciplines. Ils soulèvent des jeux et enjeux de création complexes. La question se pose d'emblée pour la performance *Tresser les voix* : qu'est-ce qui constitue l'œuvre ? « La secondarité des documents par rapport à l'œuvre n'est plus un modèle dominant en art contemporain » (Bénichou, 2010, p. 65). Les artistes performeurs et marcheurs créent des œuvres éphémères et la documentation est intrinsèque à leur pratique – du moins, s'ils.elles souhaitent diffuser leur performance.

5.5.1 Archiver

Qu'est-ce qu'une archive ? La documentation des œuvres assure leur pérennité car, autrement, elles disparaîtraient après « leur mise à vue inaugurale » (Bénichou, 2010, p. 11). « Elle est souvent l'unique source du théoricien et de l'historien d'art ; chez certains artistes, elle tend à devenir œuvre à part entière, selon un glissement de plus en plus fréquent de la documentation à la création » (Bénichou, 2010, p. 11). L'archive est un système en mouvement, dès lors qu'elle est réactivée, et témoigne de la vie autonome de l'œuvre. Elle est une « chaîne de transmission, d'émissions, de réception, de temps, de gestes, de mouvements, de respirations de particules historiques et politiques » (Lepecki, 2015, p. 58 ; Bénichou, 2015). Ce qui est particulier avec l'art contemporain, c'est la disparition de l'œuvre – ou son inaccessibilité – dans un délai très court après sa création. De même, les conditions de production de la documentation des œuvres sont singulières, c'est-à-dire que celle-ci prend des formes variées et qu'elle est de moins en moins uniforme. Elle conduit parfois dans des directions opposées, ce qui complexifie la lecture et l'interprétation.

5.5.2 Documentation de performance ou performance photographique

La collecte des récits dans *Tresser les voix* évoque l'approche documentaire, un peu à la façon de Pierre Perrault[177], car ils sont saisis dans un contexte de vie, où je circule en dérangeant le moins possible les activités en cours. En revanche, ils ne prennent pas la structure, ni la résultante du documentaire. Ils racontent, sans ligne éditoriale précise ou thématique, des bribes de l'histoire et du territoire. L'œuvre d'art vivant est créée dans un mouvement continu performatif et partagé en temps réel, puis se prolonge, ou non, par ses documents d'archive. L'observation du processus par lequel se constitue le corpus d'archives prend donc une place spécifique dans ma recherche. L'exposition *Point and Shoot: Performance et photographie* présentée à Dazibao en 2004 (cité par Bénichou, 2010, p. 66) questionne le rapport entre la photographie performée et la photographie de performance par laquelle toute mise en scène ou tout effet photographique serait neutralisé, ce qui revient à dire que conscients.es des images, des artistes utilisent la photographie comme outils d'enregistrement dans sa forme la plus directe, alors que d'autres « intègrent à leur performance son devenir-image » (Bénichou, 2010, p. 66).

Dans la création d'une œuvre processuelle et éphémère, l'archive est primordiale parce qu'elle assure le partage de l'œuvre en perpétuelle transformation. L'archive, surtout par la photographie, certifie que l'événement a eu lieu ; mais elle signifie bien plus. Le document d'archives est pour l'artiste la carte routière pour retracer sa démarche, de la genèse au partage de l'œuvre. L'archive commence souvent par les notes de travail pour documenter un processus. Le document ou l'objet archivistique peut prendre différentes formes : texte, photographie, partition chorégraphique ou musicale, film, création d'objets. Les premières traces matérielles seraient, de fait, déjà de l'ordre de l'archive, à moins qu'elles ne soient pas considérées ainsi par l'artiste. Bénichou aborde la prise de décision de l'artiste quant à ses méthodes documentaires, mentionnant que, d'emblée, les médiums d'enregistrement sont diversifiés pour une même œuvre et, lorsque présentées publiquement, les sources sont hybrides. Les images sont souvent

[177] Pierre Perrault est un cinéaste documentaliste québécois. Pionnier du cinéma direct, il a réalisé, entre autres, *Pour la suite du monde* (1963).

associées avec du texte, « intégrant parfois des fragments d'œuvres » (Bénichou, 2010, p. 12) ; le tout est présenté dans des formats variés (vitrine, dispositif présentoir, film, etc.).

> Le statut de ces documents est toutefois complexe, car les artistes les considèrent parfois comme des œuvres à part entière ou les recyclent en matériaux artistiques pour des œuvres ultérieures. On assiste à une confusion volontaire de la documentation et de l'œuvre (Bénichou, 2010, p. 12).

Il importe de connaître cette ouverture qu'entretient l'artiste vis-à-vis de la documentation des œuvres. Elle introduit, à mon avis, l'idée que la généalogie d'une œuvre est le témoin-clé pour saisir la vue d'ensemble : les lieux, le processus, les moments-clés de la conception ou du déroulement d'une performance. À titre d'exemple, il est parfois plus difficile de statuer sur la valeur artistique des documents qui mettent en scène le jeu des éléments plus subtils, comme la présence, car ce qui est donné à voir peut sembler d'une grande banalité : l'image seule ne rend pas le vécu en hors-champ. Le récit devient alors important.

5.5.3 Photographier l'invisible

Dans *Photographie et langage* (2002), Grojnowski traite des essais *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1892), puis de *Nadja* d'André Breton (1928). Les photographies de ces deux essais littéraires visaient à faire vivre une expérience de la ville au lecteur (Grojnowski). Pour rendre compte de la représentation de l'invisible par la photographie, l'auteur rappelle qu'après la guerre, de plus en plus de gens s'intéressaient au spiritisme. Le monde invisible attirait les endeuillés.es puisque la guerre avait laissé des vides énormes, des disparus morts au combat. Les photographies participent de cette illusion de dialogue avec l'invisible : « De prime abord, elles donnent à voir non pas l'invisible à proprement parler, mais celui qui y accède », c'est-à-dire le médium lui-même (Grojnowski, 2002, p. 157). « Les photographies agiss[ent] par médiations, en incitant le lecteur à considérer ce qu'autrui perçoit » (2002, p. 157). La photographie rendrait possible le contact du corps « car l'expérience de l'image est matérielle, elle relève d'une perception spatiale du territoire, de ce que le corps explore » (2002, p. 159).

5.5.4 Archives et corporéité

Je n'étais pas encore née lorsque Yoko Ono a performé *One Piece* la première fois ; je suis née l'année où Richard Long performait sa première marche artistique. J'avais sept ans lorsque Françoise Sullivan et Bill Vazan ont exposé dans le même événement leurs photographies de marche, *Promenades entre le Musée d'Art Contemporain et le Musée des Beaux-Arts* (Sullivan, 1970) et *The Vanished Point* (rue Saint-Laurent, Montréal) (Vazan, 1970). J'avais 21 ans lorsqu'Ulay et Abramović se sont rencontrés sur la Grande Muraille de Chine après 60 jours de marche. Je ne connaissais pas l'art actuel, encore moins la performance de la marche. C'est par les archives photographiques, vidéos, livres, catalogues d'exposition, revues de presse que j'ai pris connaissance de leurs œuvres et de leur démarche. J'en ai été interpellée. Elles me font réellement vivre une expérience esthétique.

Devant le même constat, Amélie Jones écrit ce qu'elle nomme un contre-récit, c'est-à-dire un point de vue critique sur les performances des années '60-'70, sans les avoir jamais vues (puisqu'elle n'était pas au monde). Elle défend l'idée que la présence de l'artiste performeur n'est pas nécessaire pour saisir et éprouver une expérience esthétique. L'auteure pousse loin son raisonnement sur la légitimité du vécu d'une expérience de spectateur.trice en formulant l'idée que ressentir une œuvre en temps réel équivaut à la vivre par la documentation.

> Les problèmes soulevés par son absence (en tant que spectatrice) sont plus logistiques qu'éthiques ou herméneutiques. Autrement dit, si l'expérience consistant à regarder une photographie ou à lire un texte est évidemment différente de celle consistant à être assis dans une petite salle devant un artiste qui fait une performance, ni l'une ni l'autre n'a de relation à une vérité historique de la performance. […] L'échange documentaire (le document du spectateur/lecteur) est tout aussi intersubjectif (Jones, 2015, p. 273-274).

Mon expérience personnelle me mène vers d'autres constats. Assister à une performance ne fait pas du. de la spectateur.trice un.e spécialiste, c'est-à-dire qu'un public de performance ne détient pas plus de vérité qu'un lecteur d'archive, mais leurs expériences demeurent différentes. La théorie de Jones permet d'appuyer le fait que l'archive a une valeur réelle d'œuvre, car elle suscite l'émotion, les sensations. Cependant, elle ne remplace pas l'expérience vécue, elle la poursuit, l'enrichit d'une histoire plus vaste. La performance peut demeurer plus vivante par sa

documentation. Et parce qu'elle est vivante, elle s'adapte, se réinterprète par des corps différents, des situations temporelles différentes. En transposant les récits gaspésiens dans un environnement fluvial urbain, c'est-à-dire à Verdun, je réactivais ces archives qui, ensemble et par la marche, deviennent l'œuvre. La performance vécue en Gaspésie ne peut se donner telle qu'elle a été vécue, mais le rapport à l'eau, au littoral, avec les histoires de paysage nature, de paysage social, de paysage historique et économique créent un liant avec ce qui a été. Le corps de l'artiste, ses archives, son corps-archives transportent des germes de reliance hors de l'espace et hors du temps.

5.5.5 Traduire l'expérience de la performance : l'exemple de karen elaine Spencer

Comme nous l'avons vu au chapitre 1 (section 1.8.1), l'œuvre *Porteur de rêves* de karen elaine Spencer déambule dans les quartiers de Montréal et expose sur un écriteau de fortune des bribes de ses rêves aux passants. Elle cherche ainsi à entrer en relation avec ces gens qu'elle croise et qui peuvent, à leur convenance, raconter un de leurs rêves. La trace de cette rencontre (une phrase sur un carton abandonné) est laissée sur les lieux et demeure à vue pour quelques jours. La circulation de l'œuvre se passe en deux mouvements. L'extrait du rêve est inscrit sur un morceau de carton, que les passants.es peuvent lire. Ensuite, des photographies de ces écriteaux faits de fragments de rêve publiées dans un ouvrage nous font découvrir encore autre chose.

> Alors que le passant auquel ces enseignes étaient destinées les apercevait par hasard et distraitement, que le texte peinait peut-être à s'imposer à son attention dans le vent. Le bruit et peut-être le froid, alors même que l'écriteau traînait peut-être au sol, ne paraissant plus être un objet exhibé, mais un détritus, la photographie qui nous les donne maintenant à voir supprime tous les parasites visuels et auditifs inhérents à l'environnement urbain, isolant le phénomène qu'elle représente selon un point de vue unique qui fait fi de la mobilité hâtive de l'observateur en mouvement. (Loubier, 2011, p. 9)

5.6 Autopoïèse — sympoïèse

Les artistes, par la poïesis, œuvrent à la compréhension du monde, à la création de situations ou d'artefacts. Toutefois, ils.elles ne sont pas les seuls.es. La poïesis est décrite par des auteurs.es de plusieurs disciplines. Hoyaux, en géographie, en fait état pour expliquer le rapport au monde de

l'habitant.e. De même, Beth Dempster s'y réfère pour décrire les systèmes organisationnels de microorganismes. Il demeure que la définition de la poïesis est centrée sur l'acte, en agir et en pensée, de création[178], de toute création. Par extension, dans le processus dont il est question, l'autopoïèse et la sympoïèse sont deux systèmes de fonctionnement et d'interaction avec lesquels nous avançons, depuis l'histoire passée, le présent et celle à venir. Leurs définitions proviennent de l'observation de microorganismes et se trouvent extrapolées à l'ensemble des êtres vivants, dans les spéculations biologiques et philosophiques de Donna Haraway (philosophe des sciences). L'exploration de la sympoïèse m'interpelle par sa dynamique de cocréation entre les humains et les autres espèces. Le lien me semble simple. Lorsque je marche, je traverse des territoires habités de plusieurs espèces et mes interactions avec elles agissent sur les situations rencontrées. Les gestes que je pose, par exemple, m'asseoir sur le sable, interrompt la tajectoire des quelques oiseaux qui marchaient tout près. Le chien qui aboit lorsqu'il me voit passer et fait sortir son maître qui me salue ou me regarde de travers, selon que je dérange ou non. Toutes ces interactions qui, dans la routine quotidienne, sont banales, deviennent des leviers possibles pour la performance et la cueillette de récits. Je cherche, dans mes performances, des voies d'observation multiples, sans frontière spatiale, temporelle ou de nature autodéfinie.

5.6.1 Définir la sympoïèse

La sympoïèse dérive de la biologie, de l'écologie. C'est Beth Dempster, biologiste, qui aborde la première une distinction entre l'autopoïèse et la sympoïèse. La recherche de Dempster[179] traduit une motivation à présenter les systèmes organiques vivants par une heuristique non conventionnelle, le système de la sympoïétique. Dempster présente les caractéristiques distinguant un système classique individuel, celui de l'autopoïétique, avec un système ouvert collectif qu'elle qualifie de sympoïétique. Puisque nous sommes habitués.es à nous percevoir et

[178] Le concept vient de Paul Valéry qui, le premier, nomme le processus créateur de l'artiste (Gingras-Audet, 1979).

[179] Article consulté le 15 septembre 2021, à la page : https://www.researchgate.net/publication/228566588_Sympoietic_and_autopoietic_systems_A_new_distinction_for_self-organizing_systems.

à nous penser en tant qu'individus plutôt qu'en éléments d'une collectivité, la représentation visuelle de la pensée sympoïétique devient plus difficile à concevoir car elle se déplie en un système de connexion de lignes. Ce concept représente l'interconnexion et les transformations des éléments lorsqu'ils entrent en relation. Le système autopoïétique est un processus d'homéostasie[180] et son développement est contrôlé, prévisible ; par son autonomie, il vise l'efficacité, tandis que le système sympoïétique est en processus d'homéorhésie, qui s'adapte aux changements brusques des interactions pour reprendre son processus initial (Dempster, 1998). C'est dire que l'individu joue un rôle en se laissant dévier de sa trajectoire, sans perdre ses particularités, son essence. C'est par une trajectoire continue que l'individu interagit, influe sur l'ensemble du système et se transforme, possiblement, au contact des autres. La philosophie qui intègre la sympoïèse, selon Haraway, implique la recherche sur la communication interespèces. Dans ses recherches, Haraway (2020) fait cohabiter une multitude de situation de rencontres entre scientifiques et artistes autour de problématiques écologiques mettant en jeu les relations interespèces. Dans la marche artistique au long cours *Tresser les voix*, un regard sympoïétique devient pertinent dans la recherche-création pour interroger des éléments disparates d'un milieu. Chez Haraway, « la poésie est sympoïétique. Elle implique toujours des partenaires. On pourra bien régresser à l'infini, on ne trouvera pas d'unité initiale dont découleraient les interactions successives [181] » (Haraway, 2020, p. 62), c'est-à-dire, dans une logique évolutionniste darwinienne. L'autopoïèse serait le système dans lequel nous, nos pays, notre histoire, notre politique avons évolué, systèmes creusant les fossés qui freinent notre cohabitation sur la terre, entre humains et avec les non-humains. L'accélération des changements climatiques, de la détérioration de l'humus profond de la terre accentue les inégalités.

> Les riches et les pauvres ne sont absolument pas à égalité quant aux conséquences de cet accroissement – sans même évoquer le fait que les riches font peser sur la planète

[180] L'homéostasie est la « stabilisation, chez les organismes vivants, des différentes constantes physiologiques (équilibre homéostatique)» (*Le Petit Robert*, 1987, p. 933).

[181] Haraway cite David Barash, théoricien de l'évolution américain, pour faire dialoguer les théories de l'évolution nées de l'Occident avec les traditions bouddhistes, entre lesquelles il soulève des convergences sur « l'idée de connexion » (Haraway, 2020, p. 62). Elle cite aussi Karen Barad, théoricienne physicienne qui développe la théorie du « réalisme agentiel ».

> un bien plus lourd fardeau que les pauvres. Presque partout, ces conséquences seront plus terribles encore pour les êtres non humains (Haraway, 2020, p 11).

Loin de poser un regard pessimiste sur l'avenir, Haraway propose une réflexion en profondeur où s'allient les travaux des scientifiques et des créateurs.trices. Elle collabore avec les philosophes et théoriciens Stengers, Latour, Despret, entre autres, autour de ces nouveaux récits du monde à élaborer.

> Nous avons éminemment besoin de penser ensemble et d'une manière nouvelle par-delà les différences qui relèvent de notre position historique et de nos domaines de savoirs et d'expertises. [...] Nous avons besoin de collaborations inattendues (Haraway, 2020, p. 12).

Parmi les nombreuses images qu'emploie Haraway pour activer la pensée sympoïétique, celle de la ficelle, comme pour le jeu de figures navajo, est intéressante. Les ficelles se nouent et se dénouent, se coupent, se relient et forment sans cesse de nouvelles situations, métaphores pour les rencontres des êtres vivants. Ce rapprochement des ficelles avec les liens qui nous unissent m'a frappée. J'avais photographié de multiples bouts de ficelles pendant ma performance, sans trop savoir à quoi cela rimait. Il semble que c'était mon intuition qui me guidait.

5.6.2 Incertitude et recherche sympoïétique

La science occidentale s'est appliquée, depuis le siècle des Lumières, à chercher à établir des certitudes scientifiques. Par contre, il y a toujours eu des idées opposées, moins entendues, moins reconnues[182]. La nouvelle écologie, depuis le travail de Gregory Bateson, amorce un passage entre l'atomisme et la connectivité, et un passage entre une croyance de la certitude (scientifique) et un travail créatif avec l'incertitude (artistique) (Bird Rose, 2019, p. 13). Ces auteurs.es invitent à apprendre à penser la connectivité comme un dialogue élargi interespèces (Haraway, 2020 ; Bird Rose, 2019) et dans l'empathie des uns pour les autres (Bird Rose, 2019, p. 17 ; Citton, 2014). Haraway propose d'observer les situations troubles en prenant le temps d'entrer dans le malaise

[182] C'est ce que soulèvent les écrits de David Barash.

pour le déplier. Ce qu'elle considère trouble concerne les situations conflictuelles, honteuses, ambigües.

Ariane D'Hoop (2019) aborde des problématiques concrètes à partir du modèle d'Haraway. Elle insiste sur la nécessité de se rappeler les couches historiques, puisque c'est à travers celles-ci que peuvent être saisis les risques de reproduire des gestes néfastes, voire destructeurs. En plus d'honorer la mémoire, il s'agit de faire exister l'héritage à travers les objets, le lieu de la situation dont on parle. Concrètement, il s'agit de faire connaître, de différentes façons, cette histoire et ses ambiguïtés, ses malaises et contradictions. L'approche est en continuité avec l'écoféminisme[183], se traduisant notamment par le *care*. Il ne s'agit plus de faire un échange dualiste entre le pour et le contre, mais d'insérer les fins détails rencontrés par les acteurs.trices de cette situation, à partir du vécu de leurs perceptions et des ambiguïtés. Évidemment, ces processus nécessitent de l'écoute, de la patience et l'acceptation de l'inconfort. Il est plus facile de chercher à se rendre innocent et de prétendre qu'on ne choisit pas ce dont on hérite : « Si l'innocence impose de tout prendre, ou de tout récuser, l'héritage n'a plus alors aucun pouvoir transformateur » (D'Hoop, 2019, p. 155). Alors nous faisons face à l'autre, aux autres avec leurs différences. Cependant, ces différences se vivent en rapport à notre propre centre de perception, notre corps et notre mental. Nous sommes tous.tes la différence d'un.e autre. Je ne peux concevoir une relation à la nature sans inclure tous les êtres vivants. Les relations entre scientifiques et artistes sont fructueuses puisque les premiers sont plus enclins à la méthode, à l'analyse et au développement théoriques, alors que les autres naviguent plus aisément dans les eaux troubles, à la recherche de nouveaux liens. La mixité des approches s'avère féconde.

Parmi tous ces liens invisibles entre les espèces, et entre espèces et territoire, les écrits des thérolinguistes[184] inspirent autrement les déambulations en nature ; les signes perçus pouvant prendre un autre sens si nous leur accordons un intérêt. En soi, ce jeu de reconnaître les traces-

[183] L'écoféminisme, et spécialement le *care*, aborde le changement par le quotidien et le relationnel. Le *care* vise à prendre en compte la vulnérabilité et la responsabilité de chaque partie engagée dans la relation à un contexte environnemental et social donné, ceci de façon proportionnelle à ses capacités.

[184] La philosophe et éthicienne Vinciane Despret définit, avec humour, la thérolingusitique « comme une discipline scientifique majeure du III^{e} millénaire qui étudie les histoires que les animaux ne cessent d'écrire et de raconter» (Quatrième de couverture, 2021). En brouillant les faits scientifiques avec des faits inventés, elle crée des récits spéculatifs sur les liens entre les êtres vivants du futur.

pistes d'animaux, leurs chants, leurs cris occupe la présence en marche. Toutes ces informations circulent ensemble dans un concert, une chorégraphie, un tableau vivant. Ce sont des façons simples de faire-avec, de fabriquer-avec. Il suffit de s'approcher au ras du sol, de tendre l'oreille, d'écouter, d'observer. Ce sont là des pistes pour penser et envisager des interactions autres.

> Du fait de l'interdépendance foncière de tout existant, les récits de chacun des vivants se mêlent, se croisent, s'écrivent les uns sur les autres. Les bactéries écrivent leurs projets dans les corps de leurs hôtes, les oiseaux dans les graines de fruits qu'ils transportent pour leur permettre d'autres rencontres, les abeilles mâles portent le récit des fleurs qu'elles butinent et les fleurs elles-mêmes portent, sous forme de récit incorporé (parfum couleur et forme), les projets des abeilles. Tous se racontent au passé, au présent et au futur, les uns aux autres et les uns *sur* les autres. Chaque récit, dès lors constitue une proposition un pari sur l'avenir, un appât pour l'existence, voire pour les métamorphoses. (Despret[185], 2021, p. 50-51).

5.7 Conclusion

« Les habitants du monde, créatures en tout genre, humaine et non humaine, sont des voyageurs », et les générations « sont une série de traces entrelacées » (Ingold, cité par Haraway, 2020, p. 60). « Ce sont des jeux de ficelle » (Haraway, 2020, p. 60). Les récits spéculatifs sont autant de façon d'explorer de nouvelles connexions avec le monde, en s'inspirant des autres espèces et en collaborant avec elles, que ce soit les araignées, les poulpes ou encore les plantes, nous sommes tous.tes lichen (Haraway, 2020). La sympoïèse est arrivée comme concept-clé de la recherche car elle relie de façon transversale l'ensemble des autres concepts et à l'expérience de la marche. La marche en soi est une expérience sympoïétique, c'est ce que l'on peut supposer à la lecture des recherches d'Haraway, de Dempster, de Despret et de D'Hoop. Plusieurs autres groupes, chercheurs et artistes l'investissent par une recherche écologique au sens large, mais située et multispécifique. Puisque la marche convoque différentes sphères humaines et non

[185] Vinciane Despret rend compte d'une recherche-création en collaboration avec des poulpes. Le laboratoire *Shan Ju*, créé à partir de jeux relationnels avec des animaux, se produit en spectacle. Les poulpes seraient capables de raconter, si l'on considère les traces visuelles inscrites sur des porcelaines comme une forme de communication. Des signes écrits à l'encre de poulpe et formant un système ont été découverts (Despret, 2021). Les écrits des poulpes (Despret, 2021) et des expériences de communication avec, entre autres, des araignées confirment que les autres espèces ont aussi des histoires à raconter.

humaines qui se rencontrent, que les situations du.de la marcheur.euse se présentent par strate dans la réalité traversée, la sympoïèse englobe ces éléments et permet de les faire dialoguer en système. « Chaque chose est liée à quelque chose d'autre, qui elle-même est liée à quelque chose d'autre. Si nous sommes tous liés, la spécificité et la proximité des connexions (avec qui nous sommes liés et dans quelles mesures) sont importantes » (Haraway, 2020, p. 56).

CHAPITRE 6
CONSTATS ET FICELLES

On l'a vu, la performance *Tresser les voix, tresser le temps* est une marche au long cours durant laquelle j'ai vécu des expériences artistiques aux formes diversifiées et des moments de présence aux nombreuses situations rencontrées. Maintenant que la marche artistique est passée, le récit de pratique mis sur papier, le site Web réalisé, la manœuvre *Promenades à Verdun* concrétisée, j'entre dans la chair de mon sujet de recherche : comment se vit une performance de marche artistique au long cours et comment se traduit-elle par de nouvelles itérations, c'est-à-dire d'autres créations artistiques ? Il me sera impossible de couvrir l'étendue du vécu, même en me restreignant au contenu artistique : comment tracer une ligne franche qui séparerait l'art et la vie, c'est-à-dire ce qui nous est ordinaire ? Chaque pas, de la marche et de ma pensée, oscille entre deux aires d'observation : le vécu et sa traduction pour partager cette expérience sous une forme artistique. Comment se vit une marche artistique ? Et qu'est-ce que vivre en Gaspésie en 2019 ? La première question vise à répondre à la recherche doctorale et la deuxième énonce l'intention de la performance vécue, 300 kilomètres en 28 jours en Gaspésie. Ensuite, par quelle voie traduire une expérience si riche et si vaste, qui s'ouvre et peut me faire dériver dans toutes les directions ? Les informations recueillies sur un parcours de performance de 28 jours sont gigantesques et générèrent moultes situations. Ce dernier chapitre constitue un essai où j'expose une lecture de mon expérience. Je dis bien une lecture, puisqu'elle aurait pu être traitée de différentes façons, étant donné l'abondance d'informations écrites, auditives, visuelles, dessinées et archivées à même ma corporéité.

L'analyse par l'écriture s'est avérée le processus idéal pour apprivoiser le vagabondage de la pensée vécue dans cette expérience et qui rappelle les essais-promenades du XIX^{e}siècle[186]. Je fonde cette analyse sur les observations et les réflexions, celles que je récoltais dans mes notes écrites ou auditives pendant que je marchais, ainsi que les notes au sujet de mes rencontres et de l'effet des récits sur moi. Je tresse ici mes observations et réflexions avec les récits et ce qu'ils

[186] Une approche littéraire que je présente à la section 1.5 du chapitre 1.

contiennent. Aucune analyse du contenu des récits des Gaspésiens.nes n'a été réalisée, puisque ceci n'est pas le sujet de recherche. Bien entendu, je mentionne certains éléments de ces récits car ils ont influencé mon état affectif et ma recherche, mais sans les analyser. Les récits, dans la présente recherche-création, tiennent la place de poésie vivante. Ils ont indéniablement imprégné mon vécu intime d'artiste en action pendant la marche ainsi que pendant le processus de recherche et d'écriture; c'est pourquoi j'intègre les passages les plus marquants des situations de rencontre. L'analyse m'incite également à reprendre des éléments du récit de pratique de *Tresser les voix* pour en révéler des thématiques, en fonction de mon expérience et du paysage conceptuel (chapitre V).

La marche artistique permet le passage, non seulement d'un état vers un autre, mais d'une forme vers une autre, d'une vie vers une autre, et ainsi de suite. C'est une création ouverte, une œuvre processuelle. Sa forme première, cinétique et processuelle, l'inscrive dans le champ de l'art action performatif, *in situ*, relationnel. Dans un deuxième temps, sa transmission prend des formes de création tout aussi diversifiées, selon les intérêts de l'artiste. La multiplicité des expériences peut donner lieu à une infinité de formes artistiques matérielles ou non matérielles. Les écrits, les captations audio, mais aussi les dessins, les miens et ceux que j'observe sur les sites, comme les traces du vent, les pistes animales, les vestiges du passé, composent des fresques vivantes.

L'intention artistique de cette longue marche se résumait à tresser des situations de reliance avec ce qui nous entoure, la nature, les paysages, les relations, pour les transmettre. La conscience écologique et écoresponsable face aux changements climatiques fait partie de ma recherche-création. Plusieurs questions y sont liées : comment agir face à la crise environnementale ? Quelles actions poser pour décoloniser notre culture, nos valeurs, nos habitudes, notre pensée ? Comment adopter démocratiquement des valeurs d'écoresponsabilité ? En portant une question simple comme « Qu'est-ce que vivre en Gaspésie en 2019 ? », je souhaitais laisser libre cours à ce qui se présenterait. Je m'appuie sur l'intelligence inhérente aux situations et la créativité des individus de toute espèce. Ma situation personnelle, celle du deuil de ma mère, teintait mon expérience ouverte à plus grand ; j'étais prête à faire confiance à ce qui me dépasse. Je suis d'avis que les éléments de la nature et de l'humain opèrent en synergie. Comment vivre une relation plus engagée, respectueuse et directe avec la nature, ou encore prendre conscience des

phénomènes corporels qui nous lient aux autres et à la nature ? La marche est tout autant une action intime, collective, communautaire, parfois même universelle, qui se déploie par le mouvement et les images. De nouvelles connaissances de soi, du monde, émergent de ces frottements avec le territoire et les êtres qui l'habitent.

C'est par les six concepts présentés dans le chapitre précédent que j'observe la marche artistique que j'ai vécue en 2019. L'œuvre processuelle, la performance *in situ* dans l'art action, la corporéité, l'écologie du paysage, le corps archive et la sympoïèse ont émergé comme des évidences pour rendre compte du processus avec authenticité et réalisme. Le pairage de ces mots-clés, comme celui du paysage avec le contexte et la situation, suggère un dialogue où sont mis en lien leur origine et leur état actuel. Tout comme la notion de paysage est à la fois révolue et renouvelée, les notions de contexte et de situation le sont aussi. Deux autres concepts viendront rattacher les premiers entre eux pour éclairer, nuancer et situer plus précisément ce que j'amorce d'une façon large par nécessité. La présentification (Hoyaux) et l'artification (Heinich) structurent et clarifient les présents constats. Ces concepts ont infiltré mon processus d'analyse jusqu'à ce que je reconnaisse qu'ils s'imposaient pour tresser les multiples liens que j'ai observés dans l'expérience de la marche gaspésienne et au moment de la manœuvre à Verdun. Enfin, j'introduis le rituel de la quête de vision qui relie les images éparses qui sont venues à moi tout au long de mon parcours. En demeurant ouverte aux virages inattendus sur la route, inévitablement j'accordais une attention aux surprises et à la sérendipité. À titre d'exemple, une expérience passée de quête de vision a refait surface pendant la marche et celle-ci m'a fait prendre conscience, par l'analyse, que la dimension spirituelle de cette expérience pouvait se saisir par des notions propres au pèlerinage, même si telle n'était pas l'intention au départ.

En approchant cette marche comme une œuvre processuelle, nous l'observons dans sa dimension de transformation, où sont traversés des instants décisifs qui ponctuent la longue performance. Une série de gestes se modifient dans le temps, la matière même qui participe aux changements d'état dans la durée. J'intègre à l'art action et la manœuvre, la sympoïèse au processus créateur de l'œuvre en développement. Des œuvres autonomes émergent de la marche au long cours *Tresser les voix* : un site internet avec plusieurs des récits récoltés, ainsi qu'une manœuvre sur le

littoral du fleuve Saint-Laurent à Verdun intitulé, *Promenades à Verdun*. Cette manœuvre[187] s'inscrit dans le déploiement du principe d'œuvre processuelle, celle d'une itération vers une autre exposant ainsi de façon concrète une trajectoire de la poïesis à l'œuvre.

6.1 Paysage entre présence et présentification

Depuis le XVIII[e] siècle, la culture du voyage combinée à celle de la photographie nous conditionne à collectionner les vues sur les paysages. Ces nouvelles habitudes – voyager pour des vacances et photographier nos voyages – ont modifié notre rapport au monde[188]. À chaque paysage, son potentiel de jeu situationnel. Tout au long de ma marche, j'étais plongée dans un paysage majestueux, je baignais dans le bleu, je ressentais l'immensité, et j'avais aussi du sable dans les chaussures et les fourmis s'agrippaient à mes vêtements lorsque je m'étendais sur la plage. Je vivais le paysage. Dans les longs trajets sur la route 132, mes oreilles bourdonnaient ; je commentais mentalement les parterres, les jardinets et les devantures de maison. Il m'arrivait de m'arrêter pour enregistrer ou pour filmer ces paysages ruraux. Je croisais des passants.es. Mes pensées s'arrimaient à ce que je voyais, sentais, imaginais. La rencontre des Gaspésiens.nes ouvrait les tiroirs de l'histoire récente et ancienne, convoquant d'autres personnes. Ce phénomène de superposition de « mises en visibilité » d'éléments absents de l'espace corporel immédiat se traduit par la présentification, selon Hoyaux[189].

D'un point de vue anthropologique, Springgay et Truman proposent une nouvelle voie dans la compréhension du paysage : il s'agit d'inclure le tiers qui marche dans la réflexion avec son expérience transcorporelle, transmatérielle (2018). Les concepts transcorporel et transmatériel visent à identifier, chez ces auteures, ce qui circule *entre* et *au-delà* d'un corps et d'une matière. L'expérience s'étend au-delà du corps comme enveloppe pour se vivre dans sa chair sensible et ses capacités relationnelles. Puisque la notion de paysage est construite, est-il possible de la déconstruire pour la voir de plus près ? Si oui, comment ? Comment un corps peut-il toucher le

[187] La manœuvre est décrite dans la section 5.2.4, intitulée « Manœuvrer ».
[188] Voir section 5.4.

[189] J'en ai présenté des indices au chapitre V (section 5.1.4.2, 5.3.1, 5.6).

paysage ? Les changements de paysage, tout comme les changements d'environnement, sont-ils de simples recadrages de l'expérience ? Courajoud sous-entend, à propos du paysage, que celui-ci se compose d'une multitude d'informations et, qu'à partir de cette multitude, nous formons cette image globale que nous nommons paysage.

> Le paysage est le lieu relationnel où toutes les localités ne sont compréhensibles que par référence à un ensemble qui s'intègre, à son tour, en un ensemble plus vaste. Et ce qui fait qu'il n'y a pas confusion ou éparpillement des données sensibles, c'est sans doute le fait que les choses qui le composent ne s'ignorent pas et qu'elles sont liées par un même pacte (Dragognet cité par Corajoud, 2010, p. 144).

Les méthodologies de la marche font, en quelque sorte, la démarche inverse, soit celle de revenir sur tout ce qui est amalgamé dans la forme paysage pour en révéler les éléments, aussi nombreux et différents qu'ils soient. Ceci inclut les éléments vivants et non-vivants comme les constructions[190], l'histoire du lieu et ses symboles ainsi que tous autres éléments. La marche nous amène à (res)sentir la dualité nature/culture, ainsi que celle humain/nature. C'est dans cette dualité que la pensée en mouvement, en phase avec la marche, peut amener une remise en question de ce qui est appris, de ce qui nous a été transmis. Le corps marchant et traversant le paysage met donc souvent la pensée en crise (Springgay et Truman, 2018), car cette traversée soulève des questions, des problématiques que la simple observation objective - ou passive - de ce paysage laisse invisible. Ainsi, nous traversons le paysage avec ces éléments vivants, présents. Mais comment l'habiter ? Comment se détendre pour entendre les voix qui le composent ?

6.1.1 Paysage déconstruit

Le paysage emboîte un ensemble dépendant de circonstances personnelles, communautaires, sociales, politiques, où se rencontrent des conditions ou circonstances, liées par un même pacte. C'est ce constat qui m'incite à prendre le temps de formuler le cas précis de *Tresser les voix*. L'environnement de ma performance était le littoral gaspésien; la situation, une marche de 28 jours en automne, en quête de récits autour d'une question. Les circonstances qui colorent ce

[190] Les constructions intègrent les bâtiments, les murs, les clôtures, les trottoirs, tout ce qui occupe un espace et organise l'environnement.

qui sera vécu s'inscrivent dans une recherche doctorale, entre autres. Conséquemment, le terme « contexte », dans l'essai, renvoie à une histoire ancienne, que nous déconstruisons socialement avec l'intention de plus de justice[191]. « Contexte » a aussi le sens que nous lui donnons dans l'usage courant. Je tenterai de saisir le paysage par des champs de connaissance comme autant de fenêtres sur l'histoire, le politique, la sociologie, l'anthropologie, la géologie et l'art. Un projet comme *Tresser les voix* s'ancre dans le réel et, ce faisant, soulève des considérations éthiques, puisqu'il peut avoir une portée dans la vie d'autrui. Les concepts de transmatérialité et de transcorporéïté supposent, eux, une projection vers les autres dans un environnement. Il s'agit de viser une lecture large d'un site, d'un milieu, tout en s'approchant du spécifique; un regard autre qui peut se vivre aussi comme une voie latérale, de traverse ou en marge, mais, dans tous les cas, qui a pour effet de contrecarrer de ce qui est attendu, subtilement ou non. L'art infiltrant en art action est, selon mon expérience, une voie parmi d'autres pour adopter cette posture. Comme le mentionne Loubier et Ninacs, le dispositif d'infiltration, dans l'art de circonstances [une approche de l'art action], vise, entre autres, « à ouvrir des brèches et des interstices multiples sur le terrain du vécu individuel et communautaire plutôt qu'à imposer le *logos* unique d'une position tenue pour vraie et rendue de fait exclusive» (2001, p. 14). Dans ces circonstances, l'artiste cherchera davantage les rencontres intimes, plus concrètes et dénuées des grandes projections politiques propres aux mobilisations collectives. Bien entendu, l'intention varie d'un artiste à l'autre, mais globalement, elle s'inscrit dans une volonté de créer de nouveaux modes relationnels, de nouveaux « modes de vie[192] » (Ninacs, 2001, p. 188). Ninacs cite le peintre Mirò pour traduire ce désir de transmission d'un individu vers un autre, attitude inhérente à l'acte artistique d'infiltration.

> Si je venais à manquer de matériaux pour travailler, aller sur la plage et faire des graphismes sur le sable avec un roseau, dessiner en pissant sur la terre sèche, dessiner

[191] Je me réfère ici à un mouvement global qui vise à décoloniser les rapports de race, de genre, de culture, ainsi que le territoire et la pensée. Je l'aborde au chapitre 5, sections 5.5 et 5.6.

[192] En référence à Nicolas Bourriaud sur l'esthétique relationnelle (2001). Celui-ci mentionne que « [l]'œuvre d'art [dans ces nouveaux paramètres sociopolitiques des pratiques artistiques actuelles] se présente comme un *insterstice social* à l'intérieur de laquelle ces expériences, ces 'nouvelles possibilités de vie', s'avèrent possibles : il semble plus urgent d'inventer des relations possibles avec ses voisins au présent que de faire chanter les lendemains » (Bourriaud, 2001, p. 47).

> dans l'espace vide le graphique du chant des oiseaux, le bruit de l'eau et du vent[…] et que tout cela fut emporté par le vent, par l'eau, mais avoir la conviction que toutes ces pures réalisations de mon esprit auront par magie et par miracle une répercussion dans l'esprit des autres hommes (Mirò cité par Ninacs, 2001, p. 188-189).

Cette citation résonne avec mes gestes, mes actions de la marche gaspésienne. Je cheminais discrètement dans la vie rurale et maritime à la façon d'une action infiltrante puisque j'agissais seule. Rien n'annonçait ma venue, ni ma création. À certains moments, le contact de proximité, par le regard, puis par la parole, était nécessaire pour que les passants.es puissent prendre connaissance de ma présence et que le contact puisse avoir lieu pour la cueillette de récits. L'exemple de Spencer avec son oeuvre *Porteur de rêves* (2006-2007)[193] s'active par un procédé similaire au mien c'est-à-dire de marcher pour rencontrer ; par sa part, Spencer infiltrait le territoire sud-ouest de Montréal. Sur les panneaux de carton qu'elle portait en évidence, on pouvait lire, des extraits de ces rêves nocturnes et ces phrases intimes exibées au public suscitaient les discussions. En situation de territoire rural et maritime comme la Gaspésie, mon dispositif agissait[194] malgré les longues distances, puisque je rencontrais des gens disposés à échanger avec moi et à faire don d'un récit. Dans un grand centre urbain, où la population est à la fois plus dense et anonyme, et souvent plus pressée, les liens ne se vivent pas de la même façon. J'étais sensible au fait que j'arrivais en étrangère. Aussi cherchais-je à découvrir le territoire et ses résidents.es plus qu'à intervenir. Sur la dimension micropolitique de ma performance, s'il y avait une transformation souhaitée, elle consistait à défendre une intention qui se résumerait à valoriser le territoire québécois dans ce qu'il est et d'être à l'écoute de son potentiel, des occasions de régénération en matière d'écologie de la nature et humaine.

[193] Présenté à la section 1.6.2

[194] L'art infiltrant vise à agir à l'insu de tout public, même si l'artiste laisse une trace de son passage, si minime soit-elle. Le.la passant.e, à ce moment, ignore possiblement , en trouvant la trace, qu'il s'agit d'une intervention artistique. Toutefois, cette chose, cette forme inattendue, crée possiblement un échange intime, par l'imaginaire, par la pensée. Par mes actions, je m'infiltrais à certains moments et je me dévoilais à d'autres, lorsque je récoltais les récits.

6.1.2 Voyager, séjourner, infiltrer le contexte en marchant au long cours

Il y a plusieurs façons de voyager. La marche au long cours se comprend à travers le rapport au temps, à l'espace et au corps. Voyager en marchant relève de codes spécifiques. Ce qui est constant, c'est le rapport au corps. « La marche réduit l'immensité du monde aux proportions du corps » (Le Breton, 1997, p. 126).

> L'homme [La femme] qui marche participe de tout son corps aux pulsations du monde, il touche les pierres ou la terre sur la route, ses mains se portent sur les écorces ou trempent dans les ruisseaux, il se baigne dans les étangs ou les lacs, les odeurs le pénètrent, il sent l'épaisseur subtile de la forêt que recouvrent l'obscurité, les effluves de la terre et des arbres […] (Le Breton, 1997, p. 126-127).

En prenant la route le 17 septembre, je ne savais pas ce qui m'attendait, mais j'avais tout mon temps, du moins, une partie du travail mental consistait à le prendre, ce temps. Dès le deuxième jour, j'avais déjà mal aux pieds avec un sac à dos lourd. L'accès à mon matériel était compliqué, celui-ci se trouvait trop loin dans mon sac. J'étais déçue de ne pas avoir accès au littoral directement, de ne pouvoir toucher la mer, puisque la pointe de Gaspé présente un relief escarpé. Alors je marchais sur la route 132. Le Breton mentionne que la marche nous ouvre à l'obliquité sociale, qu'il décrit comme le fait de « prendre les lieux communs en diagonale, fuir les sentiers battus pour inventer le chemin de ses pas » (1997, p. 90) et qui implique une clandestinité sociale. La pointe de Gaspé présentait bien peu de voies de traverse. Par contre, ce sentiment d'être libre des contraintes quotidiennes se faisait sentir. La marcheuse que je suis incarne l'humain de l'interstice, de l'entre-deux ; l'emprunt des chemins de traverse la situe dans l'ambivalence entre dehors et dedans, ici et là. Ce désir de prendre la route pour une longue période n'était pas un coup de tête, je le portais depuis un bon moment. Par contre, je ne mesurais pas ce que cela représentait. M'abstraire de ma routine urbaine, des tâches domestiques, des rencontres habituelles, des responsabilités parentales immédiates. Je m'accordais vraiment un espace de liberté, une obliquité sociale. En me déplaçant, j'étais une étrangère permanente; il n'est pas de soir où j'étais la veille (sauf à Douglastown, la ferme biologique où j'ai séjourné cinq jours et deux lieux où j'ai logé deux soirs). C'est dans cette possibilité d'obliquité que j'ai emprunté la voie ferrée pour quitter la 132, par moment, après Gaspé.

6.1.3 Les transitions en histoire de l'art

Ma thèse n'est pas la première sur la marche artistique, mais que pourrais-je faire avancer comme connaissance une fois que mon itinéraire sera terminé et mon œuvre vécue et diffusée ? Mon intérêt à faire cette création pour la thèse est né, je le rappelle, après un long projet d'art dans la communauté avec des hommes itinérants. Cette expérience m'avait bouleversée sur le plan humain et me questionnait dans sa dimension philosophique, en activant des questions sur le geste artistique et le rapport art et vie cher à l'art action. En même temps, les questions sur l'environnement et la décolonisation, plus précisément la justice sociale, sont motrices de ma démarche de création. Ma pratique artistique est motivée par l'émotion esthétique du vivant, dans les petites choses du commun. Dans mes projets d'art furtif tel que le *Jardin des Utopies*, lorsque j'ai vu que le site de l'ancienne Bibliothèque Saint-Sulpice [195] était soigné par les occupants.es sans que nous ne nous soyons rencontrés.es, j'ai vécu une émotion esthétique. Nous partagions, par ce lien aux trois tulipes que j'avais plantées, une relation éphémère. J'aime créer les surprises et j'aime les vivre.

Ce n'est pas la première fois dans l'histoire récente qu'un mouvement de retour à la terre, à une vie plus près du vivant, s'active pour changer notre relation à l'environnement. Comme mentionné dans le chapitre 5, dans les années '60, un virage écologique et une prise de position anti-capitaliste et anti-institutionnelle ont été pris dans toutes les sphères sociales, comme dans le milieu de l'art. Le manifeste de l'Internationale situationniste (Guy Debord, 1967) en présente une forme. Les situationnistes revendiquaient l'œuvre d'art totale, celle qui fait de la vie une fête, ou qui nous reconnecte à la nature, qui accueille la folie ; dans un texte d'exposition, en février 1960, Debord écrit : « ce n'est pas l'art ou l'œuvre d'art qui doivent durer, mais l'activité créatrice qui donne naissance à l'œuvre. Cette activité est la substance de notre vie et en est la réalisation » (Mercier, 1997, p. 34). Comme je l'ai mentionné dans le chapitre 1, la marche, comme geste fondamentalement humain et naturel, devient un levier de déconstruction et de contestation des milieux institutionnalisés de l'art. Halprin, Rainer et Cunningham, en réintroduisant la marche

[195] Cette bibliothèque est abandonnée depuis plus de vingt ans, et elle était occupée par des squatteurs.euses certains soirs (2015).

dans la danse sur scène, créent une cassure dans l'histoire de la danse. En cherchant un langage chorégraphique plus près de la gestuelle humaine plutôt que de l'expression corporelle, le danseur rompt avec une vision classique, composée du geste. De même, par mon geste de planter les tulipes en les laissant aux soins des passants.es en plus des miens, je crée une rupture dans ce qui est attendu. En Gaspésie, ce qui surprenait était la manière de récolter les récits, par une question peu précise, facile, mais si large. Cunningham, entre autres, travaille la déconstruction de la structure d'une œuvre. En ne privilégiant aucun moment plus qu'un autre, il propose une décentralisation dans le temps et une décentration de l'espace. Le rythme de la pièce ne se module plus sur une structure classique – introduction, développement, conclusion. « Les transitions entre les mouvements sont peu visibles dans sa danse. Tout ce qui advient semble important » (Fontaine, 2004, p. 74-75). Dans ma marche gaspésienne, chaque rencontre, chaque récit se déroule dans la simplicité ; chacun des récits est un bijou. Présenté seul, aucun n'aurait fait œuvre, mais ensemble, si. Performer au long cours rend une structure inhabituelle. Les gestes de la vie ordinaire se confondent avec ceux de la performance. À quels moments l'artiste performe ou ne performe plus ?

Sullivan, avec *Danse dans la neige* (1948), mais plus fortement avec *Promenades entre le Musée des Beaux-Arts et le Musée d'Art Contemporain* (1970), interroge l'art avec la marche, par un déplacement de lieu : l'art hors de la scène, pour la première œuvre, et hors du musée, pour la deuxième. L'art n'appartient plus à des lieux dédiés, mais au monde. Sullivan ne l'exprime pas exactement de cette façon, mais ses actions s'arriment à ce nouveau positionnement des artistes au Québec et ailleurs. L'espace de l'œuvre est aussi hors les murs et demeure attaché à son histoire. Sullivan, je le souligne, est une artiste multidisciplinaire puisqu'elle touche aux arts vivants et aux arts visuels, mais elle incarne aussi l'interdisciplinarité, une période de celle-ci. Comme le souligne Lavoie-Marcus[196] (2019, p. 62-65), la recherche-création des chorégraphes américains dans le monde de l'art a grandement contribué à une conceptualisation de l'œuvre d'art et de sa perception. Toutefois, les voix divergent sur le fait conceptuel de la danse : la danse

[196] Catherine Lavoie-Marcus est danseuse chorégraphe et elle a accompli une recherche-création dans le cadre de sa thèse de doctorat en Études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal. Consulté le 25 mars 2022 à l'adresse : https://archipel.uqam.ca/12917/.

peut-elle être conceptuelle ? Même discours dans les arts visuels. L'art contextuel, dans les années '60, est une réponse des artistes aux questions du monde. Il y a un désir de retrouver davantage de naturel, de s'approcher du monde perceptuel plutôt que conceptuel, celui de la pensée. En marchant entre les deux musées, Sullivan invoque la superposition du temps, d'une époque sur une autre, le passé dans le présent. Le champ des arts visuels et celui de la danse portent tous deux, encore aujourd'hui, cette opposition entre vision perceptuelle et vision conceptuelle, qui se reflète aussi par des périodes en histoire de l'art, impliquant les changements de paradigme. Par exemple, pour un artiste en arts visuels, l'objet est-il essentiel ou non ? L'artiste peut-il.elle penser à partir de son corps ? Ou bien le corps sert-il seulement l'expression ? Ces questions ont été investies par les courants artistiques de la danse comme des autres disciplines. Ma posture consiste à dire que les deux visions ne s'opposent pas, mais s'interpellent. J'y trouve un écho avec la réflexion de Merleau-Ponty lorsqu'il conteste la science et, plus précisément, la culture scientifique qui, en cherchant à tout expliquer, occulte que les deux champs coexistent – perceptuels et conceptuels. Je m'inspire en ce sens de l'artiste et théoricien Swidzinski, qui présente son art de façon sensible et conceptuelle à la fois. Les transformations des années '60, avec l'art alternatif et l'art conceptuel, ont soulevé différents débats philosophiques sur l'art, notamment une confrontation entre le conceptualisme (Kosuth) et le contextualisme (Swidinski). Kosuth[197] intègre, dans sa définition de l'art conceptuel, l'idée que l'art doit se définir lui-même « il doit dire ce qu'est l'art » (Swidinski, 2005, p. 73). Les conséquences de ce discours, confrontées à d'autres théories, dont celle du philosophe Arthur Danto qui s'opposait à la mort de l'objet et de sa valeur esthétique, ont soulevé diverses réactions et réponses du milieu de l'art dès la fin des années '60. Cependant, la posture de Swidinski consiste à choisir l'art par son contexte comme troisième voie au débat.

> J'ai choisi […] une troisième option consistant à ne pas feindre qu'il n'est rien arrivé, que nous pouvons continuer paisiblement l'art comme art tel qu'il a toujours été. Cette option ne consiste pas non plus à le remplacer par la critique de ce qui a été, mais bien à nous occuper de ce qui nous parait utile, sans nous préoccuper si Greenberg ou

[197] Joseph Kosuth écrit *Art after philosophy* en 1969.

> quelqu'un d'autre reconnaîtra notre geste comme artistique ou pas. (Swidzinski, 2005, p. 74)

L'objet demeure une question ouverte, mais nous savons aujourd'hui que l'art n'est pas nécessairement un objet (Richard (2012); TouVA (2017), Pouillaude (2009)). L'art est un état (Halprin, 2009, 2019), la pensée et le geste étant réunis par le mouvement et le temps.

> Le mouvement de la pensée et le mouvement dansé sont inextricablement liés au temps, ils sont produits par un être vivant, sans l'utilisation d'un outil complémentaire ; ils ne durent que s'ils sont mémorisés. La chorégraphie ne produit pas un objet durable, concret, oui elle est éphémère (Fontaine, 2004, p. 24).

La danse est souvent considérée comme l'art premier (Béjart, Halprin) puisqu'elle ne requiert aucun autre médium que le corps pour transmettre la poésie des situations. Elle présente des caractéristiques de dépouillement, d'immédiateté, d'éphémérité (Pouillaude, 2009). Anna Halprin conçoit la danse comme une relation à la nature qui s'incarne par le rituel. Je retrouve dans un entretien entre Zahnd et Béjart le même type de propos : « La danse est un rituel sacré, ni archaïque, ni moderne, c'est un art pérenne alors que ce qui est composite comme le ballet est éphémère » (dans l'histoire) (Béjart, cité par Zahnd, 2001, p. 64). Les courants artistiques contemporains sont composites en comparaison des rituels et du langage primitif de l'humanité, qui varient selon les races et les pays, mais qui possèdent une constante extraordinaire (Béjart, cité par Zahnd, 2001, p. 63).

> Par conséquent, il ne semble pas que l'être humain puisse abandonner la danse […]. Si nous retrouvons un certain sens du sacré, nous retrouverons aussi la danse, qui est fondamentalement liée au sacré. La danse est une expression première. Le théâtre par exemple sort de la danse. Regardez le nô, le kabuki, le kathakali… (Béjart, cité par Zahnd, 2001, p. 63).

Les courants historiques reviennent sur les mêmes fondements, les racines de l'art. À chaque ère de l'histoire survient un retournement de ce que les générations précédentes ont construit, mais il se trouve toujours des groupuscules qui transmettent la genèse des disciplines et l'art même. Le contexte mondial de la pandémie semble avoir favorisé les pratiques *in situ* et, avec elles, la marche artistique. Je constate que, depuis le début de mon doctorat en 2016, de multiples projets

de marche voient le jour, sont diffusés[198]. J'y entrevois un lien avec un retour à la terre et à la ruralité, à la valorisation des méthodes de base dans différentes disciplines. D'ailleurs, avons-nous besoin d'autant de disciplines qui, au bout du compte se recoupent, car tout est relié ? Le principe de présentification[199] est approfondi par un géographe (Hoyaux), alors qu'il aurait bien pu être développé dans une discipline comme le théâtre, la littérature, la performance, puisque l'évocation est au cœur de ces formes artistiques. La transdisciplinarité va de soi avec la marche, elle appartient à « toutes » les disciplines, ce qui la rend plus riche et complexe – un geste si simple. La marche est un vecteur de référence pour comprendre le monde, tout comme le corps humain lorsqu'il s'agit de comprendre notre rapport à l'ensemble du vivant. Donc, la marche revient au cœur de nos préoccupations, au cœur des paramètres de changements de paradigmes de l'écologie de la nature. Devant les changements climatiques, l'inquiétude accompagne la mobilisation citoyenne visant à transformer nos habitudes de vie et de travail. Si ce mouvement ressemble à celui des années '60, il est, cette fois, plus alarmiste et nous place devant un constat écologique catastrophique. Par ailleurs, nos moyens ne sont pas les mêmes, ayant accès aux technologies qui, autrefois, étaient réservées aux profesionnels.les des médias et de l'informatique ; nos modes de vie et de communication se sont transformés. Lors de ma marche en Gaspésie, j'avais accès à Internet pour organiser mon déplacement au fur et à mesure, ce qui n'était pas possible dans les années '60. À l'époque, sans téléphone, sans Internet, j'aurais dû fonctionner autrement. Quel est l'impact de ces transformations sur ce qui se vit ? Pour revenir à la marche artistique, je conclus que les pratiques dépendent en partie de leur époque, mais les fins de cycle qui motivent les changements de paradigme d'une époque à une autre semblent se répéter. J'observe même dans les pratiques artistiques, des idées, formes qui reviennent. À mon étonnement, je découvre, au cours de ma recherche, que Vito Acconci performe sur la plage en 1970 et que ces images ressemblent aux miennes. Lors de mon action *Danse dans le sable* (chapitre 4), je n'avais jamais pris connaissance de cette performance avant d'avoir réalisée la

[198] J'ai reçu moi-même une invitation à réaliser une exposition performance autour de la marche artistique deux années consécutives, au Centre d'artistes Vaste et Vague, 2021-2022.

[199] La présentification est un autre concept auquel je réfère pour rassembler tous les autres. Il sera décrit plus loin (section 6.1.6). Je n'ai trouvé aucun autre auteur qui réfléchit sur ce principe. Il y a bien la présanctification, mais elle renvoie au langage religieux.

mienne. Comment expliquer cette ressemblance et la transmission par l'imaginaire d'une génération à une autre ? Est-ce que le contexte environnemental, le roulement des vagues appelleraient un roulement universel, intemporel, unificateur ?

Fig. 6.1 : Vito Acconci, *Drifts, Avalanche no. 2* (hiver 1971). Rolling toward the waves as the waves roll toward me.

Fig. 6.2 : Vito Acconci, *Drifts, Avalanche no. 2* (hiver 1971)

Fig. 6.3 : Vito Acconci, *Drifts, Avalanche no. 2 (*hiver 1971*).* Rolling away from the waves as the waves roll away from me.

Acconci roule comme la vague, il monte et descend sur la plage.

6.1.4 Ruralité, maritimité, en terre mi'gmaque[200]

Dans chaque ville, les gens rencontrés nommaient la spécificité de leur patelin, alors que pour moi, au début de la marche, il s'agissait d'un contexte global : la Gaspésie. On me racontait l'histoire, qui occupe une place très importante pour les Gaspésiens.nes. On ne répondait pas directement à ma question de départ, mais j'écoutais. Je cherchais à départager ce qui relevait du territoire gaspésien et ce qui relevait des situations, mais les récits témoignaient de l'histoire très ancienne. Le déroulement et le cumul des situations complexifiaient la lecture. Je me contentais alors de cueillir les récits qui naissent de situations de rencontre, pour ma création, pour ensuite observer ce corpus de situations comme « croissance de mon individualité » (Dewey, cité par Zask, 2008, p. 318), « c'est-à-dire l'enrichissement continu de l'expérience individuelle ». Comme précisé auparavant, je cultivais une attitude d'ouverture aux gestes et à ce qui survenait dans cette traversée. J'étais habitée, pendant les premiers kilomètres, par des souvenirs d'enfance, enfouis si loin qu'ils n'étaient qu'une évocation. Je marchais sur le quai de Rivière-au-Renard et j'étais déçue de toute cette industrialisation des pêches. En même temps, j'absorbais le fossé entre les images, vagues, de ce que représente la Gaspésie et ce que j'y voyais maintenant. Je me sentais perdue dans cette étendue de territoire et ce qui s'y passait. De quoi est-ce que je pourrais témoigner ? Tout différait de mon quartier, de la proximité des lieux, de mes habitudes pour aller d'un lieu vers un autre. Toutes mes références basculaient. Le romantisme de la maritimité se froissait un peu et je m'accommodais d'une certaine monotonie de la route. L'enchantement de la mer cohabitait avec une sensation d'incertitude. Et si je m'étais plantée dans ce projet ? J'ai fait face à des incompréhensions de la part de mon milieu artistique lorsque je précisais que mon projet se réaliserait en Gaspésie. La plupart du temps, on me disait : « mais pourquoi tu n'en profites pas pour voyager dans un pays exotique ? Moi, j'irais ailleurs ! » De même, lorsque j'ai approché le bureau des stages à l'étranger de l'université, les recherches

[200] Dans la littérature, on trouve quelques versions différentes pour écrire Mi'gmaq. Ici, je m'appuie sur l'ouvrage du collectif Le Mawiomi Mi'gmawei de Gespe'gewa'gi, dont le titre est *Nta'tugwaqanminen. Notre histoire - L'évolution des Mi'gmaqs de Gespe'gewa'gi* (2018, Les Presses de l'Université d'Ottawa). Plusieurs chercheurs.euses ont contribué à cet ouvrage traduit de l'anglais par Marie-Claude Hébert et Sonya Malaborza.

sur le sol québécois n'étaient pas considérées[201]. Il y a une forte tendance à identifier le rural comme milieu conservateur et l'urbain, comme milieu progressiste (Éditeurs MyVillage[202], 2019, p. 18). Cette vision de la ruralité s'insère dans une histoire du modernisme, de la valorisation de la cité et du développement industriel. Le territoire est perçu comme un comptoir de ressources à exploiter. Dans cette vision, l'industrie de l'exploitation agricole marginalise les savoirs agraires ancestraux qui sont encore pertinents, mais qui se transmettent moins d'une génération à l'autre ; c'est l'impact de la monoculture de la pensée, selon Vandana Shiva (2019, p. 29).

Allen et Francine terminent leur récit sur l'expropriation de Forillon en disant qu'il y a des savoirs qui se perdent, dont celui de la fabrication d'une barge à partir des essences d'arbres de la région : « après nous, il n'y aura plus personne qui saura faire ces choses-là » (extrait du récit n° 2, Allen et Francine, 2019). En plus des pertes de savoir-faire, Shiva dénonce la destruction agressive de l'écologie locale des plantations. Dans la monoculture industrielle, les ressources naturelles sont exploitées en vase clos, c'est-à-dire sans tenir compte de la relation avec le milieu naturel des espèces. La pensée en monoculture efface une contamination fertile des écosystèmes entre eux et appauvrit le territoire et la communauté (Shiva, 2019, p. 28-29). Une grande pauvreté sévit en Gaspésie depuis longtemps. Sur le plan géographique comme sur le plan sociopolitique, cette région du Québec a toujours été en retrait du reste de la province, tout comme la Côte-Nord. Selon le sociologue, ex-député et maire Mathias Rioux, la Gaspésie a été abandonnée pendant plus d'un siècle par les deux paliers gouvernementaux (2018). J'ai apprécié la sagesse des paroles d'Allen lorsqu'il spécifie, à propos de l'expropriation forcée de Forillon :

> Nous ne sommes pas contre le développement, mais ils auraient pu faire ça autrement. Laisser les personnes âgées partir et prendre successivement possession des lieux sans faire de mal (extrait du récit n° 2, Allen et Francine, 2019).

6.1.5 Transmettre l'histoire

[201] Je me questionne sur le but de ce programme. Voyager au Québec pour sa recherche n'est pas moins cher que de voyager dans un ailleurs international.

[202] Éditeurs MyVillage est un collectif qui réfléchit l'art en milieu rural.

Transmettre l'histoire est une valeur primordiale en Gaspésie, j'en ai eu connaissance à plusieurs reprises. Monique, qui me présente son guide touristique de 1929 (récit 6), Guilda (récit 20) qui raconte les villages fermés et les morts qui y sont restés… Le territoire cherche à se raconter. C'est par les études sur les chants, les légendes et la toponymie que la reconstitution de l'histoire du territoire de ce qu'on nomme la Gaspésie est possible, laquelle remonte vraisemblablement à l'arrivée des Mi'gmaqs pendant l'ère glaciaire (Le Mawiomi Mi'gmawei de Gespe'gewa'gi, 2018, p. 2-5). La toponymie des lieux, donc les noms qui décrivent le paysage et son milieu permettent de retracer la route empruntée par les Mi'gmaqs et le territoire qu'ils occupaient.

> Ainsi, lorsque les gens parlent de leurs voyages et des routes qu'ils ont prises, ils dressent en même temps un portrait du paysage et de ce qui s'est passé dans un endroit donné. Cela permet à d'autres voyageurs de « reconnaître » les nombreux points de repère d'un paysage, même s'ils les voient pour la première fois (Le Mawiomi Mi'gmawei de Gespe'gewa'gi, 2018, p. 35).

Les noms des montagnes, des rivières portent les caractéristiques que les anciens ont décrites et ces noms se sont perpétués jusqu'à nous. Certains noms ont été changés pour celui d'un saint, surtout sous le régime des Français (Le Mawiomi Mi'gmawei de Gespe'gewa'gi, 2018, p. 53-57). Plusieurs noms mi'gmaqs sont transformés, par exemple *Waqametgug* – qui signifie cours d'eau vierge, rivière claire – devient la rivière Bonaventure, reconnue pour sa limpidité (2018, p. 36). L'activité humaine autour de cette rivière n'a pas commencé avec les colons, mais avec les Mi'gmaqs, il y a près de 13 000 ans. Sous ces couches culturelles hybrides coule l'histoire des premiers arrivants. Le fleuve Saint-Laurent, en langue mi'gmaque, c'est *Magtogoeg* – « la rivière aux grandes eaux » – ou *Gjisipu* – « la grande rivière » (Le Mawiomi Mi'gmawei de Gespe'gewa'gi, 2018, p. 53).

Je perçois ma trajectoire comme si chaque rencontre avait été à la bonne place, avait eu lieu au bon moment. La question des temporalités se jouait à chaque rencontre. Les récits suivaient leur cours selon l'âge des donateurs.trices, leur vécu, leurs convictions, leurs intérêts. À l'autre bout de mon trajet, Carleton-sur-Mer, je rencontre Edwige, historienne pour le Musée de Restigouche. Elle me raconte des bribes de l'histoire des femmes gaspésiennes. Elle me rappelle la Marche des

Femmes « Du pain et des roses » et celle du comédien Jean-François Casabonne[203] et ses amis.es. Edwige (récit 34) m'invite, sans le savoir, à situer ma marche dans l'univers de l'art des femmes, des luttes des femmes. Ses révélations sur les marcheurs.euses qui m'ont précédée, sa passion pour l'histoire, infusent ma pensée et mon projet.

6.1.5 La présence comme situation

Dans cette traversée du territoire, ces pages d'histoire se superposent à un processus physique, émotif, mental qui suit les vagues de la mer. Je passais de l'enthousiasme à l'incertitude ou des émotions de deuil à celles de gratitude de vivre cette expérience. Le silence m'était nécessaire pour vivre le moment présent, sentir ma présence et trouver les points de contact avec la nature et les éléments, saisir la vastitude de l'expérience aussi. La plus grande partie de ma marche se vivait dans un état d'intériorité et en silence. Puis, à d'autres moments, mes élans m'ouvraient aux rencontres. Selon un rythme différent d'un jour à l'autre, je me laissais aller à l'intelligibilité de mon corps, je tentais de ressentir ses élans, sa spontanéité. Je laissais les rencontres se produire. Ma recherche aurait pu prendre pour sujet mes états émotifs passagers et leurs impacts sur la performance car ils participent assurément au vécu. J'en livre quelques bribes dans le récit de pratique, mais c'est vers les relations, les liens au territoire et aux autres qui l'habitent, que mon attention était aspirée. Au sujet de la performance en mouvement, en marchant, Quoiraud et Julien posent la question comme suit : « À quel état de corps parvient un marcheur, traversant la France ? » (2000, p. 64). Sachant que leur intention première consiste à marcher en diptyque et à observer l'interdépendance des deux corps et leur autonomie, le duo convient de stratégies pour se mettre en présence à des instants précis. Pour vivre un moment d'intimité à distance, être présent à l'autre, chaque jour, tel un rituel, ils « se positionnent l'un par rapport à l'autre ». « Par une pratique simple d'une action (compter ses pas à la même heure par exemple) par laquelle actualiser sa présence ici et maintenant permet dans le même temps d'être avec l'autre, ailleurs » (Quoiraud, 2004-2005, p. 64). Je marchais seule, avec une trajectoire en tête. L'autre que je cherchais était changeant, je le recevais lorsqu'il arrivait. Et lorsque Bruneau (cité par

[203] La marche de Casabonne a fait l'objet d'un récit autobiographique : *Du cœur aux pieds* (2001, Fidès).

Quoiraud) se réjouit de nommer le moment des retrouvailles avec l'inconnu, c'est bel et bien ce que je rencontrais.

> Un tel trajet permet de saisir ses propres limites et de les démontrer caduques ; s'en écarter dans la marche, sortir d'un mode de vie habituel et reformuler un rapport au quotidien. […] Chacune des activités « routinières » de la journée, parce qu'ayant à être régulièrement déplacée et réévaluée, prend une signification dense dans un ensemble où rien n'est nécessaire, sans pourtant que quoi que ce soit ne s'avère arbitraire ou gratuit (Quoiraud, 2004-2005, p. 64).

Le mouvement, la cadence de la marche, me propulse dans l'action, en situation, nul temps pour réfléchir ; une personne s'avance vers moi et s'amorce une situation. Ma pratique relationnelle me pousse à travailler le tact corporel (Heyd, cité par Csepregi, 2008, p. 82), qui consiste à savoir quoi faire dans une situation donnée à partir de ma sensibilité, mes sentiments[204]. Dans le parcours de la marche gaspésienne, j'ai rencontré plusieurs situations où s'exerçait mon tact corporel[205]. Il ne s'agit pas simplement d'user de diplomatie[206] qui viserait une attitude plus neutre, « une convention protectrice » qui empêche de suivre «notre voix intérieure » (Csepregi, 2008, p. 82). Le tact corporel vise une attitude active dans la situation, mais avec sensibilité, authenticité et éthique. La spontanéité se révèle dans les situations rencontrées, elle émerge d'une sensibilité[207]. « L'être humain fait souvent appel, dans des mouvements spontanés, à ce qu'il y a de meilleur en lui » (Csepregi, 2008, p. 83). La spontanéité s'exprime dans un lieu précis, à un moment donné et, selon Csepregi, elle s'apprivoise. Par ailleurs, user d'une réflexion éthique ne signifie pas d'appliquer une règle, mais « elle [la réflexion éthique] déploie une distinction qualitative axée sur nos sentiments et appelle une disposition à agir en conformité d'une

---

[204] Dans les notions de corporéité, sont abordées la sensibilité du corps et de la fonction cénesthésique à la section 5.3.2.

[205] Je présente plusieurs situations dans le récit de pratique au chapitre 1V.

[206] Diplomatie et tact sont synonymes dans le dictionnaire Petit Robert I, (Rey, A., Rey-Debove, J., 1986, p. 545 et p. 1915)

[207] Dans la sensibilité du tact corporel, je retrouve des liens avec la présence en performance, deux notions distinctes, mais qui se rejoignent à mon avis par la notion de civilité présenté par Sylvie Tourangeau (TouVA, 2017, p.129); la civilité comme fondement de la performance, qui est décrite comme une présence authentique à soi et aux autres. Elle diffère du comportement appris qui correspondrait aux bonnes mœurs.

appréciation affective des valeurs » (2008, p. 83). L'éthique s'apprend, mais cette capacité repose aussi sur la notion d'altruisme comprise dans la définition de la spontanéité qu'en fait Csepregi. Elle ne naît pas d'une force intérieure abstraite ou d'une règle imposée, elle se développe (Csepregi, 2008, p. 81-84). « Nous n'agissons pas en nous remettant à une formule fixe, mais en participant affectivement à la signification d'une action donnée » (Csepregi, 2008, p. 83). Selon Csepregi, les actions spontanées nous peremttent d'aiguiser notre idéal d'authenticité et de renforcer notre sens moral (2008, p. 83). Mes actions, comme je l'ai mentionné, me plaçaient dans deux états de présence : l'intériorité, que Julien qualifie « chargée de silence » (2000, p. 66) ; puis, l'élan vers l'autre. Le silence, l'intériorité sont relativement faciles pour moi, alors que l'ouverture à l'autre me rend plus vulnérable. Si l'autre ne souhaitait pas la rencontre, serais-je à la hauteur de la situation ? Mes expériences passées d'art avec la communauté et toutes ces autres expériences humaines sont convoquées dans ces situations. À la base, selon Csepregi, toutes les actions spontanées permettent de développer …

> [d]es vertus sociales, telles que la politesse, la prévenance, le civisme, la bienveillance [qui] s'enracinent dans l'aptitude à percevoir et à valoriser ce qu'a d'unique une situation présente, hors de la sphère de l'utilitaire et de l'impersonnel (Heyd, cité par Csepregi, 2008, p. 82).

Par la pratique et la conscience de ce qui est en jeu, je suis arrivée à m'abandonner à cette conviction que des rencontres stimulantes allaient survenir. N'empêche, j'ai vécu des moments de doute, une peur de l'échec. Cette peur, expliquée par Souriau, est inhérente à toute création, c'est une part du processus. Ma peur exprimait une crainte de ne pas saisir les bonnes occasions, de ne pas reconnaître des situations importantes ou de ne pas savoir comment les faire vibrer, rayonner à leur juste valeur. Et ces situations attendues nécessitent une coprésence ; sans celle-ci, aucune situation. Dans ma démarche, la présence ne concerne pas seulement les moments de rencontre entre humains, mais celle des lieux, des autres êtres qui les habitent. J'avais déjà cette conscience de l'habitat et de ces multiples vies qui le composent. Cependant, en regard de mon expérience de marche, la recherche-création a nettement eu un impact sur l'attention que j'ai accordée aux rencontres interespèces.

Ces relations aux autres êtres prennent une texture, une densité différente dans l'expérience. En cherchant à les reconnaître, le geste favorise une attention, ou à l'inverse, l'attention appelle le geste. C'est le corps qui, en premier lieu, sent et reconnaît la place qu'il occupe dans ces expériences transcorporelles. Le concept de chair abordé au chapitre 5, s'explique en regard de la corporéité d'un individu, de l'orchésalité et la musicalité des mouvements entre deux corps, puis du corps participatif qui reçoit, ou non, l'invitation d'un rapprochement et qui consent, ou non, au mouvement proposé. Mon attention aux petites choses, aux petits animaux, aux plantes, au vent qui tourne, aux détails sur la plage, la route, tout devenait petit à petit des occasions de rencontre imprévue. Leur durée était variable, la satisfaction que je ressentais aussi différait d'une expérience à l'autre. Ces liens pouvaient me rendre gaie, pensive, maussade. Je vivais ces expériences dans l'ensemble comme un privilège, qui nécessitait de l'espace-temps et que peut procurer la marche au long cours. La présence se vit en lien avec des couches de la réalité qui sont changeantes dans une même journée et pour les différentes situations vécues. Ce réel est à voix multiples, à réalités multiples, en des temps multiples. Lorsque j'ai suivi les sternes[208] sur la plage de Barachois, je me suis laissée prendre au jeu de les observer et de marcher dans leur sillage. Chacun de mes pas, que je prenais le temps de déposer, devenait une danse avec la configuration du peloton de sternes. Longuement elles m'ont accompagnée; je les perdais de vue parce qu'elles sont menues, puis elles réapparaissaient. À un autre moment, je me suis couchée sur la plage pour observer les minuscules brindilles d'algues qui se tenaient fixes malgré le vent puissant. Je me demandais pour la première fois comment tout cela se tenait ensemble et bougeait en sympoïèse. Comment moi, si robuste par rapport à cette brindille, fléchissais-je sous le vent, alors qu'elle résistait, tenait bon sur un bout de bois à peine plus grand qu'elle ? Puis, à un moment, elle relâchait et poursuivait sa trajectoire.

6.1.6 La présentification

Une situation sociale naît d'une interaction où deux individus ou plus sont en coprésence « dans un espace-temps conventionnellement défini » (Joseph, cité par Hoyaux, 2016, p. 14).

[208] Espèce d'oiseaux maritimes qui vivent en groupe.

Aujourd'hui, les moyens technologiques (téléphone, ordinateur, etc.) nous amènent à élargir cette définition. La « coprésence invite à d'autres perspectives que le seul côtoiement » des corps (Hoyaux, 2016, p. 14). La proximité peut donc se vivre sur un « site naturel[209] » ou en des mondes multiples et distanciés (Hoyaux, 2016). Ainsi, Hoyaux distingue les éléments présents des éléments présentifiés, ces derniers étant ceux qui sont invisibles pour le regard, mais actifs dans la situation. En ramenant des choses invisibles dans le présent, les interlocuteurs.trices éludent la distance. À l'inverse, il est possible que des acteurs soient présents dans les situations visibles, mais absents parce qu'ailleurs dans leur imaginaire (le corporéïque, mouvement sensible des pensées) ou placés dans une autre réalité (le meilleur exemple se vit lorsque nous parlons au téléphone et que nous perdons contact avec l'environnement immédiat). Le partage de récits de la part des passants.es et des participants.es sont des éléments présentifiés. En convoquant, par les histoires, des faits, des événements passés ou même des personnes, le réel prend une autre ampleur; j'y découvre autre chose et notre situation commune se densifie. Des images mentales se superposent au réel, des émotions émergent, la pensée se module car le corps, s'il peut être visible à un endroit pour le regard des autres, peut être absent de l'espace de cette présence pour celui qui le fait bouger. Il est projeté sur un espace autre, qui délimite alors tout autant le jeu des corps et des places dans l'univers présent et dans l'univers présentifié[210] (Hoyaux, 2016, p. 15). Ce concept d'Hoyaux qui met en mot la présence à distance, que ce soit distance physique ou distance mentale, permet de rendre compte de situations que j'ai rencontrées tout au long de la trajectoire. Les récits convoquent des histoires anciennes où les protagonistes ont une place. En 2019, le travail en présentiel ne faisait pas partie de mon vocabulaire, alors qu'aujourd'hui, la présence à distance fait partie de nos vies. La présentification explique les présences hybrides dans les situations. J'ai construit un schéma à partir des concepts de présentification et d'artification en les positionnant sur deux axes temporels. L'artification représente la longitude, la temporalité longue, celle du processus qui se déroule. La présentification représente la latitude,

[209] L'usage de « site naturel » est un emprunt chez Hoyaux aux microsociologues (2016, p. 12). De même, son concept de situation est fondé sur les recherches d'Isaac Joseph, (micro)sociologue (2003).

[210] Le terme « présentifié » ne doit pas être confondu avec *présanctifié*, un terme religieux qualifiant ce « qui a été consacré d'avance ». Ex. : Hostie présanctifiée » (*Le Petit Robert 1*, 1986, p. 1518).

l'instant présent. Même si les protagonistes appartiennent au passé, la personne qui raconte les convoque dans le présent. Dans les quadrants du schéma se positionnent les concepts explorés dans l'analyse menant à l'essai des constats : la corporéité, la transcorporéité ; la performance et ce qu'elle suscite, dont les attitudes, la présence et le rituel qui résonne dans le corps-archive ; l'écologie et le paysage, avec leurs liens à la nature ; et le processus d'artefactualisation (Hoyaux, 2010) témoignant des expériences du vivant.

Fig. 6.4 : Les axes de présentification et d'artification pour situer un moment donné dans l'espace-temps.

- Une situation. Le fil qui traverse les axes schématise une situation rencontrée. Celle-ci arrive comme un cheveu sur la soupe, ou bien comme un secret révélé à un moment

innatendu. Elle existe par le corps, l'interaction avec autrui, dans un lieu et un moment précis, ou dans une coprésence en différé. Elle s'incarne par la présence plus ou moins consciente, plus ou moins habitée de celui.celle qui donne et celui.celle qui reçoit.

- L'axe de présentification rend compte de l'évocation de moments passés, d'une personne absente (qui est dans un autre lieu ou décédée), plus ou moins loin dans le temps et plus ou moins proche dans l'espace. La situation se vit dans l'immédiat, mais l'élément du passé ou à distance se prolonge par l'évocation du souvenir, de la trace ou par un média qui permet le contact. La présentification implique la mémoire mentale et corporelle. « Les actes de la présentification réfèrent à ceux de la "remémoration, de la représentation imaginaire ou de la représentation par l'image au sens habituel de ce mot" » (Husserl, cité par Hoyaux, 2016, p. 15). La présentification est aussi une affaire d'instants donnés. J'insiste ici sur le temps de création de l'artiste, «l'intuition de l'instant» (Bachelard, 1992). Bachelard postule que « la durée n'a pas de force directe. Le temps réel n'existe vraiment que par l'instant isolé, il est tout entier dans l'actuel, dans l'acte, dans le présent » (1992, p. 52).

- L'axe de l'artification ajoute la dimension d'une traduction pour l'histoire de l'art, par une temporalité plus longue que la durée d'une action. L'artification s'articule dans l'émergence d'un phénomène sur le long cours, c'est-à-dire qui se situe dans l'histoire. Elle se dynamise lorsqu'en lien avec d'autres situations, dans d'autres environnements et selon les temporalités. Je noue cet axe à la notion d'artefactualisation que décrit Hoyaux, qui serait le processus intentionnel de faire art (Hoyaux, 2010, p. 32), dans un contexte plus ou moins immédiat.

La situation défile tel un processus, une trajectoire dans la durée et le mouvement, dans ce parcours où s'enchaînent plusieurs gestes, paroles, silences. Selon Hoyaux, « l'artiste œuvre à la mise au monde, même s'il n'est pas toujours pleinement conscient […] des tenants et des aboutissants des relations ouvertes dans cette mise au monde » (2010, p. 32). À partir d'une « réflexion sur les relations que les habitants entretiennent, à partir du corps avec l'espace ou avec les autres à travers lui », Hoyaux observe que « ces relations sont alors l'enjeu d'une mise en place de soi et de l'autre au sein du monde que chaque habitant constitue en situation » (2016,

p. 11). Autrement dit, au fil du temps, toute situation donnée participe à construire notre identité et notre relation aux autres. Lorsqu'il y a performance, donc que l'intention de faire art est elle aussi présente, que se passe-t-il ? Comment l'artiste reconnaît-il.elle le moment, le geste, la poésie ?

6.1.7 Reconnaître une situation

La situation se caractérise donc par plusieurs facteurs, mais elle est tout d'abord un phénomène de la vision (notre capacité de voir) et le fait d'une coprésence dans un espace partagé ou différé, distancié. Les valeurs sociales inscrites par les habitants.es des lieux ainsi que les actions, les mouvements, les gestes attendus en fonction de ces lieux, sont à considérer pour saisir la symbolique des situations vécues dans un lieu spécifique (Hoyaux, 2010). Dans le récit de pratique, j'évoque le pseudonyme que l'on m'a donné, *la fille qui marche* (chapitre 4[211]). Ainsi, on me donnait un rôle, une place dans ces lieux. Spontanément, nous pouvons dire que, dans la vie rurale, chaque personne se démarque par ses caractéristiques, les gens se connaissent et se reconnaissent. C'est pourquoi Réjean, qui me croise une première fois à Douglastown et me revoit à Barachois, se demande bien ce que je fais, qui je suis et où je vais. Selon les rencontres, les passants.es voyaient en moi la femme qui marche, se remémorant des marcheurs.euses croisés.es auparavant, alors que d'autres posaient leur attention vers ma question : Qu'est-ce que vivre en Gaspésie à notre époque ? J'étais fascinée par le fait qu'on tente de me situer, de me donner une place, un rôle, dès le premier contact. L'habitant.e cherche à prendre « la mesure de son monde et des autres habitants qui l'habitent » (Hoyaux, 2016, p. 13). Les situations constituent des rencontres entre un environnement et un.e habitant.e qui tente par ses sens de s'approprier ce qui compose son monde et ceux.celles qui y participent. C'est pourquoi les situations impliquent le placement des corps, dans le partage de l'espace. Les relations s'établissent à travers cet espace partagé ; même s'il permet la communication, ce partage est fictif. « Il est une traduction d'une situation, d'une traduction partagée qui rebat en fin de compte les cartes de nos prétendus déterminismes » (Hoyaux, 2016, p. 13). Dans les sections 5.5 et 5.6,

[211] Ainsi nommée par Réjean et, plus tard, par Yves de Maria.

j'abordais ce changement de paradigme avec les nouvelles idéologies émanant, entre autres, des théories féministes, de l'écoféminisme et de la décolonisation, nous invitant à reconsidérer les lieux communs par un regard situé. L'espace que l'on définissait par le contexte serait considéré comme figé, limité puisque les individus qui le partagent ne le perçoivent pas de la même façon (Hoyaux, 2016). Finalement, grâce à ce regard situé, se superposent les configurations des contraintes du milieu.

> Le corps placé renvoie donc à l'idée que ce placement se joue à la fois comme un moyen d'occuper (autoassignation) ou de faire occuper (assignation) un emplacement pour tenir une position (autodésignation) ou rappeler la position à tenir (désignation) pour soi-même ou pour un ou des acteurs dans la société (Hoyaux, 2016, p. 15).

D'où viens-tu ? Qui es-tu ? Ces questions sont plus rares à Montréal. Lorsque je me nommais, souvent, on me pointait un autre Cabot de la région, par exemple, le propriétaire de la poissonnerie à Gaspé, Jean-Claude Cabot. « Es-tu parent avec lui ? » Dans la Gaspésie rurale, on s'intéressait aux motifs de ma présence. La présence des corps à un moment et un lieu déterminés organise la situation, tout comme les mots. Dans le rôle de la femme[212] qui marche, certains.es cherchaient à m'attribuer une place, à me positionner. « La désignation de ce corps à travers la typification renvoie alors à un travail sur l'emplacement adéquat pour trouver ou avoir une place légitime dans l'espace [213] » (Hoyaux, 2010, p. 16). Il s'agirait alors d'un phénomène de spatialisation.

Nos communications s'adaptent en fonction de ce qui convient à la situation, celle de deux ou trois étrangers.ères qui se croisent et prennent conscience de la présence de l'autre dans leur espace. Le corps est un opérateur spatial ; par sa présence physique, il active les mouvements relationnels, qu'ils soient visibles ou invisibles. Il est aussi un « embrayeur spatial », parce qu'il « génère des récits sur ces spatialités » (Hoyaux, 2016, p. 11). Et ce sont ces espaces situationnels qui, lorsqu'ils s'entrouvrent, permettent une insertion esthétique, artistique, performative. Il y a un jeu des codes, des normes qui se révèlent lorsqu'on prend conscience qu'il y a une police de

[212] Je me réapproprie le rôle en changeant fille pour femme.

[213] Dans l'artification, la légitimité est aussi une problématique d'acceptabilité d'une pratique artistique dans l'histoire de l'art institué ou en train de l'être, selon la manière dont nous situons l'élément observé (Heinich, 2019).

ces normes, codes, et même des contraintes et des places [de chacun.e] (Hoyaux, 2016, p. 16), et par lesquels se vivent les espaces situationnels. Les actions artistiques s'entremêlent à ces « jeux codifiés » et sont autant de leviers pour créer de nouvelles situations libératrices de ce que Hoyaux nomme le « totalitarisme du visible partagé » (2016, p. 16). Dans une rupture momentanée avec les codes sociaux, nous pouvons concevoir « un choc des situations qui ouvre la porte à des événements spatiaux inattendus, non prévus » (2016, p. 16). C'est exactement ce que cherche à produire l'artiste dans les créations performatives de l'art action[214].

La question que je portais pendant la marche – « Qu'est-ce que vivre en Gaspésie en 2019 ? » – sous-entendait une dimension communautaire et un arrêt sur le temps présent ou plus précisément « notre temps ». Fontaine rappelle que le temps « intègre aussi la relation à la mort et à autrui » (2004, p. 88). Le temps a une dimension sociale, qui se calcule trop souvent par le capital et l'économie. Nous sommes conditionnés à produire toujours plus dans un temps toujours plus court. Fontaine interroge : « comment les corps mis en scène proposent-ils des modes de présences liées au contexte donné qu'ils influencent et qui les influence ? » (2004, p. 89). Si la question me concerne, c'est principalement pour l'image du corps, voir « l'usage du corps ». C'est une thématique cruciale pour la danse et pour la marche artistique. Ma performance de marche a mobilisé mon corps pleinement pendant 28 jours. Et combien de pas ?

6.1.8 Rencontre à L'Anse-au-Griffon

Le corps relié au territoire, c'est ce qui s'est révélé dans le récit de Xieo. Derrière le comptoir du bureau de motel, elle m'explique la tranquillité et la solitude du monde rural. Le contact avec la nature lui procure la circonstance dont elle avait besoin pour se sentir « stronger » (Xieo, récit 3), devenir elle-même, plus forte intérieurement et humble face à la vie. Son récit tisse un parallèle avec cette intimité à soi que permet la marche en solitaire. Pour être à l'écoute de soi et du moment présent, le silence s'impose comme nécessité et par la force des choses, la solitude permet d'y accéder (Gros, 2009). Le recul me permet de voir que le récit de Xieo pose les bases de l'attitude profitable pour la marche, la solitude, le silence et la plongée dans le sauvage. « La

[214] Avec, pour référence R. Martel. Voir chapitre V, section 5.2.3 à 5.2.5.

réalité quand on marche n'est pas seulement la solidité du sol, mais encore l'épreuve de sa propre consistance » (Gros, 2009, p. 143). J'étais loin de me douter qu'à cet endroit du bout du monde, je rencontrerais une femme d'origine chinoise et bien installée sur le territoire. L'horizon, la mer, le lien direct avec la nature tisse son expérience avec le paysage gaspésien. Le silence, l'ouverture devant elle lui donnent de la force, me dit-elle, pour vivre sa vie. Son récit me touche et m'emporte. Je venais de remplir ma mission, celle de ma performance, celle de mon approche. Convaincue que le territoire gaspésien n'était pas stéréotypé, il me restait à saisir ce qui énoncerait cette réalité. J'étais heureuse pour Xieo et heureuse pour moi. Pour un instant, nous avons communié par notre essence . Nos présences se reliaient. Elle souhaitait grandir encore et se connaître, étudier peut-être pour partager la culture immigrante chinoise. Moi, je souhaitais approfondir mon approche de l'art et la faire reconnaître dans cette recherche-création.

Loubier décrit les échanges dans l'art relationnel par le chiasme du don. « Les rôles de donateur et donataire s'échangent continuellement », engendrant « la création de liens qu'assure le don qui circule dans la communauté » (2014, p. 57). J'ai pu reconnaître cette dynamique dans les échanges avec les donateurs.trices de récits, comme je le présente dans le récit de pratique. L'art en milieu rural a la particularité de permettre des rapports d'un à un, que Stephen Wright, philosophe, transcrit par 1:1. parce que l'auditoire d'une telle performance se déploie dans un rapport semi-privé, un rapport non plus de spectateur avec l'artiste, mais d'usager ou de participant (Wright, cité par my village, 2019, p. 50-51).

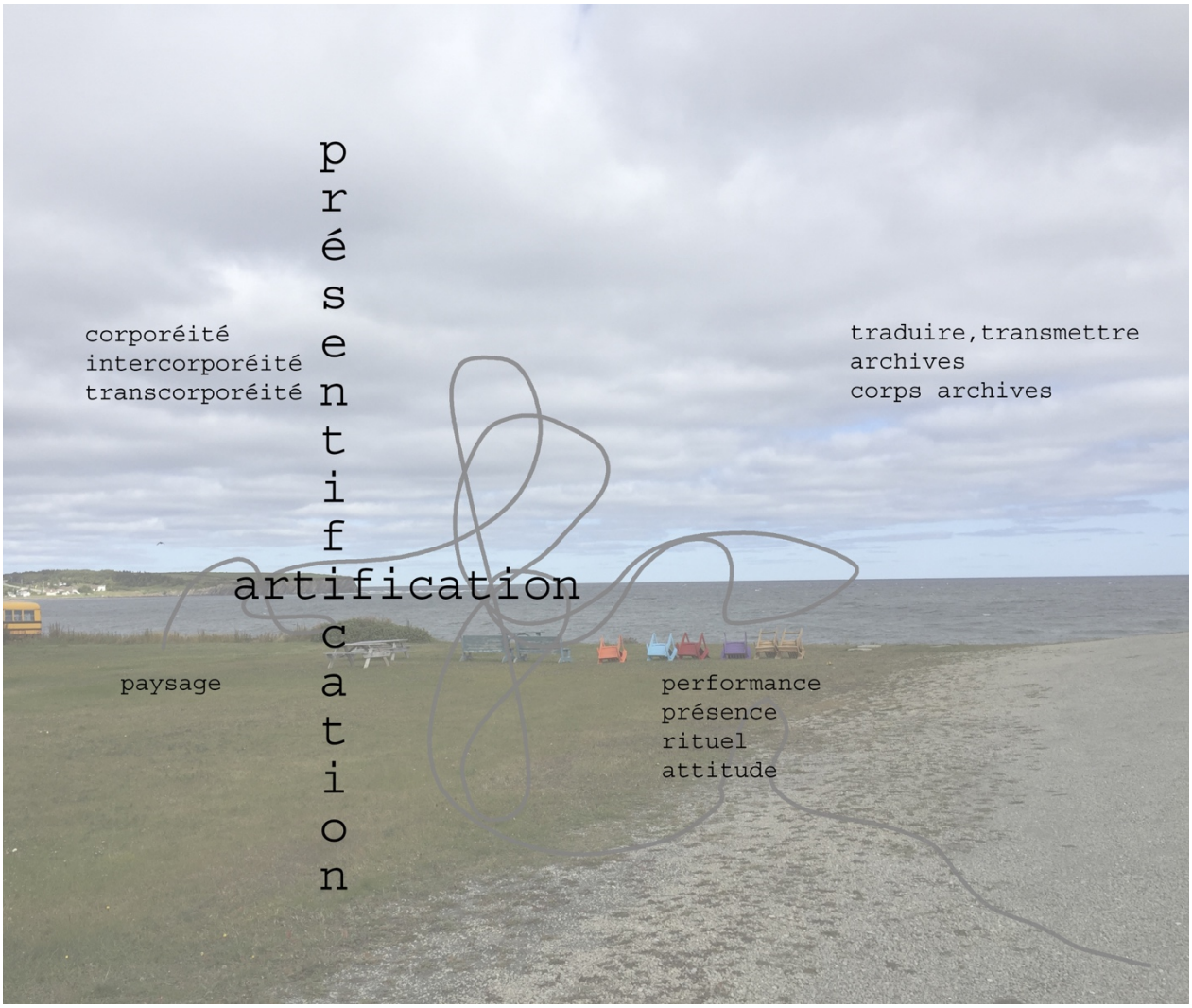


Fig. 6.5 : La rencontre de Xieo comme situation ; le lieu de naissance présentifié, transposé dans le moment présent.

La corporéité est une notion fondamentale dans l'art action et ses déclinaisons de manifestations relationnelles. Le concept de situation implique l'idée d'espace corporel, plus précisément « des places de soi et des autres » qui commencent à partir de son propre corps. Le corps est un dénominateur commun qui serait « le degré zéro de la spatialité » (Merleau-Ponty cité par Hoyaux, 2016, p. 12). « Le corps reçoit le monde de l'intérieur : après tout, le monde est autour de moi, non devant moi » (Merleau-Ponty cité par Hoyaux, 2016, p. 13). De même, le concept de

transcorporalité[215] décrit par Alaimo (2009, p.25) évoque ce processus d'intégration d'un plus que soi à la corporéité. La transcorporalité traduit les forces en cause dans l'intercorporéité (Bernard, 2001) en y intégrant des valeurs défendues dans la philosophie contemporaine, c'est-à-dire en relation aux lieux géographiques et aux forces en action dans les situations (Alaimo, 2009 ; Hoyaux, 2016). La transcorporalité témoigne du fait que « les rencontres des corps ne sont pas préexistantes, mais se matérialisent dans et à travers les intra-actions » (Springgay et Truman, 2017, p. 3[216]), ce qui rejoint l'idée de Bateson, cité au chapitre 5, et celle d'Hoyaux (2016) sur l'importance de l'immersion pour comprendre une situation donnée et le tissage de liens. De plus, dans un autre ordre d'idées, oser prendre des risques, comme celui de ma performance en Gaspésie, c'est ce que propose Haraway (2020) (et ses consœurs Steinger et Despret) pour expérimenter de nouveaux réseaux, de nouveaux liens ; oser risquer pour transformer et réinventer le monde ; raconter de nouvelles histoires[217], comme l'histoire vibrante d'une femme asiatique en Gaspésie. Ainsi, lorsqu'on s'approche, le paysage dévoile des récits insoupçonnés.

6.1.9 Regarder, voir, ne pas voir

Ma marche est aussi un dispositif que je me suis donné pour vivre un espace relationnel, moi écoutant et les participants.es offrant, et vice versa; un dispositif de vases communicants. Marcher plusieurs jours dans un environnement rural en progressant toujours vers un nouveau lieu d'hébergement ressemble davantage, à certains moments, au pèlerinage. Marcher longtemps et voir la route à perte de vue. Marcher encore et perdre la route qui sillonne entre les arbres, les fils électriques et quelques maisons. Oublier cette route, parce qu'une pensée me soulève et occupe mon esprit et mon regard; puis la retrouver, cette route, en un coup d'œil, surprise par un chien qui aboie; revenir au réel avec tous ces kilomètres à marcher. J'interroge l'horizon, le voir oriente les décisions, m'arrêter ou non. Je pense ici à la cueillette du récit de Pauline et Pierre. Sur ma trajectoire, entre L'Anse-au-Griffon et Cap-des-Rosiers, j'aperçois

[215] La transcorporalité est semblable à l'intercorporéité, mais son ancrage philosophique traite aussi des relations du corps entre espèces.

[216] Résumé et traduction libre de la citation des auteures.

[217] À la mesure du projet, avec ce que ceci implique d'inconnu sur la trajectoire.

l'enseigne peinte à la main de Pauline, aquarelliste. Je me rends à l'entrée de sa boutique, tout est calme en cette journée de septembre. Je me tiens sur le balcon, d'un côté la boutique, de l'autre la maison privée. Je me présente. C'est à l'artiste même que je souhaitais parler, il ne s'agissait pas tant de voir ses œuvres. En tombant sur l'enseigne, j'ai eu une hésitation : poursuivre la marche pour arriver tôt à l'hôtel ou rencontrer, peut-être, une artiste de la région. J'ai choisi la deuxième option.

Selon Loubier, « il s'agit [dans l'art situé – l'art furtif] de s'immiscer concrètement dans les rouages des systèmes d'échanges, des réseaux médiatiques ou de l'espace public, mais de manière le plus souvent ponctuelle furtive et incidente ("moléculaire", comme le dirait Guattari) » (2006, p. 33). L'artiste œuvrant en situation n'est pas toujours visible ; pour ma part, j'apparaissais et je disparaissais. À ce sujet, Wright interroge l'intention de l'artiste entretenant un rapport à petite échelle. Il s'agit de la recherche d'un coefficient d'art plus qu'un cadrage performatif et ontologique (Wright, 2019, p. 51). Un geste précis, une action à l'intérieur d'une situation, devient un artefact à considérer dans une trajectoire d'artefactualisation[218]. Dans le long cours de mon itinéraire, je me portais ponctuellement au regard des habitants.es. Ces apparitions prenaient parfois la forme d'un événement spatial plus que temporel. Lorsque j'ai franchi le tronçon de la route 132 près de Pabos, les travailleurs de la construction ainsi que les automobilistes me regardaient passer avec un regard de surprise ou avec un large sourire. Les automobilistes attendaient en ligne, il faisait très chaud. Je marchais en solo avec mon chariot sur cette route en construction. Une scène atypique. On aurait dit une scène de film. En termes simples, je sortais de nulle part. J'ai échangé quelques mots avec des travailleurs routiers. Je devinais leur surprise de me voir arriver au loin et lorsque j'atteignais leur hauteur, la présence des corps dans ce contexte créait un rapport à travers lequel je sentais un crépitement dans l'attention que l'on m'accordait ; à la fois, probablement, de la crainte, un souci pour la sécurité, un élément de surprise – femme qui marche. Malgré ces travaux majeurs, rien ne perturbait ma marche – chaleur, odeur d'asphalte, balayage du regard du contrôleur de la circulation, regards aussi des autres travailleurs, regards des automobilistes attendant leur tour – ; tout convergeait vers la

[218] Un principe expliqué par Hoyaux, que j'aborde à la section 6.5.2.1.

chaussée fumante, sauf moi, traversant l'espace autrement. Avec l'automobile, il y a moins de marcheurs.euses, et lorsque nous en croisons, ils.elles sont perçus.es comme des voyageurs (Le Breton , 2018, p. 91), je dirais même des êtres étranges. Dans ma trajectoire de 28 jours, je n'ai rencontré aucun.e marcheur.euse sur la grand-route, outre ceux.celles qui marchent pour se dégourdir. Les seuls.es routards.es roulaient à L'Anse-au-Griffon : un couple de cyclistes remontant la côte gaspésienne.

Le regard se dynamise par la marche, car celle-ci donne de l'horizon. Le regard se vit dans la réversibilité de voir et d'être vu.e, ou encore de voir et de donner à voir. Et dans le revers du visible loge l'invisible, c'est-à-dire ce qui n'est pas encore vu, mais qui pourrait l'être (le gant de Merleau-Ponty, 1964). L'écologie du regard, c'est l'ensemble de ces jeux perceptifs qui commencent par les yeux, se prolongent dans le corps avec ses sensations et ce faisant, me relient à l'infini du paysage tout en appelant l'action. Dans *Tresser les voix*, les récits sont des portions du paysage, tout comme les images et les captations sonores le sont aussi. Les expériences se multiplient en complémentarité. En les rassemblant, nous avons une vision plus large de ce paysage, bien que toujours incomplète. En plus de ce qui m'est raconté sur la route et de cette sensation de marcher dans un paysage de carte postale, d'innombrables réalités qui me sont inconnues, des images encore invisibles flottent dans ce territoire. Je me confonds dans le paysage. Le corps, outil parfait, prend les fonctions tour à tour du métronome, du syntoniseur, de tour d'observation. Comme artiste, j'instaure une action, un dispositif dont je ne contrôle pas l'étendue des réactions en chaîne. Par mon corps, je perçois, je touche, je sens, je goûte, j'entends le paysage. Par mon passage, je réactive ce paysage, je suis corps paysage (Alaimo cité dans Springgay et Truman 2018). Merce Cunningham disait qu'après une danse, le monde n'était plus jamais le même. De même, après une marche, le monde ne serait plus le même.

6.1.10 Poïesis rurale

La pratique de la performance offre le potentiel pour certains artistes de révéler ou d'aiguiser un rapport à leur intériorité, à leur inconscient, à leur conscience sociale et aux codes sociaux. Le collectif TouVA, entre autres, offre différents exemples à partir des expériences d'approfondissement de la performance de chacune des trois artistes du collectif. Pour Victoria

Stanton, l'apprivoisement de l'échec, ou plus précisément, de l'erreur, comme processus créateur, a transformé sa pratique. Avec conscience, elle s'est observée dans diverses situations performatives pour trouver ce que l'erreur pouvait lui enseigner.

> Une part de l'attitude performative réside dans le développement de la confiance devant la peur, devant l'inconnu. De la confiance en ce que le potentiel ouvre, en cet entre-deux inconnu qui se manifeste sous forme d'erreur ou d'accident pour produire des résultats fascinants. (TouVA, 2017, p. 78)

La marche artistique, qui relève de la performance, active d'une certaine manière la relation entre l'artiste et le public. La déambulation en est une des spécificités, ce qui fait du public une vague en mouvement, un public qui circule, des participants.es, des passants.es qui voient, perçoivent et réagissent en fonction de ce contexte paysager. Toutefois, dans ce mouvement plusieurs décisions se prennent et celles-ci donnent matière à réflexion pour l'artiste, dans l'après-coup. De fait, chaque artiste compose à sa façon avec ce qui se révèle dans l'expérience globale du performatif. Selon les situations, les passants.es qui se font participants.es réagissent ou non. C'est la manifestation de l'art et de la vie confondus, selon Kaprow (1996). Une situation se présente. Il s'agit ensuite de faire avec ce qui est là, faire à l'intérieur de ladite situation. Je cueillais les récits, mais je me questionnais : comment œuvrer dans un contexte polyphonique et polymorphique ? Qu'est-ce qui circule entre les éléments hétérogènes du territoire (de l'espace) ? Comment arriverais-je à traduire ce que je vivais dans ces réalités multiples ? Je m'accrochais à ce leitmotiv intérieur qui chuchotait que le temps saurait me dire ce qui est le plus prégnant. Pour l'artiste œuvrant *in situ*, cet entre-deux – corps espace, corps temps – est matière à création (Hoyaux, 2010). J'en prends conscience avec plus de finesse : mon corps est ce lieu d'où se vivent les situations. Dans la durée, je perçois des instants décisifs, mais le plus souvent après-coup. Dans l'action, j'agis comme je peux. Parmi ces élans, il y a, entre autres, le moment où je mentionne à mon interlocuteur.trice le trajet que je réalise, 300 kilomètres entre Rivière-au-Renard et Carleton-sur-Mer. Il y a un instant de suspens, où je lis dans les yeux de l'interlocuteur.trice que l'information fait son chemin. Puis une réaction surgit. L'information du

trajet agit dans l'imaginaire du récepteur, comme l'explique Davila (2010) sur la communication inframince à partir d'un seul mot, « temps »[219].

Le contexte gaspésien est maritime, excentré de la capitale. Le territoire y est peuplé des natifs.ves de la région et de nouveaux arrivants.es. La saison automnale instaure une ambiance quasi désertique, on se prépare pour l'hiver. Sur la place publique, on rencontre peu de gens, plusieurs commerces sont fermés car la population des villes-villages diminue considérablement en cette basse saison. Les quais sont désertés, les restaurants ouverts peu nombreux, même inexistants dans plusieurs municipalités. Ce qui demeure stable, ce sont les thèmes sur l'histoire de la Gaspésie, les liens entre les personnes, le lien avec le paysage. « Les habitants poétisent le monde au quotidien par leur discours qu'ils soient verbaux, imagés, voire cartographiés » (Hoyaux, 2010, p. 33). Selon Hoyaux,

> [c]'est aussi montrer les incidences de ces discours des habitants sur l'espace évoqué pour s'exprimer, convoqué pour se justifier ou provoqué pour se déplacer. Ces discours produisent ainsi ce que Matthias Youchenko nomme une carte d'identité topologique (Hoyaux, 2010, p. 33).

Les déplacements de l'habitant.e suscitent à la fois des questionnements sur l'identité : « d'où je suis », « d'où je viens », « où je vais » et inscrivent une écriture (un récit) du monde, c'est-à-dire sur la surface terrestre même[220]. Hoyaux fait apparaître dans ses recherches que l'habitant.e exprime naturellement sa poïesis du monde, telle qu'il.elle la conçoit, pour donner du sens à sa vie, à sa façon d'habiter le monde. De même, les récits des participants.es expriment la façon dont ils.elles symbolisent leur monde, au moment où je les rencontre. Puisque ma question se veut ouverte, les gens rencontrés laissent libre cours à leur parole. Mon processus s'apparente à la démarche des documentaristes, mais le mien ne vise pas à traiter d'un sujet précis, à expliquer une problématique. Les récits recueillis demeurent ouverts, ils sont fragments du territoire, traversés de poésie, de philosophie. Chacun.e y va de ses mots, selon son expérience, son vécu

[219] Voir la section 5.1.2.2, (p.152-153)

[220] Hoyaux cite Dardel (1952), la géo-graphie, l'écriture (*graphein*) de la terre (*gê*) (2010, p. 33).

du territoire. Le fil conducteur des récits se tresse dans le processus du parcours, dans l'entrelacement de mon expérience des relations éphémères vécues.

6.2 Corps sensible en quête de vision

La figure de la marcheuse est apparue sur la route, un archétype qui, auparavant dans l'histoire, appartenait surtout aux hommes[221]. Les temps changent lentement. Des femmes marchent par choix partout dans le monde[222], mais très peu sur de longues distances. Parce que je suis une femme, on me demandait si j'avais peur. Ainsi, la marche, cette simple activité humaine nous confronte aux dangers, aux disparités sociales, économiques, de genre et d'origines culturelles. Elle met en évidence la place « possible » ou attendue des uns, des unes et des autres dans l'espace public. L'image que nous projetons dans le monde et, inversement, notre propre lecture de celui-ci, est fort différente selon notre statut social, de même pour les sensations perçues. Je n'avais pas peur, mais je m'étais préparée. J'avais étudié quelque peu le territoire avant de partir. Probablement que mes voyages passés ont forgé ma tolérance à l'incertitude. J'ai développé une confiance en mes intuitions. En outre, je sais que, dans un autre contexte, mes limites seraient différentes. Par exemple, je ne marcherais pas seule sur une longue distance dans un pays où je voyage pour la première fois.

Dans les écrits féminins récents sur la marche, depuis l'année 2000, je constate que les motifs du.de la marcheur.euse sont plus orientés vers des attentions au territoire ou la quête du sensible que vers des conquêtes, comme ce qu'on retrouve dans les récits de voyage avant cette période. Les femmes portent plus souvent une attention aux dimensions sensorielles. C'est ce que je conclus en lisant les écrits des artistes de marche et, plus précisément, dans celles au long cours, comme dans les pratiques de Quoiraud, Abramović et Santo. Leurs récits élargissent l'image de

[221] Voir chapitre 1, section 1.3.

[222] Dans un réseau d'artistes marcheurs.euses que j'ai connu lors de mon séjour en Grèce en 2019, j'ai rencontré autant de femmes que d'hommes. Plusieurs artistes et théoriciens de l'art témoignent d'expériences de marche dans la revue numérique *Interartive: A platform for contemporary art and thought* (2018). Consulté le 18 juin 2022, à l'adresse : https://walkingart.interartive.org/2018/12/walking-ordinary-activty.

l'archétype de la marcheuse, mettant en lumière une dimension plus féministe du lien au territoire[223], par ses valeurs communautaires et d'empouvoirement. Assurément, l'archétype de la marcheuse ne présente pas des attitudes de la conquête. Sa démarche s'apparente plutôt à la quête de vision, du moins celle que j'ai expérimentée.

6.2.1 Archétype de la marcheuse

L'archétype de la marcheuse, longtemps ignoré ou réduit à une image désobligeante telle qu'une femme de la rue ou une prostituée, mérite un nouveau regard comme le propose les méthodologies de la marche (chapitre 3). Nous pouvons revenir sur le passé de ces marcheuses pour créer de nouveaux récits, créer de nouvelles formes de marche et se situer comme femme dans les récits au masculin. C'est cette dernière voie qu'emprunte Elkin[224], lorsqu'elle flâne dans les rues et les cafés de Paris, dans les traces d'Hemmingway. Elle prend conscience que les sensations décrites par l'écrivain sont diamétralement opposées aux siennes, alors qu'elle déambule dans les mêmes lieux. Hemmingway observe une femme près de la porte, qui semble attendre quelqu'un : « I've seen you beauty, and you belong to me now, whoever you are waiting for and if I never see you again, I thought. You belong to me and all Paris belongs to me and I belong to this notebook and this pencil[225] » (Elkin, 2016, p. 56). Elkin souligne qu'elle se sent bien loin du sentiment de posséder le monde, mais comme elle le dit : « What I felt on the other hand, was not a sense of possession, but one of belonging » (2016, p. 56). Cette nuance entre appartenir à un lieu ou au monde et les posséder tend à orienter notre regard sur l'expérience ; les dynamiques relationnelles qui en ressortent s'avèrent opposées. La perception de soi et des autres se construit à partir de ces disparités et peut aussi se transformer par des actions sur ce qui dérange ou divise.

Je présentais brièvement, au chapitre 1, l'approche de l'artiste Kathleen Vaughan, une étude du sentiment du « chez-soi » dans l'espace public, un sentiment qui se construit par la marche dans

---

[223] Le féminisme réfère à une posture sociale, philosophique, politique ainsi qu'une attitude qui peut être adoptée autant par les femmes, les hommes et les personnes non binaires.

[224] L'auteure est présentée à la section 1.3.

[225] Elkin se réfère à l'ouvrage de Luc Sante, *The other Paris* (2015, FSG).

son quartier. À l'instar d'Elkin, Vaughan ne ressent pas l'espace public comme un espace déjà conquis, mais plutôt comme un lieu à apprivoiser. Dans son cas, c'est par la répétition d'un circuit de marche avec son chien que le sentiment d'être chez-soi s'installe. Vaughan rappelle qu'au XVIII^{e} siècle, l'espace de la rue était difficilement partagé avec les marcheurs.euses puisqu'il n'y avait pas de trottoirs; c'était le chaos entre le passage des chevaux, les premières voitures à cheval et les marcheurs.euses (2008, p. 151). Cette possibilité de marcher tranquillement en saluant les gens du quartier, s'arrêter pour socialiser était difficile, voire quasi impossible dans ce contexte. Aussi, socialiser par la marche semble relativement récent dans l'histoire.

La peur d'habiter l'espace public, comme de marcher dans la rue seule, surtout le soir ou dans certaines villes, est davantage le fait des femmes ou de toute personne marginalisée, mais nous marchons tout de même en mettant en place des stratégies conscientes et inconscientes. Plusieurs artistes font de la marche une action politique et l'utilisent comme dispositif de création pour dénoncer ou faire surgir de nouvelles situations. À Montréal, Spencer performe dans le centre-ville et ses déplacements rendent visibles les corps de personnes marginalisées[226]. Au Pakistan, Ryan[227] relate des marches qu'il réalise avec des groupes dans la ville de Lahore.

> The streets of Lahore are busy, alive with daily life, and occupied in a myriad of innovative ways. They are also often difficult or hostile for some, especially women and those without an obvious purpose for being there. There are a multitude of factors that can make it uncomfortable to walk the streets of Lahore: social, environmental, and architectural to name a few. Many women I spoke to said that although they were keen walkers, over time they got tired of the harassment they experienced, and stopped (Ryan, 2018, p. 1).

Springgay et Truman investissent le déplacement dans l'intention de faire voir les disparités et leurs manifestations par la transcorporalité. La traversée se fait dans la relation à l'autre, au lieu

[226] L'œuvre de Spencer est présentée par fragments aux sections 1.8.1, 2.2.1, 5.5.5.

[227] L'œuvre de Ryan est présentée dans l'article « Walking presence: The body in urban space in Pakistan ». Consulté dans la revue numérique *Interartive: A platform for contemporary art and thought*, le 13 septembre 2021 à l'adresse : https://walkingart.interartive.org/2018/12/Walking-presence-honi-ryan.

et dans le temps. L'artiste ne connaît pas la finalité de sa création. Il.elle met en place un dispositif qui activera l'intention par des situations. L'intention donne une direction, assurément, « à travers des agirs communicationnels (récits) et instrumentaux (artefacts) » (Hoyaux, 2010, p. 32). Les intentions des femmes sont souvent orientées vers les autres, vers le territoire ou vers le mieux-être (mais pas que). Ce qui s'explique par les préjudices vécus directement ou indirectement évoqués plus tôt. Chez Quoiraud, le lien corporel au territoire est nommé explicitement dans sa démarche, où elle allie la danse, forme expressive du corps, et la marche. Par cet alliage, elle habite plus intensément le territoire (2018, p. 1). Elle transporte le vécu de ses marches en studio, où elle poursuit sa recherche sur les mouvements du corps : « (symétrie, relation mouvement et espace, autonomie, endurance, improvisation, relaxer en étant en action, cueillir des images rythmes, apparaître et disparaître) » (Quoiraud, 2018, p. 1).

En 2015, Carolina E. Santo marcha 611 kilomètres en Dordogne (France) afin de garder vivant un répertoire de témoignages de villageois.es dépossédés.es de leurs maisons englouties par l'eau lors de la rupture du barrage de la rivière Dordogne. Les témoignages récoltés par Armelle Faure entre 2011 et 2015 relatent le déplacement des villageois.es et l'histoire des descendants.es de Nauzenac et d'Ubaye entre les années '40 et '80. Faure, anthropologue et native de la région, s'est intéressée aux deux villages disparus ainsi qu'à l'histoire des 120 familles qui se sont vues abandonnées par les autorités locales[228]. À sa suite, Santo décide de réactiver le récit de l'histoire des deux villages disparus pour que ces sites ne tombent pas dans l'oubli le plus complet. Lors de sa performance de marche, Santo réécoute les 100 entretiens (52 heures) alors qu'elle traverse le territoire. Elle extrait une bribe de chacun des récits. Sa performance se termine dans le village d'Ubaye où elle participe à la fête commémorative. Elle y laissera la trace de son passage : un corpus de photographies captées sur sa route, qu'elle associe aux 81 extraits de témoignages (Santo, 2018, p. 1-3). La performeuse, qui se qualifie de géoscénographe, trace une ligne sinueuse entre les différents milieux traversés, qui traduit la transformation perpétuelle du territoire : « The Dordogne Valley from wich I departed, and all the places along the trajectory from Nauzenac to Ubaye, were meant not as a mere backdrop scenery, for a walk but rather as living

[228] Santo indique que l'anthropologue était soutenue par l'institution Électricité de France en collaboration avec le bureau d'Archives départementales du Cantal et de Corrèze, afin de constituer des archives orales (2019, p. 1).

entities where all elements - human and otherwise / past, present and future - were alive » (Santo, 2018, p. 1).

La durée de la marche, ou la durée de l'imprégnation de l'artiste dans un contexte donné (*in situ*), me paraît primordiale pour entrer vraiment en relation avec l'autre, celui.celle qui habite le site. Dans cet échange artistique, « où commence cette relation à l'autre ? Et quand ? Y a-t-il une temporalité dans la construction de la relation ? » (Hoyaux, 2010, p. 32). La marche au long cours donne de l'espace-temps pour s'imprégner du lieu. Par ailleurs, comment l'artiste arrive à performer son intention s'il.elle ne peut contrôler sa volonté dans un environnement en mouvement ? « Par l'écrit, le mouvement dansé, l'image, le son, les artistes génèrent en fait un visible et un invisible » (Merleau-Ponty (1964), cité par Hoyaux, 2010, p. 32). Dans cette posture qui consiste à vivre le sensible *in situ*, je me dois d'être prête à tout changement dans le déroulé d'une situation. C'est dans l'espace liminaire qu'un geste poétique, performatif peut être posé. Il ne s'agit pas d'appliquer une technique, mais d'habiter la conscience de la situation. Certains de mes gestes peuvent être porteurs et ouvrir la possibilité d'un autre geste de la personne avec qui est partagée la situation, de même avec les animaux ou les éléments naturels. Il n'y a pas de bon geste ou de mauvais geste. Il y a des tentatives qui, à certains moments, cheminent ou non vers une nouvelle action.

Certains problèmes éthiques peuvent surgir lorsque le lien à l'autre est convoqué dans l'œuvre. C'est pourquoi j'ai conservé une réserve sur l'interprétation globale des récits. J'ai cheminé en écoutant, puis en laissant mûrir ce qui émerge de la pratique, de l'expérience. Je souhaitais faire de cette performance une action politique, mais j'étais devant ce constat que je ne pouvais parler pour les autres ; ce qui n'empêchait pas que je puisse en faire une œuvre sensible et politique, en acceptant d'errer dans le processus. Un travail politisé peut s'arrimer à un travail sensible, comme en témoignent Springgay et Truman, puis Halprin. Et il est parfois plus facile de saisir un concept en faisant un pas de côté. Un regard sur l'ailleurs permet de mieux saisir la multiplicité des expériences du monde. C'est dans ce sens que j'aborde, dans les prochaines sections, des fragments d'histoire relative aux Premières Nations et à leurs rituels. Leur vision polysémique du monde a beaucoup à nous apprendre (Rochon, 2011).

6.2.2 Bref regard ethnographique sur la sensibilité

L'image du corps autochtone dans le paysage me permet de faire ce pas de côté, de prendre de la distance avec mon propos pour mieux le cerner. Dans mes recherches sur l'intercorporéité, concept à partir duquel j'ai cheminé vers la transcorporalité, j'ai pris connaissance de la construction de la sensibilité chez les Autochtones (un fragment), au début de la colonisation. Une étude de Muriel Clair, anthropologue, traite de la polysensorialité chez les Autochtones, en particulier lors des premières rencontres des missionnaires avec les Hurons, les Iroquois et les autres Premières Nations. Ce contexte historique de la colonisation est de plus en plus réinvesti dans les recherches en sciences humaines, à partir des journaux des Jésuites et du corpus des *Relations inédites de la Nouvelle-France* (les descriptions de ces journaux renseignent sur les dialogues entre les deux peuples). Clair étudie ces textes à la recherche d'indices de distinctions entre le monde perceptif et sensible des Premières Nations et celui des Européens. Alors que les Jésuites pratiquent le catholicisme et prient en tournant les yeux vers la croix, les Autochtones vivent leur lien spirituel à la nature par les offrandes qu'ils.elles lui offrent, par elle et pour elle (Clair, 2006). Clair se réfère au wampum[229] (2006, p. 73), un objet sacré pour la communication entre les peuples autochtones.

Le wampum stimule des sensations multiples, sonores, tactiles, visuelles. Il a la forme d'un collier (ou d'une ceinture) dans lequel sont insérés des coquillages, des coraux, des perles; il est destiné à « être vu, entendu, et manipulé » (Affergan, 2016, p. 45). Autrement dit, cet objet sacré suscite une polysensorialité. Dans le même sens, les Hurons et les Iroquois, dans leur rapport à la lumière en particulier, perçoivent un amalgame de sensations ; la lumière n'est pas uniquement quelque chose de visible, comme chez les Européens. Les images, comme les icônes religieuses, avaient d'ailleurs peu de signification pour les Autochtones ; elles suscitaient peu de résonances vibratoires (mode pathique), malgré la persistance des missionnaires à les faire voir. Clair en tire la conclusion que la perception de la lumière chez les Autochtones ne se traduit pas de façon

[229] Le wampum est un cadeau offert à l'interlocuteur pour favoriser le dialogue, un objet diplomatique ou religieux selon les circonstances. Il exprime une intention favorable à la bonne entente.

compartimentée[230], comme chez les Européens. Sa recherche déplie un champ de réflexion que je n'aurais pu aborder par moi-même. Considérant qu'une sensation me laissait insatisfaite dans ma relation au territoire, je trouve ici des éléments qui ont du sens.

Tout au long de ma marche, j'ai eu à quelques reprises l'intention d'aller à la recherche de représentants.es des Premières Nations, mais je m'en tenais à mon intention de départ, laisser le hasard faire les choses, être et faire avec ce qui est. C'est lors de ma visite à Gesgapeig, la réserve de Maria, que je rencontre deux femmes mi'gmaques[231] avec qui je discute (Journal de recherche-création , 2019). À une autre reprise, lors du Festival La Virée, j'ai fait plus ample connaissance avec deux artistes des Premières Nations. Dans ces deux situations, nos cultures respectives créaient un filtre que j'ai ressenti comme opaque lors de la rencontre : nous parlions par et pour cette différence. Je ne pouvais faire plus, mais ces situations m'ont interpellée. Ce qui a été partagé relatait des coutumes, habitudes, traditions. Il y aurait tout un essai à écrire sur ces situations en particulier, le rapport culturel, les attentes ou perceptions. La situation nous maintenait dans une posture convenue. Je me suis réjouie que ma rencontre avec Gesig se soit déroulée différemment. Puisque nous logions au même endroit, nous avons eu un moment au salon en prenant notre café du matin. Être à l'écoute de l'autre, c'est reconnaître que sa vision du monde est différente de la mienne et l'accepter, mais je crois qu'en même temps, au-delà des distinctions culturelles, nos ressemblances sont ancrées plus profondément. Gesig et moi étions illuminées en échangeant sur nos affinités, dont celle de créer à même la nature : elle, plutôt dans la matière, entre autres, l'écorce, la résine, et moi, dans les liens, les traces presque invisibles. À partir de cette expérience, ma rencontre avec Gesig en particulier, j'avance que le ressenti corporel, le lien avec le vivant sont fondamentaux chez tout être humain. La culture et nos modes de vies modifient notre rapport à notre propre nature. La culture et l'histoire moulent nos

---

[230] Cette particularité perceptive a été exploitée dans le but de soumettre les Autochtones à la pratique catholique, selon les journaux jésuites du XVII[e] siècle (Clair, 2007, p. 80-81). Entre autres, ils offrent en cadeau des tissus chatoyants ou brillants pour faire passer le message de la lumière du Christ.

[231] La transcription de Mi'kmak diffère selon les sources. Dans l'ouvrage de référence cité plus tôt (Le Mawiomi Mi'gmawei de Gespe'gewa'gi, 2018) et sur le site des Affaires autochtones, Mi'gmaq est la forme francophone utilisée et s'écrit mi'gmaque au féminin. Consulté sur le site des terminologies du gouvernement du Canada à l'adresse : https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-eng.html?lang=eng&i=1&srchtxt=mi+gmaq&index=enr&codom2nd_wet=1 - resultrecs.

perceptions, nos appréhensions. Lors de ma rencontre avec Gesig, la situation était favorable à un échange que je vivais comme authentique, du moins à cet instant.

6.2.3 Quête de vision

Les thèmes de l'errance et de la recherche personnelle sont récurrents dans les cultures anciennes et contemporaines ; les pèlerinages et les voyages initiatiques en font partie, de même que les quêtes de vision, comme rituel de passage. De même, notre imaginaire collectif est nourri par des archétypes qui nous sont parvenus par le partage des mythes. « Toutes les civilisations anciennes ont reconnu la présence des archétypes dans la nature et elles ont toutes inventé des histoires pour expliquer leurs manifestations » (Rochon, 2011, p. 89). Nous reconnaissons davantage les transformations qui peuvent être vécues lors de pèlerinage, tel que Saint-Jacques de Compostelle (Chagnon, 21 février 2023). Nos contemporains.nes peuvent en témoigner. D'autres auteurs.es observent chez les pélerins.es des expériences humaines exceptionnelles (Exceptionnal Human Experiences) (Lavrič et coll., 2021). Pour ma part, je constate que la marche au long recoupe des dimensions du pèlerinage[232]. Je m'y intéresse pour ma propre expérience et parce que je constate que Quoiraud, puis Abramovic et Ulay, ont vécu des transformations intimes au-delà de leur rôle d'artiste. Selon Campbell et Moyers, « tous les rituels [telle qu'une marche au long cours] relèvent de la mythologie. Ils symbolisent notre passage d'un rôle à l'autre, l'abandon de l'ancien et l'acceptation du nouveau » (1991, p. 40).

[232] Ce sujet est développé à la section 6.3.3.1, le pèlerinage.

Fig. 6.6 : Dessin du vent, Cap-des-Rosiers, septembre 2019.

En Gaspésie, mes longs moments de marche solitaire me ramenaient à une philosophie intime qui, elle, me rappelait mon initiation à la quête de vision[233], il y a 25 ans[234], que je présente ici par l'intermédiaire des écrits de Serge Rochon (2011), psychosociologue et enseignant[235]. La quête de vision n'est pas un concept, mais une pratique ancestrale des peuples autochtones des plaines d'Amérique, un rituel de passage. Elle a une fonction d'initiation et de transformation psychologique et spirituelle qui se vit en relation à la nature. Dans mon expérience de 2019, l'actualité était ancrée dans la situation mondiale causée par les changements climatiques et ce que nous avons appelé la crise des migrants. Plusieurs d'entre nous vivons une sorte de deuil de la nature et de notre façon de la côtoyer. Pour ma part, je vivais intimement lors de ma marche en Gaspésie, le deuil de ma mère, et me plongeait à plusieurs reprises dans un état de

[233] La quête de vision est plus connue par le terme anglais *Vision Quest*.

[234] Je l'évoque dans l'introduction de la thèse.

[235] La quête de vision est présentée, dans le cadre du certificat sur le deuil et la mort de l'Université du Québec à Montréal, entre autres, comme processus de rapprochement de soi.

recueillement. J'en avais besoin. La marche au long cours me donnait cet espace. Selon certains.es auteurs.es, les mythes et les archétypes agissent dans le travail transformateur de la marche pour la quête de sens (Rochon, Suler, Lavrič et coll.), tandis que chez d'autres auteurs.es (Halprin) ceux-ci touchent davantage au travail de création d'artistes en mouvement en tant qu'images silencieuses et puissantes qui influencent la manière dont ils activent le corps.

> L'idée de partir par soi-même pour un voyage de découvertes – pour être un chercheur, un vagabond – est un thème universel et archétypal qui a fait surface dans la vie des gens ordinaires ainsi que dans celle de héros mythiques et de grands chefs spirituels, tels que Ulysse, Siddharta et le Christ (Suler, 1990, p. 74).

Les archétypes forment des images, véhiculées à travers le temps et les territoires. Ils se renouvellent, mais sont toujours rattachés à un mythe originel. La quête de vision consiste pour le.la consultant.e, à se retirer de sa vie ordinaire, de sa collectivité pour aller à la rencontre de son âme, de son monde imaginal. « L'âme a besoin de nous pour être reconnue » (Rochon, 2011, p. 92). La personne erre en pleine nature, seule, en quête d'une vision qui lui révèlera une vérité sur une question importante, fondatrice de son identité, ou pour aller à la rencontre de son archétype.

Cette pratique persiste dans le monde contemporain. Elle développe notre capacité à nous déconnecter de la routine quotidienne pour nous connecter au monde et nous centrer sur l'écoute de notre intériorité, que les signes extérieurs nous rendent en images (Suler, 1990, p. 73). Le travail de la performance nous amène à porter des intentions, la présence et des questions. « Ressentir, percevoir et voir ne demande pas la même disponibilité que de porter. Porter sous entend de contribuer à la constitution de sa propre présence, et de la laisser être » (TouVA, 2017, p. 103). Chercher une vision, une image, est complémentaire à porter une question; ce sont deux moments qui s'interpellent, se complètent. Dans la quête de vision, une question est nécessaire pour amorcer le rituel. On ne cherche pas tout bonnement des images, on cherche celles qui transforment ou éclairent une situation.

Dans ma recherche-création, le processus que je connais[236] de la quête de vision alimentait l'interaction entre ma création et ma recherche; elle reliait mon vécu et ma pensée, abolissant la division, faisant circuler l'action comme le flot rythmé et continu de la rivière. Dans sa forme traditionnelle, la quête de vision est en partie supervisée par le chaman, qui facilite l'interprétation des symboles reçus, lorsque le.la consultant.e retourne dans la communauté. Le retrait en nature vise à s'assagir, à s'inspirer du monde invisible et externe à la vie ordinaire ou à en recueillir des forces.

> Une expérience de solitude en nature se présente comme une occasion de renouer avec une forme très ancienne de travail psychologique, car s'intéresser à la présence des images dans le monde – à l'immanence de l'âme dans tous les phénomènes – peut être compris comme une volonté d'aller à la rencontre de la psyché. On ne peut apprendre de la nature qu'en allant vers elle, en se mettant en quête de ses enseignements. La nature est une bonne enseignante (Rochon, 2011, p. 93).

En me retirant pour vivre ma performance de marche dans le paysage, je mettais en place les prémices d'une quête de vision adaptée à mes capacités et à ma personnalité[237]. Même si je n'étais pas toujours seule, pas toujours en pleine nature, j'étais errante et ouverte aux images, aux visions. À l'écoute, à l'affût des signes sur la route. Recevoir les images de la quête de vision ou de l'errance nécessite une attitude à développer, jamais acquise, toujours à exercer. La marche débute avec des a priori, des images mentales préconçues. Pour entrer en contact différemment avec l'espace, on doit laisser aller les images préexistantes et accueillir les nouvelles. Le.la consultant.e entre en dialogue avec les images que lui exprime la nature. À travers plusieurs expériences qui ont lieu pendant la période d'errance, ces images révèlent au consultant ou à la consultante un sens profond. Le meilleur moyen de se rapprocher de la nature pour l'écouter, c'est de lui parler, de parler aux arbres, aux plantes, à la rivière. Le rituel de la quête de vision

[236] Je me réfère à mon expérience de la quête de vision, celle du passé qui ressurgit dans le présent. La quête de vison telle que pratiquée par les Peuples anciens, ainsi que par les peuples issus des Premières Nations, revêt un autre caractère que celle que j'ai pu expérimentée. Mon expérience n'en reflète que certains éléments rituels, spirituels; ceux-ci ont eu une portée significative dans ma vie.

[237] La quête de vision est différente pour chaque personne, selon son bagage psychologique, spirituel et culturel. Certains.es vivent un rapprochement avec la nature et leur âme, alors que d'autres vont jusqu'à vivre des transes, c'est ce qu'expérimentaient les chamans et grands initiés du rituel (Rochon, 2011).

m'interpelle par sa voie holistique, la relation à la nature qu'il instaure. Suler (cité par Rochon, 2011) spécifie que des traces de ces rituels anciens sont encore présentes à notre époque, par exemple, dans ce besoin de marcher simplement pour avoir du temps dans la solitude et se retrouver.

Les rencontres, les expériences ont enrichi l'archétype de la marcheuse et celui de la chercheuse. C'est en me laissant immerger dans le paysage que l'écoute du vent m'est venue, avec sa présence, le désir de jouer avec sa force, sa fugacité. Dans le récit de pratique, je relate quelques moments de dialogue avec la nature, avec le vent, les coquilles Saint-Jacques trouvées sur la plage, les images de l'ordre et du chaos, la chenille de Paspébiac. « Comprendre l'immanence de l'âme dans la nature, c'est la reconnaître vivante et lui redonner l'importance qu'elle n'aurait jamais dû perdre » (Rochon, 2011, p. 93). La quête de vision dans le monde contemporain pourrait être une voie à emprunter pour se rapprocher de la nature, en suivant les enseignements des Premières Nations. De même, Isabelle Miron, auteure et chercheuse en littérature, traite de l'état nomade (2021) comme attitude dans notre rapport au monde, notamment dans l'acte de création. Elle décrit l'état nomade à partir du paradigme du vivant, de la « dynamique d'interdépendance et de perpétuel changement qui [l]'unit à [s]on milieu » (Miron, 2021, p. 21-22).

6.2.4 Porter une question

La marche serait en soi un rituel, selon les attitudes que l'on adopte : le silence, la solitude, la lenteur, la présence à soi (Gros, LeBreton, Halprin, Rochon). Halprin a développé au cours de sa carrière une approche artistique ancrée sur la nature et les rituels (Wittmann, 2014). Le processus proposé par la chorégraphe et pédagogue consistait à laisser vivre aux participants.es leur rythme intérieur, individuel, émotionnel et senti. L'attention n'était nullement portée sur le jugement esthétique des performances, mais sur « how does it make me feel and what images and emotions get evocked in me » (Halprin, cité par Wittmann, 2014, p. 104). La priorité étant, pour Halprin, de faire en sorte que chaque personne développe une attitude et un langage singulier, dans le sens de proche de soi (Wittmann, 2014, p. 104). C'est pourquoi sa danse était considérée comme transformative (Halprin, 2009 ; Wittmann, 2014). L'expérience de cette marche au long

cours est l'expression de mon langage émotionnel, corporel, esthétique et mental. Je retrouve dans la marche le dégagement d'espace qui m'est nécessaire pour arriver à la pleine présence, qui va et vient, c'est certain, mais que je capte. Porter une question ou une intention suffit pour canaliser la quête. Pendant la marche, le corps capte et engrange les informations qui éclairent ou éclaireront le questionnement.

Mon bagage expérientiel m'accompagne en tout temps lorsque je crée et dans chaque œuvre, je prends conscience de nouvelles réalités ou de nouvelles possibilités. Certains éléments actifs dans les moments de pleine présence arrivent à ma conscience seulement après-coup, après le travail, bien qu'ils opèrent dès la mise en œuvre. C'est un phénomène courant pour les performeurs.euses que de prendre conscience des aspects inconscients rétrospectivement, après le processus (TouVA, Halprin). C'est ainsi que j'ai reconnu mon expérience de la quête de vision comme mode de présence à ce qui est et comme rituel de ma performance. En décidant d'introduire la quête de vision dans ma thèse, je me suis questionnée sur ma légitimité à vivre le processus et à en rendre compte. Les questions d'appropriation culturelle sont importantes actuellement. Je souhaite ici reconnaître dans les traces de ce rituel une voie de rapprochement de soi en lien avec la Terre et le vivant[238]. Je crois aussi que cette pratique, comme plusieurs autres véhiculées par les Mi'gmaqs[239], se vit silencieusement et traverse les frontières des corps, des cultures et du temps. Le passé silencieux a laissé des traces. Et lorsque nous entrons en elles, nous expérimentons à différents degrés d'intensité des dimensions transcorporelles et transmatérielles[240].

[238] Dans mon expérience individuelle, je ressens le poids des souffrances subies qui nous concerne tous.tes.

[239] Je me réfère ici au livre Nta'tugwaqanminen. Notre histoire. L'évolution des Mi'gmaqs de Gespe'gewa'gi (2018).

[240] Les Mi'gmaqs ont soutenu les Acadiens.nes à leur arrivée sur le territoire, surtout dans la Baie-des-Chaleurs, car la région était propice à l'agriculture étant donné son micro-climat. Dans ces échanges, les Autochtones ont transmis leurs connaissances ; les métissages non seulement de corps, mais de pensées, ont peuplé le Québec. J'ai aussi intégré des éléments de la culture autochtone que j'ai appris à différents moments de ma vie. Entre autres, dans la pratique d'animation de groupe, j'ai pris connaissance du rituel du bâton de parole. J'ai intégré le bâton de parole à la manœuvre *Promenades à Verdun*. J'ai eu la chance de vivre deux fois le rituel de quête de vision, guidée par Serge Rochon, psychosociologue et initié spirituel.

6.3 La marche comme œuvre processuelle

Toutes les longues marches ne sont pas des performances. Des nuances tracent ces frontières, souvent poreuses, entre les pratiques en art actuel. Nous l'avons vu, dans ma performance, les rencontres qui donnent lieu à un récit sont le plus souvent dans un rapport d'un à une; elles surviennent au hasard et font advenir un échange spontané, c'est-à-dire sans préparation. D'autres pratiques de performance tiennent le.la spectateur.trice à l'écart, ce qui peut être souhaitable selon l'intention. « La performance a un potentiel transformateur notamment quand elle implique directement le spectateur dans une situation sociale » (Fischer-Lichte, 2008, p. 44). L'artiste, dans son expérience, entraîne un public dans l'exploration[241] d'une situation, entre le symbole, le mouvement et l'image. « Le symbole déclenche toute une série de réactions, qui à leur tour deviennent contenus. Ensuite, on peut utiliser le mouvement pour traduire ce à quoi on réagit, en lien avec ce symbole » (Halprin, 2009, p. 228). Par le mouvement, Halprin avance que la danse se développe dans le mouvement naturel, pour descendre dans les couches profondes du corps. Ainsi, j'ai compris après-coup que les dessins dans le sable, les actions dérivées, étaient des façons d'incorporer l'expérience pour la redonner par la suite. Les actions participaient du passage de l'autopoïétique à la sympoïétique. J'absorbais les récits, les tressais à mes actions, à mon histoire; où étais-ce mon histoire qui se tissait à ces rencontres, ces récits? Enfin, mes actions avaient leur sens. Par sa recherche, Halprin approfondit et rend compte du passage entre émotion, mouvement et image.

> Alors je me suis dit qu'on arriverait peut-être à comprendre le lien si on le dessinait, si on dessinait les images qui surgissent. Si tu pleures et que tu hurles, dessine l'image pour que ça redevienne du mouvement. C'était une manière d'entretenir un processus (Halprin, 2009, p. 229).

[241] Au sujet du terme « exploration », Halprin mentionne que ce mot ouvre à « une activité différente du mot 'improvisation' qui, elle aussi, est une forme » (Halprin, 2004, p. 225).

6.3.1 Présence civilisée

La présence[242] civilisée, conçue par Tourangeau, s'inspire d'un terme utilisé par Pablo Vela, *civilised* (TouVA, 2017, p. 130), et qui n'a rien à voir avec le goût ou l'éducation, mais avec une attitude d'ouverture au monde dans sa diversité. En bref, pour Vela, il s'agit d'une approche transversale pour se relier au monde[243] et qui relève d'une attitude et non d'un savoir-faire (TouVA, 2017). L'attitude civilisée est non anticipée et demande de développer autant sa vision périphérique que sa posture interne. Elle implique de se connecter à son authenticité fondamentale[244] (Tourangeau dans TouVA, 2017, p. 130). Se connecter à sa présence civilisée permet de mettre à jour sa motivation intérieure. Et vice versa, cet état d'esprit ouvre à une attitude performative. « C'est une manière d'être au monde » (Tourangeau dans TouVA, 2017, p. 134). « Cette célébration de l'authenticité conduit, inévitablement, à mieux vivre ensemble » (Tourangeau dans TouVA, 2017, p. 129). L'art et la vie, en dialogue, prennent un sens plus intime et se décrit grâce au Processus Vie/Art d'Halprin, « le principe selon lequel lorsque l'expérience de vie s'approfondit, l'expression personnelle de l'art s'élargit, et lorsque l'expression artistique s'élargit, les expériences de vie s'approfondissent » (Halprin, cité par Formis, 2010, p. 202). C'est aussi ce que suppose Barbara Formis dans un essai où elle élabore sur les gestes et les attitudes de la vie ordinaire présentés sur scène[245] qui opèrent comme artefacts artistiques (2010)[246]. Selon elle, « l'immersion dans la réalité évacue toute nécessité d'abstraction » (2010, p. 202), c'est-à-dire toute nécessité de théâtralité. Mes rencontres sur la route ou sur la plage sont des manifestations de l'orchésalité par le déplacement des corps dans les situations imprévues où les

[242] J'ai participé à trois ateliers de performance et d'art infiltrant avec Sylvie Tourangeau et Victoria Stanton. Le mot « civilisé » dans le contexte de performance exprime aussi une manière d'être accessible pour les autres.

[243] Csepregi aborde, lui aussi ,le rapport civilisé des corps en contexte de relations publiques, qui repose sur une attention soutenue à soi et à l'environnement, et qu'il définit par le tact corporel (2008) (section 6.1.5).

[244] L'authenticité fondamentale réfère ici à une cohérence interne - propre à chaque individu –, ce qui fait sens pour pour cet individu à un moment précis dans sa vie. L'authenticité, selon Romano, serait l'équivalent de l'intégrité quant au respect de ses principes, ses valeurs (2020, p. 41). Elle se distingue par contre de la sincérité, car on peut juger qu'il est est préférable de taire une vérité afin de respecter une valeur plus importante.

[245] Comme dans le cas de la pièce *Appartement 6* (1965) pièce d'Halprin et en lien avec l'énoncé cité plus haut.

[246] Barbara Formis est maître de conférences en esthétique et en philosophie de l'art. Elle se spécialise dans l'étude du corps, des gestes et de la danse.

sons, le toucher, la vue, l'odorat, le goût parfois interviennent dans la rencontre, même subtilement, comme couleur atmosphérique. Halprin postule que danser (ou marcher) dans la nature permet d'exprimer plus intensément son soi authentique. Les éléments de la nature éveillent ce contact profond avec notre essence à la fois universelle et unique (2009, 2019). Le goût du risque aussi est inhérent aux approches performatives, *in situ* – le risque comme épreuve et le risque de faire erreur. J'ai vécu ce risque en Gaspésie. D'une part, je vivais le risque de ne pouvoir tenir jusqu'au bout l'effort physique et, d'autre part, celui de ne pas trouver un sens qui se tienne en soi. Mon intention n'avait pas de forme fixe, à l'instar de certaines créations comme les « activités artistiques » de Kaprow, dont le fil conducteur reposait sur le contexte et la situation première et, ensuite, sur une série de rencontres et d'actions menées au hasard (Melin, 2019, p. 162). La performance, tout comme les activités artistiques, les manœuvres, a ce potentiel transformateur par ses caractéristiques relevant du rituel, du psychologique, du spirituel, du relationnel.

Comme dans une danse intérieure, le.la performeur.euse cherche sans cesse l'équilibre dans une situation déterminée. La marche a sa place en histoire de l'art, mais comme pour la plupart des créations, surtout si l'artiste est peu connu, la légitimité n'est pas acquise. Cela rejoint le processus d'artification qu'explicite Heinich par des exemples sur le passage de la photographie entre la technique et l'art, ou la frontière floue entre l'artisan.e du métier d'art et l'artiste. Je n'approfondis pas ces paradigmes puisqu'ils ne sont pas reliés à mes questions de recherche, mais les nommer clarifie la place de l'art action – mes gestes furtifs – par rapport à mes intentions dans la marche artistique.

6.3.2 Errance du corps

L'errance du corps donne de l'espace au vécu intercorporel et transcorporel tout en se mesurant aux paysages. Corps « solitaire ; avec et sans les autres » (Quoiraud, 2004-2005, p. 65). Les repères pour avancer ne sont plus les mêmes, surtout lorsque le déplacement s'étire dans le temps et qu'il permet la traversée de différents paysages. Les odeurs, les sons, la texture des éléments, la température agissent sur notre perception de l'environnement. La route 132, puante d'essence et d'asphalte, constituait tout de même la voie pour rencontrer des Gaspésiens.nes.

J'entrais et je sortais de la 132, de ces espaces publics, selon l'accessibilité du littoral et mes besoins. Je tricotais mon trajet dans la géographie où tous ces espaces se rejoignaient. La nature est ce tout, car elle contient l'ensemble des éléments transformés : le sable pour fabriquer le verre, le goudron provenant du pétrole pour composer l'asphalte, etc.

Les impressions dans le long cours se mélangent. Les captations sonores m'ont révélé une similitude entre la sonorité de la mer et celle de l'autoroute. Le ronron des voitures qui arrivent, me dépassent et s'éloignent pour se perdre dans l'horizon ressemble étrangement au roulement des vagues voyageant de l'horizon lointain jusqu'à mes pieds. Ces deux espaces sonores se font écho avec des atmosphères semblables, un déplacement dans le temps et l'espace qui résonne, un roulement prédisposant à la méditation et à ce contact avec le monde. L'errance ou la dérive façonne le corps paysage, le corps érotique dont parle Quoiraud. Une autre question, cette fois qui se dit par le défilement dans le paysage, l'errance du corps qui ne sait à quoi s'attendre : « Comment se comporte le corps dans le paysage ? Qu'est-il attendu du corps ? » (2004-2005, p. 66).

> Le corps n'est préparé ni en fonction de choix esthétiques culturels, ni même de données spécifiquement relatives au corps (selon une technique). Il subit les conditions extérieures imposées par les paysages traversés, par lesquelles il est affecté (Quoiraud, 2004-2005, p. 66).

Dans cette citation, Quoiraud sous-entend que l'on attend peu du corps parce qu'il n'y a pas de « niveau à atteindre ». Je crois plutôt que le.la marcheur.euse, même en avançant sans plan précis et en se laissant porter par sa traversée, souhaite parvenir jusqu'à la fin du parcours. Les efforts physiques et mentaux à fournir font partie de l'équation finale. Certainement, il y a l'errance qui cohabite avec la volonté. Corps, conscience et paysage avancent ensemble, rectifie Quoiraud, possiblement pour signifier qu'il y a des prises de conscience qui surviennent dans le trajet du long cours. Le corps donne beaucoup, il fait « don jusqu'à l'abandon, jusqu'à parvenir à ce pas grand-chose » (Quoiraud, 2004-2005, p. 67).

En d'autres circonstances, Ulay, marchant vers Abramović, erre lui aussi entre ces états de sa présence. Je retrouve des échos à mes propres réflexions dans les mots d'Ulay. « Retrouver l'enfant. En marchant totalement, nous créons de l'esthétisme. En marchant une vague se crée

autour de soi, pas une vague de la mer, mais une vague provenant des airs » (Ulay cité par McEvilley dans Abramović et coll.,1989, p. 36 – traduction libre). « Walking through » (marcher à travers) et « walking that is reaching something » (marcher pour atteindre quelque chose) sont deux façons de marcher (Ulay cité par McEvilley dans Abramović et coll., 1989), deux intentions. Quoiraud, au terme de la traversée française, conclut :

> Il n'y a pas d'état corporel neutre ou objectif. En revanche, il existe encore des corps « calqués » aux spécificités d'un lieu, d'un territoire. Après avoir traversé tant de paysages différents, quel corps nous découvrirons-nous ? Savant spectacle que les marcheurs du monde offrent aux personnes assises, corps nonchalants, corps sans buts, corps à l'abandon, corps clans, corps à cran, corps miettes, corps enfants, corps érigés… (2004-2005, p. 67).

Lors des jeux avec le rouleau de papier que j'exposais aux vents, j'improvisais un dispositif pour retenir le rouleau. Du coup, je libérais mes mains pour tourner autour et filmer. À Paspébiac, je cherchais ce jour-là ce qui conviendrait. J'ai repéré une souche avec une longue branche. J'ai ramassé des morceaux de bois pour monter une structure simple, mais solide, qui d'un côté retiendrait le rouleau et de l'autre le trépied de l'appareil vidéo. Après un certain acharnement à essayer de faire tenir tout mon attirail à bout de bras, j'ai eu un moment de découragement. Tout tombait sous le poids de mon matériel et la force du vent. Mon papier s'emmêlait et se faisait tirer par le vent. Je me souviens de ce moment sur la plage, par l'intermédiaire d'un entretien d'explicitation[247] réalisé avec le guidage de Lise, qui me permet d'accéder à une mémoire plus profonde de l'expérience. Sophie explique qu'elle tente de faire tenir le dispositif.

> Sophie : Je trouve d'autres façons d'essayer de faire tenir le bâton. Je déprends le papier, puis je me reprends à quelques reprises pour essayer de voir si je vais arriver à faire ce que je souhaite faire. Et puis, je suis plus ou moins satisfaite, il y a quelque chose qui bloque.

[247] L'entretien d'explicitation est une méthodologie d'entrevue développée par Pierre Vermersch, *L'entretien d'explicitation*. Je n'ai pas utilisé sa méthode, mais lors de quelques explorations avec une collègue du doctorat, Lise Fradet, j'ai pu approfondir certaines actions lors de ma marche en Gaspésie. Je rapporte dans cette citation, et avec son autorisation, un extrait d'un de ces entretiens.

> Lise : Qu'est-ce qui bloque ?
>
> Sophie : Bien, ça fait des nœuds. Il y a le bâton qui ne tient pas bien. Ça fait un peu « broche à foin ». Puis le papier reste pris, ce n'est pas mauvais en soi ; il reste pris. Mais… je ne sais pas… je suis un peu déçue de ce qui se passe, du résultat.
>
> [Trois minutes plus loin] Sophie : Je décide de détacher le papier du bâton que j'avais installé au départ. Je laisse le papier courir sur la plage. Et là je m'amuse comme une petite folle. J'ai vraiment un plaisir fou de voir ce papier-là, de voir ce papier qui roule comme ça. Et là il s'accroche, mais ça ne dérange plus, parce qu'il suit vraiment le jeu du vent. Là je trouve que ça mérite ce mot : le jeu du vent. Il y a vraiment… je me sens dans un jeu (entretien d'explicitation[248], 11 février 2022).

Deux choses m'apparaissent importantes dans cet entretien, d'abord, la restitution d'une situation que j'avais oubliée, je veux dire dans ses détails. La première, consistait à constater que mon corps avait gardé en mémoire la finesse de ce moment où j'ai laissé tomber le dispositif pour jouer librement dans la situation. L'entretien ramenait à ma conscience la sensation corporelle du lâcher-prise, que je nommais, au début de l'entretien, de façon floue, par un centre. Le centre arrivait après avoir nommé deux états intérieurs entre lesquels je naviguais pendant que je m'acharnais sur le dispositif, un sentiment d'incompétence et un renoncement à cette attitude de vouloir à tout prix. Le guidage de Lise me permettra d'accéder à ma mémoire corporelle et de retrouver ce moment où le jeu est vécu dans l'action. Le deuxième élément frappant de cette expérience me révèle la place du jeu dans l'apprivoisement de la nature et le processus de lâcher-prise. En revivant ce moment, je constate que c'est l'élément déclencheur de mon changement d'attitude, le jeu. La transformation par le jeu trouve écho dans ce que Stanton (TouVA, 2017) décrit au sujet des erreurs et de l'échec : « En pratiquant le 'non-savoir-faire', nous incarnons notre plein potentiel, exposant du coup et mettant à profit toute l'ampleur des caprices de l'impossible » (p. 73). Et, par extension, c'est s'ouvrir aux possibilités que nous ne pouvions envisager.

[248] Cet entretien d'explicitation est mené par Lise Fradet, doctorante en Études et pratiques des arts, lors de sa formation à la méthode le 11 février 2022.

6.3.3 Pauses nécessaires

Mes arrêts pendant la marche, pour dormir la nuit ou pour réaliser des actions *in situ*, ont ponctué la trajectoire et l'expérience. Lorsque nous relatons une expérience de marche artistique, il n'y a pas que les moments de déplacement qui deviennent signifiants. J'ai retrouvé, dans les récits de marche des artistes comme ceux des philosophes, les moments de pause. Sarah Marquis, exploratrice, notamment des milieux sauvages australiens, dans un de ses voyages de marche, précise que le rythme du processus inclut les pauses.

> J'ai mis en place un petit rituel autour du thé. Quand je sens la fatigue, ou que l'environnement est hostile, j'arrête tout. Et je me concentre sur des gestes familiers : sortir le réchaud, mettre de l'eau à bouillir… Une manière de s'extirper de la réalité. (Sultan-R'bibo, 2018, p. 85).

Les moments de pause, en plus d'être des moments de repos de la tâche qu'est la marche, donnent du recul pour se déposer, observer plus intensément, méditer, se donner un temps d'absorption du milieu. En Gaspésie, j'avais mes pauses du soir, mais le jour, je ressentais aussi ce besoin de m'arrêter. Parfois, je ne faisais que m'étendre sur le sable ou l'herbe. À d'autres occasions, après quelques minutes de pause, je commençais une action performative. Je ne savais pas très bien si cela avait un sens dans l'ensemble de l'œuvre, mais j'en ressentais l'élan *in situ*. Aujourd'hui, je comprends que c'était une façon de rencontrer la nature, ce souhait que j'avais, ainsi que prendre un temps pour assimiler les récits.

Sullivan, lorsqu'elle sort de son atelier en 1970 pour sa déambulation, trace un itinéraire entre les deux musées. Et dans sa pratique à elle, à cette époque précise, ce tracé dans l'espace public est un temps de pause dans un monde où l'art est en crise[249].

> Bien que la marche situe l'artiste dans le moment présent, en la concevant comme une forme de pensée, elle permet à l'artiste d'occuper « une brèche dans le temps » […]. Ainsi, les points de départ et d'arrivée de sa déambulation peuvent être compris comme des points temporels, et la trajectoire comme un passage à travers une certaine unité de temps, son travail donnant une dimension spatiale à la question du temps.

[249] L'article cite Hannah Arendt, *La crise de la culture* (1972) (Rannou, 2005).

> [Cela] nous amène donc à lire l'œuvre exposée comme une trace de la pensée artistique (Rannou, 2005, p. 1).

Les pauses pendant la performance opéraient comme des temps de recul, de repositionnement, comme tout artiste le fait dans son atelier pour revoir sa méthode, son approche et l'allure[250] de l'ensemble. La pause, le recul se vit différemment selon le contexte.

Sullivan prendra 32 photographies à différents coins de rue, où elle n'est jamais représentée. Dans ce qu'il appelle la marche-réflexion, Rannou mentionne que les temps de pause, dans la promenade de Sullivan, sont des moments de production. Chaque image est « la dialectique à l'arrêt » (Rannou, 2005, p. 1). Plus qu'un « momentum » (un temps), les images de *Promenades entre le Musée d'Art Contemporain et le Musée des Beaux-Arts de Montréal* peuvent être comprises comme un « movimentum » (un mouvement) (Rannou, 2005, p. 2), pour montrer que l'art peut encore jouer son rôle ; ce qu'elle démontre dans l'espace public hors les murs de l'institution.

6.3.3.1 Les pèlerinages

Les pèlerinages sont aussi des moments de pause de la vie ordinaire. Ils sont motivés par d'autres objectifs que ceux de la création artistique et agissent davantage et plus spécifiquement sur le plan spirituel. La marche au long cours peut parfois ressembler ultimement à un pèlerinage, dans sa fonction de quête, de retour à soi, de recherche de sens. Quoiraud, après être sortie du studio à la fin des années '90, n'y est presque plus revenue[251]. La chorégraphe travaille pendant plus de cinq ans au Japon avec la compagnie de Min Tanaka, chorégraphe japonais qui « adopte une position artistique radicale et propose une danse interrogeant la frontière entre corps et environnement » (Even, 2013, p. 24). C'est pendant cette période qu'elle s'engage spécialement dans la voie de la marche. La marche en soi devient une pause de la vie courante, celle pour laquelle on se croit façonné.e, puis le déplacement du corps révèle la possibilité d'une autre vie.

---

[250] Le terme « allure » signifie la vitesse du déplacement et la manière de marcher ou de se tenir, d'agir. Consulté à l'adresse : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/allure/2461.

[251] Je le formule ainsi pour la forme, mais c'est ce qui est mentionné dans l'article de Marion Even. « À partir de 2000, les productions de *Marche et Danse* éradiquent peu à peu les notions de stage, de spectacle, de lieu réservé, de début et de fin, d'identité de la performance » (Even, 2013, p. 26).

Pour rester connectés pendant leur marche, Quoiraud et Bruneau se sont créé des jeux, tels que compter leurs pas à la même heure. Abramović et Ulay, de leur côté, font de leur parcours une quête personnelle. Abramović mémorise le point précis où sa marche s'est arrêtée la veille pour reprendre exactement au même endroit, alors qu'Ulay ne semble pas se soucier de cette considération.

La conception du projet de marche, nos intentions et ce que nous percevons influencent ce que nous vivons. Dans sa trajectoire, Ulay traverse des émotions et les raconte par un poème sur l'histoire de la construction de la Grande Muraille, qui s'échelonne sur plusieurs siècles et fait d'innombrables morts, dont les corps, selon certaines sources, seraient intégrés à même la muraille.

> The dragon. « Lung » they call it. The Wall, a dragon. At most ; the corpse of a dragon. Disintegrated. Decomposed. What remains. The surface of a legend. Thought, legend. Dirt remains. […]
>
> Mao kill Lung. Mao killed the dragon.
>
> Before. The dragon killed. Many men. Now buried. Buried inside the dragon. Human corpses. Dragon corpse. Former inside the latter. Now.
>
> The great death. The legend. Vision in disbelief.
>
> I go now. I walk. Walk over « Lung's» corpse. Thought. Gaps. Great Wall.
>
> Steps. Walk. Length. Thought create gaps. Its nature. Step by step. Measure landscape with my body. […] (Ulay dans Abramović et coll., 1989, p. 27).

Ulay, dans l'entretien avec l'auteur, exprime la colère ressentie en raison du manque d'intimité et de liberté. Possiblement, les multiples interactions qu'il vit chaque jour le privent de ses espaces d'intimité dans sa relation à Abramović. Il mentionne dans une lettre (un texte du catalogue) qu'il n'a aucune information sur Marina – comment vit-elle cette longue route ? (McEvilley dans Abramovíc et coll., 1989, p. 90-98).

Depuis son bout de muraille, Abramović confie (à McEveilly, ami et historien d'art qui la visite sur le site) que lorsqu'un ami lui a demandé quelque temps avant le départ si elle avait peur de mourir

sur la muraille (à cause des tensions politiques de la Chine avec la communauté internationale), elle lui a répondu : « No. I will die if I don't do it » (McEveilly dans Abramović et coll.,1989, p. 78). L'auteur ajoute :

> The Walk was to be, for her, an unflinching demonstration of independence and inner strength that would free her from the relationship and give her back to herself. She determined to walk it without sentimentality (McEveilly dans Abramović et coll.,1989, 1989, p. 78)[252].

La marche nécessite ces pauses, alors qu'elle est souvent elle-même une pause dans la vie ordinaire, comme c'est le cas des quêtes, des pèlerinages et des marches artistiques.

6.3.3.2 Rituel de deuil

Ma performance de marche comportait une dimension de deuil. Le deuil se vit par phases et nous ne pouvons décider de la longueur de celles-ci pas plus que de ce qu'elles nous font vivre. Nous pouvons les accueillir et composer avec elles. La Gaspésie a bien changé depuis mon enfance, même si les montagnes y sont encore ; la population bouge, les réalités ne sont plus les mêmes. J'ai des repères qui influencent ma lecture, surtout à Gaspé lorsque je montais (en septembre 2019) la rue Monseigneur-Ross. Des images anciennes se superposaient à celles d'aujourd'hui. La petite épicerie Joe Cotton est fermée, et ce, depuis longtemps à en juger par l'état de l'édifice. En montant cette côte, les récits d'enfance et d'adolescence de ma mère remontent à la surface. Je m'imagine écolière, à travers son récit à elle, montant la côte avec mon sac à dos. Et lorsque je me fais présente à la rue telle qu'elle est aujourd'hui, j'y vois des maisons au goût du jour, plus de maisons. Une station d'essence s'est installée, je passe devant, et à ce moment précis, je me sens d'un autre temps. Mes souvenirs, mes pensées influencent ma performance. Je n'ai jamais monté cette côte à pied dans mon enfance, c'était la première fois en 2019. J'ai un lien affectif avec ce trajet que j'ai fait maintes fois en voiture et cela change mon expérience, ma lecture. Tout en haut se trouve la maison d'enfance de ma mère. J'ai composé, à cette occasion, un rituel de

[252] Ces passages des récits du vécu de marche d'Abramović et Ulay reflètent des moments intimes de leur expérience. Par le retrait de la vie quotidienne, dans les ressentis de leur traversée, les intentions ont changé.

deuil. Deuil de ma mère, deuil du temps qui passe où je me vois vieillir, moi aussi. Je suis, à ce moment-ci de ma vie, beaucoup plus consciente de ma finitude. J'avais en tête, avant même d'arriver à Gaspé, de monter la côte Mgr-Ross jusqu'à la maison d'enfance, mais c'est le matin même que j'ai acheté des bougies sans savoir si je les utiliserais.

Ce rituel est le cœur de mon expérience sur le plan personnel, comme fondement de mon identité. Comme précisé dans le récit de pratique, ma mère est décédée subitement en juillet 2019. J'étais en voyage en Grèce avec mon fils. Je n'avais pas parlé avec ma mère depuis quelques semaines déjà. J'ai appris sa mort dans une petite chambre d'hôtel. J'étais désemparée de ne pas avoir été à ses côtés. Je suis rentrée d'urgence. Nous n'avons pu voir son corps étant donné les circonstances de son décès. Les funérailles ont eu lieu. J'ai pris la décision de faire ma marche tout de même.

Je me retrouve devant la maison d'enfance de ma mère et la mienne. Je la reconnais dans sa forme, ses couleurs, blanc et turquoise. Il y a une génératrice immense placée à côté, qui n'y était pas à mon dernier passage. Mon premier réflexe est de m'approcher, d'en faire le tour. Puis, je me rends dans le sentier qui menait à ma forêt. C'est la mienne puisqu'elle m'habite jusqu'à ce jour et m'habitera probablement jusqu'à ma mort. Je m'installe sur la galerie arrière, là où nous n'allions jamais puisqu'il n'y avait pas de soleil. Je sors les chandelles et les quelques bouts de papier de mûrier que j'ai, les crayons graphites et un papier doré. Je fabrique un autel de fortune. J'ai une pensée pour les autels à la Vierge sur les routes des campagnes françaises. J'ai fait le tour de la maison et une vieille habitude a surgi, celle de faire des frottis avec le papier mûrier que j'avais coupé en petit format rectangulaire. Des empreintes, des textures de la maison. Je voulais tant revenir dans ces lieux avec ma mère.

C'est par un entretien d'explicitation[253] que j'ai pu retrouver, dans la mer d'informations recueillies en Gaspésie, le sens profond du rituel de deuil que j'ai inventé spontanément. Le rituel est un champ expérientiel vaste et complexe. Je n'ai pas tenté de l'explorer avant ni même après la marche. C'est dans l'analyse par l'écriture qu'il se présente à moi. C'est par l'exploration de

[253] Il s'agit d'une méthodologie qualitative développée par Pierre Vermersch pour saisir le vécu corporel. J'aurais pu utiliser cette méthode pour ma recherche, mais je l'ai connue tardivement. Je m'en suis tout de même inspirée à la fin de mon parcours d'écriture. Lise Fradet, une collègue du doctorat, m'a guidée lors de cet entretien d'explicitation, le 29 mars 2022, dans un local de l'UQÀM.

l'entretien d'explicitation, dans l'errance de ma méthodologie, que je cueille son essence. Je rencontre Lise Fradet, pour un entretien d'explicitation en mars 2022. Pendant l'entretien, je décris mon arrivée près de la maison familiale à Gaspé, ma marche tout autour, l'autel de fortune et l'action.

> [20 min 59 s] J'avais besoin de prendre un moment de recueillement. Je me sentais présente à chaque empreinte que j'ai faite[les empreintes au graphite de sections de murs externes de la maison].
>
> [Lise me demande à un moment à quoi je suis attentive. 24 min 40 s] J'ai l'impression qu'il y a une vulnérabilité. Comme si j'étais nue. Nue avec quelque chose d'intime. [28 min 8 s] Je suis en communication avec ma mère.
>
> [29 min 41 s] J'ai des moments où je me sentais très émue. Les chandelles brûlaient et les papiers de mûrier très fins s'envolaient... Il y avait quelque chose de charnel. Quelque chose se communiquait avec ces papiers. La texture est comme de la peau (verbatim de l'entretien, mars 2022).

Par l'entretien d'explicitation j'ai revécu le rituel spontané que j'avais mis en place. La réminiscence du déroulement de l'action me donna accès aux sensations qui étaient demeurées enfouies, comme le toucher des feuilles de papier de mûrier frottées sur la maison. Ce retour à la sensation, mais cette fois en prenant le temps de sentir les microperceptions, me plongea dans une expérience charnelle entre les plis et textures du papier, les murs de la maison et le souvenir de ma mère. Par ce médium, je touchais ma mère, je recevais ce dernier contact que je n'avais pas eu. J'ai eu besoin des entretiens pour ressentir dans toute sa profondeur ce que j'ai reçu sur le balcon de la maison de Gaspé.

6.3.4 Avancer ensemble à vitesse humaine

Mon itinéraire et ma méthodologie de l'errance me donnaient un cadre dans lequel j'avançais lentement à certains moments, et avec détermination à d'autres. Physiquement et mentalement. L'errance demande une disponibilité de corps et d'esprit. En contrepartie, les expériences nouvelles nourrissent les cellules, la mémoire cellulaire. Helen Mirra, artiste marcheuse, nomme

cela la « cellular spaciousness[254] » ou la vastitude cellulaire. La lenteur me permettait de vivre l'espace cellulaire, un état faisant écho aux micromouvements de la lenteur tels qu'explorés et documentés par l'artiste de la danse Myriam Gourfink. Sur la plage de Cap-aux-Os et à d'autres endroits, j'ai goûté ces espaces lents, alloués à la rencontre plus tactile et olfactive avec le territoire. J'ai créé ces occasions par des actions performatives sur la plage et ailleurs sur ma route. La série de photographies des ombres dansantes raconte l'un de ces instants goûtés, parenthèses imaginaires sur la route 132. Ces actions furtives, décidées sur-le-champ, étaient inspirées de ce qui se présentait, de ce qui traversait mon esprit, mes sensations ou qui se déployait sous mes yeux.

Gourfink, dans la création des gestes et mouvements chorégraphiques, s'appuie sur sa pratique du yoga. Elle pose comme fondement le mouvement du souffle. Sa démarche ne consiste pas à produire du mouvement, mais « à rechercher la nécessité intérieure qui mène au mouvement » (Chapuis, Gourfink, et Perrin, 2020). L'intention consistait non pas à suivre un leitmotiv, mais à favoriser une souplesse à l'ouverture pour faire avec ce qui se présente, faire place au neuf, à la surprise, à l'intensité. Ces instants arrivaient sous forme de jeu avec les lieux ou les éléments. J'ai photographié quelques-uns de ces moments, mais pas tous. J'en ai laissé plusieurs s'envoler et tant mieux s'ils demeurent gravés dans ma mémoire, je sais par conviction qu'ils ont nourri mon corps et mon être.

[254] Lors d'une conférence en ligne en juin 2020. Elle présente différents écrits relatifs à sa démarche, les siens et ceux des autres qui l'inspirent. Site consulté à l'adresse : https://walklistencreate.org/about/.

Fig. 6.7 : Autoportrait, Cap-aux-Os, septembre 2019.

Je découvre aussi par ma recherche que ces moments permettaient d'intégrer la charge des récits, ces mythes du monde qui m'étaient offerts, ainsi que mon propre récit. Je me surprends à

traverser des étapes du processus *Circle the earth*[255], c'est-à-dire à trouver des gestes à partir d'images mentales qui représentent mon récit et d'expérimenter ces gestes sur la route. Les mots d'Halprin pourraient, en ce sens, être les miens :

> Ce qui s'est révélé dans les images c'était tout aussi inattendu et surprenant. En fait je n'étais pas préparée à ce qu'une chose agisse sur plusieurs composantes du mécanisme corporel à la fois. L'exploration, en mouvement s'entend, quand elle était très spécifique, impliquait qu'on aille très profondément dans le corps ; d'où toutes ces réactions diverses (Halprin, 2009, p. 229).

Danse dans le sable s'est réalisée parce qu'il faisait beau ce jour-là et que j'avais accès à la plage de Cap-aux-Os. J'espérais me baigner, au moins une fois. Ce jour s'annonçait parfait. De même pour le rituel à ma mère. Mes actions dérivées répondaient à cette nécessité intérieure visant à tisser du sens entre moi et cette expérience tellement vaste. Je recevais tant d'informations, me faisant voyager dans toutes les couches perceptibles de ma personne. Les actions permettaient de métaboliser ce que je vivais de plus grand que moi, expression qui suggère le spirituel, mais j'ajouterais que les rencontres me plongeaient, elles aussi, dans l'immensité. Il y a, dans le performatif, une structure qui se définit selon le.la performeur.euse. Tout d'abord, des qualités, telles que l'attitude et la présence, mettent en place la conscience du performatif. L'attitude performative se définit par une posture interne fluide, disponible « prête à tout, à être dans l'expérience coûte que coûte, à s'engager inconditionnellement » (TouVA, 2017, p. 101). La présence, elle, est ce fil conducteur actualisant l'attitude par une action. Le Collectif TouVA propose que les actions performatives se déroulent sur plusieurs cycles d'action, chacun étant lui-même ponctué par une série d'éléments : connexion, motivation, intention, amplitude, direction, action, entraction (TouVA, 2017, p. 106). Ces cycles sont présents dans l'action *in situ*. Dans la longue marche, les actions amplifiaient le vécu des rencontres, des états intérieurs qui me faisaient passer de la connexion profonde vers une sensation corporelle orientant l'action

[255] *Circle the earth* est une pièce collective du mouvement dansé dirigée (ou facilitée) par Halprin, qui débute en 1986 et dont d'autres itérations furent produites dans différents pays. La configuration de la pièce change selon les groupes qui la performe, mais elle est fondée sur un processus de connection à la Terre. Le processus de *Circle the earth* est lui-même basé sur le cycle RSVP (un clin d'œil au sigle de Répondez S'il Vous Plaît) ; RSVP désigne ici *Ressources, Scores, Valuaction, Performance*, qui, ensemble, impliquent une écoute active de la parole et du mouvement (Halprin, 2009, p. 151).

dans une direction qui me surprenait moi-même, une action qui se dépliait graduellement et avec laquelle je gardais le contact, l'état de présence, autant que possible.

J'ai observé dans une période où je peignais que j'avais toujours, près du tableau principal en production, des surfaces autres pour peindre, de formats hétéroclites. Entre les moments de travail sur la grande toile, je me laissais dériver sur ces petits tableaux. C'était ma façon de trouver le fil conducteur. Le fil conducteur du performatif, c'est la présence (TouVA, 2017, p. 101). Dans cette longue marche, j'ai usé de la même stratégie. Des actions performatives sont vécues dans les interstices de la performance de marche : danser dans le sable, me rouler jusqu'à la mer, faire flotter le papier au vent. Celles-ci sont des ouvertures sur le territoire, non anticipées, décidées sur le vif, des caractéristiques de la composition de l'action performative (TouVA, 2017, p. 103). Je sais que celles-ci agissent comme espace d'autocohérence sans que j'en aie pris conscience pendant leur déroulement. Je répondais à une impulsion intérieure, qui s'explique par le processus de changement propre au performatif et ses dimensions visibles et in-visibles : la fondation et la composition de l'action (TouVA, 2017). La fondation de l'action est invisible, elle se compose par l'attitude, la motivation, la posture, la mémoire active, les fragments identitaires. La composition de l'action est en partie visible par les gestes posés, sa structure, les traces, les interactions qu'elle génère, le « nombre de successions d'actions et de non-actions » (TouVA, 2017, p. 102). Puis l'action est aussi in-visible par ces décisions sur le vif qui relèvent des instances intérieures d'enlignement, de fluidité, d'autocohérence (TouVA, 2017, p. 102). La tresse des récits est une cocréation au sens plein du terme, dans l'esprit de la sympoïèse. Les donateurs.trices de récits se sont prêtés.es au jeu spontanément, mais étaient-ils.elles conscients.es de l'œuvre de cocréation en devenir ? Les participants.es de la manœuvre à Verdun arrivaient dans un autre état d'esprit, nous le verrons plus loin. La coprésence implique d'une façon ou d'une autre une cocréation des situations, que l'on soit conscient.e ou non des enjeux.

6.4 Tresser les récits

La marche et les récits ne révélaient pas de front une ou des réponses à la question portée pendant la performance – « Qu'est-ce que vivre près du littoral en 2019, en Gaspésie ? » Les réponses étaient diversifiées, apparemment chaotiques : l'expropriation de la pointe de Gaspé,

l'immigration récente, l'industrialisation de la pêche, le développement de la route 132, la beauté de la mer, les villages ouverts puis fermés, les relations entre les Mi'gmaqs et les Acadiens, l'exode de la population, le clivage entre les municipalités gaspésiennes et les grandes villes de Montréal et de Québec, la pêche sportive au saumon, le retour aux sources des retraités.es, le manque de ressources dans tous les secteurs sociaux, la pauvreté de la population, la fermeture du service ferroviaire, l'absence de transport collectif efficace ; je pourrais nommer encore plusieurs thèmes abordés. Autant de propos, autant de réalités qui, toutes, mènent à d'autres couches du réel. À tout moment, des choix à faire. Pendant les instants performatifs, j'ai pressenti qu'il était préférable de laisser émerger tous ces éléments et de vivre avec eux, de les laisser bouger ensemble pour qu'ensuite, peut-être, une ligne directrice en ressorte, à la façon de ce qui se produit dans le rituel de la quête de vision. Puis, de quoi sera faite l'œuvre ? Quels éléments traverseront dans le champ de l'art et lesquels resteront faits de la vie ordinaire ? J'avais besoin d'une ligne directrice pour écrire la thèse.

6.4.1 Dialoguer avec les images pour répondre à la question

De retour à Montréal, en survolant les récits gaspésiens, je les apprivoise comme des îles que la marche me fait traverser. Puis je tire le fil doré qui les relie. Je redécouvrais des mots, des idées, des textures sonores. Ces sons réanimaient mon expérience et m'en faisaient vivre une nouvelle. Au moment de la performance, je ne pouvais tout capter, je ne pouvais mesurer l'étendue de la réalité éprouvée, traversée lors de ma marche. Après plusieurs écoutes, j'en ai saisi un autre sens. Halprin est inspirante dans ce processus d'apprivoisement du chaos. Son travail sur le corps individuel et collectif éclaire mon travail de tressage des récits, incluant mon propre récit. Dans un entretien, Halprin mentionne qu'elle a besoin d'un dispositif pour accorder les deux plans, personnel et collectif (Halprin, 2009, p. 236). Par ma performance de marche au long cours, je cherchais, moi aussi, à raccorder les récits, à les faire résonner ensemble. En choisissant les *walking methodologies*, je me positionnais aussi dans une approche d'écoute des éléments, du corps, du paysage plutôt que d'adopter une méthodologie classique où j'aurais analysé les récits un à un, pour en tirer une conclusion. J'avançais plutôt avec l'intention d'inventer de nouveaux mondes, d'être une « faiseuse d'histoires réelles et fictives », comme le suggère Haraway

– inventer des parentés, des liens dépareillés. Les récits sont bel et bien inscrits dans l'expérience, la mienne et celles des donateurs.trices. Ils sont archives des rencontres qui ont eu lieu et faiseurs de nouveaux liens. En plus de recevoir ceux des autres, j'ai eu la possibilité de m'inventer des jeux, des danses et au moins un rituel pour être faiseuse de mon histoire. Aujourd'hui, je conçois l'œuvre processuelle comme le mouvement de va-et-vient entre le récit personnel et le récit collectif, et lorsque j'incarne mon récit, lorsque je l'habite, il influe sur les situations. En art action, Martel réunit en triade l'intimité, le privé et le public (2001, 33-37); triade par laquelle s'actualise le tissu performatif. Le privé constitue le corps de l'artiste [et celui de l'autre aussi], c'est le corps privé. Le public constitue un corps public et ses dimensions politique, écologique [sociale, culturelle, etc…]. L'intimité dans un contexte d'art action se vit par les mouvements de transition entre corps privé et corps public, où l'action privée s'inscrit dans l'espace public (Martel, 2001, p. 33-37) Le corps public se rencontre aussi dans les gestes du corps privé car les gestes sont appris; ils demeurent, faut-il le rappeler, des manifestations culturels.

Fig. 6.8 : Tresse de foin d'odeur.

Fig. 6.9 : Le vécu passe du ressenti corporel au partage dans une création, puis se copartage avec une communauté. L'artification est le processus d'insertion de cette création dans le monde de l'art.

Halprin travaille les relations des humains à la Terre par la mythologie, verbalisées autour des représentations mentales de la Terre, de la planète[256]. En développant *Circle the earth*, Halprin voulait, d'une part, rassembler une communauté planétaire pour prendre soin de la Terre par la danse, et d'autre part, mettre de l'avant les mythes individuels et collectifs. Quelle est notre histoire personnelle et qu'est-ce que nous souhaiterions changer, pour être mieux, pour participer à un mouvement de paix ? D'abord, le mouvement crée du lien (Halprin, 2009, p. 237), je l'ai déjà démontré sous différents angles[257]. Puis Halprin décrit en ces mots le travail du mythe.

> [Je veux] essayer de faire comprendre aux participants que le symbole de leur mythe, de la paix, est leur propre corps, sur le plan personnel. Ce qu'ils éprouvent physiquement et leur ressenti vont devenir leur histoire. Et cette histoire forme leur mythe, chacun ayant une histoire différente, un mythe différent. La manière dont il l'incarne est leur rituel, et chacun a le sien (Halprin, 2009, p. 236).

[256] Voir l'annexe G.

[257] On peut se référer aux sections, entre autres, 6.1.8, 6.1.9, 6.2.1.

Les participants.es de *Tresser les voix* ont contribué à cette tresse de fragments de mythes individuels et collectifs. Dans mes actions dérivées, j'intégrais ce que j'avais reçu d'idées, d'émotions, d'énergies à travers ces mythologies chargées de sens, d'histoire, de symboles. Mes actions ritualisaient l'intégration de chaque récit pour en faire un mythe collectif auquel moi aussi j'appartiens. Ce mythe collectif est évoqué par les créations du site internet *Tresser les voix.com*, puis par la manœuvre *Promenades à Verdun*, où l'on a l'occasion de saisir que chacun.e contribue, par son récit privé, à un récit collectif. Il y a donc présence ici d'une triangulation entre récit (corps) privé et récit (corps) public, où se définit une représentation – partielle, j'en conviens – de l'état du monde, l'état de la planète. Le plus important n'est pas de raconter chacun la même version de ce récit public, mais de partager une représentation de ce qu'est, pour nous, la planète Terre. Ce mythe collectif sera chargé d'un sens différent pour chacun.e (Halprin, 2009, p. 236), mais vise, dans le meilleur des cas, à nous rassembler. Il peut aussi, selon nos croyances, nous diviser. Personnellement, je suis plutôt d'avis que notre relation à la Terre et à la nature est morcelée depuis des siècles, pour tous.tes les descendants.es des cultures occidentales. La crise climatique est aussi un appel à se rapprocher de l'essence de la nature environnementale et humaine[258]. Mon passage sur la route 132, en septembre et octobre 2019, était silencieux, sans tambour ni trompette, mais ne passait pas inaperçu et suscitait des images relevant du mythe ou du passé plus ou moins proche ou lointain. Je cherchais moi-même des images et j'en créais d'autres, dont l'archétype de la marcheuse, comme des vases communicants. Les donateurs.trices de récits sont entrés.es dans leur mythe personnel et ils.elles l'ont partagé. La tresse de récits dans ma création crée ainsi une petite communauté imaginaire qui, en quelque sorte, fait le tour du littoral, chacun.e offrant, selon son point de vue, son expérience du monde; une communauté ouverte puisqu'elle s'adresse aux auditeurs.trices des récits des *Promenades à Verdun* ou sur le site internet.

> La Terre est notre symbole collectif. La partition qui a été élaborée est l'histoire de cette Terre. La partition collective qu'ils accomplissent est le rituel collectif. Et il est possible,

[258] C'est d'ailleurs ce que mentionne Yves Bonnier-Viger, directeur de la santé publique pour la Gaspésie et les Îles de la Madeleine, dans sa communication lors de la Marche pour le climat du 27 septembre 2019, à Gaspé.

> c'est vers ça qu'on tend de toutes nos forces, que la partition collective se déroule en même temps que le mythe individuel est accompli (Halprin, 2009, p. 236).

Dans un autre contexte, la manœuvre pour Richard consiste « simplement à glisser sur la ligne fragile qui relie entre eux les humains, ces êtres culturels. La manœuvre deviendrait un mode inusité de naviguer à travers la culture » (2012, p. 279), de se rapprocher. Comme pour les partitions d'Halprin, une autre artiste pourrait reprendre la cartographie de ma performance et n'obtiendrait pas les mêmes résultats. Les écrits de philosophes comme ceux des artistes témoignent du mystère de la marche, de sa part de hasard, d'inconnu. Ce que les philosophes articulent par des mots, des idées qui dégagent le sens de la marche, l'artiste tente de le traduire en poésie, en images et par différents médiums. Pour ma part, c'est par la tresse des récits, lors des *Promenades à Verdun* et avec le site Web, que je partage mon expérience.

6.4.2 Passage de l'autopoïèse à la sympoïèse

Maintenant que sont exposées ces différentes facettes de l'artiste performeur.euse qui marche pour créer, par sa corporéité, par sa présence dans les instants de transcorporéité de la quête de vision et du dialogue avec la nature, j'avance encore, pour penser, cette fois, le passage entre le monde intérieur et le monde extérieur. La sensibilité profonde du corps nous tient en relation avec l'environnement et elle s'exprime par des modes complexes et excessivement fins.

Dans la marche, nous expérimentons ce va-et-vient entre l'individu et le collectif, alors que nous traversons des espaces temps et entrons en dialogue avec les lieux, avec les situations. J'y vois un lien avec ce que Dempster distingue entre l'autopoïèse et la sympoïèse, de l'individuel vers le collectif. Tel que vu dans la section 5.6.1, la sympoïèse est décrite comme un réseau de lignes ou de liens entre les bactéries, un tissage de relations entre les individus. J'y vois un lien avec le texte *Les tissus du performatif* (2001, p. 33-61) dans lequel Martel développe sur le thème de l'interconnection en art action, celle qui transforme les actions de l'artiste en réaction collective. L'interconnection, ici s'expérimente par une situation qui ouvre un passage de la sphère intime vers la sphère publique. La sympoïèse se vit aussi sur le temps long comme celui des générations. Martel cerne l'importance du réseau des artistes pour la survie et le développement de la

pratique de l'art action, ceci dans le moment immédiat, mais aussi à travers le temps et les générations. Alors, le *tissu performatif*, est fait de ces liens éphémères que l'artiste-performeur.euse crée avec le public ou les participants.es, ainsi que du tissage de plusieurs créations d'artistes, de plusieurs événements marquants sur plusieurs décennies[259].

Et ce n'est pas terminé, « Le tissu du perfomatif est en élaboration, il se tisse en réseau, il se ramifie et s'étend dans des régions diversifiées, parce que l'activité artistique restera toujours impossible à freiner » (Martel, 2001, p. 61). Le fonctionnement de l'artiste, dans ce contexte est sympoïétique. Sa collaboration avec les pairs.es élargie la pratique, la transforme, et se transmet davantage. C'est grâce à l'affirmation d'une pensée et d'une pratique de l'art action par les artistes entre eux et avec différents publics, que l'art action existe et se perpétue. La sympoïèse ici, serait une façon d'être dans le monde ; collaboratif, ouvert à l'inconnu, ouvert au changement. Tout au long de mon parcours gaspésien, la performance et la manœuvre, se déploient en sympoïèse. Elles contaminent la sphère de vie immédiate de l'autre, même si elles agissent vraiment à condition que la proposition, comme le mentionne Richard (2012, p. 279) : « résonne dans la chair de l'autre ». Ce mouvement collaboratif se redessine, se rejoue selon les différentes configurations relationnelles qui se font et se défont au rythme de ma marche et des lieux traversés. Dans un fonctionnement sympoïétique, nous acceptons implicitement que la plupart des choses nous échappent, même si elles circulent autour de nous, agissent dans notre vie, notre environnement, notre psyché. Nous acceptons que les organismes se transforment, qu'ils créent des structures d'adaptation aux événements, à l'environnement, aux autres organismes. Déjà en septembre 2019, ma marche gaspésienne revêtait la dimension sympoïétique et elle correspondait, selon moi, à la manœuvre furtive par immixtion. Elle se vivait par l'infiltration; elle ne s'imposait pas; elle était déambulation dans le décor (Richard, 2012, p. 279). Dès lors, je peux jongler avec les mots « performance » et « manœuvre »; les notions s'interpellent l'une l'autre et, dans ma création en Gaspésie, elles sont l'endroit et le revers d'un même gant. Après avoir recueilli les premiers récits en Gaspésie, j'étais emballée par leur richesse et leur variété. Il était évident que je transformerais ma performance gaspésienne en activité artistique communautaire

[259] Martel crée ce tissage en nommant plusieurs personnages ayant pris position, à différents moments de l'histoire de l'art, principalement sur le rôle social de l'artiste.

à mon retour, c'est-à-dire que je ne pouvais me restreindre à traduire l'expérience par des objets artistiques : recueil, bande sonore, photographies, vidéos et autres. Aujourd'hui, la manœuvre est évidente car elle est la manifestation tangible du cœur de mon intention, c'est-à-dire qu'elle est passée de l'autopoïèse à la sympoïèse.

6.4.3 Le cycle RSVP pour le passage de l'individuel au collectif

Les récits des participants.es ont une valeur artistique intrinsèque : ce sont des moments suspendus dans ma trajectoire et dans le récit de vie de ces personnes. Le passage de l'autopoïèse à la sympoïèse, comme métaphore de la cocréation du monde, entre humains et entre espèces, amplifie la poésie naturelle de nos récits. Lawrence Halprin, architecte et compagnon de vie d'Anna Halprin[260], a réalisé tout un travail de notation. C'est le résultat d'une collaboration du couple avec plusieurs autres professionnels.les qu'il présente par un modèle schématisé du processus de création en arts vivants, le cycle *RSVP*. Je l'explore pour articuler ensemble autopoïèse et sympoïèse. Anna Halprin a pu observer son efficience lors des ateliers et des cocréations qu'elle a initiées (2009, 2019). Le principe de la notation (scores en anglais) consiste à relever les lignes principales d'une performance, après celle-ci[261] la plupart du temps, pour en documenter les moments importants. Lawrence Halprin mentionne que les notations, en général, semblent avoir des caractéristiques fondamentales et universelles dont il présente les principales dans le cycle *RSVP* (1973, p. 190). Sa proposition agit comme modèle en guise de référence dans l'élaboration de la notation d'une création spécifique. À partir de sa pratique de danseuse, chorégraphe et pédagogue, Anna Halprin précise que l'artiste contemporain, dans la tâche d'écrire une notation, prend la responsabilité, non seulement de la forme de la création, mais du processus créateur. L'artiste doit saisir les instants décisifs internes, les rendre explicites, s'il veut

[260] Le couple collabore notamment sur le développement d'un système de notation des processus de danse et d'actions performatives avec différents médiums artistiques.

[261] La champ théorique de la notation est vaste et précis selon les disciplines. Je me limite, ici, à décrire le concept de notation *RSVP*. Cependant, je peux ajouter que, pour la danse, les notations s'inscrivent au fur et à mesure de la composition de l'œuvre, donc une fois que les gestes sont performés au moins une première fois. Pour certains artistes, par exemple en art conceptuel, les notations ou instructions s'écrivent avant d'être performées, par exemple, certains happenings de Kaprow (2011). Nous pouvons comprendre que la méthodologie utilisée oriente le processus vécu de la performance ainsi que la création accomplie.

prendre la responsabilité de ses actions et les partager à la communauté (2019, p. 20). Voici le cycle *RSVP*.

> R pour *ressources* : celles qui sont à notre disposition, autant matérielles qu'humaines, comprenant les motivations et les buts.
>
> S pour *scores*, en français notations : qui décrit le processus de la performance.
>
> V pour *valuaction* : l'analyse des résultats de l'action, des décisions et de la sélection des actions à poser en cours de processus. Décrite par action orientée et décision orientée.
>
> P pour *performance* : elle est le résultat de la notation, et le « style » du processus (Halprin, 1973, p. 2-3 – traduction libre). La performance se concrétise par une suite de gestes qui se créent dans l'interaction des individus dans le groupe.

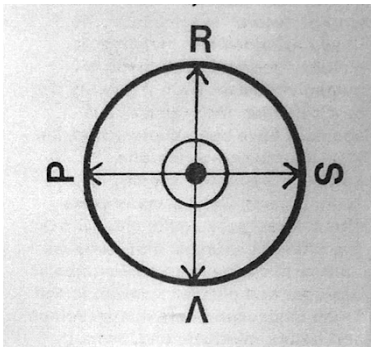


Fig. 6.10 : Diagramme RSVP : l'interconnexion des éléments du cycle d'une situation (Halprin (L.), 1973, p. 2-3).

Le cycle RSVP illustre le processus individuel autant que celui d'un groupe. Dans le cycle individuel, le *score* sera en minuscule pour signifier que la performance individuelle s'insère dans celle plus grande du groupe. Dans le deuxième diagramme, les cycles individuels se superposent à celui du groupe. La méthode des Halprin[262] ne se limite pas à la danse, mais peut s'adapter à différentes

[262] L'ouvrage *The rsvp cycles : creative processes in the human environment* (1973, ©1969) est dirigé par Lawrence Halprin.

pratiques de création[263] qui impliquent le mouvement (espace et temps). Elle pourrait aussi bien s'adapter aux situations interespèces et sympoïétiques, pour en conserver les traces.

Pour la thèse, je n'ai pas créé de notation complète d'une seule pièce, ni pour *Tresser les voix*, ni pour *Promenades à Verdun*. Toutefois, avec différents fragments documentaires, dont le récit de pratique, les schémas en quadrants (figure 6.5 et 6.9) et la carte de la Gaspésie, ou encore les notes pour la manœuvre à Verdun, j'en ai dessiné les esquisses. De plus, je souhaite poursuivre la concrétisation d'une ou plusieurs notations complétées après la thèse.

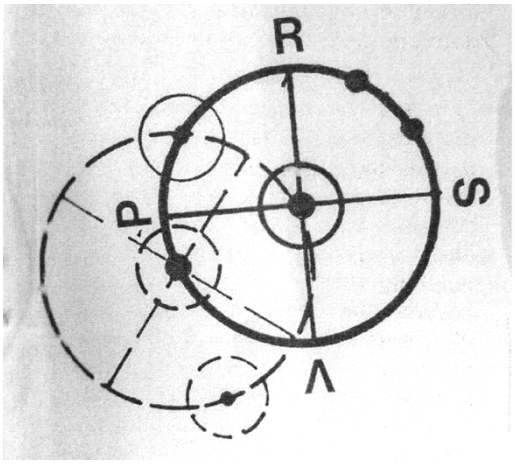


Fig. 6.11 : Diagramme RSVP : la dynamique de l'individu rencontre celle du groupe (Halprin (L.), 1973, p. 4).

Les espèces vivent entre espèces, mais nous cohabitons sur les mêmes territoires, les lieux où nous sommes corporellement. « Personne ne vit partout, tout le monde vit quelque part. Rien n'est lié à tout, tout est lié à quelque chose » (Haraway, 2020, p. 56). J'ai tenté de traduire le corps qui habite le territoire par certaines images, dont les deux suivantes (figures 6.12 et 6.13), puis une image du mouvement du vent (figure 6.6)[264]

[263] Dans mon mémoire de maîtrise, les constats de ma recherche m'amenaient sur la piste que, dans un groupe d'hommes avec lesquels je créais, il était nécessaire de prendre un temps individuel avant de plonger dans l'espace collectif. Je proposais alors les créations en deux temps forts, la partie solo – pour découvrir comment chacun.e souhaite s'investir –, suivie de la partie collective – qui résultait d'une mise en commun des intentions, des idées et des traces matérielles. La création collective était rendue publique.

[264] À ceci s'ajoutent d'autres du chapitre 4.

Le passage de l'autopoïèse à la sympoïèse s'est amorcé dès le début du travail de la recherche par le passage du mythe individuel au mythe communautaire. Notre histoire, notre mythe nous fait incorporer le monde. Au contact des autres, le mythe peut se transformer et se donner comme image. L'œuvre processuelle comme concept peut expliquer la dynamique du mythe comme matériau en mouvement. Les images de la quête au sens figuré prenaient différentes formes : des récits et leur contenu, les éléments qui survenaient sur la route et pendant les actions dérivées. Les contenus me fascinent par le fait que je ne les ai pas cherchés. Ils sont venus à moi. Je les traite comme des éléments de la nature. Ils m'informent de réalités passées, présentes et tournées vers le futur. Pour accomplir ce passage, il me fallait proposer la manœuvre, et pour la concevoir, travailler la récolte des récits et des artefacts de mon expérience en Gaspésie. Le processus n'était pas le même que si j'avais d'emblée créé pour un groupe. C'est ce contexte de la thèse qui prédisposait à ce long cheminement. Le processus de la pensée peut, lui aussi, se vivre en sympoïèse, c'est-à-dire que je rassemble des éléments disparates que je tente de traiter sans les discriminer et que j'observe à partir de leur propre immanence (le processus de la quête de vision).

Fig. 6.12 : Plage de Cap-aux-Os, septembre 2019.

Fig. 6.13 : Plage de Cap-aux-Os, septembre 2019. Composition sur sympoïèse

6.4.4 Mon récit avec celui des autres

J'ai cherché différentes façons d'articuler les récits entre eux. Puis, après quelques explorations – les cartes-récits et l'ajout de réflexions ou de citations dans le montage des récits –, j'ai constaté que la forme la plus parlante était la plus simple et consistait à m'en tenir aux propos recueillis. Mes actions, ma présence et mon récit se mêlent à l'assemblage des paroles reçues. J'ai vécu une expérience lente et multisensorielle. Le rythme de la marche dans cet espace rural était un événement corporel en soi, un constat que je retrouve chez d'autres artistes cités par Springgay et Truman (2018). La réalité vécue par mon corps semble parfois occultée par les récits et ma démarche pour les recueillir, mais l'adaptation physique au territoire était bien réelle. Mon effort trace la trajectoire. Ma « corporéité par la posture, la vitesse et le rythme » compose une forme

chorégraphique « qui dessine des interactions tactiles entre le corps en mouvement et le sol, et joue un rôle fondamental dans la façon dont l'environnement proche s'expérimente par les sens (Lund[265], cité par Springgay et Truman, 2018, p. 41 – traduction libre). Ce senti chorégraphique m'était nécessaire pour vivre l'état performatif ; la seule référence que j'ai trouvée où s'exprimait un senti semblable, c'est chez Quoiraud, qui ressent la danse en marchant. Valéry écrivait que le moment créatif est un état chantant, et pour moi, lors de la marche, il était un état dansant.

J'ai souvent eu le besoin de toucher la nature et à cette dimension haptique s'ajoutent les sensations corporelles comme la pression, la tension musculaire, les douleurs, qui relèvent aussi de l'affect (Hayward, cité par Springgay et Truman, 2018, p. 8). Toutes ces manifestations de la corporéité dans l'environnement demeurent un enjeu difficile à décrire malgré le nombre de plus en plus important d'études sur le sujet, selon Springgay et Truman (2018, p. 9), en particulier, pour décrire les relations plus qu'humaines. C'est un champ en émergence.

6.5 Manœuvrer les *Promenades à Verdun*

Les récits sont profonds, philosophiques, sociopolitiques, poétiques et traitent de problématiques passées, présentes, futures. Ils forment un tout cohérent, sensible, une tresse. Les récits sont des échos du territoire en réponse à la question : Qu'est-ce que vivre en Gaspésie en 2019 ? Le phénomène de présentification des éléments du passé, des personnes et du vivant non visible, mais présent depuis des siècles, est palpable. Et ce passé qui résonne avec le présent devient un levier dans la manœuvre des *Promenades*, mais, pour trouver les gestes artistiques qui ouvriraient cette expérience, comment faire ?

Il est plus difficile d'imaginer un territoire au-delà d'une image mentale circonscrite. Pourtant, nous traversons ces espaces. Donc, à Verdun, je proposais une situation à intersection géopoétique. Le fleuve, même à cette hauteur, est connecté directement au littoral gaspésien, mais l'eau y est douce, son climat est différent; son écologie aussi : il n'y a pas de grande plage,

[265] Katrín Ann Lund est anthropologue sociale. Elle publie en 2005 un article concernant sa recherche sur le phénomène de la vision pendant la marche en montagne. Lund, K. (2005). Seeing in motion and the touching eye : Walking over Scotland's Mountains. Revue *Etnofoor*, Vol. 18 (1), (p.27-48).

d'horizon lointain, mais il est habité par de multiples variétés d'arbres, de végétaux et d'animaux. Le fleuve, ce *chemin qui marche* (Sylvain [266], 1965), est une richesse de 2000 kilomètres, s'allongeant du golfe Saint-Laurent jusqu'au lac Ontario. Difficilement navigable, il a fait beaucoup de morts.es et engendré des légendes.

Passer du littoral gaspésien au littoral du fleuve Saint-Laurent allait de soi dans mon esprit. Sur le terrain, j'ai eu à jongler avec plusieurs idées avant de trouver le ton, la forme plus précise, celle qui amplifierait la résonance entre les lieux. De même, l'itinéraire des *Promenades* est devenu évident à la deuxième visite d'exploration. Le circuit des *Promenades à Verdun* est de 5 kilomètres, soit 2,5 kilomètres à l'aller et 2,5 au retour. Il longe le littoral du fleuve dans l'arrondissement de Verdun, débutant à la maison de la culture Quai 5160 et se terminant au Belvédère, près des rapides de Lachine, représentés sur la capture d'écran de la figure 6.6. Le ratio de participants.es, d'une pour trois à une pour huit (1:3 à 1:8), était plus grand que pendant la performance de marche. Le tout débutait par une introduction du contexte de la manœuvre, où j'exposais des artefacts, mes « souvenirs de voyage ».

[266] L'auteur, dont le nom civil est Auguste Panneton, a publié plusieurs courts ouvrages sur l'histoire du territoire, les terres et le fleuve. L'expression, le *chemin qui marche* provient de la langue algonquienne et se dit *magtogoek*.

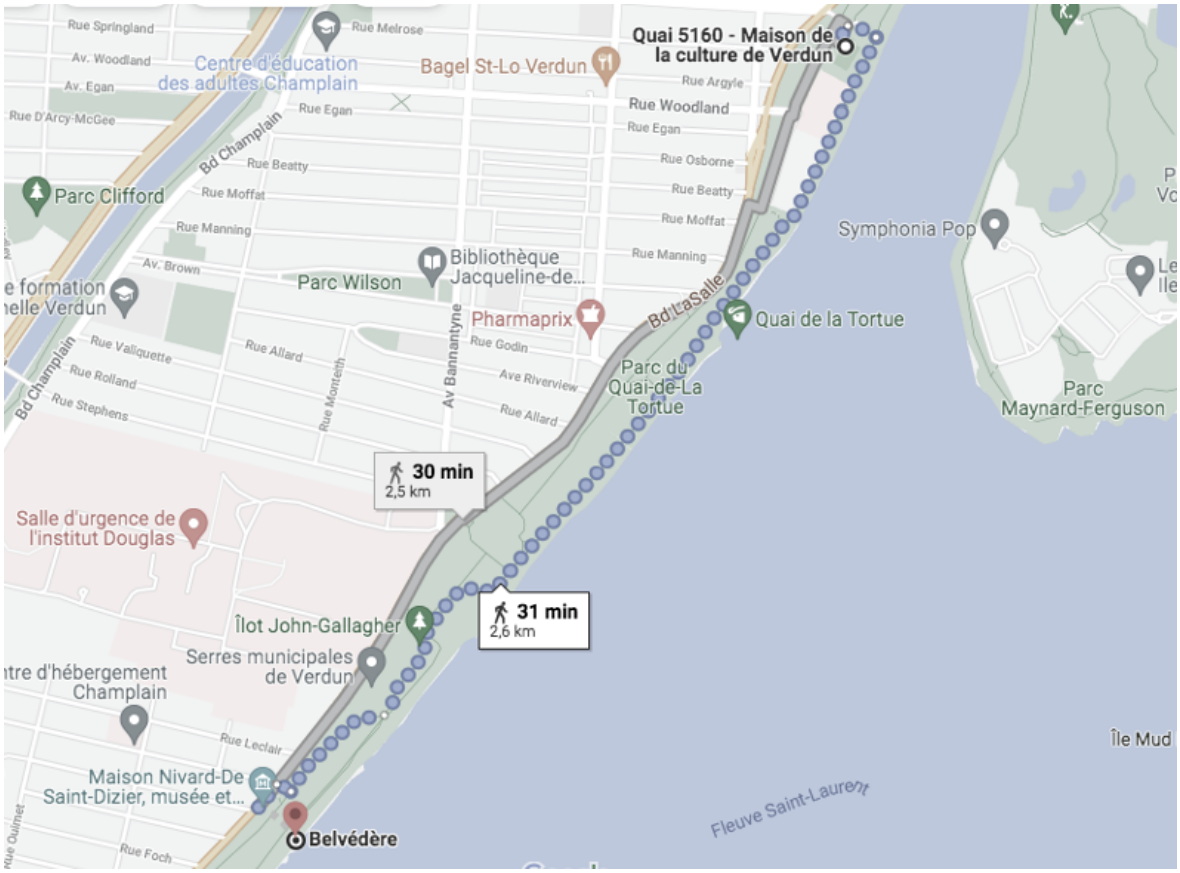


Fig. 6.14 : Carte (capture d'écran Google Maps) du circuit des Promenades à Verdun, 2020-2021.

Fig. 6.15 : Vue sur le fleuve au point de départ des Promenades à Verdun, septembre 2021.

J'ouvrais une carte de la Gaspésie dessinée à la main sur une toile de coton brute, où j'identifiais la région gaspésienne, la mer, le golfe[267] et le fleuve. J'identifiais aussi mon itinéraire pour les participants.es. Ensuite, j'ouvrais un grand sac rayé bleu, pour en sortir les souvenirs que je déposais sur la carte. Chacun avait une symbolique : un toutou homard, une poupée d'allure autochtone, le livre *Racleurs d'océans* d'Anita Conti (1959), une tresse de foin d'odeur, un rouleau de papier mûrier sur lequel est tracé un dessin du vent et un bâton de parole sur lequel j'avais accroché un haut-parleur sans fil par lequel je ferais entendre une sélection de six récits (parmi ceux qui sont présentés à l'annexe I).

> Ces objets disparates évoquent des ères historiques, des siècles de culture. L'écologie transhumaniste nous invite à nous resituer dans l'histoire de l'humanité, rien de moins. Prendre de la hauteur sur l'échelle du temps change la perspective de l'époque trouble que nous traversons. Ce que nous pensions savoir s'effrite petit à petit, parfois ce sont des pans d'histoire qui tombent sous nos yeux comme nous l'avons vécu à l'été 2021, avec la découverte des ossements d'enfants autochtones (introduction de la manœuvre, Cabot, 2021[268]).

Fig. 6.16 : Promenade à Verdun, introduction devant la Maison de la culture, septembre 2021.

[267] Le golfe est une étendue d'eau bordière du littoral, généralement assez large. Consulté le 8 décembre 2021 à l'adresse : https://www.cnrtl.fr/definition/golfe.

[268] Référence à mon texte d'introduction pour la manœuvre. Je faisais référence aux événements de l'été 2021, la découverte d'ossements d'enfants autochtones sur plusieurs sites de pensionnats, dont celui de Kamloops. Consulté le 4 avril 2022 à l'adresse : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1799682/pensionnat-kamloops-archives-cb-victoria.

Puis, nous descendons près du fleuve. Quatre arrêts sont prévus sur le parcours pour l'écoute d'une sélection de six ou sept récits (selon la journée). Au premier arrêt, nous écoutons le récit d'Allen et Francine (L'Anse-au-Griffon). Nous marchons sept à huit minutes et nous nous arrêtons pour écouter le récit de Xieo (L'Anse-au-Griffon). Nous continuons la promenade dans le sentier sinueux, les uns derrière les autres, je marche devant. Nous marchons en silence le plus souvent ; nous observons la nature, chacun.e pour soi. Une forme de méditation active s'installe dans le groupe. C'est à la fin du parcours que j'en prendrai vraiment connaissance, lorsque les participants.es me raconteront leur vécu, leurs émotions, leurs mouvements dans l'environnement immédiat. D'une promenade à l'autre, je repassais le premier récit, toujours le même, celui d'Allen et Francine, puis les autres variaient de façon à ne pas reproduire exactement la même chose, mais ils étaient plus ou moins calculés en fonction de la durée annoncée, deux heures de promenade, et formaient un ensemble pour couvrir des réalités différentes de l'expérience gaspésienne que je tentais de traduire. La présentification par les voix, les mots d'Allen et Francine, de Xieo, d'Arjuna, d'Yves, de Stéphane, de Gesig, d'Edwige et des autres, apportaient de la consistance à la situation des groupes à Verdun. Il y avait un moment d'accordage entre le lieu où nous étions et celui du récit. La vue du fleuve, les flots, les activités aquatiques (planche, canot, pêche), les canards sur la rive, les arbres odorants, le clapotis de l'eau créaient une caisse de résonance aux images mentales de la Gaspésie. L'introduction et les objets visaient à favoriser un accord interlieux. Tout participait à la rencontre du territoire dans cet espace-temps de la manœuvre.

6.5.1 Participants.es de la manœuvre

Les *Promenades à Verdun* rassemblaient une audience mixte, provenant de différents milieux. Certains.es en avaient pris connaissance grâce aux Journées de la culture, d'autres par les courriels de l'université et d'autres encore, par Facebook ou par mes envois courriels. Le bouche-à-oreille a eu, lui aussi, son effet. L'expérience directe mettait en relation mon corps et leur corps. En écoutant ensemble les récits, puis en les commentant, ils.elles se les appropriaient et participaient à leur tour à la construction de cette performance. Entre l'écoute des récits, marcher avec des inconnus.es en silence et se laisser porter par les chemins (le sentier de terre et le fleuve)

constituait un exercice d'attention en soi. Ce n'est pas chose courante de marcher avec des inconnus.es sans parler. L'attention conjointe nous attache, précise Citton[269] (2014, p. 154). L'auteur explique aussi que l'individuation est tout aussi importante que la collectivité. Puis, l'attention conjointe, qui relève de l'écologie du soin, implique de prendre soin du collectif, mais à travers ce que l'on croit nécessaire selon son propre senti. En ce sens, il n'y a pas de ligne collective à suivre. Il s'agit de développer une attitude de bienveillance se manifestant par différents gestes. Si nous regardions tous dans la même direction tout le temps, nous manquerions les alertes du danger.

> La conjoncture idéale de nos attentions exige à la fois de prendre soin des relations qui nous attachent et de prendre un soin tout aussi attentif de ce qui individue chacun au sein du groupe – ce qui implique de se détacher non seulement d'autrui, mais de soi-même. Afin d'apprendre à s'accommoder des différences qui originellement nous hérissent (Citton, 2014, p. 167).

Dans la promenade, ces attentions sont inhérentes à mon intention de sympoïétiser (dans la mesure où j'ai une influence dans l'action) ; en prenant le temps de sentir la matière sous nos pieds, l'expérience peut devenir tangible, incarnée.

> La marche fait ressentir sa participation : je sens en moi le végétal, le minéral, l'animal. Je me sens fait du même bois que l'arbre dont en passant je touche l'écorce, fait du même tissu que les grandes herbes que je frôle et ma respiration lourde, quand je m'arrête, s'accorde au halètement du lièvre [ou du chien[270]] qui fait brusquement halte devant moi (Gros, 2009, p. 135).

À la fin du temps de marche, nous discutons et échangeons sur les premières impressions que laisse l'expérience pour chacun.e[271]. La parole est libre, certains.es partagent beaucoup et d'autres, pas du tout. Discuter ensemble ouvre une brèche dans le quotidien. Ces rencontres et les discussions seraient improbables hors de ce cadre. Je reçois des commentaires surtout

---

[269] Yves Citton est professeur de littérature à l'Université de Grenoble, philosophe et essayiste.

[270] C'est un ajout à la citation de Gros, car il y avait de nombreux chiens sur le parcours des *Promenades*, un lieu de choix pour les compagnons des promeneurs.euses.

[271] Les *Promenades à Verdun* se sont déroulées en deux temps. La première série a eu lieu à l'automne 2020. J'ai dû la mettre en pause à cause des mesures sanitaires. La deuxième série s'est tenue en septembre et octobre 2021.

positifs, en tout, toujours constructifs. Le récit d'Allen et Francine (l'expropriation de Forillon) frappe l'imaginaire, non seulement par ce qui est raconté, mais par les mots, la voix, le ton, la sensibilité. Toute la violence avec laquelle cette expropriation a été menée refait surface un instant. Lors des *Promenades à Verdun*, au moins quatre participants ont aussi fait des liens avec l'expropriation de Mirabel[272] (au Québec) et d'autres ont souligné que Forillon n'est pas le seul exemple, sans préciser. Lors de la marche du vendredi 24 septembre 2021, un participant dit se sentir proche du témoignage de Xieo, une immigrante chinoise établie à L'Anse-au-Griffon. Lui-même est immigrant et dit ressentir ce que Xieo exprime. Il se dit surpris d'entendre ce témoignage dans cette expérience de promenade. Dimanche 26 septembre 2021, une femme nous dit : « Écouter les récits en marchant près du fleuve était agréable et je me sentais proche de ces gens-là ». Une autre participante me mentionne après-coup que ma proposition n'est pas assez politique ; étant donné qu'elle n'a pas détaillé cette idée, il m'est impossible de saisir exactement ses attentes. On m'a aussi questionné à deux reprises sur la ligne éditoriale de la manœuvre. J'avais pris le parti de ne pas expliquer de front, c'est-à-dire en détail, mes intentions. Je préférais les déplier ici dans la thèse. Je cherchais ainsi à ouvrir, à laisser libre cours aux liens possibles, que je n'aurais pu faire de manière délibérée, comme m'a enseigné mon rouleau de papier qui courait libre dans le vent. Ce processus de rencontres appartient aussi aux participants.es : je n'ai pas de réponse qui s'adresse à la communauté, mais j'ai les miennes qui traitent de ce que je vois d'où je suis. Mon processus d'analyse par l'écriture a l'heureux effet d'avoir aiguisé mon senti, d'avoir agrandi mes connaissances sur l'écologie de la nature. J'en perçois maintenant bien autrement les ficelles, que je perçois par-ci par-là par la présentification des coprésences de notre univers. Je n'aurais pu formuler cet énoncé lors de ma marche artistique en Gaspésie, et pas tout à fait non plus lors de la manœuvre à Verdun ; c'est ici, dans la thèse, que j'ai pu cerner en détail l'étendue du vécu de la performance gaspésienne et, plus tard, de celle de la manœuvre. D'ailleurs, si j'étais entrée dans de multiples explications pendant ce moment précieux de la manœuvre, nous aurions cherché des preuves à mes dires plutôt que de

[272] Mirabel : https://www.ledevoir.com/opinion/lettres/550752/l-expropriation-de-mirabel-50-ans-plus-tard.

dériver dans la corporéité de la situation. Ce sont les mauvais tours du mental et des traditions de la pensée.

Enfin, deux ou trois personnes m'ont dit que la marche était beaucoup plus rapide qu'ils.elles ne l'imaginaient. Pour d'autres, le rythme était parfait. J'ai réfléchi au trajet et au rythme. La marche proposée n'est pas méditative au sens le plus près de la méditation, qui consiste, elle, à se détacher de la pensée. Il s'agit d'une autre forme de mouvement intérieur, faisant appel à d'autres espaces de soi. Un autre constat : le fait de vivre ensemble la marche de deux heures sur le littoral du Saint-Laurent, en petits groupes, pour écouter les récits était une expérience complètement différente que la visite du site Web dédié au projet, selon ce qui m'a été rapporté. L'archive est néanmoins valable et précieuse pour transmettre une expérience sensible et artistique. Les récits exercent un rôle de présentification pendant la manœuvre et lors de leur écoute en ligne. Par l'écrit, le mouvement dansé, l'image, le son, les artistes génèrent en fait un visible et un invisible (Merleau-Ponty, 1964), c'est-à-dire tout à la fois des intentions conduites pour être vues et des intentionnalités induites, qui sont perçues à l'insu de leur volonté. Mais au-delà, l'artiste lui-même peut activer ces deux réalités de l'activité artistique : l'artefactualisation et la présentification.

6.5.2 Performance, récits, images

Avant de vraiment faire un choix pour transposer mon expérience gaspésienne, il me fallait bien prendre le temps de replonger dans mon matériel dans le but de partager l'essence de la performance. Marcher, photographier, écrire, parler, écouter, enregistrer, dessiner, installer, danser, sentir et décider font advenir, par le processus, l'œuvre qui se crée. Le corpus documentaire est composé d'images, de notes audio, de notes textuelles captées une à la fois, qui se suivent, se répètent ou se contredisent selon un cheminement vécu dans l'instant présent. Le passage entre les deux créations d'art action s'est déroulé en plusieurs étapes où je cherchais à tâtons la méthode pour passer d'une performance d'un pour une à une visibilité plus large. L'artiste vit, ni plus ni moins, les situations de la même façon que l'habitant.e, et vice versa, parce que l'habitant.e pose un regard poétique sur son environnement et, ce faisant, rappelle son expérience du territoire, en présentifiant les personnes, les objets, les événements du passé ou

d'ailleurs. La poétisation du monde est immanente, elle ne provient pas seulement de l'artiste ; c'est par sa technique, son attitude, son intention, tout cela à la fois, qu'il.elle traduit cette poétisation qu'il.elle cherche à voir et à reconnaître.

Les récits comme artefacts de présentification ont ce pouvoir d'évoquer et de se mélanger au temps présent. En foulant la terre gaspésienne, en me plongeant dans l'horizon, ma performance solitaire de la marche m'a propulsée dans les temps géologiques, un fait que j'ai évoqué avec humour dans l'introduction des *Promenades à Verdun*, en présentant le toutou homard en tissu. La recherche de fossiles, comme activité des locaux, en particulier sur les plages de la Baie-des-Chaleurs, témoigne des temps géologiques[273]. Un exemple concret : les découvertes des fossiles de l'*Eusthenopteron foordi* en 1879 et de l'*Elpistostege watsoni* en 2013 sont des trésors. C'est « la plus ancienne espèce décrite possédant les critères biologiques nécessaires à la colonisation du sol terrestre », un poisson avec des nageoires qui s'articulent. Jamais avant ma performance je ne m'étais intéressée autant aux fossiles. Maintenant, je considère leurs traces comme des témoignages de l'éphémère et de la continuité. « Les paléontologues du parc de Miguasha ont mis au jour *Elpistostege watsoni*, une espèce datant de 380 millions d'années et ayant donc précédé *Eusthenopteron foordi* dans la course à la conquête du sol » (Mazé, 2016, p. 1).

[273] Le parc historique et de conservation archéologique : https://www.pc.gc.ca/fr/culture/spm-whs/sites-canada/sec02m.

Fig. 6.17 : Toutou-homard, confectionné par Lise Létourneau/Poupée que l'on dit autochtone, trouvaille achetée à la friperie Renaissance, rue Masson, Montréal. Crédit photo : Karine Laurence, septembre 2021.

6.5.3 Dimension sonore et espace

Ma recherche-création met en évidence des espaces ignorés par l'histoire, la politique, l'économie, tout comme l'ont fait plusieurs autres créateurs de marches sonores. La transposition d'artefacts provenant d'un lieu en particulier vers un autre, comme les récits, est une stratégie artistique bien connue, notamment dans le land art. Les marches sonores procèdent, elles aussi, de ces stratégies de déplacements géographiques. Les sons, les récits deviennent des compositions dont les artistes proposent l'écoute dans des lieux spécifiques. J'ai peu traité des marches sonores puisqu'elles ne constituent pas mon sujet principal, mais je reprends ici la création de Santo (voir section 6.2.1) car je me suis sentie investie des lieux, tout comme elle le raconte. Santo explique que, pendant que son corps traversait le paysage de la Dordogne en écoutant les témoignages des déplacés.es, elle expérimentait combien « la performance s'ancre » (« how "performance remains" ») (Schneider, cité pas Santo, 2011). « I felt my body, mind,

memory and territory intersecting » (Santo, 2018, p. 1). Les récits m'ont apporté un rapprochement exceptionnel avec le territoire. C'est ce sentiment que j'ai souhaité partager.

Promenades à Verdun mettaient en valeur le paysage du Saint-Laurent avec ses sons naturels, mais en diffusant les enregistrements des récits, les sources sonores de l'environnement s'additionnaient, s'entremêlant aux mouvements des marcheurs.euses. Springgay et Truman évoquent la notion de seuil entre le corporel et le transcorporel, un passage entre ce qui se vit et ce qui se superpose à l'immédiateté. Dans l'expérience de la buanderie *Walking to the Laundromat*[274] tout comme l'expérience à Verdun, les sons provenant du lieu suscitent des émotions, mais lorsque s'ajoutent d'autres sons, d'autres voix provenant d'un autre lieu, leur effet provoque ce que Springgay et Truman nomment une « intensité affective ». (2017, p. 11). L'ajout de sources sonores n'est pas toujours favorable. Par ailleurs, les conditions d'une expérience agréable ou désagréable demeure en partie hors du contrôle de l'artiste; ce qui fut le cas des *Promenades à Verdun*. « Affect never locates itself once and for all on an individual body. Affect courses across, grouping into tendential relation not individual feelings but preindividual tendencies » (Manning, cité par Springgay et Truman, 2017, p. 11-12). L'affect agit sur notre capacité à créer du lien aux autres et aux lieux par les situations d'écoute d'enregistrements sonores.

> Les enregistrements sonores, parce qu'ils sont composés, ne sont plus la représentation directe de l'expérience d'un corps ou d'un lieu unique ; mais plutôt, ils opèrent en force et en intensité en activant tous les sens et conséquemment, transforment le mouvement du corps et des émotions par une expérience relationnelle avec le lieu et les autres (Gallagher, cité par Springgay et Truman, 2017, p. 12 – traduction libre).

À l'instar de l'orchésalité (Bernard), la transcorporéité fait ressentir la compréhension d'un lieu par la coprésence des autres corps humains ainsi que la tactilité de la géographie et sa sonorité (Springgay et Truman, 2017, p. 10). Lorsque la multiplicité des sons s'amalgame au visuel et au mouvement, les marcheurs.euses vivent une expérience de seuil (*threshold experience*) (Blackman, cité par Springgay et Truman, 2017, p. 12). « Ce seuil est 'à l'interface ou l'intersection

[274] Présenté au chaptitre 3, p. 78.

de soi et de l'autre, matériel et immatériel, humain et non-humain, intérieur et extérieur, des processus pouvant être désignés comme psychologiques, sont toujours trans-subjectifs, partagés, collectifs, médiatiques, et toujours l'extension des corps au-delà d'eux-mêmes' » (Blackman, cité par Springgay et Truman, 2017, p. 12 – traduction libre). C'est bien ce que *Promenades à Verdun* m'a permis d'observer : une transcorporéité et une transmatérialité dans notre expérience collective de la pensée en mouvement. Nous étions à la fois dans le paysage, au travers de l'expérience, et transportés.es dans un espace-temps assemblé, c'est-à-dire ni en Gaspésie, ni seulement à Verdun, mais dans une transposition qui réunissait les deux (Springgay et Truman, 2017, p. 12). Les récits traversaient l'espace, le temps et nos corps.

Fig. 6.18 : Promenades à Verdun, 2020. Crédit Margot Beaudoin-Cabot, septembre 2020.

Fig. 6.19 : Promenades à Verdun, 2021. Crédit Karine Laurence, septembre 2021.

6.6 Partager l'expérience au-delà de la manœuvre

La coprésence de l'artiste et du.de la spectateur.trice/participant.e est une réalité unique et éphémère. Dans le processus d'artification, l'archive est incontournable. Dans cette dernière section du chapitre 6, j'aborde le volet documentaire de ma recherche-création. Les récits, les photographies, les gestes, mon récit de pratique sont devenus des archives et les constituants de

l'œuvre. La photographie comme forme documentaire joue un rôle essentiel en art contemporain. Dans ma recherche, même si les images matérielles viennent au second plan, pour laisser place aux récits gaspésiens, elles demeurent incontournables comme source documentaire et artistique, pour la suite des choses. La manœuvre est une itération parmi d'autres possibilités. Le récit de pratique en est une autre itération ainsi que le site Web. Les récits forment une longue tresse qui me permet de rapporter les traces d'un site vers un autre site, mais constituent aussi un corpus d'archives. Je termine donc ce chapitre par un survol de ce corpus documentaire, de ses possibilités, entre autres, quant aux différentes lectures possibles de l'œuvre.

6.6.1 Archive-œuvre-archive

Tous les documents que j'ai cumulés s'intègrent au corpus de la marche dans son ensemble et attestent de la trajectoire, du processus du dispositif dans lequel je me suis placée. Mais quelle place donner à chacun de ces documents, qu'est-ce que chacun révèle ? Tel que présenté au chapitre 5, l'œuvre-document ou œuvre-archive constitue un paradigme en soi en histoire de l'art. Les artistes du land art et de l'art conceptuel brouillaient déjà les pistes entre archives et œuvres. Documenter revêt une fonction de rituel, selon l'attitude, l'intention que l'artiste y met. Il est parfois difficile de reconnaître clairement les instants où se prennent les décisions artistiques en cours de performance, mais les actions se font ; la transformation se joue sur un continuum d'expériences où les décisions de création organisent, structurent organiquement l'œuvre en devenir. Dans un deuxième temps, les traces de la performance se réorganisent et prennent diverses formes.

La marche, pour Quoiraud, est le sujet de sa création (Doyon, 2005). L'artiste mentionne : « la création est présentée en deux temps distincts, le premier, celui de la marche/la traversée, et le deuxième, après la marche : les traces – la danse, l'écriture et l'image » (Quoiraud, 2004-2005, p. 63). Dans cet énoncé, la chorégraphe ne distingue pas la trace extraite pendant le vécu de la marche de la trace après-coup, la chorégraphie inspirée de l'expérience. Pourtant, elle précise à un autre moment que la marche est une œuvre en soi. Pour *Tresser les voix,* mon processus se déploie, lui aussi, en deux créations. La diffusion des récits *in situ* devenait une stratégie pour

rendre plus concret le vécu de la marche gaspésienne, autrement que par l'image. Puis la diffusion des récits, jumelée à l'expérience de marcher sur un site en évoquant un autre site, me renvoie aux stratégies qu'utilisaient les landartistes pour transposer ce qui n'était pas transportable. J'entrevois des liens entre mon processus et le concept de *site-non-site* de Smithson ainsi qu'avec la démarche conceptuelle de Vazan dans *Worldline* / *Ligne mondiale* (1969-1971). Les artistes Smithson et Vazan, chacun par leur démarche de compilation d'informations, de cueillette d'artefacts et leur processus de prises de vue photographiques, éclairent ma propre collecte documentaire avec *Tresser les voix* ainsi que la transposition des récits dans la manœuvre – un paradoxe par rapport à la notion d'*in situ*, selon Urlberger (2008).

6.6.2 Site, non-site et expérience

Smithson réalisait des œuvres monumentales, telle que *Spiral Jetty* (1970), sur les sites, et rapportait de ses voyages dans le désert des éléments du site qu'il exposait en galerie. Les interventions de Smithson, puisqu'elles ne sont pas transportables, sont présentées par des photographies, des récits de son processus et des éléments naturels (Paquet, 2010, p. 116). Son modèle du site-non-site se construit autour de l'articulation entre la collecte et l'exposition des éléments, qui tisse un lien avec le site. « Site » et « non-site » sont deux termes qui désignent ce qui est relié directement au site et ce qui en est son extraction conceptuelle. C'est pourquoi il écrit : « l'investigation d'un site particulier est une affaire d'extraction de concepts à partir de données sensibles obtenues par des perceptions directes » (Smithson, cité par Paquet, 2010, p. 120). Son travail consisterait alors à cadrer ces concepts par des clichés photographiques ou par l'extraction d'éléments naturels qu'il déplace d'un lieu géographique (le site) vers un autre (la galerie d'art). Smithson décrit le modèle du site-non-site comme « un réseau de signes [...] dont les règles se découvrent en suivant des voies mentalement et physiquement incertaines » (Paquet, 2010, p. 116). Les liens ne sont pas explicites, mais plutôt extensibles. Smithson utilise sa caméra automatique[275] – qu'il transporte en tout temps avec lui – pour faire ses sélections de

[275] Paquet spécifie que les photographies de Smithson ne sont pas réalisées avec soin avec un appareil professionnel, ce qui ne semble pas être de première importance pour l'artiste (2010).

sites (*site selection*) et, en ce sens, on ne peut conclure que ses photographies sont intentionnellement des œuvres (Paquet, 2010 ; Urlberger, 2008).

Nous avons vu au chapitre 5 que la multiplication des artefacts est une stratégie pour que l'artiste puisse déployer son œuvre dans le monde de l'art. C'est aussi la méthode de Smithson. Conscient du paradoxe ou, du moins, de l'ambiguité qui unit archive et œuvre, « Smithson évite de présenter le non-site comme de l'information 'secondaire'» (Paquet, 2010, p. 117), c'est-à-dire que ces « œuvres-documents » ne sont pas des archives, mais bel et bien des œuvres témoins (du moins les documents d'archives qu'il sélectionne). Les documents peuvent du coup être réorganisés selon le contexte de présentation. Paquet relève que ce fonctionnement peut devenir problématique avec le temps. Elle expose le cas d'une publication présentant des œuvres de Smithson produites post-mortem, donc présentées par la succession. Ces archives que l'artiste n'avait pas considérées en tant qu'œuvre changeaient tout à coup de statut (Paquet, 2010). Une autre considération concernant la notion de site spécifique ou *in situ*, consiste à leur accorder une condition générique, c'est-à-dire à les vider, dans une certaine mesure, de leur spécificité. En règle générale, ceci contredit le principe de site spécifique, mais, dans certains cas, il s'agit d'une stratégie qui sert une énonciation ou une intention de l'artiste.

Dans le cas de Vazan, les archives de l'œuvre *Wordline / Ligne mondiale* (1969-1971)[276] sont constituées de photographies sur lesquelles l'artiste intervient pour noter des détails techniques, des points de latitude, des dates, etc. Le catalogue de l'exposition présente le processus des échanges avec ses collaborateurs.trices à travers le monde, nécessaires pour la réalisation de l'œuvre : lettres avec les musées et avec des architectes, calculs, notes sur la topographie, ainsi de suite. La démarche de Vazan expose la juxtaposition d'un contexte global avec plusieurs lieux très différents en apparence, sur les plans géographique, politique et social, mais qui ont, finalement, de nombreuses ressemblances par leur structure institutionnelle et leurs ententes tacites sur différents codes concernant le milieu de l'art contemporain. L'œuvre *Worldline* démontre que le concept d'*in situ* (site spécifique) peut s'extrapoler pour s'intégrer dans un

[276] Présenté à la section 5.2.6.

contexte global – dans le cas de cette œuvre, la Terre[277] – et non être circonscrit dans un environnement restreint, un lieu précis avec son histoire. Selon Urlberger, le caractère *in situ* se manifesterait, dans ce type de proposition (qui oriente l'intention sur un contexte global), par «'l'intensité' de l'espace produit et non par son ancrage dans un lieu tout à fait spécifique » (Urlberger, 2008, p. 8). En reprenant l'exemple de *Worldline*, chaque espace spécifique (institution) devient un lieu générique, qui n'est plus seulement reçu comme un musée avec son histoire (site spécifique), mais mis en relation avec d'autres institutions, créant un contexte que nous pouvons traduire par contexte spécifique (*context specificity*), selon la définition de Urlberger (2008, p. 15). La marche gaspésienne, si elle se définit par l'*in situ* (un site spécifique) et ses nombreux récits, traite aussi d'un contexte global – relation à un territoire donné, à la Terre et préoccupation pour l'environnement – dont on pourra prendre davantage la mesure en la mettant en relation à la manœuvre *Promenades à Verdun*. À Verdun, les marcheurs et les marcheuses se reliaient au site et aux récits de provenant d'autres sites.

6.6.3 Authentifier l'expérience et la conceptualiser

La question qui survient avec les œuvres *in situ* consiste à savoir si la performance, ou l'action, a vraiment eu lieu; d'où l'importance de documenter, mais l'archive pose d'autres questions. Le passage du temps après l'expérience transforme possiblement la place de l'archive dans l'œuvre. Dans mon expérience, c'est lorsque l'action a été terminée – à mon retour à Montréal –, que j'ai pu prendre des décisions sur la place des archives dans l'œuvre. L'écoute du récit au moment même de sa récolte (captation) est différente de l'écoute de l'enregistrement. J'entends des choses qui m'ont échappée au moment où je les vivais.

Le récit audio tel que je l'ai recueilli opère différemment de l'archive photographique de la performance utilisée comme preuve d'une situation. Il authentifie ma présence car si l'image peut être détournée et raconter une histoire fictive, le récit redonné dans sa forme originale – ou presque, il n'y a que quelques coupures – donne accès à une part du réel de l'expérience.

[277] Ici, je fais un lien avec l'approche d'Anna Halprin et la mythologie collective sur la représentation de la planète Terre. Les deux artistes présentent des formes complètement différentes, mais, dans les deux cas, le principe d'unité mondiale est présent et ceci par une représentation de la Terre.

Dans un autre ordre d'idées, Jones aborde l'archive comme lieu pour réfléchir sur la présence comme mythe fondateur de la performance, c'est-à-dire l'accès au corps unique de l'artiste comme expérience véridique. L'auteure rejette une conception unique de l'art corporel basée sur la présence véritable de l'artiste : « L'art corporel n'est pas garant de la présence » (Jones, 2015, p. 280). Elle questionne au passage l'importance que l'on accorde à la présence du.de la spectateur.trice en temps réel. Après avoir mis de l'avant la puissance de la sensorialité du corps tout au long de la thèse, je me sens interpellée par cette affirmation. Je crois que la présence de l'artiste et du public dans un même lieu est une expérience unique. Je conçois que le mythe de la plénitude de l'artiste en présence puisse être ruiné (Jones, 2015) et Jones appuie sa théorie sur les montages photographiques – entre autres – de performances. Cependant, même si l'artiste en performance se sent ailleurs dans sa tête, que sa présence soit plus ou moins sentie, son corps participe au vivant de la situation. Le corps en mouvement éveille les sens. Je préserve une image mentale de chacune de mes rencontres, mais je ne peux les revivre ; pour chacune, une image s'est fixée dans ma mémoire et mes sensations. Puis, lorsque j'écoute avec les promeneurs.euses de Verdun, je renouvelle ma propre expérience. Leur compréhension et le partage de leurs sensations, idées, questionnements donnent une autre vie, nous amènent plus loin. Je deviens passeuse de parole des Gaspésiens.nes. Chaque récit crée des ramifications vers d'autres histoires, d'autres récits. Ces artefacts de ma performance de marche demeurent vivants, transformateurs. De la présence *in situ* éphémère peut se restituer une intention, une création, un objet de passation de ce qui était là.

Alors, on peut qualifier la présence, telle que ressentie lors d'un événement de performance, distinctement de l'effet esthétique de la photographie de cette même performance. La photographie a ce pouvoir de générer une émotion esthétique, qui n'arrivera jamais à transmettre ce qui a été vécu en direct – dans le cas d'une performance –, mais qui en sera au moins la représentation de l'intention et de l'essence et parfois, davantage. Les récits présentés seuls comme je l'ai fait sur le site Web tresserlesvoix.com opèrent comme des photographies de performance, et plus encore. Ils rendent compte de ce qui a été et suscitent une réflexion ou une réaction sensible chez l'auditeur.trice. À ce propos, Hoyaux nuance l'expérience de l'imagination.

> L'expérience de soi n'est pas toujours expérience du corps : l'imagination et la pensée, par exemple, ne sont pas au point de vue phénoménal, des actes du corps, ni même du corps-sujet, bien qu'elles puissent s'accompagner de certains vécus somatiques (Hoyaux, 2010, p. 33).

Pour continuer les liens avec la théorie d'Hoyaux, je reconnais dans l'archive l'objet de présentification, dont le processus de création s'amorce par « l'impression de cet espace, ces êtres et de ces choses mises en relation (corporéité et corporalité[278]) à l'intérieur (introjeté) de la pensée et du corps de l'artiste » (2010, p. 34). L'expression de la corporéité de l'artiste, que ce soit par une image ou par un geste du corps est « à la fois biographique et symbolique, mais qui toujours transfigure l'allant de soi en artefact » (Hoyaux, 2010, p. 34) de la représentation du monde.

Dans une étude sur le terrain, Hoyaux interroge les habitants.es sur leur représentation *du monde* et de *leur monde*. Il demande à chacun.e de réaliser une carte mentale pour ces deux mondes. Il en conclut que la représentation objective du monde est moins riche que la subjectivation de celui-ci, car ces premiers schémas sont proches d'images déjà vues, comme la planisphère, alors que la carte mentale personnalisée « se nourrit d'autres mondes construits par ses proches » et « active des intermondes labiles et volatiles, mais qui sont des instantanés de nos mouvements sociaux, spatiaux et mentaux » (Hoyaux, 2010, p. 36). Je comprends par cet énoncé du philosophe que la méthodologie que j'ai employée dans la récolte des récits touchait la subjectivité des gens. Une question qui engendre l'objectivation du territoire donnera des récits plus conformes à ce que nous partageons déjà, par exemple, par les médias. Ensuite, à l'écoute des récits, les promeneurs.euses de Verdun se sont sentis.es interpellés.es dans leur propre subjectivité. Leurs commentaires à la fin du parcours en témoignent. Leurs partages dévoilaient des impressions très personnelles plutôt que générales.

[278] Hoyaux distingue corporéité et corporalité, contrairement à Bernard, qui amalgame sensation et sentiments du corps dans un même concept, celui de la corporéité (voir chapitre V).

6.6.4 Traduire sans montrer

Tout au long de l'analyse des informations recueillies pour ma recherche, ma vision se positionne entre deux perspectives, celle de l'art et celle de la vie. Je passe d'une vision focalisée sur le champ de l'art actuel pour témoigner des constats de ma recherche sur la marche artistique au long cours, à l'immersion dans le paysage, avec tout ce que cela active de concret, de sensible et qui dépasse ce que je comprends du politique. Je rapproche ces deux perspectives, l'une, plus orientée vers l'art actuel et ses intentions politiques et l'autre, se fondant dans l'expérience même de la nature et du soin. En observant leur rencontre, le plus prégnant se loge dans la superposition du perceptuel et du politique car tous deux sont nécessairement liés. Pour inventer de Nouveaux Mondes, il nous faudra peut-être changer nos visions. Selon Rancière, la volonté de rapprocher l'art et la vie, ou plutôt de rendre compte d'une proximité entre ces deux forces, s'accompagne de la volonté de repolitiser l'art. Cela se manifeste par différentes stratégies et pratiques (Rancière, 2008, p. 56). L'art serait sans cesse dans une recherche « d'efficacité » au sens politique. On pense toujours comme évident le passage de l'intention au résultat, mais, la plupart du temps, nous dit Rancière, le propos (de l'œuvre d'art politique) manque de clarté sur ce qu'est la politique et ce que fait l'art. Ce qui nous est présenté ne parvient pas à l'efficacité d'art qui est recherchée. Au bout du compte, nous ne savons plus ce qui nous est présenté et ce que perçoit notre sensibilité. L'auteur prend pour exemple les expositions de photographies documentaires des drames internationaux.

> … qu'attendre de la représentation photographique sur les murs des galeries des victimes de telle ou telle entreprise de liquidation ethnique : la révolte contre leurs bourreaux ? La sympathie sans conséquence pour ceux qui souffrent ? La colère contre les photographes qui font de la détresse des populations l'occasion d'une manifestation esthétique ? Ou bien l'indignation contre leur regard complice qui ne voit dans ces populations que leur statut dégradant de victimes ? La question est indécidable (Rancière, 2008, p. 60).

Dans la plupart des œuvres d'art engagées, nous tenons pour acquise l'efficacité « d'un continuum de sensibilité entre la production des images, des gestes ou des paroles et la perception d'une situation engageant les pensées, sentiments et actions des spectateurs » (Rancière, 2008, p. 60). Nous croyons que le spectateur comprend ce que nous cherchons à faire

comprendre ; ce qui pose problème n'est pas le message que souhaite transmettre l'artiste, mais le dispositif de présentation ainsi que la disposition des corps, le découpage des espaces et du temps. Les œuvres ainsi présentées s'adressent souvent davantage au milieu de l'art qu'à l'ensemble du corps social. Ce qui est indécidable, selon Rancière, serait en quelque sorte ce qui tient le spectateur sur le seuil du sensible, sans qu'il puisse parvenir à y entrer ou, s'il y arrive, ce n'est pas avec certitude. Comment éviter l'indécidable ? Ma proposition de manœuvre avec les récits, la marche silencieuse sur le littoral de Verdun, visait à offrir un espace, un lieu pour explorer les mythologies qui nous habitent. C'est ce qui m'a été donné de découvrir dans cette performance gaspésienne en 2019 et dans ma recherche depuis ce moment.

Il importe de vivre avec le trouble (Haraway, 2020) avec engagement plutôt que de chercher à combler tous les savoirs, dits incomplets, c'est-à-dire tout ce que nous ne savons pas (Bird Rose, 2019). Paradoxalement, vivre avec le trouble, donc entrer dans le problème, est proposé comme alternative au défaitisme, à la terreur que peuvent engendrer la crise écologique, les changements climatiques et les désastres humains. Nous avons encore la possibilité de nous insérer dans notre milieu et d'agir avec créativité. J'ai accordé un intérêt dans ma thèse à tisser un lien entre la perception et la pensée conceptuelle : c'est à cette tâche qu'Haraway et Bird Rose nous convient. Et cette tâche consiste essentiellement à recevoir l'héritage des générations passées et à veiller à la continuité du monde en incorporant les réflexions et sensations issues des circonstances actuelles. Le monde se copartage; nous vivons dans des lieux communs et nous en faisons l'expérience à partir de notre être physique, social et sensible – ce que Rancière nomme « la dissociation d'un certain corps d'expérience » (2008, p. 67), c'est-à-dire le moment où une production artistique qui s'adressait à un certain réseau s'ouvre à d'autres regards –. Rancière cite le texte d'un journal révolutionnaire ouvrier de 1848, *Le Tocsin des travailleurs*, qui décrit un moment dans la vie d'un ouvrier au travail. Celui-ci parquète une pièce alors que son regard se dirige vers une fenêtre qui s'ouvre sur un jardin « où domine un horizon pittoresque, un instant il arrête ses bras et plane en idée vers la spacieuse perspective pour en jouir mieux que les possesseurs des habitations voisines » (Rancière, 2008, p. 68). Le travailleur s'empare ainsi de la perspective et rompt « le partage entre ceux qui sont soumis à la nécessité du travail des bras et ceux qui disposent de la liberté du regard » pour quelques instants (Rancière, 2008, p. 71). « [C]e

qui forme le corps révolutionnaire ce n'est pas la peinture révolutionnaire… c'est plutôt la possibilité que ces œuvres soient vues dans l'espace neutre du musée, voire dans les encyclopédies bon marché » (Rancière, 2008, p. 72). Sans mettre à l'arrière-plan le travail à faire contre les injustices, je souhaite plutôt souligner que nos liens au vivant demeurent peut-être plus accessibles et intacts qu'on ne le croit. Globalement, nul besoin de posséder l'espace ou d'avoir la mainmise sur une situation pour en éprouver une expérience satisfaisante. Re-cadrer ou dé-cadrer le regard sur ce qui est là, ce qui est accessible, est à la fois un travail artistique et politique. Donc, la dimension politique consisterait à produire des ruptures « dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects », à créer de la fiction, du dissensus qui change les modes de présentation sensibles, déconstruit les cadres. Créer un dissensus, provoquer une rupture avec les circuits établis pour « redessiner l'espace des choses communes, qui concernent le collectif » (Rancière, 2008, p. 66), c'est entrer dans le politique (Rancière, 2008, p. 72). Si nous partageons le même monde, nous n'en tirons pas la même expérience. Mon dispositif n'est pas politique de façon flagrante – au sens où il renchérirait sur les discours politiques actuels –, mais mon dispositif crée une dissension par le rapport à l'espace-temps qui rompt avec la logique productive. J'ajouterai que mon approche crée aussi une rupture avec les stratégies d'art actuel, qui souvent traitent de front les enjeux politiques, sociaux, environnementaux. Ma proposition suggère de plonger dans les couches subtiles de la reliance au monde, la liminarité[279]. À mon avis, cette intention a une valeur politique. Miron souligne, elle aussi, que l'état nomade « éminemment intime aurait donc une valeur politique. Une valeur subversive » (2021, p. 20). En laissant ma question ouverte, en marchant au hasard, je laissais l'espace nécessaire à la parole des Gaspésiens.nes rencontrés.es. Le hasard comme méthodologie éliminait, du moins en partie, une discrimination des gens à partir de préjugés dont je n'aurais pas eu conscience, mais il déstabilisait par l'absence de plan. Certaines personnes auraient préféré que je leur donne rendez-vous à l'avance. Par l'errance, j'adoptais ainsi une attitude d'ouverture à l'imprévu, tel que proposé dans la quête de vision. Aussi n'avais-je pas l'intention de réaliser une œuvre

[279] La liminarité se définit par l'entre-deux, le seuil « d'un état vers un autre, d'un espace vers un autre, d'une situation d'existence à une autre ; ils sont cet espace-temps qui, en me sortant de mes habitudes de vie et de pensées, me fait expérimenter un sens nouveau – existentiel et artistique » (Miron, 2021, p. 48). La marche nous maintient dans la liminarité matérielle, ainsi que celle qui est invisible, les mondes dont traitent les Mi'gmaqs de Gespe'gewa'gi.

documentaire, mais une œuvre processuelle qui peut se relire plusieurs fois sous des angles différents, tel que le territoire se donne. C'est le postulat de Miron concernant l'état nomade dans le voyage. « Un Nouveau Monde surgit alors en nous et autour de nous, suscitant toutes sortes de sensations, d'émotions et de pensées » (Miron, 2021, p. 58). La prise de risque de ce type de voyage crée des ruptures dans le sensible, déplace l'expérience de ma chair, de l'orchésalité rythmée par mes pas et ce qui m'entoure . « La liminarité du voyage est une expérience critique de mes peurs (peur de l'inconnu, peur de l'autre, peur de perdre son temps) » (Miron, 2021, p. 58).

Promenades à Verdun, même si elle se présente avec ouverture et engendre des interprétations diverses, se structure autour d'éléments marqueurs de l'histoire partagée et, particulièrement, l'expérience de la maritimité dans le monde contemporain. Cependant, ce monde contemporain est encore une fois le tressage du temps, des époques ayant laissé des traces sur lesquelles notre réalité se construit. Ensemble, nous pouvons greffer sur cette grande Histoire trouée des récits incarnés et porteurs de savoirs.

6.6.5 Décoloniser la pensée

Les thèmes abordés dans les récits – historiques, politiques, sociaux, environnementaux, entre autres – façonnent notre héritage collectif. Ces situations décrites expriment des souffrances et des malaises laissés en suspens. On me raconte ces événements comme des faits bien vivants ; ce qui suppose, en partie du moins, qu'ils sont demeurés actifs dans l'imaginaire sans qu'on en tire des enseignements ou quoi que ce soit de transformateur. Le texte d'Ariane D'Hoop (2019) traite du pouvoir de transformation auquel donne naissance le fait d'habiter le trouble. Qu'est-ce qu'habiter le trouble ? C'est être avec les contradictions, les ambiguïtés d'un lieu ou d'un objet ou d'une situation. C'est d'abord accepter le malaise qui vient avec les ambiguïtés, puis ouvrir sur les contradictions, pour tenter de les nommer dans leurs spécificités. Il ne s'agit pas de tirer le fil de l'histoire générale en lien avec ladite situation, c'est-à-dire raconter une fois encore les faits déjà connus, mais celle – d'un héritage beaucoup plus discret – concernant ces lieux ou objets. « Retracer les spécificités d'un objet (perception, émotion, senti), c'est alors témoigner qu'il

aurait pu en être autrement, et c'est faire vibrer l'héritage en tant qu'il aurait pu s'inventer sur un mode transformateur » (D'Hoop, 2019, p. 155). Nous pouvons réorganiser nos histoires.

Notre époque nous invite à instaurer une nouvelle vision du savoir, intégrant les savoirs autochtones sur les relations des êtres humains avec la biosphère. Selon l'ethnographe Deborah Bird Rose, nous sommes arrivés à l'ère où « le partage des savoirs écologiques (par la science et par les connaissances autochtones) est une des réponses majeures aux crises dans lesquelles nos vies sont enchevêtrées » (2019, p. 32). Se décentrer de la pensée scientifique, c'est reconnaître que « les écosystèmes ne sont peut-être pas seulement plus complexes que ce qu'on pense, mais plus complexes que ce qu'on est en mesure de penser » (Egler, cité par Bird Rose, 2019, p. 14). Les études et observations sur l'écologie de la nature et le soin nous ramènent à l'empathie face aux autres et à la nature, qui sont vus comme un tout. Citton rappelle que nous avons appris, avec l'industrialisation, à dénier la responsabilité de la pollution (2014, p. 163).

> Les progrès de l'industrialisation capitaliste (comme d'ailleurs ceux de l'électrification communiste ultérieure) ont dû opérer tout un travail de petites désinhibitions pour contourner, désamorcer et invalider les perceptions, les législations et les pratiques d'autodéfense qui entravaient la maximisation des profits. Nos sensibilités, nos collectivités et nos institutions ont appris à ne pas faire attention aux différents modes de pollution qui ont ravagé nos milieux vitaux. (Citton, 2014, p. 163)

Autrement dit, nous nous contentons de vivre avec le trouble, notamment les changements climatiques et les problèmes de la globalisation économique[280], n'osant pas rompre avec les héritages que nous avons reçus. Au nom des traditions ou des manières d'être et de faire, nous avons une forte tendance à répéter les mêmes choses : situations, pensées, erreurs dans les façons de faire. Les récits et les commentaires des participants.es de *Tresser les voix* et de *Promenades à Verdun* appuient ce constat. Nous avons les pistes pour activer notre corporéité autrement, consentir à nous laisser habiter par des sensations autres. Despret observe de la même façon l'éthologie du vivant, les animaux et leur langage, que les relations aux morts (Haraway, 2020, p. 283) car tout cela s'inscrit dans nos relations à ce qui est vivant dans le visible

[280] Je me réfère ici aux explications de Vandana Shiva sur le lien entre écologie de la nature et capitalisme global.

et l'invisible. « Vinciane prête attention à la manière dont ces pratiques, ces histoires que l'on active, participent à ce que j'appelle la continuation » (Haraway, 2020, p. 283).

Aborder l'écologie transcorporelle, transmatérielle pendant les *Promenades à Verdun*, deux heures trente minutes, en groupe près du fleuve, est une façon de se sensibiliser aux phénomènes qui ont lieu lorsque nous nous approchons avec conscience de Mère Nature. Les récits font, eux aussi, ce lien avec la Terre, l'histoire, le temps qui passe, les mythes de nos ancêtres et les nôtres. Les phénomènes naturels, sociaux, culturels qui résonnent sur le territoire sont infinis. J'invite, par ma performance et par la manœuvre, à s'y arrêter un instant ; se poser pour voir plus loin, prendre de la hauteur sur les temps troubles que nous traversons. « *Think we must* » (Haraway, 2020, p. 22). Penser, mais aussi sentir, habiter le corps en relation, comme dans les jeux de ficelles traditionnels. La liminarité qui est propre au voyage nomade peut se vivre au quotidien, c'est une posture (Miron, 2021), tout comme l'errance. La société nous place par nos rôles à l'intérieur de structures, de hiérarchies, créant des inégalités sociales, alors que « la liminarité se vit dans l'égalité » (Miron, 2021, p. 49). Les relations entre l'organisme et l'environnement sont récursives, « les événements s'inscrivent, s'enchevêtrent et se réinscrivent continuellement dans l'univers qu'ils décrivent » (Harries-Jones, cité par Bird Rose, 2019, p. 14). En ce sens, la marche artistique, surtout celle de longue durée, permet de redonner, de transmettre, de rendre visible une multiplicité de couches qui, dans le quotidien, n'entrent pas dans notre champ perceptif car elles requièrent la lenteur[281].

[281] La lenteur est relative à chacun.e et selon la situation : au minimum, elle signifie un changement de rythme.

EN CONCLUSION, DES CONSTATS

Peut-être êtes-vous comme moi. La marche a fait dériver mon esprit, mes idées, mes sensations à la vitesse de l'éclair, même dans un état performatif où j'étais présente, un état que je perdais et retrouvais. À son tour, l'exercice d'écriture de la thèse m'a fait dériver dans plusieurs directions, tantôt vers les sensations du corps, tantôt en suivant les idées émises par les donateurs.trices de récits et dans les lectures qui résonnaient avec mon expérience globale. J'aurais pu tenter de resserrer davantage les thèmes, mais en baignant dans mon matériel, c'est justement par cet état liminaire que je me sentais interpellée. Je suis assurée aujourd'hui que je devais mener ma recherche doctorale sur ma marche artistique pour mieux saisir ses potentialités transcorporelles et transmatérielles. Le processus de l'analyse par l'écriture, le visionnement des images, l'écoute des récits et de mes notes audios, aura maintenu un lien tangible avec *ce qui a été* : les rencontres et les situations qui se tressaient naturellement en Gaspésie et ensuite à Montréal.

Je me suis laissée errer dans ma recherche documentaire. Ce fut le cas, entre autres, lorsque j'ai lu le texte de Muriel Clair sur la corporéité des Autochtones, radicalement différente de celle des Français, comme le décrivaient les Jésuites dans leurs journaux, ou encore, le récit de Despret sur le langage des araignées et des poulpes (2021). J'ai ainsi ouvert de nouvelles histoires du territoire et rendu visibles des liens invisibles. J'ai navigué entre des écrits d'anthropologie, de communication, de spiritualité, de chamanisme (dont je n'ai pas traité dans la thèse), de sociologie du corps et plusieurs autres thèmes, dont ceux présentés dans ma thèse. Je me suis perdue à quelques reprises dans les circuits de mes sensations et de ma pensée. J'ai réalisé que l'abondance des informations factuelles et sensibles demandaient une lente digestion.

Avant le départ en Gaspésie, j'ai préparé ma performance avant le départ, c'est-à-dire l'itinéraire, en étudiant les arrêts possibles. J'ai réalisé trois marches de quelques jours l'été précédant mon départ, de façon à observer les besoins essentiels d'un tel projet. Le moment venu, ce sont mes intuitions qui ont été mes meilleures guides. Si j'ai dérivé, erré comme je le mentionne, l'analyse par l'écriture avait toujours comme perspective mes objectifs de recherche :

- Vivre une expérience de marche artistique de longue durée en Gaspésie en tant que performance d'art action, afin d'en saisir le vécu ;

- Traduire l'expérience de la marche artistique par une archive, une trace documentaire ou une autre œuvre ;

- Et, enfin, observer, décrire et analyser cette création processuelle par les situations rencontrées *in situ*, *in socius*, afin de mieux comprendre ou saisir les dynamiques, les enjeux, les paradigmes qui traversent ce type de pratique (chapitre 3).

J'ai abordé ma marche artistique par l'art action. J'ai observé les situations vécues dans la trajectoire et dans la cueillette des récits, particulièrement le moment de la rencontre et des actions furtives sur ma route. J'ai senti intensément le besoin de métaboliser l'expérience globale pour arriver à articuler de nouvelles façons de partager ce que j'ai reçu de précieux. Ayant tressé les récits et, avec eux, mon histoire, ma recherche m'a menée, elle aussi, comme la marche, dans l'errance – l'errabilité me faisant dévier dans une multitude de directions. Cette imprégnation de contenus diversifiés que je ne connaissais que très peu, comme la corporéité du.de la danseur.euse, les écrits sur les divergences esthétiques entre les Jésuites et les Premières Nations (anthropologie), le territoire, le paysage et la présentification (géographie), les fossiles (archéologie), l'artialisation (histoire de l'art), sont autant de bifurcations au passage desquelles j'ai constaté la reliance entre toute chose et l'incapacité du langage à rendre compte de tout. C'est dans le croisement de ces savoirs que s'assemblent les multiples couches de mon vécu de marcheuse et performeuse. Finalement, c'est de ce liant dont traite la thèse, le tressage des multiples brins, les intervalles, les espaces liminaires, la ligne de l'itinéraire, incluant ses détours. C'est ce qui résume le vécu de ma marche artistique.

Dans l'assemblage de mes microperformances dans le sable, avec mon papier, de la visite au cimetière, des interventions furtives sur la route, du rituel de deuil, ainsi que des épisodes photographiques qui sont des punctums de ce qui était, j'ai tressé le long rituel de cette marche. Ce rituel a emprunté le caractère de ma pratique d'art furtif, d'art action en général, puis de mes nombreuses inspirations dans le rapprochement avec mon intériorité et ma présence, à savoir la méditation, le *focussing*, les ateliers de performance et les enseignements spirituels reçus au fil du temps, dont celui de la quête de vision (selon l'approche de Serge Rochon). Ce bagage était

présent dans mes 28 jours et 300 kilomètres, ainsi que pendant mes trois ans de recherche et de rédaction.

Premier constat : la poïétique de la marche artistique

Les marches au long cours ont le potentiel d'engranger des expériences sensibles qui pourront habiter l'artiste longtemps. Ces marches nourrissent l'être et l'imaginaire de multiples sensations et d'images qui se réorganisent pour en faire de nouvelles lectures, de nouvelles propositions de création. Mon passage sur le littoral gaspésien créait un pointillé d'instants inattendus dans l'espace-temps de ce paysage de l'automne 2019. Tous les regards et les sourires échangés avec les passants.es appuient cette certitude. Je n'ai pas de traces de ces échanges de regards furtifs. Mais je peux partager concrètement les artefacts de certaines rencontres par le récit de pratique, les enregistrements des récits diffusés lors de la manœuvre et sur le site internet[282] ainsi que quelques photographies et une vidéo composée de captations de moments de marche. Ce qui signifie que plusieurs œuvres (itérations) peuvent surgir de la marche pendant et après celle-ci, même longtemps après. La poïétique de cette œuvre processuelle se déploie dans la durée, l'espace et les itérations.

Deuxième constat : la marche comme rituel

La marche artistique me pousse à cultiver une attitude de présence dans une posture de performance et de rituel. Cultiver et faire avec l'imprévu, accepter de faire avec ce qui est là, autant que possible, plutôt que de chercher obstinément à contrôler ce qui ne se soumet pas à mon vouloir. Entre autres, la quête de vision m'enseigne la connexion profonde à la nature, que nous sommes appelés.es à faire chacun, chacune en soi. Le rituel pour marquer les passages de la vie a presque disparu de nos jours, tout comme les liens à la nature. La marche artistique peut se vivre dans la forme d'un rituel qui me relie aux éléments de la nature. Certaines de mes actions performatives se développait avec une dimension spirituelle. J'en ai donné quelques exemples

[282] Site internet *Tresser les voix, tresser le temps* : tresserlesvoix.com

tout au long de la thèse, dans le récit de pratique. La conscience de réalités qui, jusque-là, reposaient sous un regard aveugle nous unit un peu plus au monde.

Troisième constat : la marche pour relier des éléments du monde

Nous avons tendances à demeurer tout près des mêmes réseaux de personnes, nous fréquentons les mêmes lieux. La marche crée de l'imprévu et de nouveaux liens. Les Gaspésiens.nes, comme tout autre habitant.e du monde, cherchent à cadrer puis à poétiser leur présence dans un espace-temps donné. La symbolique de l'espace ainsi que la poétisation du monde que nous avons tendance à faire naturellement pour trouver du sens à notre présence au monde sont le pivot de ces rencontres visant à cueillir un récit. Écouter les gens se raconter à partir de ma question – Qu'est-ce que vivre en Gaspésie en 2019 ? – fut d'une richesse inouïe. La tresse des récits porte un peu en elle le legs des générations afin que celui-ci puisse être transformé en un « héritage actif, vivant, génératif » (Despret, cité par Haraway, 2020, p. 282). La marche était parfaite pour toutes ces rencontres faites par hasard.

Quatrième constat : faire œuvre avec la transcorporéité, la transmatérialité et la présentification

L'artiste en art action, par sa pratique, fait œuvre (artialise) les situations, les rencontres de la vie ordinaire. En m'intéressant plus spécifiquement à la transcorporéité et la transmatérialité mises en relation avec la présentification comme dispositif phénoménologique des expériences de l'espace-temps, j'ai pu observer ce qui traverse les situations en Gaspésie. Comment se partage ce phénomène dans une trace ou une autre œuvre ? Et comment faire résonner les traces d'une expérience spécifique ? Les récits dans ma démarche sont centraux. Puis la manœuvre s'est manifestée comme un dispositif essentiel pour partager la multidimensionalité des rencontres gaspésiennes. Les photographies à elles seules ne pouvaient rendre compte de cette multidimensionnalité de l'expérience et du vécu de l'artiste en marche et en création où se croisent les éléments corporels, matériels, politiques, sociaux, historiques, environnementaux. J'ai cherché à partager cette superposition des temporalités de l'histoire et des visions du monde des Gaspésiens.nes. C'est pourquoi j'ai choisi la rive du fleuve Saint-Laurent qui prolonge le

Golf et le site de Verdun, un haut lieu des rencontres entre les Autochtones et les Blancs notamment pour la traite des fourrures.

Les multiples itérations de l'œuvre processuelle maintiennent vivante la parole des Gaspésiens.nes que j'ai rencontrés.es et l'inscrive dans l'histoire de l'art actuel. De même, la manoeuvre rassemble en un tressage la parole des premiers.ères donateurs.trices de récits en Gaspésie avec celle des promeneurs.euses de Verdun qui, à leur tour, ont la possibilité de traduire leur expérience auprès d'autres personnes. Les récits sont nécessaires pour la transmission de la mémoire collective, pour enrichir les connaissances sur le monde et parce qu'ils activent l'imaginaire.

Cinquième constat : l'énoncé politique dans la marche artistique *Tresser les voix, tresser le temps*.

Les créations en art actuel qui ne mettent pas à l'avant-plan des énoncés politiques peuvent tout de même avoir une grande valeur politique, par leur dissension à une norme sociale implicite. Dans la conclusion de sa thèse, Cotton pose la question : « la pratique de la présence : une pratique subversive ? » (2022, p. 196). À cette question, je réponds oui, en m'appuyant sur mon expérience gaspésienne. Les rencontres ont soulevé des discussions, le plus souvent, engagées, profondes sur des sujets existentiels et souvent politiques. Ma présence en *présence* et ma question aux Gaspésiens.nes disposaient à entendre la dialectique incarnée dans le territoire par les citoyens.nes – une action micropolitique. Je ne sais pas exactement comment aurait évolué une question plus dirigée dans le dispositif d'une marche performative au long cours, par exemple : « Comment se vivent les changements climatiques en Gaspésie ? » Ce que je sais, c'est que je n'aurais pas vécu la marche de la même façon, je n'aurais pas reçu en guise de réponses tous les éléments disparates que l'on m'a donné, qui témoignent, en fin de compte, de situations de rupture ou de reliance avec le vivant. C'était pour moi, la meilleure façon d'approcher l'environnement pour en laisser sourdre des propos vers une décolonisation de la pensée et l'ensemencement de l'imaginaire.

Sixième constat : la marche et ses dispositifs comme proposition adaptée aux réalités du champ de l'art contemporain

Dans le milieu de l'art, les modes de diffusion ont changé rapidement ces dernières années. La pandémie de la COVID-19 et les interdictions de rassemblement ont accéléré ce processus pour repenser les structures du circuit de l'art et trouver de nouvelles voies de diffusion. Les adaptations demandées aux artistes nécessitent que tous.tes les acteurs.trices du milieu s'impliquent si l'on veut saisir ce moment de transformation et revaloriser l'espace de l'art comme lieu pour sentir, penser, jouer avec les symboles de nos liens au monde. Je constate que l'œuvre processuelle – qui se voit renouvelable avec des contenus diversifiés et variables – permet une polyvalence de l'artiste et du milieu de l'art sans perdre la qualité sensible de la création, au contraire. Je suis convaincue que, sur le plan théorique, l'œuvre processuelle qui se déploie dans l'espace-temps, avec ses documents de création, d'archive, demeure une source d'information importante et pertinente pour mieux comprendre, connaître des situations complexes du monde actuel. Les écrits d'Haraway abondent en exemples – des histoires fabulatrices et des histoires qui se créent maintenant. Et, plus près de mon milieu d'artistes, je découvre toujours des idées innovantes[283], dont les performances d'un groupe d'artistes que j'ai accompagné à titre de commissaire à l'été 2021 au Centre Vaste et Vague de Carleton-sur-Mer. L'événement *Marcher en portant une question* fait suite à ma performance gaspésienne et à la manœuvre de Verdun. Cette fois, je proposais, à titre de commissaire, une démarche à la fois personnelle et collective[284].

Derniers mots

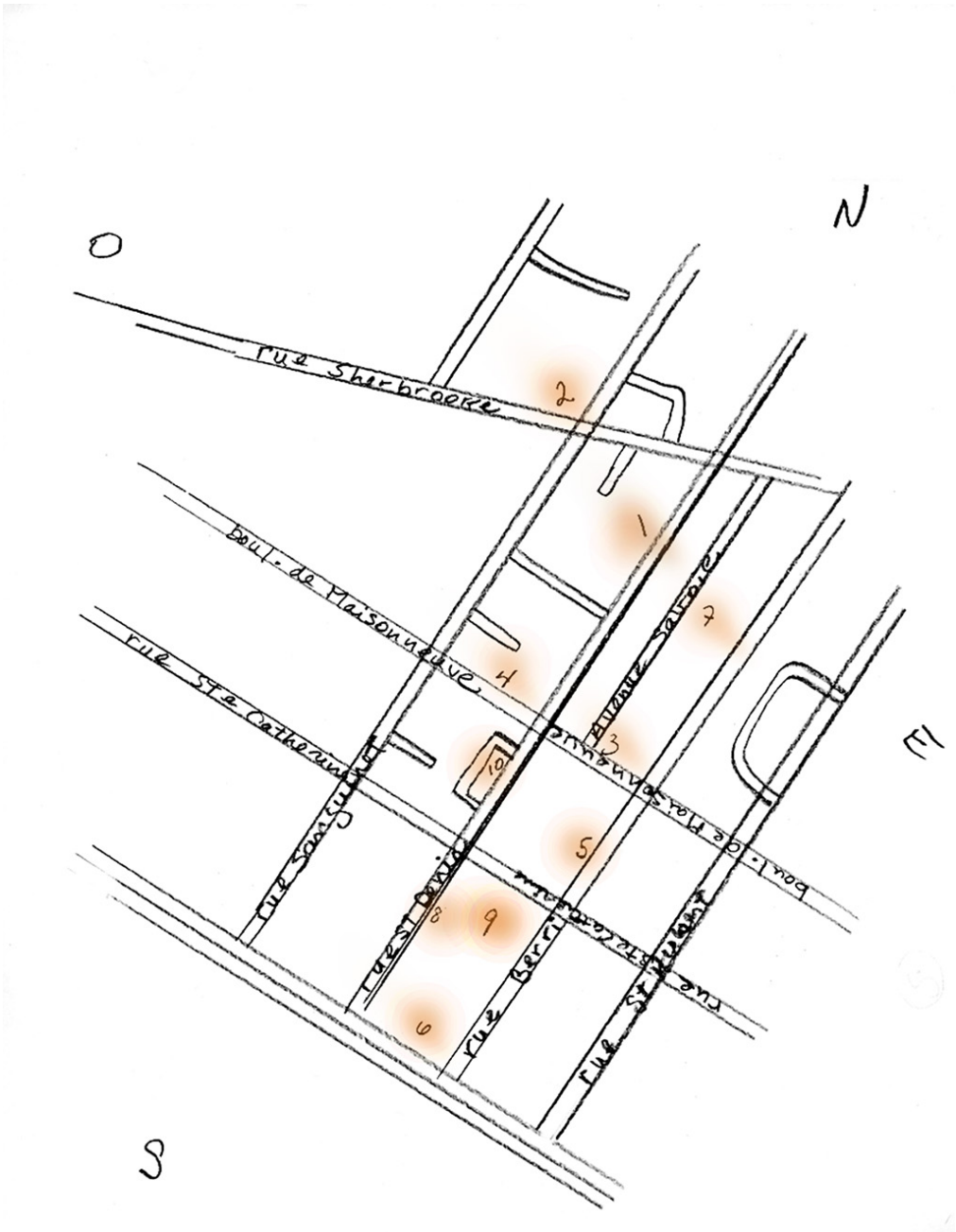
L'œuvre processuelle d'une marche artistique en solo qui se métamorphose en manœuvre témoigne du potentiel multiplicateur des actions *in situ*, en particulier dans le cas d'une

[283] Notamment Hexagram, un réseau de recherche et création en arts, cultures et technologies, situé au Québec. Site Web : https://hexagram.uqam.ca/.

[284] J'étais ravie de vivre une semaine d'exploration de marche en présence multicouche, comme la décrit si bien Sylvie Tourangeau, qui était de l'expérience ainsi qu'Élise Dubé, Andrée Martin, Denis Rioux, Anjuna Langevin, Roger Langevin et Kathy Kennedy.

performance au long cours. Comme artiste, j'ai puisé dans les situations signifiantes, les récits des images du monde. Sans le partage par les médiums, ces images seraient demeurées évanescentes. Le travail créateur de l'artiste propose d'autres lectures du monde. La pertinence d'une recherche-création et d'une thèse sur le vécu de l'artiste dans cette marche au long cours *Tresser les voix, tresser le temps* réside en grande partie dans ces mouvements, plusieurs fois répétés, de l'expérience relationnelle avec le lieu et les êtres qui l'habitent ; la rencontre privée d'un.e participant.e à la fois, d'une situation à la fois, sans que la trajectoire de ces rencontres ne soit planifiée. Chaque situation du paysage révélait une expérience intime et profonde du terroir. Parcourir ce bout de territoire fut un privilège et j'en suis reconnaissante envers mes commensaux. Je ne pourrais traduire de façon juste l'étendue du vivant qui s'exprime dans la Gaspésie. L'imprégnation profonde de l'expérience permet d'y revenir a posteriori et d'en tirer encore d'autres sens, d'autres liens. En outre, une autre artiste, reprenant la même trajectoire, ferait une expérience différente de la mienne. Ce qui m'amène à penser que l'important, ici, consiste à embrasser l'expérience pour ce qu'elle est, dans sa singularité. L'unicité de l'expérience est un joyau qui se partage et se multiplie.

ANNEXE A
***JARDIN DES UTOPIES*, 2014-2015**



Jardin des Utopies, 2014-2015. Sophie Cabot. Dispositif performatif et manœuvre. Carte du Jardin, 2014

ANNEXE B
A LINE MADE BY WALKING, RICHARD LONG

A line made by walking, 1967. Photographie argentique d'une performance de marche aller-retour pour marquer le territoire[285].

[285] Téléchargé du site internet du Tate Museum : https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149

ANNEXE C
HAMISH FULTON, *A CONDOR*

A Condor, 1972. Trois photographies argentiques sur papier et transfert de lettrages sur carton. Collection Tate Museum, Londres[286]. Crédit : Hamish Fulton. Une marche en Bolivie au lac Titikaka, en compagnie de Richard Long.

[286] Téléchargée sur le site du Tate Musuem : https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-a-condor-t01762

ANNEXE D
ABRAMOVIĆ ET ULAY, *THE GREAT WALL WALK*

The Great Wall walk, 1988. Photographie de la performance. Ulay et Abramović se rencontrent à la fin de leur traversée de la Grande Muraille. Marina Abramović Archives, publicdelivery.org[287].

[287] Photographie téléchargée sur la page internet: https://www.lequotidiendelart.com/articles/17239-sans-ulay-abramovic-perd-son-double.html

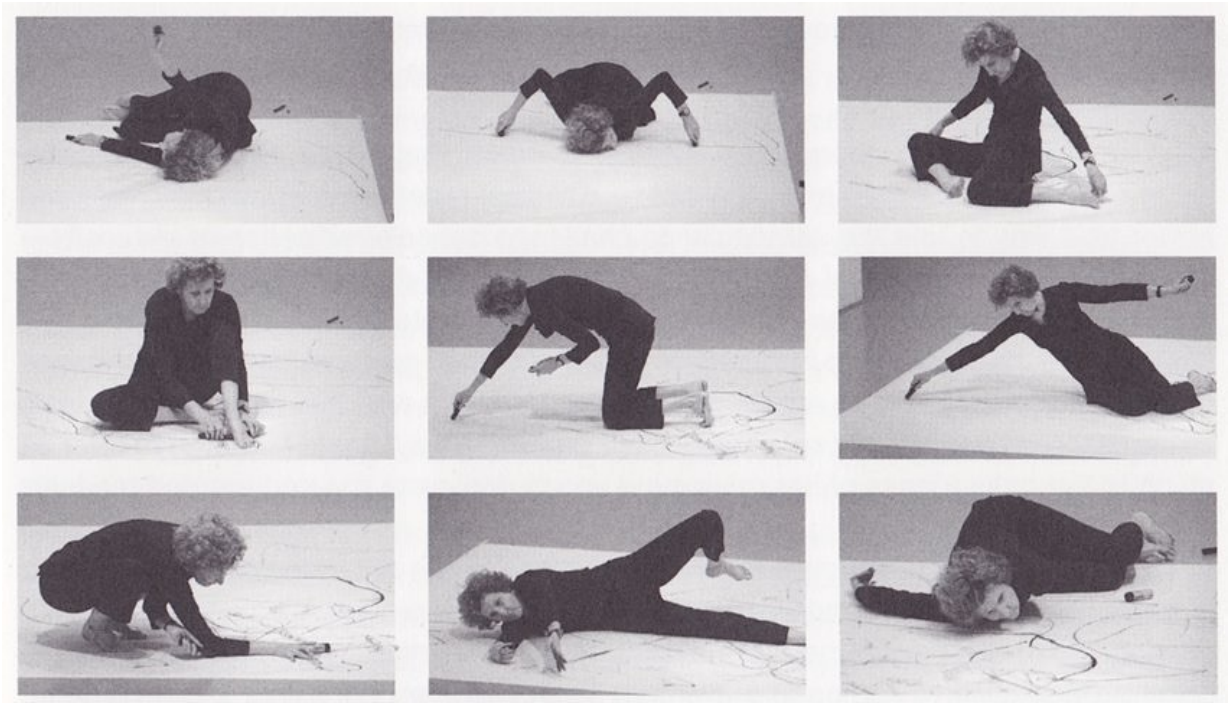
ANNEXE E
QUOIRAUD ET JULIEN, *DUO DYPTIQUE MARCHE ET DANSE*

11 avril 2003. Duodyptiquemarcheetdansechristinequoiraudetjulienbruneau. Crédit photo : Jean-Christophe Beaulieu. Dans *Vie des Arts*, hiver 2004-2005.

ANNEXE F
TRISHIA BROWN, *IT'S A DRAW*

It's a Draw/ Live feed, 2008 Craie, et autres matériaux sur papier. Crédit: inconnu[288].

[288] Image extraite d'une vidéo de la performance de Trishia Brown. Vidéo consulté dsur le site de Elle Muller : https://www.youtube.com/watch?v=MwHgSa6nvmI
Les deux images présentées dans cette annexe proviennent site internet *Walking as artistic practice*. Téléchargé à l'adresse : https://teaching.ellenmueller.com/walking/2021/11/26/trisha-brown-its-a-draw-live-feed-2003-2008/



It's a Draw /Live feed, 2003. Images extraites d'une bande video. Crédit inconnu.

ANNEXE G
ANNA HALPRIN, *PLANETARY DANCE*

Planetery dance d'Halprin, 1990. Anna Halprin, chorégraphe. Photographie argentique de participant.e.s dans l'une des itérations de la série Planetary dance.Crédit photo : inconnu. Museum of performance + design[289].

[289]Téléchargé sur le blog Experiments in environment : the Halprin workshops.1966-1971.

https://experiments.californiahistoricalsociety.org/anna-halprin-dance-for-the-ages/

Planetary Dance au Mont Tamalapais. Californie, 2005. Photographie . Crédit : Marguerite Lorimer[290].

[290] Avec l'aimable autorisation d'Anna Halprin. Téléchargé de l'article Clavel et Noûs (2020). Planetary dance d'Anna Halprin. Étoile d'une constellation kinesthésique et écologique. Revue *Techniques et culture. Suppléments 74* (2[e]article). Consulté à l'adresse : https://journals.openedition.org/tc/14728

ANNEXE H
DISTANCE DE MARCHE ENTRE LES SITES DE REPOS

Rivière-au-Renard, L'Anse-au-Griffon à Cap-aux-Os 34,8 km

Cap-aux-Os à Gaspé centre-ville 27,4 km

Gaspé (centre-ville) à Haldimand (rue Cunnings) 13 km

Haldimand à Douglastown 16 kilomètres

Douglastown à Pointe Saint-Pierre 11 kilomètres

Pointe Saint-Pierre à Coin-du-Banc 19,7 km

Coin-du-Banc à Percé 9,5 km

Percé à Grande-Rivière 26 km

Grande-Rivière à Chandler 16,6 km

Chandler à Newport (route Baie-aux-Genièvres) 8,6 km

Newport à Port-Daniel 25 km

Port-Daniel à Paspébiac 29,5 km

Paspébiac à Bonaventure 20 km

Bonaventure à Caplan 20 km

Caplan à New Richmond 17,4 km

New Richmond à Carleton-sur-Mer 38,5 km

Cette liste n'inclut pas les autres marches réalisées pendant les arrêts dans les municipalités.

ANNEXE I
LA RÉCOLTE DES RÉCITS

La récolte des récits s'est réalisée sans forcer ; aucun plan, aucune stratégie. Quelques participants.es ont été rencontrés.es aux sites d'hébergement. Sur la route, il est arrivé à quelques reprises qu'on me donne rendez-vous ailleurs, le même jour ou le lendemain. Dans cette compilation, j'indique la date, la municipalité de la cueillette, la circonstance ainsi que les prénoms des donateurs.trices, et ce, avec le consentement de chacun.e. Les récits 9, 33 et 36 sont différents puisque je n'ai pas d'audio : les personnes ont échangé librement avec moi, longuement, en adhérant à ma démarche. Les entrées 21 et 29 sont des rendez-vous qui n'ont pas eu lieu, des désistements. Je les indique par transparence par rapport au processus de recherche-création. De nombreuses rencontres, brèves, plus longues, intenses, simples ont eu lieu, mais dans cette compilation, 33 récits sont enregistrés et une vingtaine sont intégrés au site Web www.tresserlesvoix.com.

Récit 1 Rimouski, 15 septembre. Louise marche sur la promenade près du fleuve, moi aussi. Je me dirige vers la gare d'autobus, direction Rivière-au-Renard. Elle m'accoste et m'offre son aide pour transporter ma valise. En chemin, elle m'invite à prendre un café. Louise a vécu à Québec. À la retraite, elle a déménagé à Rimouski, pour être près d'une de ses filles.

Récit 2 L'Anse-au-Griffon, 17 septembre. J'ai été mise en contact avec Allen et Francine par Yves, le collègue d'un ami. Allen est natif de L'Anse-au-Griffon et Francine, sa compagne, de Cap-des-Rosiers. On dit d'Allen qu'il est la mémoire du village. Je me rends à leur domicile à la fin d'une journée de marche qui a débuté à Rivière-au-Renard. Leur fils se joindra à nous vers la fin de la rencontre. Je passe trois heures avec eux. Chaleureusement, ils m'invitent à manger une soupe avant de me reconduire au motel.

Récit 3 L'Anse-au-Griffon, 18 septembre. Je rencontre Xieo au comptoir du motel où j'ai dormi. Elle est native de la Chine et son compagnon, de la région de Montréal, je crois. Ils se sont installés dans la région il y a dix ans. C'est Xieo qui m'offre un récit. Elle me parle surtout en anglais. Son amour de la nature gaspésienne est palpable.

Récit 4 L'Anse-au-Griffon, 18 septembre. Pauline et Pierre ont vécu à Montréal. Tous deux amoureux de la Gaspésie, ils décident de s'y installer à leur retraite. Alors que je marche en direction de Cap-des-Rosiers, j'aperçois une enseigne de peintre aquarelliste. Je décide de m'arrêter pour rencontrer l'artiste qui y travaille, Pauline. Après avoir présenté sa boutique, elle m'invite à manger un sandwich avec elle et son compagnon. Ils m'offrent un récit.

Récit 5 Cap-des-Rosiers, 18 septembre. Jean-Claude. Je le rencontre à l'accueil de l'hôtel, alors que la réceptionniste me dit que le restaurant le plus près se trouve à l'endroit que j'ai quitté le

matin. Lui et sa compagne m'invitent à les accompagner à ce restaurant de L'Anse-au-Griffon, en voiture. Lui est originaire de la région, mais il a quitté très jeune. J'enregistre le récit de Jean-Claude pendant l'apéro.

Récit 6 L'Anse-au-Griffon et Cap-des-Rosiers. 19-20 septembre. Monique et Jean-Victor. Je les rencontre au dépanneur de L'Anse-au-Griffon. Monique est caissière et me demande où je vais avec mon gros sac à dos. Je me présente rapidement, mais tous deux sont curieux et me questionnent sur mon voyage. Monique m'invite à passer chez elle le lendemain pour consulter un guide touristique de la Gaspésie qui date de 1929. C'est sa mère qui le lui a donné un jour. Jean-Victor m'offre de venir me chercher en voiture. Nous nous rendons le lendemain à Cap-des-Rosiers pour le récit. J'ai photographié le livre en question et j'ai surtout écouté leurs échanges sur leurs liens à la région.

Récit 7 Cap-aux-Os, 21 septembre. Je rencontre Sonny à l'auberge La petite école de Cap-aux-Os. Nous sommes tous les deux dans la cuisine communautaire pour prendre notre souper. La discussion conviviale commence. Il est natif du Nouveau-Brunswick et suit une formation comme inspecteur de navire hauturier. Je lui demande s'il peut m'avancer de quelques kilomètres le lendemain matin, puisque j'ai 28 kilomètres à marcher pour me rendre à Gaspé, ce qui est trop pour moi. C'est dans la voiture qu'il m'offre un récit.

Récit 8 Haldimand, 23 septembre. Narration pour Christopher, artiste visuel. Né en Australie, il vit en Gaspésie depuis très longtemps. Il m'a offert le gîte pour une nuit. C'est la directrice du Centre d'artistes Vaste et Vague à Carleton-sur-Mer, qui m'a mise en contact avec Christopher (et quelques autres membres du centre). Nous avons beaucoup parlé, de nos enfants et d'art actuel. Mais je n'ai rien enregistré. Notre rencontre est significative dans ma démarche, c'est d'elle que l'idée de faire une narration a germé. J'ai trouvé dans un ouvrage un beau texte qui traite de sa création.

Récit 9 Douglastown, 25 septembre. Marie-Claude est native du Centre-du-Québec. Elle voyage et cultive la terre. Elle a contribué grandement à la mise sur pied d'une ferme maraîchère biologique de la région. Le propriétaire et Marie-Claude m'ont reçue pour une durée de cinq jours. Je souhaitais participer à la Marche pour le climat du 27 septembre à Gaspé. J'ai saisi cette occasion pour réorganiser mon matériel et me donner un moment pour absorber l'immensité de l'expérience que j'étais en train de vivre, par la marche et la collecte de récits. J'ai accompagné Marie-Claude, un peu chaque jour, dans ses tâches sur la ferme et dans la livraison des paniers de légumes. J'ai aussi cuisiné pour la maisonnée. Un vrai plaisir et un privilège.

Récit 10 Douglastown, 25 septembre. Yves m'était recommandé par un ami. Il est natif de la région de Québec. Il vit en Gaspésie depuis cinq ans. Son travail dans le milieu de la santé l'amène à observer les liens entre environnement et santé, plus précisément les effets de la pauvreté, de

l'exclusion sociale et des changements climatiques sur la santé des populations. Pour contribuer à sa mesure à la santé locale, il met sur pied une ferme maraîchère biologique. Le deuxième soir, nous discutons au salon et je lui raconte ma journée. Il se raconte lui aussi. Je lui demande s'il m'accorderait un récit.

Récit 11 Gaspé, 26 septembre. Charlotte est native de Montréal et étudiante au collégial. Je la rencontre lors d'un atelier d'arts *in situ* organisé par l'enseignante d'arts visuels du cégep. Charlotte a décidé d'étudier en arts et lettres à Gaspé, pour mieux se concentrer, me dit-elle. Montréal est propice à l'éparpillement.

Récit 12 Gaspé, 26 septembre. Lucille est australienne et étudiante au collégial. Sa famille s'est installée dans la région il y a un an. Sa mère a rencontré un Gaspésien. Elle me raconte sa découverte du Québec, de la Gaspésie et de l'hiver. Elle étudie en arts et lettres dans le souhait de poursuivre en cinéma.

Récit 13 Gaspé. 26 septembre. Yani est natif de la Baie-des-Chaleurs et étudiant au collégial. Il me parle longuement des sorcières de Salem. Son projet *in situ* consiste à créer un monument aux sorcières.

Récit 14 Gaspé, 26 septembre. Élise est gaspésienne d'origine, artiste et enseigne les arts visuels au collégial. J'ai été mise en contact avec elle par la directrice de Vaste et Vague. Et lorsque je la contacte, elle m'invite à l'atelier d'arts *in situ* qu'elle organise pour un groupe d'étudiants.es. L'activité a lieu dans un boisé, derrière le collège. Les étudiants.es travaillent seuls.es ou par deux sur une installation avec des éléments naturels. Elle me parlera, pour son récit, de la maison Le Gros à Pointe-Saint-Pierre.

Récit 15 Gaspé, 26 septembre. Arjunia est natif de Saint-Lambert et étudie dans le programme de tourisme et aventure. Il s'intéresse à l'art visuel et il est présent lors de l'atelier d'arts *in situ*. J'apprends qu'il vit sur son voilier dans le port de Gaspé depuis trois ans. Pour en savoir plus, je lui donne rendez-vous plus tard dans l'après-midi, dans un café de Gaspé. C'est aussi la veille de la Marche pour le climat, Gaspé bouillonne.

Récit 16 Gaspé, 27 septembre. Marche pour le climat. Ambiance sonore de la marche, communication du directeur de la santé publique, des représentants de l'environnement et des organisateurs de l'événement pour Gaspé. Je réalise un montage sonore en guise de récit de l'événement.

Récit 17 Barachois, 29 septembre. Réal est natif de Saint-Georges-de-Malbaie. Il partage sa vie entre Greenfield Park, avec sa conjointe, depuis de nombreuses années et sa ville natale. Il revient en Gaspésie pour les trois saisons : printemps, été et automne. Réal m'a approchée alors que je

prenais une pause à la halte routière de Barachois. Je m'apprêtais à traverser le pont ferroviaire. Il m'a demandé où j'allais ainsi avec mon sac à dos et mon chariot. Il m'avait déjà aperçue deux jours plus tôt près du cimetière de Saint-Georges-de-Malbaie. Dans son récit, il me raconte son attachement à la région et ce qu'il observe des changements climatiques.

Récit 18 Percé, 30 septembre. Nancy est native de la région. Elle a vécu une longue partie de sa vie à Québec puis elle est revenue dans la région pour reprendre le commerce familial : un hôtel et une boutique. C'est l'endroit où je logeais. Le jour de mon passage à Percé, un incendie ravage une boutique du centre de la municipalité. Une partie de la population est évacuée. La boutique où je me trouve ne l'est pas. Je suis demeurée un long moment avec Nancy et une employée. Nous parlions, j'observais les touristes entrant et sortant. Toujours, Nancy répondait aux mêmes questions avec patience. Les clients.es voulaient tout savoir sur Percé et les alentours. Vers la fin de sa soirée, elle m'offre un récit et me raconte des bribes de son histoire dans le commerce familial.

Récit 19 Chandler, 2 octobre. Gilda est native de Chandler et elle y a passé sa vie. Elle opère un gîte du passant dans lequel je loge. Au déjeuner, je discute avec une autre cliente qui me questionne sur les motifs de mon voyage. Gilda, qui travaille dans la cuisine, m'entend raconter. Elle vient s'asseoir avec nous et se met à nous raconter à son tour qu'elle aussi recueille des récits, ceux des survivants.es des villages que le gouvernement a fermés dans les années 60, qu'elle nomme les colonies. Le conjoint de Gilda, Jean-Guy, et un de leur ami, Léopold, sont aussi à table avec nous. Gilda, Jean-Guy et Léopold m'offrent un récit où ils me décrivent la pauvreté au temps de leur jeunesse, les colonies et le développement routier de la Gaspésie. Léopold est natif de la région, il a sillonné les routes de la province puisqu'il était vendeur itinérant. Jean-Guy est aussi natif de la région.

Récit 20 Récit annulé. Newport

Récit 21 Bonaventure, 5 octobre. Denis est natif de Bonaventure. Il a vécu une grande partie de sa vie à Montréal, puis il est de retour dans la région depuis sa retraite. Je le rencontre par hasard, alors que je marche près du quai de Bonaventure avec mon grand cousin André. Denis connaît bien mon père. Il me parlera de souvenirs avec mon père, avec ma mère. Il me confie son virage vers une vie plus consciente, plus spirituelle. Il nous invite quelques minutes chez lui pour nous montrer un morceau de bois en forme de croix trouvé tel quel sur la plage.

Récit 22 Bonaventure, 6 octobre. Lucille, André et Micheline. Micheline est ma tante paternelle et je loge chez elle pendant mes trois nuitées à Bonaventure. André est le cousin de mon père et Lucille est sa conjointe. Le couple a vécu à Montréal. Ils sont de retour à Bonaventure depuis leur retraite, il y a une dizaine d'années. C'est lors d'un petit déjeuner organisé par Lucille et André que tous les trois m'offrent un récit. Leur sujet principal est leur retour dans la région, leur changement de vie et les bienfaits de la mer et des grands espaces. Micheline me parlera de son

désir de la nature et de ses bienfaits : « Les Gaspésiens sont gentils parce qu'ils sont proches de la nature ». Je lui demande si elle marche près de la mer. « La mer, je la vois, je l'aime, mais marcher pour n'aller nulle part, je n'aime pas ça. » André me parle davantage de sa santé physique et mentale, de sa dépression lors de son retour en région. Pour lui, la mer est bienfaisante. Il dit : « Mon oncle Alyre disait souvent : ça répare des affaires ». « L'air nous calme, c'est un remède ».

Récit 23 Bonaventure, 7 octobre. Yolande et son chat. Elle est native de Bonaventure, son père possédait le salon de barbier du village. Elle habite la maison familiale depuis son retour en Gaspésie à sa retraite. Sa vocation d'agente de bord l'a fait voyager partout dans le monde, mais pour elle, la Gaspésie est l'un des plus beaux endroits. Elle est ma grand-cousine. Je revenais d'une marche à la plage, sous la pluie. Je me suis arrêtée chez Yolande pour lui dire au revoir, car je reprenais la route le lendemain. Tout était calme chez elle. Son chat reposait tranquillement sur ses genoux. Elle m'a parlé de son enfance, de ses voyages à travers le monde. Elle m'a raconté, aussi, l'histoire de cette institutrice française venue enseigner au Québec, dans le Bas-Saint-Laurent. Celle-ci avait fait une partie de la Gaspésie à pied pour connaître le territoire. Le père de Yolande, qui avait aperçu cette jeune femme seule sur la route, l'avait invitée à manger avec sa famille. Puis elle me parle de Juliette, la tante passionnée des antiquités, et de ses passions. « Elle avait une collection de fossiles. Personne n'avait pensé à ça, de ramasser les fossiles. »

Récit 24 Bonaventure, 8 octobre. Gisèle est native de la région, et elle y est demeurée toute sa vie. Elle est aussi de ma famille, c'est une grand-cousine. C'est une experte de la pêche, toutes celles qui se pratiquent dans la région : maquereau, saumon, truite. Pendant plusieurs années, elle a guidé des groupes pour la pêche au saumon. Elle m'a montré fièrement un ouvrage où l'on parle d'elle. Elle a un grand intérêt pour l'histoire et les racines familiales. D'ailleurs, elle m'a offert un répertoire des noms des familles acadiennes de Bonaventure.

Récit 25 Bonaventure, 7 octobre. Andrée est native de Gaspé et elle a vécu toute sa vie à Pabos. Je la rencontre à Bonaventure où elle vit en CHSLD, dans un logement pour personne semi-autonome. Andrée est la sœur de ma mère, ma tante maternelle. Elle m'offre un récit et remonte loin dans son histoire, ce moment de la grève des pêcheurs gaspésiens. Notre rencontre est émouvante puisqu'elle n'a pas été en mesure de faire le voyage pour les funérailles de ma mère. Alors nous en parlons. Pendant mon enfance, elle venait souvent visiter ma grand-mère à Montréal et passait nous voir. J'avais donc des souvenirs avec elle.

Récit 26 Gesgapegiag, Maria, 9 octobre. Jordan est natif de New-Richmond et il y vit. C'est un jeune homme, fils de la propriétaire du fumoir où je le rencontre. Il est aussi guide pour la pêche aux saumons. Il m'offre une visite du fumoir. Pendant la tournée, il m'explique que les saumons reviennent dans la rivière où ils sont nés, même si la plupart auront voyagé jusqu'en Norvège.

Récit 27 Gesgapegiag, Maria, 10 octobre. Marina est native de Gesgapegiag, de la communauté mi'gmaque. Elle est, entre autres, vendeuse dans la boutique de la réserve. J'y suis entrée en tant que cliente, puis la personne qui m'accompagnait lui a raconté ma marche. Nous convergeons vers un récit où elle me parle des pratiques artisanales et des herbes médecines de la région, dont le foin d'odeur et ses vertus.

Récit 28 Récit annulé. New Richmond.

Récit 29 Carleton-sur-Mer, 13 octobre. Yves est natif de la région, il vit à Maria. Il est artiste peintre et opère une galerie d'art, à même son atelier. Je le rencontre au Centre d'artistes Vaste et Vague lors du Festival La Virée, qui débute au moment où j'arrive à Carleton-sur-Mer. Nous parlerons d'art et de voyage. Son récit consiste à imaginer une histoire avec une artiste qui marche… et il me la raconte.

Récit 30 Carleton-sur-Mer, 14 octobre. Gesig est native de Lustuj (Restigouche), elle y vit encore. Elle est jeune artiste et je la rencontre au Festival La Virée de Carleton-sur-Mer. Nous parlerons peu sur les lieux de l'exposition. En revanche, nous avons échangé dans la maison où nous étions hébergées pour la fin de semaine. Sa mère était aussi présente. Elles me parleront longuement de la guerre du saumon dans les années 90, à Lustuj. Gesig me raconte aussi sa démarche artistique intégrée à son lien à la nature et aux savoirs des anciens. L'enregistrement est réalisé au festival et ne représente qu'une petite partie de son récit.

Récit 31 Carleton-sur-Mer, 14 octobre. Stephen est natif de Gesgapegiag et il y vit. Il est artiste et spécialisé dans la vannerie, le tressage. Je le rencontre lui aussi dans le cadre du festival. Au moment où il m'offre un récit, nous sommes sur le site du festival, il est dans un mode d'animation de la foule qui circule. Il me parle des rapports entre Acadiens et Mi'gmaqs.

Récit 32 Carleton-sur-Mer, 14 octobre. Lise est native de Carleton et elle y vit encore. Je rencontre Lise dans la salle communautaire où les gens prennent un verre en attente de leur spectacle à la salle du Quai des Arts, dans le cadre du Festival La Virée. Nous sommes assises chacune à une table, seules, et nous amorçons une discussion. Je lui raconte mon projet, lui mentionne ma question, ce qui l'amène à me raconter le naufrage de son frère, il y a quelques années. Je n'ai pas enregistré son récit, par pudeur.

Récit 33 Carleton-sur-Mer, 15 octobre. Edwige est native de Carleton-sur-Mer et elle y a vécu presque toute sa vie. Elle est historienne et artiste, spécialisée dans l'histoire des Acadiens et des Mi'gmaqs. Je la rencontre le soir du vernissage de l'exposition de Ginette Légaré, *D'ici et d'ailleurs* (11 octobre au 9 novembre 2019), à Vaste et Vague. Quelques jours plus tard, elle m'invite à manger chez elle et me raconte sa perspective sur l'art. Nous découvrons en marchant

et en parlant sur la plage, un jour, qu'elle connaît mon père et ma tante Juliette (la fondatrice du Musée acadien de Bonaventure).

Récit 34 Carleton-sur-Mer, 16 octobre. Jacques est natif de Carleton-sur-Mer et il a voyagé dans les provinces canadiennes pour son métier de mécanicien industriel. Il est de retour dans sa ville natale depuis un an. Je le rencontre au Centre d'artistes Vaste et Vague, où il est bénévole. Jacques m'offre de visiter les terres agricoles de sa famille qui se prolongent dans la montagne, le mont Saint-Joseph. Nous sommes partis un jour, Jacques, Edwige et moi, pour faire la tournée en voiture. C'est dans ce contexte qu'il m'a offert un récit. Étant donné le sujet de notre visite, les terrains familiaux, il m'a raconté les enjeux de droits de propriété à l'époque où les actes notariés ainsi que les cadastres de propriété étaient peu communs ou même inexistants.

Récit 35 Carleton-sur-Mer, (sans date précise) octobre. Guylaine est native de la ville de Nouvelle, et elle vit à Carleton-sur Mer depuis très longtemps. J'ai parlé plusieurs fois avec Guylaine avant, pendant et après ma marche. Nous n'avons jamais pris le temps de nous asseoir pour un récit. Mais j'ai un lien particulier avec elle. J'avais pris contact avec elle en août 2019, puisqu'elle était directrice d'un centre d'artistes et dans ce contexte, elle m'a appuyée de différentes façons pour faciliter la réalisation de mon projet. Entre autres, elle m'a mise en contact avec quelques artistes de la région, elle m'a offert le gîte dans un logement réservé aux artistes pour la durée de mon séjour à Carleton. J'ai surtout apprécié nos échanges et son respect de la nature et des artistes mi'gmaqs. J'ai remarqué dans sa maison une quantité phénoménale de pierres de verre trouvées sur la plage, qu'elle a triées par couleur. J'ai le souvenir lointain d'un itinéraire en auto-stop et de cette femme qui nous avait fait monter, moi et mes deux amis voyageurs, dans sa voiture. J'étais dans la vingtaine et pas encore dans le monde de l'art actuel. Si ce n'est qu'elle nous avait parlé de Vaste et Vague et nous avait montré l'emplacement en arrivant à Carleton, je n'aurais jamais pu associer Guylaine à ce souvenir qui a émergé des profondeurs en marchant.

ANNEXE J
CERTIFICAT ÉTHIQUE

UQÀM | Comités d'éthique de la recherche avec des êtres humains

No. de certificat : 2022-4266
Date : 2022-06-02

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* (2020) de l'UQAM.

- Titre du projet : **Tresser les voix, tresser le temps. Traduire le vécu d'une marche artistique au long cours en Gaspésie**
- Nom de l'étudiant : **Sophie Cabot**
- Programme d'études : **Doctorat en études et pratiques des arts**
- Direction(s) de recherche : **Andrée Martin**

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 au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2023-06-02**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.

Élise Ducharme
Pour **Raoul Graf**, M.A., Ph.D.
Président CERPÉ plurifacultaire et Professeur titulaire, département de marketing

Signé le 2022-06-02 à 14:26

RÉFÉRENCES

Abramović, M. et Ulay (Artistes). (1988). *The Lovers*. *The great wall walk.* [Performance]. Chine.

Abramović, M. et Ulay (Artistes et scénaristes) ; Grigor, M. (scénariste) (1988-2008). *The lovers : The great wall* 1988/2008 [film]. Producteurs : Eduardo Lipschutz-Villa et Barbara Grigor. Consulter à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=KtX7yZo_5vg

Abramović, M. (Artiste). (1975) *The lips of Thomas*. [Performance]. Museum of Moderne Art, New-York.

Alys, F. (Artiste). (2000). *Reenactment*. [Performance]. Consulter à : https://francisalys.com/re-enactment/

Alys, F. (Artiste). (2001). *Looking up*. Mexico city. [Performance]. Mexique.

Alys, F. (Artiste). (1995). *The Leak*. [Performance]. Mexique.

Brown, T. (Artiste). (2008). *It's a Draw / Live feed* [Chorégraphie, dessin]. Trishia Brown Dance compagny, New-York, États-Unis.

Cadere, A. (Artiste). (1975). *Six barres de bois rond.* [Sculpture]. Centre George Pompidou, Paris, France.

brouwn, S. (Artiste). (1962) *This way brouwn.* [Dessin]. Moma Museum. New-York, États-Unis. Consulter à l'adresse : https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled--4-/2629B283F1375C4C1EFD33AECD3D4962

Cabot, S. (Artiste). (2014-2015). *Jardin des Utopies.* [Dispositif performatif ; manœuvre]. Montréal. Consulter à l'adresse : https://sophiecabot.ca/jardins-des-utopies/

Cabot, S. (Artiste). (2012). *Ascendant / descendant.* [Photographie composite]. Gaspésie.

Castonguay, S. (Artiste). (2017). *Trou noir ; le cœur en colère*. [Dispositif performatif]. Montréal. Consulter à l'adresse : https://atsa.qc.ca/eu-2017-programmation-artistique#spectacles.

Calle, S. (Artiste). (1983). *Suite vénitienne*. [Performance, photographie et texte].

Castoro, R.. (Artiste). (1969). *Atoll*. [Performance et photographie]. *Street Works II*. [Événement de performance Soho-New-York]

Chagnon, D. (Réalisateur, animateur). (2023, février 21). *Compostelle*. Dans *Marcher vers le bien-être*. [Émission radiophonique]. Radio Ville-Marie, Montréal. Consulter à : https://www.radiovm.com/ecouter/programmation/marcher-vers-le-bien-etre

Coppola, S. (Réalisatrice). (2003). *Lost in translation*. [Film].

Framis, A. (Artiste) (1997). *Walking Monument Amsterdam* [Performance ; photographie]. Consulter à l'adresse : https://www.aliciaframis.com/work/136/walking-monument

Halprin, A. (Danseuse,chorégraphe).(1965). *Apartement 6*. [Chrorégraphie]. Museum of P erformance +Design. San Francisco. Consulter à l'adresse : https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/items/show/1604

Halprin, A. (Danseuse, chorégraphe). (2005). *Planetary dance*. [Danse]. Californie, États-Unis.

Katz, R., Coppola, S. (Producteurs) et Coppola, S. (réalisatrice). (2003). *Lost in translation* [Film]. États-Unis : American Zoetrope elemental films.

Masaccio (Peintre). (1424-1427). *Adam et Éve chassés du Jardin de l'Éden par l'ange*. (Peinture, Fresque]. Localisé dans la Chapelle Brancacci dans l'église Santa Maria del Carmine, Florence, Italie.

Morelli, F. (Artiste-commissaire). (2018). *Traits d'union mémoire du corps*. [Œuvre procesuelle ; dessin]. Montréal : Skol centre d'artistes en art actuel.

Morelli, F. (1985). *Transatlantic walk*. [Marche- performance]

Myre, N. (2005-2013), Scars project. [Installation - œuvre collaborative]. Musée des Beaux-Arts de Québec, Canada.

Orozco,G. (Artiste) (1975). *Habemus Vespam*. [Sculpture]. Italie.

Quoiraud, C. ; Bruneau, J. (Artistes chorégraphes et interprètes). (2002-2003). *Duodyptique marche et danse*. [Performance de marche, chorégraphie]. France.

Rainer, Y. (Danseuse, chorégraphe). (1973) *The mind is a muscle.Part I.* (*Trio A*). [Chorégraphie; performance]. Museum of Modern Art, New-York.

Robertson, S. (Artiste) (2017). *L'éveil du pouvoir*. [Installation -archives]

Smithson, R. (Artiste). (1969). *Asphalt Rundown*. [Intervention sculpturale *in situ*]. Rome.

Sullivan, F. (Artiste). (1970). *Promenades entre le Musée des Beaux-Arts et le Musée d'Art Contemporain* [Performance de marche, photographies]. Musée des Beaux Arts de Montréal, Québec, Canada.

Tarkovsky, A. (Réalisaeur). (1979). *Stalker*. [Film].

Vazan, B. (Artiste). (1970). *Walking into the vanishing point. Northward on Saint-Laurent*. [Photographie]. Musée des Beaux-Arts de Québec, Canada.

BIBLIOGRAPHIE

Abramović, M.; Ulay, Mignot; D., McEvilley, T. (1989). *The lovers*. Éditeurs : Stedelijk Museum (Amsterdam) et Musée d'art contemporain de Montréal.

Affergan, F. (2016). De combien de corps disposons-nous ? *Hermès, La Revue*, 74(1), 43-49. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.3917/herm.074.0043

Alaimo, S. (2009). Insurgent vulnerability and the carbon footprint of gender. *Kvinder, Køn et Forskning*, *NR*, 3-4.

Alaimo, S. (2010). *Bodily natures. Science, environment, and the material self*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University press.

Apostolidès, J.-M. (1990). Du Surréalisme à l'Internationale situationniste : la question de l'image.Revue *MLN*, Vol. 105, No. 4, Numéro français (Sept), (727-749).

Ardenne, P. (2001). L'image-corps : figures de l'humain dans l'art du xx^{e} siècle. Paris : Éditions du Regard.

Ardenne, P. (2002). Un art contextuel : créations artistiques en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation. Paris : Flammarion.

Axelos, K. (1996). *Lettres à un jeune penseur*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Bachelard, G. (1992). *L'intuition de l'instant*. Paris : Éditions Stock. (Publication originale en 1931).

Baqué, D. (2006). Histoires d'ailleurs. Artistes et penseurs de l'itinérance. Paris : Les éditions Du Regard.

Bateson, G. (1988). *Mind and nature. A necessary unity*. New-York : Bantam Books. (Publication originale en 1979).

Bateson, G. (1985). *Steps to an ecology of mind*. San Francisco : Ballantine Books. (Publication originale en 1972).

Bateson, M. C. (1994). *Peripheral visions : learning along the way*. New-York : Harper Collins Publishers.

Bélanger, J. ; Desjardins,M. ; Frenette, Y.. (1981). *Histoire de la Gaspésie*. Éditions Boréal Express/ Institut québécois de recherche sur la culture.

Bénichou, A. (2010). Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains. Dijon : Les Presses du réel.

Bénichou, A. (2015). Recréer / scripter : Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines. Dijon : Les Presses du réel.

Bénichou, A. (2010). Images de la performance, performances des images. *Ciel Variable*, 86, 41-42.

Bernard, M. (1976). *Le corps* (2e édition). Paris : Éditions Jean- Pierre Delarge.

Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Pantin , France : Centre national de la danse.

Bernier, L. (2001). *La bataille de Forillon*. Éditions Fidès

Berthet, D. (2007). *Figures de l'errance*. Paris : L'Harmattan.

Berque, A.(dir.) (1994). *Cinq propositions pour une théorie du paysage.* Ceyzérieu, Fr: Éditions Champ Vallon

Bird Rose, D. (2019). Vers des humanités écologiques. France : Éditions Wildproject. Édition originale anglaise 2004. (trad. Wildproject)

Borduas, P.-É. (1948). *Refus global*. Montréal : Mithra-Mythe éditeur

Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel.

Bramwell, D. (2020). The bittersweet story of Marina Abramovićs epic walk on the Great Wall of China. Journal *The Guardian*. Consulté à l'adresse : https://www.theguardian.com/travel/2020/apr/25/marina-abramovic-ulay-walk-the-great-wall-of-china

Breton, A. (1972). *Nadja* (Ed. ent. rev. par l'auteur). Paris : Gallimard. (Publication originale en 1928).

Brugère, F. (2011). La disparition de l'œuvre. Questions à Frédéric Pouillaude. *Nouvelle revue d'esthétique*, 8, 121-128.

Buffet, L. (2012). *Itinérances : L'art en déplacement*. Cherbourg-en-Contentin, France : De l'incidence éd.

Buffet, L., Torgoff, L.-S. (2008). André Cadere. Histoire d'un travail/Wandering Barre. *Art Press*, 345, 49-51.

Campbell, J. ; Moyers, B. (1991). *Puissance du mythe*. Paris : Éditions J'ai lu

Careri, F., (2020). *Walkscapes : la marche comme pratique esthétique* (2e éd. J. Orsoni trad.). Arles : Actes-Sud. (Publication originale en 2013)

Casabonne, J. F. (2001). *Du coeur aux pieds*. Montréal : Fides.

Chaffray, S. (2005). Corps, territoire et paysage à travers les images et les textes viatiques en Nouvelle-France (1701-1756). *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 59 (12), 7-52. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.7202/012718ar

Chapuis, Y., Gourfink, M. Perrin. J. (2020). *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques*. Dijon : Les Presses du réel.

Chevalier, P. (2017). Une histoire des espaces alternatifs à New York : De SoHo au South Bronx (1969-1985). Dijon : Presses du réel.

Chevalier, P. ; Marcolini, P. (2012) De la dérive aux Street Works : trajectoires et rencontres, entre l'Europe et New-York. Dans L. Buffet (dir.), *Itinérances : L'art en déplacement* (49-76). Cherbourg-en-Contentin, France : De l'incidence éd.

Citton, Y. (2014). *Pour une écologie de l'attention*. Éditions du Seuil.

Clair, M. (2006). Entre vision et audition : La lumière dans les missions iroquoises du XVIIe siècle. *Anthropologie et Sociétés*, 30(3), 71-92. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.7202/014926ar

Coccia, E. (2017). La vie des plantes : une métaphysique du mélange. Paris : Éditions Payot et Rivages.

Collet, M. ; Létourneau, A. É. (2019). *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*. Dijon : Presses du réel.

Conti, A. (2017). *Racleurs d'océans* (2e édition). Paris : Payot et Rivages.

Corajoud, M. (2010). Le paysage, est l'endroit où le ciel et la terre se touchent. Dans *La théorie du paysage en France 1974-1994*. Arles : Actes Sud et École Nationale Supérieure du Paysage.

Cotton, S. (2021). Esprit de corps, la présence à l'œuvre dans un projet d'art action : Onze constats phénoménologiques (Thèse de doctorat. Université du Québec à Montréal).

Cotton, S. (2011). *Désirer résider : Pratique en résidence 1997-2011*. Alma : Sagamie édition d'art.

Cotton, S. (2018). *Avec du l'autre*. Saguenay : Sagamie édition d'art.

Coward, G.; Vazan, B. (1971). *45° 30'N - 73° 36'W + inventory*. Sir George Williams University.

Craig, P. E. (1978). The heart of the teacher. A heuristic study of the inner world of teaching. (Thèse de doctorat Boston University, États-Unis).

Csepregi, (2008).*Le corps intelligent*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Davila, T. (2015). Faire avec peu. Pauvreté, dépouillement, dénuement. *Inter*, (*12)*, 4-5.

Davila, T. (2002). Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle. Paris : Regard.

de Certeau, M. (1990). L'invention du quotidien. 1. Arts de faire. Paris : Gallimard.

Debord, G. (2001). *Rapport sur la construction des situations* : Suivi de Les Situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art. Éditions Mille et une Nuits.

Debord, G. (2018). *La société du spectacle*. Éditions Gallimard. (Première édition 1971).

De la Bretonne, R.. (1788-90). Les *nuits de Paris*. Paris : Éditions chez Guillot. Version numérisée sur le site de la Bibliothèque de France : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6423512k/f16.item

Dempster, B. (1998). *Sympoietic and autopoietic systems : A new distinction for self-organizing systems*. [Études environnementales. Université de Waterloo]. Mémoire de maîtrise inédit. Consulté à l'adresse : https://www.researchgate.net/publication/228566588_Sympoietic_and_autopoietic_systems_A_new_distinction_for_self-organizing_systems

Despret, V. (2001). Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation. Arles : Actes Sud.

D'Hoop, A. (2019). Il aurait pu en être autrement. Redécrire une pièce d'isolement. Dans F. Caeymeax, V. Despret, J. Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway* (p. 147-159). Bellevaux : Éditions Dehors.

Doyon, F. (2005). La marche : Petite révolution dans la danse. *Revue Esse*, 54. Consulté à l'adresse : https://esse.ca/la-marche-petite-revolution-dans-la-danse/

Droit, R.-P. (2016). *Comment marchent les philosophes*. Paris : Éditions Paulsen.

D'Souza, A.; McDonough, T. (2008). The invisible flaneuse : gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris. Manchester University Press.

Eberhardt, I. (2008). *Amours nomades. Nouvelles choisies.* (Édition établie et présentée par Martine Reid). Paris : Gallimard.

Eberhardt, I. (2003). *Ecrits intimes : lettres aux trois hommes les plus aimés* (édition établie et présentée par M.-O. Delacour ; J.-R. Huleu). Paris : Payot.

Eliade, M. (1965). *Le sacré et le profane.*Éditions Gallimard. Coll folio essais

Ellis, C.; Adams, T. E.; Bochner, A. P. (2011). Autoethnography : An Overview. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 36 (4), 273-290.

Ellis, C.; Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, personnal, narrative, reflexivity. Researcher as subject. Dans N.Denzin et Y. Lincoln (dir.), *Handbook of qualitative research* (2e édition) (p. 733-768). Thousand Oaks : Sage Pub.

Ellis C.; Bochner A.P.; Berry K.; Rambo C.; Shakespeare H.; Gingrich-Philbrook C.; Adams T.E.; Rinehart R.E.; Bolen D.M. (2018). Coming Unhinged : A Twice-Told Multivoiced Autoethnography. *Qualitative Inquiry*, 24(2), (119-133). Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.1177/1077800416684874

Elkin, L. (2017). Flâneuse : women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice and London. Londres : Vintage.

Even, M. (2013). Sortir du studio. Rencontre avec Christine Quoiraud. *Repères, Cahiers de danse*, 1(31), 24-26. Consulté à l'adresse : http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2013-1page-24.htm

Fallen, C. (2012). *L'anomalie créatrice*. Paris : Éditions Kimé.

Farrugia, G. ; Loubier, P. ; Parmentier, M. (2017). *Promenade et flânerie : vers une poétique de l'essai entre les XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Filliou, R. (2004). Robert Filliou. Entretien avec Georges Jappe. *Inter* (87), 58-60.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics.* (Vol. 1-1 online resource). Taylor & Francis. Consulté à l'adresse : http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=346229

Fontaine, G. (2004). Les danses du temps : recherches sur la notion de temps en danse contemporaine. Pantin : Centre national de la danse

Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Presses Universitaires de France. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.3917/puf.duraz.2010.01

Fortin, S. (2009). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche-création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. (p. 98-109). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Fulton, H.; Reason, D. (collaborateur). (1990). *Selected walks, 1969-1989*. Buffalo, É-U. : Albright-Knox Art Gallery.

Gendlin, E. T. (2006). *Focusing au centre de soi*. Montréal : Les Éditions de l'Homme. Édition originale anglaise, Bantham books, 1978.

Gingras-Audet, J.-M. (1979). Notes sur l'art de s'inventer comme professeur. *Prospectives*, *décembre*. 195-204.

Godard, H. (2021). *Une respiration*. Bruxelles : Éditions Contredanse.

Giroud, M. (2019). Art action ou l'art des actes vivants. Dans Michel Collet & A. É. Létourneau, *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*. Dijon : Les Presses du réel.

Godard, H. (2015). *Le geste et sa perception*. [Document en ligne]. Consulté à l'adresse : https://bodylab1516.files.wordpress.com/2015/12/godard-le-geste-et-sa-perception.pdf

Gosselin, P. (2006). La recherche en pratique artistique. Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. heuristique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La*

recherche-création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique. (p. 21-32). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Gosselin, C. (1981). Sur Françoise Sullivan. Dans Musée d'art contemporain (dir.), *Françoise Sullivan rétrospective*. (47-53). Éditeur : Auteur et Ministère des affaires culturelles. Montréal.

Gosselin, P. ; Potvin, G. ; Gingras, J.; Murphy, S. (1998). Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique. *Revue des sciences de l'éducation*, 24(3), 647-666. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.7202/031976ar

Grojnowski, D. (2002). Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories. Paris : Librairie José Corti.

Gros, F. (2009). *Marcher, philosopher*. Paris : Flammarion.

Gros, F. (2018). *Marcher, c'est faire preuve de dignité*. Dans N. Truong, *Philosophie de la marche* (35-46). La Tour-d'Aigues : Éditions de L'Aube.

Guilbault Fitzbay, M. ; 3 sex*; Club sexu. (2021). *Apprendre à nous écrire : Guide et politique d'écriture inclusive*. [Guide pédagogique]. Dirigé par Guilbault Fitzbay,M.. Montréal : Édité par les auteur.e.s

Halprin, A. (2009). Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de créations, et de transformations par la danse. Bruxelle : Éditions Contredanse.

Halprin, A.; Kaplan, R. (2019). *Making dances that matter*. Wesleyan University Press.

Halprin, L. (1973). *The RSVP Cycles : Creative processes in the human*. New-York : Georges Braziller.

Haraway, D. J. (2020). *Vivre avec le trouble*. Vaulx en Velin : Les Éditions des mondes à faire. (Trad. De l'anglais Vivien Garcia)

Heinich, N. (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Heinich, N. (2019). L'artification, ou l'art du point de vue nominaliste. *Nouvelle revue d'esthétique*, 2 (24), 13-20. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.3917/nre.024.0013

Heinich, N. ; Shapiro, R. (2012). *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Hoffer, P. C. (2003). *Sensory Worlds in Early America*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.

Hoyaux, A.-F. (2010). De la poïesis comme expression et construction des mondes. Dans A. Boissière, V. Fabbri, A. Volvey, *Activité artistique et spatialité*. Paris : L'Harmattan. (31-51) Consulté à l'adresse : http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00380158

Hoyaux, A.-F. (2015). Habiter : Se placer plaçant et se penser pensant. *Annales de géographie* 704 (4), 366. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.3917/ag.704.0366

Hoyaux, A. (2016). Corps en place, place du corps. *L'Information géographique* (80), 11-31. Consulté à l'adresse : https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/lig.802.0011

Husserl, E. (1985). *Idées directrices pour une phénoménologie* (2e éd., P. Ricoeur, trad.). Gallimard. (Publication originale en 1973)

Ingold, T. (2013). *Une brève histoire des lignes* (S. Renaut, Trad.; 4e éd. augmentée). Zones sensibles diff. les Belles lettres.

Jappe, A. (2012). La dérive : dépassement de l'art ou œuvre d'art ? Dans L. Buffet (dir.) *Itinérances : L'art en déplacement* (39-48) De l'incidence éd.

Jaunait, A. ; Chauvin, S. (2013). Intersectionnalité. Dans C. Achin, L. Bereni (dir.) *Dictionnaire. Genre et science politique* (286-297). Presses de Sciences Po éd. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.3917/scpo.achi.2013.01.0286

Jean, M.-J. ; Vazan, B. (2009). *Bill Vazan : Walking into the Vanishing Point*. Montréal : Vox. Centre de l'image contemporaine.

Jolly, M. (2013). The Barred colors of André Cadere. *October*, *Spring* (144), 115-148. Consulté à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/24586594

Jones, A. (2015). Angoisse temporelle/« Présence » in absentia. Faire l'expérience de la performance par l'intermédiaire de sa documentation. Dans A. Bénichou (dir.) *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (274-284). Les Presses du réel.

Kaye, N. (2000). *Site-specific art : performance, place, and documentation*. Éditions Routledge. Consulté à l'adresse : https://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=166116

Kaprow, A. (1996). *L'art et la vie confondus*. Paris : Centre George Pompidou éditeur.

Kaprow, A. Gauthier, H. (2011). Voici un communiqué sur comment faire un happening : il y a 11 règles à respecte. Reims : Éditions le clou dans le fer.

Kromholz, S. (2020). Walk This Way : A consideration of walking as a radical feminist act. Dans G. Vermeire; Y. Ziogas (dir.), *International Encounters/Conference 2019, Walking practices, walking art, walking bodies.*[Actes des conférences et performances artistiques] (74-80). Auteurs et University of Western Macedonia School of Fine Arts - Department of Applied and Fine Arts.

Lamarche, B. (2015). François Morelli. L'impossibilité d'une île / François Morelli: The Impossibility of an Island. *Espace*, 111, 42–5.

Lapointe, G. (2003). Pluralité et création : La poétique automatiste de Françoise Sullivan. Dans S. Aquin (dir.), *Françoise Sullivan.* (25-39). Musée des beaux-arts de Montréal et Éditions Parachute.

Lauren, E. (2016). Flâneuse. Women walk the city in Paris, New-York, Tokyo, Venice and London. Londres : Vintage.

Lavoie-Marcus, C. (2019). *Épistémologie d'un champ chorégraphique en dilatation: théorie et pratique*. Thése de doctorat non éditée. Études et Pratiques des arts. Université du Québec à Montral. Consulté à l'adresse : https://archipel.uqam.ca/12917/

Lavrič, M.; Brumec, S.; Naterer, A. (2022). Exceptional Human Experiences Among Pilgrims on the Camino de Santiago : A Study of Self-Reported Experiences and Transformative Aftereffects. *The International Journal of Transpersonal Studies 40* (2).

Le Breton, D. (2018). *La marche est souvent guérison*. Dans N. Truong, *Philosophie de la marche* (65-75). La Tour-d'Aigues : Éditions de L'Aube.

Le Breton, D. (2000). *L'éloge de la marche*. Paris : Métailié.

Le Breton, D. (2010). *La sociologie du corps*. Paris : Presses Universitaire de France.

Le Breton, D. (2014). Pour une poétique du paysage dans le contexte de la marche. *L'information géographique* 78, 44-56. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.3917/lig.781.0044

Le Breton, D. (1997). Les marcheurs d'horizon. Dans A. Rauch (dir.), *La marche, la vie. Solitaire ou solidaire ce geste fondateur* (126-140). Paris : Éditions Autrement.

Le Mawiomi Mi'gmawei de Gespe'gewa'gi. (2018). *Nta'tugwaqanminen. Notre histoire. L'évolution des Mi'gmaqs de Gespe'gewa'gi*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Lesage, M.-C. ; Bovet, J ; Cyr, C. ; Bienaise, J. (2016). Arts vivants et interdisciplinarité : L'interartistique en jeu. *L'Annuaire théâtral* (60), 13-25.

Lesage, M.-C. ; Larose, K. ; Trudel, É. ; Hurley, E. (2008). Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec. *Globe* 11(2), 169-184. Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1000527ar

Lesage, M.-C. ; Saint-Pierre, C. ; Cyr, C. (2013). Le spectateur ignoré ? *Jeu* (147), 131-138.

Lobacheff, G. (1994). Entrevue avec Richard Long. Dans Long, R. ; Codognato, M. ; Falcone, P. ; Cantieri culturali alla Zisa Palerme, I. (1998) (dir.). *Richard Long : Mirage* (Éd. anglaise augmentée). Phaidon.

Long, R. ; Codognato, M. ; Falcone, P. ; Cantieri culturali alla Zisa Palerme, I. (1998). *Richard Long : Mirage* (Éd. anglaise augmentée). Phaidon.

Loubier, P.; Ninacs, A.-M. (2001). *Les Commensaux- quand l'art se fait circonstance*. Montréal : Editeur Centre des arts actuels SKOL

Loubier, P. (2001). Du moderne au contemporain : Deux versions de l'interdisciplinarité. Dans L. Hugues, M.-J.Lafortune (dir.). *Penser l'indiscipline. Recherches interdisciplinaires en art contemporain* (22-29). Éditeur : Optica, Montréal.

Loubier, P. (2006). Travailler le réel : quelques énoncés généraux sur art et contexte. *Inter* (93), 32–33.

Loubier, P. (2011). Dream listener- de la rue au livre. Dans K.E. Spencer, *porteur de rêves-dream listener*. Alma : Sagamie édition d'art.

Loubier, P. (2014). Voyager, séjourner, infiltrer. Quelques notes sur un parallèle entre art et tourisme. Conférence pour Séjour temporaire | altération provisoire Vaste et Vague (Carleton-sur-Mer), 24 juin 2013. Dans M.-H. Leblanc (dir.) *Carnet de séjour Carleton-sur-Mer Été 2013* (36-60). Éditeur : Centre d'artistes Vaste et Vague, Carleton-sur Mer, Québec.

Lupien, A. (2012). *De la cuisine au studio*. Éditions du Remue-ménage.

Malabou, C. (1996). L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique. Paris : Éditions Vrin.

Malatray, G. (2020).*Des arts sonnants*. (Notes de l'artiste sur un blog.) Consulté à l'adresse : http://desartsonnants.over-blog.com/

Manning, E. et Massumi. B. (2019). *Thought in the act : Passages in the ecology of experience.* Minneapollis, MN : University of Minnesotta press

Martel, R. (éd.) (2001). *Art action, 1958-1998* [Congrès (1998 : Québec, Canada)]. Édité par [Québec] : Éditions Intervention et Nouvelles éditions polaires Nèpe, 2001.

Martel, R. (2002). Arts d'attitudes : Discussion, action, interaction. Québec : Inter Éditeur.

Martel, R. (2006).[Présentation]. *Inter*, (93), 2-8.

Martel, R. (2012). Tenir compte du contexte : le performatif. *Ligeia*, 117-120, [221-224]. Consulté à l'adresse : https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/lige.117.0221

Masset, J. ; Decrop, A. (2019). Chapitre 7. Techniques de collecte de données qualitatives. Dans Cécile Clergeau (éd.) *La recherche en management du tourisme* (39-153). [Livre numérique] Paris : Vuibert. Consulté à l'adresse : https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/la-recherche-en-management-du-tourisme--9782311406825-page-139.htm

Maturana, H. R. & Varela, F. (1980). *Autopoiesis and Cognition: the Realization of the Living*. Dordrecht : D. Reidel Publishing Company.

Mazé, G. (2016). Le Prince de Miguasha au musée du Parc de Miguasha. *Conserveries mémorielles*, 19. Consulté à l'adresse : http://journals.openedition.org/cm/2374

McDonough, T.; D'Souza, A. (2009) The invisible flaneuse ? Gender, public space and visual history in nineteenth century Paris. *Womans art journal*. 30(2), 37-42 Consulté à l'adresse : http://www.jstor.com/stable/40605298

Mercier, L. (1997). *Archives situationnistes.* Paris : Contre-Moule et Parallèles.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1985). *L'oeil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

Miron, I. (2021). Introduction et Invitation au voyage. Dans I. Miron et coll. (dir.) *L'état nomade : Essais sur les liens entre création et voyage* (5-74). Longueuil : L'instant même.

Mongeau, P. (2009). Réaliser son mémoire ou sa thèse. Côté jeans et côté tenue de soirée. Québec : Presses de l'Université du Québec

Morin Dufour, G. (2019). L'art d'intervention et la ruralité. Considérations sur des actes dissidents à des lieues de la ville. *Inter* (*131)*, 76-79.

Moustakas, C. E. (1990). Heuristic research : design, methodology, and applications. Thousands Oaks (CA) : Sage Publications.

Musée des Beaux Arts de Montréal (2001). Quand Françoise Sullivan et le Musée se rencontrent. *Collage, MBAM*, Été, (32-33).

myvillages.org (éd.) (2019). *The rural*. Londres : Whitechapel Gallery et the MIT Press.

Ninacs, A.-M. (2001) Just do it. Sur quelques modèles éthiques proposés par la pratique artistique. Dans P. Loubier ; A.-M. Ninacs (dir.) *Les Commensaux-quand l'art se fait circonstance* (186-199). Montréal : Centre des arts actuels SKOL.

Pageot, É.-A. (2018) Présences, mémoires individuelles et plurielles comme dispositif de construction dans le travail des créatrices autochtones. Revue *Espaces*. Hiver (118), (8-17).

Paillé, P. ; Mucchhielli, A. (2012). L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales. L'analyse en mode écriture. Dans P. Paillé ; A. Mucchielli, (dir.) *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (3e éd. Éd). Paris : Armand Colin.

Paquet, S. (2010). N'importe quel touriste avec une caméra. Robert Smithson et l'effet non-site. Dans A. Bénichou (dir.), *Ouvrir le document* (111-132).Dijon : Les Presses du réel.

Paquin, L.-C. (2019). *Faire le récit de sa pratique de recherche-création*. [Document en ligne]. Consulté à l'adresse : https://www.researchgate.net/publication/331305879_Faire_le_recit_de_sa_pratique_de_recherche-creation

Passeron, R. ; Baudinet, M.-J. (1981). *La création collective.* Éditeurs : Auteurs et Centre national de la recherche scientifique (France). Groupe de recherche d'esthétique. Paris : Clancier-Guénaud

Pelletier, S. (2007). Christian Barré : Des stratégies enrte le rêve et la réalité. *Magazine Spirale*, 216. Consulté à l'adresse : http://www.spiralemagazine.com/portfolio-magazine/christian-barre-des-strategies-entre-le-reve-et-la-realite

Piché, C. (2009). Des pratiques d'artistes et de chercheuses en écologie sonore. *Recherches féministes 22* (1), 27-45. Consulté à l'adresse : http://id.erudit.org/iderudit/037794ar

Pincus-Witten, R. (1977). *Postminimalism*. New-York : Out of London Press.

Pincus-Witten, R. (1987). *Postminimalism into Maximalism American art, 1966-1986*. Ann Arbor Michigan : UMI Research Press.

Pouillaude, F. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique*. Étude sur la notion d'œuvre en danse. Paris : Éditions Vrin.

Pyne Feindberg, P. (2016). Toward a walking-based pedagogy. *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies*, 14 (1), 147-168.

Quoiraud, C.; Fulton, H. (2003). *Walk dance art Co*. Éditions Filigranes.

Quoiraud, C. (2004-2005). Duodyptiquemarcheetdanse Christine Quoiraud, Julien Bruneau. *Vie des arts*, *49* (197), 62-67. Consulté à l'adresse : http://id.erudit.org/iderudit/52657ac

Quoiraud, C. (2018). Walking : Such an ordinary activity. *Interartive*. [Revue web]. Consulté à l'adresse : https://walkingart.interartive.org/2018/12/walking-ordinary-activty

Radu, M.(2009). André Cadere. Promenades and refrains. *Flash Art*, 106-108. Consulté à l'adresse : https://flash---art.com/article/andre-cadere/

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible esthétique et politique*. Paris : La Fabrique Éditions.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique Éditions.

Rannou, P. (2005). Les promenades de Françoise Sullivan. *Esse arts+opinions* (54), 26-31.

Rey, A., Rey-Debove, J. (1987). (Dir.) *Sédiment*. Le Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Dictionnaires LE ROBERT. Éd. revue et corrigée. (p.1789)

Rey, A. Tomi, A. (2010). *Errer*. Dictionnaire historique de la langue française : Contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine. Paris : Le Robert. (p. 768)

Richard, A.-M. (2003). Œuvre au noir. *Esse arts+ opinions* (48), 26-33.

Richard, A.-M., Collectif (2012). Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition = Performances, manœuvres and other hypotheses for disappearing. Québec : Co-éditions Fado Performances Inc., Les Causes perdues Inc. et Sagamie éditions d'art.

Riou, P. (2019). L'artiste : Habitant, résident, touriste. Réflexions à propos de Francis Alÿs. *Mondes du Tourisme*. Consulté à l'adresse : https://journals.openedition.org/tourisme/2073

Rioux, M. (2018). *La Gaspésie dans tous ses États : Grandeur et misères du développementrégional au Québec*. (Thèse de doctorat Université Laval, Québec). Consulté à l'adresse : https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/30190/1/34214.pdf

Ritter, Kathleen. (2005) Comment reconnaître une pratique furtive ? Guide de l'usager. Dans S. Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. (p. 200-210). Éditions Esse.

Rodenbach, G. (1998). *Bruges-la-morte*. Paris : Gallimard - Flammarion. (Publication originale en 1892)

Robert, É. (2019). Au-delà de l'art, une existence conceptuelle : Lee Lozano et Stanley Brouwn. *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 24.

Rochon, S. (2011). *Solitudes en nature. Regards sur les quêtes contemporaines de vision.* Québec : Presses de l'Université du Québec.

Roger, A. (1997). *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard.

Rolnik, S. (2005). Le regard aveugle. Dans S. Rolnik (dir.) *Lygia Clark de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*. France : Éditions du Musée des Beaux-Arts de Nantes / Les Presses du Réel.
Consulté à l'adresse : https://www.academia.edu/19772699/Regard_aveugle).

Romano, C. (2020). L'authenticité : une esquisse de définition. *Philosophiques* 47 (1), (35–55). Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1070249ar

Ryan, H. (2018). Walking presence:The body in urban space in Pakistan. *Interartive* [Revue web]. Consulté à l'adresse : https://walkingart.interartive.org/2018/12/Walking-presence-honi-ryan

Santo, E. C. (2018). From Nauzenac to Ubaye, a walking performance. *Interartive* [Revue web]. Consulté à l'adresse : https://walkingart.interartive.org/2018/12/Nauzenac-Ubaye

Schaeffer, J.-M ; Heinich, N. (2004). *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*. Éditions Jacqueline Chambon.

Schorn, U. et al. (2014). *Anna Halprin : Dance—Process—Form*. Jessica Kingsley Publishers. Consulté à l'adresse : http://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=1768914.

Shiva, V. (1999). Monocultures of the mind. Dans myvillage.org (dir.), *The Rural* (24-29). Londres : Whitechapel Gallery et the MIT Press.

Sioui-Durand, G. (1997). L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996. Québec : Éditions Inter.

Solnit, R. (2000). *Wanderlust. A history of walking*. Londres : Penguin Books.

Souriau, É. ; Stengers, I.; Latour, B. (2009). *Les différents modes d'existences : suivi de Du mode d'existence de l'œuvre à faire.* Paris : Presses universitaires de France.

Spencer, k.e. (2011). *Porteur de rêves-dream listener*. Alma : Sagamie édition d'art.

Springgay, S.; Truman, S.E. (2018). *Walking methodologies in a more than human world*. Routhledge.

Springgay, S.; Truman, S.E.. (2017) A transmaterial approach to walking methodologies: embodiement , affect and a sonic art performance. *Body and Society* 23 (4). Consulté à l'adresse : https://doi.org/10.1177/1357034X17732626

Stiénon, V. (2017) Le flâneur et l'ethnographe : sur le savoir des physiologies. Dans G. Farrugia, G. ; P. Loubier ; M. Parmentier (dir.) *Promenade et flânerie : vers une poétique de l'essai entre les XVIII^e^ et XIX^e^ siècles* (147-156). Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Suler, John R..(1990). Wandering in search of a sign. A contemporary version of a « vision quest ». *Journal of Humanitistic Psychology*, vol. 30, no. 2 (73-88).

Sullivan, F. ; Aquin, S. ; Lewis, S.-J. ; Aquin, S. (2003). *Françoise Sullivan*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal et Parachute.

Sultan-R'bibo, Y. ; Marquis, S. (2018). En marchant, on se découvre courageux. Dans N. Truong, *Philosophie de la marche* (77-87). La Tour-d'Aigues : Éditions de L'Aube.

Swidzinski, J. (1977). *Art as a contextual art*. Auteur et ART TEXT. Warsaw : Edition, Remont Gallery.

Swidzinski, J. (2005). L'art et son contexte. Au fait qu'est-ce l'art ? Inter Éditions

Swidzinski, J.; Selem Galerie. (1976). *Art as a contextual art*. Lund : Edition Selem-Galerie St-Petri Archive of Experimental and Marginal art.

Tisseron, S. (1996). Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient. Paris : Flammarion.

Toupin, G. (1981). Une rétrospective. Françoise Sullivan 40 ans de carrière. *Journal Le Devoir. Cahier D*, 126.

Tourangeau, S. (2014). Qu'est-que la pratique de l'art performance s'invente pour vivre ? *Inter* 116, (50-53).

Tourangeau, S. (2017). Prendre (sa) place. L'enracinement de la diversité. *Inter 127*, 68-71.

TouVA (Anne Bérubé, Victoria Stanton, Sylvie Tourangeau) (2017). Le 7e sens : Pratiquer les dialogues, pratiquer les workshops, pratiquer le performatif au jour le jour, pratiquer l'art performance. Alma : Sagamie édition d'art.

Trudel, M.; Cabot, S.; Lauzon, P. (2018). Exploration photographique et déambulations urbaines d'adultes en situation d'itinérance : un moyen favorisant le mieux-être et l'inclusion

sociale. Dans È. Lamoureux et M. Uhl (dir.), *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Truong, N. ; Marquis, S. ; LeBreton, D. ; Tesson, S. ; Gros, F. ; deBaecque, A. ; Segalen, M. (2018). *Philosophie de la marche*. La Tour-d'Aigues : Éditions de L'Aube.

Urlberger, A. (2008). L'œuvre *in situ* : Spécificité ou contexte? *Nouvelle Revue d'Esthétique* 1, (15-19).

Vachon, M. (2005). Les multiples facettes de la dérive urbaine. *Esse arts+ opinions* 54. Consulté à l'adresse : https://esse.ca/les-multiples-facettes-de-la-derive-urbaine/

Valéry, P. (2015). *Philosophie de la danse* (3e édition) Éditions Allia.

Vaughan, K. (2004). Pieced together : Collage as an artist's method for interdisciplinary research. *International Journal of Qualitative Methods* 4 (1), Article 3. Consulté à l'adresse : http: //www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/4_1/pdf/vaughan.pdf

Vaughan, K. (2006). *Finding home : Knowledge, collage, and the local environments*. (Thèse de doctorat, York University, Toronto) Bibliothèque et Archives Canada.

Vaughan, K. (2009). A home in the arts : From research/creation to practice or The story of a dissertation in the making, in action – so far! *International Journal of Education & the Arts* 10 (13). Consulté à l'adresse : http://www.ijea.org/v10n13/

Vazan, B. ; Jean, M.-J. ; VOX, Centre de l'image contemporaine (2018). Worldline 1969-71 = Ligne mondiale 1969-71 = Eine Linie die um die Welt geht 1969-71 = Una linea che circola il mondo 1969-71 = Una linea que circula el mundo 1969-71. Montréal : VOX, Centre de l'image contemporaine.

Vermeire, Geert; Ziogas, Y. (2020). *International Encounters/Conference 2019, Walking practices, walking art, walking bodies.*[Actes des conférences et performances artistiques] Éditeurs : Auteurs et University of Western Macedonia School of Fine Arts- Department of Applied and Fine Arts. Grèce.

Vermersch, P. (2010). *L'entretien d'explicitation*. Nanterre : ESF Éditeur.

Viau, R. (2021). Françoise Sullivan : l'art en marche. Revue *Vie des Arts* 264, (p.70-73).

Wittmann, G. (2014). The phenomenon of Anna Halprin's reception. Dans G. Wittmann; A. Oppenheimer; U. Schorn (dir.) *Anna Halprin : Dance-Process-Form* (97-109). Philadelphie : Jessica Kingsley Publishers.

Wright, S.. (2006). Vers un art sans oeuvre,sans auteur, sans spectateur. *Revue de Paris*, 21 juin 2020. Consulté à l'adresse : https://www.revuedeparis.fr/vers-un-art-sans-oeuvre-sans-auteur-et-sans-spectateur/

Zask, J. (2008). Situation ou contexte? Une lecture de Dewey. *Revue internationale de philosophie*. 3 (245). (313 -328). Éditeur : de Boek supérieur

Zagamé, A. (2017) L'essai-promenade, entre vagabondage de la pensée et disponibilité aux suggestions : l'exemple des *Nuits de Paris* de Rétifs de la Bretonne (1788). Dans Farrugia, G., Loubier, P., Parmentier, M. (dir.). *Promenade et flânerie : Vers une poétique de l'essai entre les XVIIIe et XIXe siècles*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. (99-117)

Zahnd, R. (2001). Maurice Béjart : L'esprit danse : Entretien avec René Zahnd. Lausanne : Éditions La Bibliothèque des arts, collection Paroles Vives.