

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION CRÉATIVE ET SENSIBLE DU VOYAGE INTÉRIEUR À TRAVERS LA  
RENCONTRE DE L'ALTÉRITÉ

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
EMILIE COUTURE

SEPTEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier ma directrice, Mme Isabelle Mahy, pour tout le soutien et l'engagement dont elle a fait preuve tout au long de ce voyage vers la connaissance. Ses conseils et son expertise ont été essentiels à la poursuite de ce projet et m'ont permis d'élargir et d'approfondir mes champs de connaissance. Je tiens également à remercier les membres de mon jury, Mme Viva Paci et M. Gaby Hsab, dont les regards critiques m'ont permis d'affiner et de solidifier ma pensée. Aussi, je remercie Guillaume Lemire, mon collègue de classe et ami dont la générosité et le soutien ont été d'une aide précieuse et ont contribué à porter cette expérience au-delà du cadre scolaire.

Je tiens aussi à remercier tous ceux qui ont participé de près ou de loin à ce travail : les participants des groupes témoins qui ont porté un regard généreux et investi dans la démarche de diffusion; les voyageurs rencontrés au hasard de la route et les amis qui ont bien voulu prendre part au voyage créatif; finalement, tous ceux qui m'ont appuyée, de près ou de loin, au cours de cette expérience qui s'est avérée nourrissante et passionnante d'un point de vue universitaire, mais qui, bien au-delà, m'aura permis de continuer ma route et de découvrir des univers intellectuels, spirituels et créatifs inspirants et essentiels pour les chemins futurs.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE .....	3
1.1 Objectif communicationnel, thème et sous thèmes .....	3
1.2 Cadrage conceptuel : une épistémologie du sensible .....	4
1.2.1 L'apprentissage et l'accomplissement .....	6
1.2.2 L'état de présence .....	9
CHAPITRE II	
CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CULTUREL DE L'ŒUVRE .....	13
2.1 <i>Errance</i> , par Raymond Depardon .....	13
2.2 <i>Le Désert américain</i> , par Raymond Depardon .....	17
2.3 <i>For now</i> , par William Eggleston .....	20
2.4 <i>Ward 81 printing notes</i> par Mary Ellen Mark .....	22
CHAPITRE III	
PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE, MÉTHODOLOGIE ET VARIANTES EN REGARD DU PROJET DE MÉMOIRE .....	25
3.1 Présentation de l'œuvre dans ses aspects formels, matériels et compositionnels .....	25
3.2 Présentation de la diffusion, des démarches opérées, des publics visés, et de la mise en valeur de l'œuvre ainsi permise .....	26
3.3 Indications des variations en regard du projet de mémoire .....	28
3.3.1 Portrait du voyageur : le mouvement du voyage comme mouvement intérieur .....	28
3.3.2 Méthodologie : méthode et captation des données .....	30
3.3.3 La forme .....	33

CHAPITRE IV	
COMPTE RENDU DE LA PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE ET RETOUR CRITIQUE SUR LA DÉMARCHE .....	37
4.1 Compte rendu de la réception de l'œuvre, des réactions suscitées, des apports des groupes témoins et des moyens pour recueillir les données .....	37
4.1.1 Les groupes témoins .....	38
4.1.2 Compte rendu de la réception de l'œuvre .....	40
4.2 Retour critique sur l'ensemble de la démarche .....	44
4.2.1 Résumé de l'expérience .....	45
4.2.2 Analyse de la démarche et réponse aux questions .....	51
CONCLUSION .....	57
BIBLIOGRAPHIE .....	61

## RÉSUMÉ

Par l'exploration de l'expérience sensible du voyageur dans l'altérité, l'intention première de ce mémoire de recherche création est de définir le concept d'état de présence, un moment de bien-être et de plein contact avec le monde, et de montrer comment ce rapport sensible à l'Autre transforme le voyageur et permet l'évolution de son identité et son accomplissement. Le voyage est donc au cœur de cette recherche et est envisagé en tant que rupture vis-à-vis des schèmes de pensée habituels et en tant qu'ouverture sensible au monde. Pour celui qui s'engage sur ce chemin, impossible de revenir indemne. La rencontre avec l'Autre transforme le voyageur. C'est à travers un voyage réalisé aux fins de cette recherche et à travers un processus de création auquel il est directement relié que ces grands thèmes seront explorés. En effet, nous verrons à travers la trajectoire du voyageur communiquée dans l'œuvre que l'expérience du voyage montre que l'individu qui s'engage sur un chemin menant vers l'extérieur, en étant réceptif au dialogue que la rencontre de l'altérité implique inévitablement, en revient altéré, différent, voire transformé. Nous en arriverons à comprendre que la qualité de son expérience se dissocie du changement opéré en lui. Elle est plutôt reliée à sa capacité d'investir le moment de sa présence et à renoncer à son lieu de départ. Et c'est cet état sensible, en rupture avec le lieu de départ menant à un changement de phase important et provoquant un état de bien-être et d'accomplissement, que nous nommons *état de présence*. Avant d'en arriver à ce constat, l'œuvre sera présentée dans ses aspects formels et méthodologiques. De plus, la trajectoire empruntée par l'auteure de cette recherche création sera exposée et nous verrons comment ce trajet aura mené à la création d'une œuvre qualifiée de « boîte nomade », constituée des images et des textes recueillis au cours du voyage. Seront dévoilées aussi les impressions suscitées par l'œuvre auprès de différents groupes témoins ainsi que les méthodes utilisées afin de recueillir ces données. En somme, c'est à travers l'ensemble d'un parcours singulier et à travers l'expérience d'un mode d'être sensible dans le monde que nous tenterons humblement d'explorer le visage indicible de la présence.

Mots clés : Altérité, État de présence, Sensible, Voyage, Identité.

## INTRODUCTION

Différentes expériences de voyages en solitaire m'ont menée dans un état de fluidité mentale où un sentiment de force et d'autonomie m'envahissait. Comme si le voyage était un lieu où est possible un contact différent avec le monde. Rapidement le voyage a représenté pour moi un lieu d'apprentissage du monde, d'accomplissement de soi et de quête d'identité. Le choc du contact avec l'ailleurs, parfois dépaysant et insécurisant, parfois immense de beauté et de grandeur, provoque l'émotion et me met dans un état de communication sensible avec le monde. Loin d'être une fuite, le voyage devient une possibilité de contact direct et sensible entre un univers intérieur et extérieur, tout comme il est une possibilité d'apprendre une autonomie et une liberté d'être et de penser nécessaires afin de porter un regard singulier sur le monde. Le voyage est ici un prétexte vers un voyage intérieur et initiatique. *Prétexte*, car je ne crois pas qu'il soit le seul chemin vers cet apprentissage. Toutefois, il est celui que j'ai choisi pour explorer ce subtil rapport au monde et la connaissance sensible de ce monde, par l'incarnation d'un état de présence créatrice.

À travers l'étude de l'expérience d'une voyageuse, l'objectif de ce mémoire de recherche création est d'explorer comment la rencontre de l'altérité, vécue de manière sensible et en état d'ouverture, peut être source d'apprentissage du monde, d'accomplissement de soi et de quête de sens et d'identité. Le voyage est donc synonyme d'apprentissage expérientiel puisque le chemin qu'il représente transforme la personne qui l'emprunte. Ainsi, à travers une expérience singulière, celle du voyage et du processus de création, j'explore un processus de découverte menant à une compréhension et à la communication d'une posture, d'un ancrage, d'un élan, celui d'être sensible dans le monde. Le sensible sert ainsi d'épistémologie puisqu'il s'agit d'explorer le rapport au monde en s'appuyant sur le rapport perceptif que la personne entretient avec le monde.

Pour ce faire, la recherche se base sur des auteurs qui envisagent l'apprentissage à travers le métissage et à travers un rapport sensible à l'altérité. Nous verrons comment cette rencontre, éprouvée grâce à un état de présence, peut transformer la personne et la



mener à un état de bien-être. Puis, le travail de différents artistes sera mis en comparaison avec l'œuvre personnelle qui est issue de cette recherche afin d'approfondir les thèmes qui constituent la recherche, soit le rapport de présence dans l'altérité et les effets d'un tel mode d'être, et afin de dégager les aspects et procédés qui constituent la création issue de la présente recherche. Ensuite, cette création sera présentée dans ses aspects formels, matériels et compositionnels. Les processus conçus pour sa diffusion et sa mise en œuvre seront également décrits. Enfin, les variations qui distinguent l'idée émise dans le projet de mémoire de l'œuvre finale seront mises en lumière. Pour conclure, je ferai un compte rendu de la réception de l'œuvre, c'est-à-dire des réactions qu'elle a suscitées lors de sa diffusion devant des groupes témoins. J'exposerai aussi brièvement les méthodes utilisées afin de procéder à la collecte de ces données. Je terminerai ce chapitre en exposant les conclusions qui émanent de tout ce processus en faisant l'analyse rétroactive de l'ensemble de la démarche. C'est dans cette section que je répondrai aux questions de recherche, soit qu'est-ce que l'état de présence? Le voyage peut-il provoquer l'expérience optimale, un état de bien-être et de plein contact avec le monde? Et comment un rapport sensible vécu dans l'état de présence transforme-t-il le voyageur et permet-il l'évolution de son identité et son accomplissement? Par ce processus de recherche création, je mettrai donc en dialogue l'expérience vécue à travers un voyage que j'ai effectué à l'automne 2010 et les concepts mobilisés dans la recherche.



## CHAPITRE I

### PROBLÉMATIQUE

Dans ce premier chapitre, seront exposés, dans un premier temps, les objectifs communicationnels de cette recherche, les thèmes et sous-thèmes dont il sera question ainsi que les questions qui constituent la problématique de la recherche. Dans un second temps, sera développé le cadrage conceptuel sur lequel s'appuie la recherche.

#### 1.1 Objectif communicationnel, thème et sous-thèmes

L'objectif de cette recherche création est d'explorer comment l'expérience sensible du voyageur, c'est-à-dire son rapport de présence au monde et la rencontre de l'altérité, peuvent être source d'apprentissage du monde, d'accomplissement de soi ainsi que de quête de sens et d'identité. La compréhension et l'expression d'un mode d'être sensible dans le monde sont envisagées ainsi que les effets de la rencontre de l'altérité dans ses dimensions spirituelles, d'apprentissage et constitutives du soi. Cet objectif sera atteint à travers une création issue d'un voyage effectué en solitaire, aux fins de cette recherche, et dont le but premier est la relation avec l'altérité. Pour moi, c'est dans la rencontre avec l'Autre, que cet Autre soit autrui, existant dans le monde naturel ou qu'il soit intérieur, existant dans un univers spirituel, que l'apprentissage de soi et du monde est possible. J'ai donc cherché, à travers ce voyage, à être en état de présence dans le monde, présence sensible à la jonction du corps et de l'esprit, où sont possibles l'apprentissage et l'expérience. Ici, le voyage est synonyme de quête de sens et d'identité puisque le voyageur cherche à se construire à travers lui. « C'est en explorant le monde qu'on va plus loin au fond de soi<sup>1</sup> », disait Todorov en relatant l'expérience du voyage de Montaigne.

À travers la création issue de la recherche, je propose de faire un portrait singulier de ce voyage à travers l'exploration de mon rapport au monde. C'est par des réflexions sur

---

<sup>1</sup> Todorov T. 1989, *Nous et les autres*, Seuil, Paris, p. 385.

les rencontres que j'ai faites, par le témoignage de la relation vécue entre moi et les sujets rencontrés, moi et l'espace environnant, que le portrait de mon voyage et de mon aventure intérieure s'est tissé. Durant ce voyage, une cueillette de données a été réalisée, constituée de photographies de paysages et de portraits. Le projet de création, qui transmet la mémoire de ces explorations et qui, par le fait même, fait le portrait du voyage, tente de communiquer la posture indicible de la présence, du sensible et de la rencontre véritable avec l'Autre.

Le voyage est ici synonyme d'apprentissage expérientiel. Les grands thèmes de cette recherche sont donc *l'état de présence*, c'est-à-dire le rapport sensible que l'individu entretient avec le monde qui l'entoure, le détachement des schèmes de pensée et d'action habituels, l'apprentissage de soi et du monde et l'accomplissement de soi à travers un rapport sensible au monde et à l'altérité. Les questions auxquelles cette recherche tente de répondre et qui sont évoquées à travers la création sont les suivantes :

- Qu'est-ce que l'état de présence? Le voyage peut-il provoquer l'expérience optimale, un état de bien-être et de plein contact avec le monde?
- Comment un rapport sensible vécu dans l'état de présence transforme-t-il le voyageur et permet-il l'évolution de son identité et son accomplissement?

## 1.2 Cadrage conceptuel : une épistémologie du sensible

Le sensible est difficile à nommer. Il est de l'ordre de l'indicible et du fuyant, du visible et de l'invisible, de l'intime et du personnel. Pour reprendre les mots de François Laplantine, il se situe dans le « domaine imprécis de la subjectivité et de l'émotion<sup>2</sup> ». Le sensible concerne ce qui est perceptible par les sens et ce qui est ressenti à la suite de ces perceptions. « Mes mouvements et ceux de mes yeux font vibrer le monde<sup>3</sup> », affirmait le philosophe et phénoménologue Merleau-Ponty. Selon ce dernier, c'est par la perception, c'est-à-dire par un mode sensible d'être dans le monde où le corps et l'esprit s'unissent, que nous avons accès au monde. Le sensible est ainsi un passage sensuel et perceptif

<sup>2</sup> Laplantine, F. 2003, *De tout petits liens*, Mille et une nuits, Paris, p. 263.

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, M. 1964, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, p. 22.

nécessaire avant que la raison ne s'engage dans l'explication. Ce qui est proposé dans ce travail est de donner au sensible un statut épistémologique en mettant à l'avant-plan l'apprentissage expérientiel du monde comme mode de connaissance. Il s'agit donc de témoigner d'un sujet précis, celui du voyage, en se basant sur le rapport que le voyageur entretient avec le monde qui l'entoure, c'est-à-dire une approche phénoménologique de la connaissance qui témoigne du rapport perceptif et sensuel que l'individu entretient avec le monde. Un retour au sujet du point de vue de ses sens plutôt que de sa raison sera privilégié, ceci en explorant la thèse de différents auteurs qui, sous le voile d'une épistémologie qui explore le monde par l'expérience, donc par le sensible, abordent les grands thèmes exposés plus haut.

Pour élaborer le cadre conceptuel de la recherche, afin de comprendre en quoi le voyage et la rencontre de l'altérité sont sources d'apprentissage, d'accomplissement de soi et d'identité, sera explorée la thèse de Michel Serres, philosophe et épistémologue français, puis celle de Tzvetan Todorov, qui examine le sujet sous un angle anthropologique et, finalement, celle de Martin Buber, philosophe, conteur et pédagogue. Dans un second temps sera explorée la thèse de Mihaly Csikszentmihalyi qui porte un regard psychologique sur la présence au monde et l'état de bonheur qui en découle. À travers l'énoncé de sa thèse, sera démontré en quoi un rapport sensible au monde est une voie possible vers l'apprentissage, l'accomplissement de soi et vers un état fluide de bien-être. *L'expérience optimale* qui constitue l'essentiel de la thèse de Mihaly Csikszentmihalyi et qui sera décrite au cours de ce chapitre propose une définition qui se rapproche en plusieurs points du concept d'*état de présence*, lequel sera développé au fil de la recherche. Bien que l'angle privilégié se situe dans le domaine de l'anthropologie et que c'est principalement en ce sens que se tissera la trajectoire de la recherche, ce passage par la psychologie est pertinent en différents points. D'une part, comme les auteurs cités plus haut, Mihaly Csikszentmihalyi propose une approche phénoménologique de la présence au monde. Il étudie un rapport de présence à partir du rapport perceptif que l'individu entretient avec le monde. Les concepts qu'il élabore viennent compléter ceux des autres auteurs cités dans ce mémoire. En effet, la clarté théorique ainsi que les termes

utilisés pour décrire le concept d'*expérience optimale* proposent une vision précise de cet état de plénitude et du chemin pour s'y rendre. Évidemment, d'autres avenues auraient été envisageables afin de décrire cet état de bien-être. Toutefois, les caractéristiques menant vers l'expérience optimale, établies par Mihaly Csikszentmihalyi, ont semblé pouvoir s'appliquer à l'expérience du voyage, appuyant ainsi les propos de la recherche et rendant l'utilisation d'un tel appui cohérente et au service de l'élaboration du concept d'*état de présence*. D'autre part, comme nous le verrons au cours de ce mémoire, l'expérience individuelle prend une place majeure puisque c'est à partir de ma propre expérience du voyage que j'envisage le concept de présence dont il est question ici. Le passage par la psychologie s'est donc imposé de lui-même puisqu'il s'agit d'un regard de l'intérieur, de l'expérience humaine. Toutefois, cette expérience de la présence qui emprunte ses racines au monde de la psychologie ne peut se dissocier d'un appui anthropologique puisque j'envisage la présence dans un contexte plus large en portant un regard sur son aspect relationnel. Cette double perspective est donc nécessaire afin de créer un pont entre l'expérience individuelle qui tient ses racines dans le monde de la psychologie et l'expérience de dialogue entre l'individu et le monde qui l'entoure et qui s'encre davantage dans une perspective anthropologique.

### 1.2.1 L'apprentissage et l'accomplissement

« *Tout apprentissage consiste en un métissage* »  
Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*<sup>4</sup>.

Selon Michel Serres, tout apprentissage implique le voyage. Non pas le voyage au sens propre, mais plutôt celui qui est synonyme d'extérieur, de bifurcation, d'exil et de déracinement.

« Aucun apprentissage n'évite le voyage. Sous la conduite d'un guide, l'éducation pousse à l'extérieur. Pars : sors. Sors du ventre de ta mère, du berceau, de l'ombre portée par la maison du père et des paysages juvéniles [...] Le voyage des enfants, voilà le sens nu du mot grec pédagogie. Apprendre lance l'errance<sup>5</sup> »

---

<sup>4</sup> Serres, M. 2004, *Le tiers-instruit*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris.

<sup>5</sup> Serres, M. *ibid.*, p. 28.

L'apprentissage et le voyage se situent dans la rencontre de l'altérité et dans l'abandon du connu et du rassurant. En s'engageant dans un voyage à l'issue incertaine, en laissant derrière lui ses repères, l'homme apprend la solitude et s'ouvre à l'altérité : « voici le voyageur seul. Il faut traverser pour apprendre la solitude. Elle se reconnaît à l'évanouissement des références<sup>6</sup> ». Dans la relation à l'Autre, une transformation s'opère. Pour reprendre la métaphore de l'auteur, c'est dans la traversée d'un fleuve large et agité, au milieu, « entre les deux seuils, après ou avant lesquels toutes les sécurités ont disparu<sup>7</sup> » que le nageur devient *homme-grenouille*. Homme-grenouille puisque la traversée et l'apprentissage qui en résulte impliquent une transformation, une renaissance.

« Il n'a pas seulement changé de berge, de langage, de mœurs, de genre, d'espèce, mais il a connu le trait d'union : homme-grenouille. Le premier animal jouit d'une appartenance, la deuxième bête aussi, mais l'étrange vivant qui entra un jour dans ce fleuve blanc qui coule dans le fleuve visible et qui dut s'adapter sous peine de mort à ses eaux extravagantes laissa toute appartenance. Par cette nouvelle naissance, le voici vraiment exilé [...]»<sup>8</sup> ».

En s'adaptant à son nouveau milieu, le voyageur renaît en un être nouveau, libéré et différent. Il fait l'apprentissage de l'identité.

Tzvetan Todorov parle en ce sens en affirmant que l'être humain est constitué de ce qu'il apprend dans sa relation avec l'altérité. Davantage encore, par une approche anthropologique, il met de l'avant la nature sociale de l'homme et affirme que le rapport à autrui lui est nécessaire pour éprouver son existence. Selon cet auteur, « toute coexistence est une reconnaissance<sup>9</sup> ». Ainsi, la rencontre de l'altérité est source d'identité, mais plus encore, l'homme en retire de la reconnaissance et éprouve son existence. Todorov rejoint ainsi la thèse de Michel Serres sur l'identité :

« La membrane qui sépare le moi d'autrui, l'intérieur de l'extérieur, n'est pas étanche. Les autres ne sont pas seulement d'emblée autour de nous : dès le plus jeune âge, nous les intériorisons, et leurs images commencent à faire partie de nous. En ce sens, le poète a bien raison : JE est un autre. La pluralité intérieure de chaque être est le corrélat de la pluralité des personnes qui l'entourent, la multiplicité de rôles que chacune d'elles assume; c'est là un caractère distinctif de l'espèce humaine<sup>10</sup> ».

<sup>6</sup> Serres, M. *ibid*, p. 24.

<sup>7</sup> Serres, M. *ibid*, p. 24.

<sup>8</sup> Serres, M. *ibid*, p. 25.

<sup>9</sup> Todorov, T. 2003, *La vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Seuil, Paris, p. 105.

<sup>10</sup> Todorov, T. *ibid*, p. 159-160.



La coexistence, inévitable à l'homme puisque dès son plus jeune âge il entre en interaction avec autrui, est constitutive de tout son être. Martin Buber abonde en ce sens en affirmant que le *Je* [s]'accomplit au contact du *Tu*. C'est en devenant *Je* que je dis *Tu*<sup>11</sup> ». Ainsi, c'est en relation avec l'altérité que le singulier apparaît. *Je* ne peut exister sans la relation à l'Autre. Selon Buber, il existe trois sphères de relation ou de communication possibles : celle que l'individu entretient avec le monde naturel, celle qu'il entretient avec autrui et celle qu'il entretient avec le monde des idées. Selon l'auteur, « toute vie véritable est rencontre<sup>12</sup> ». C'est donc au contact du monde, dans la relation qu'il entretient avec lui, dans la coexistence avec l'altérité, que *Je* se construit et développe son identité. En ce sens, n'est-ce pas Goethe qui affirmait que l'universel est au cœur du particulier? L'accumulation de singularités forme un tout, un être entier, libre, métissé, comme nous le disait Serres en amont, et à la fois distinct de ceux qui l'entourent. Nicolas Bouvier pointe en ce sens et nous ramène concrètement dans l'univers du voyage en affirmant qu'« un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait<sup>13</sup> ».

Selon Todorov, il y a une autre voie par laquelle l'être humain peut trouver satisfaction et éprouver son existence, mais cette fois en dehors de toute reconnaissance et même de toute coexistence. Par l'accomplissement, par sa simple présence dans chacun de ses gestes, sans aucune médiation, il peut éprouver le sentiment de sa propre existence. Contrairement à la reconnaissance qui demande une médiation, l'accomplissement est immédiat et comporte en lui-même sa propre récompense. « L'accomplissement [...] est présence pure<sup>14</sup> ». Il provoque la joie, mais sans exclure les notions de solitude et de silence. « Son effet est purement intérieur<sup>15</sup> ». Toutefois, il ne s'oppose pas à la coexistence, seulement, il n'a pas besoin, pour se manifester, de la présence d'une médiation. Les théories de Michel Serres sur l'apprentissage et de

<sup>11</sup> Buber, M. 1959, *La vie en dialogue*, Aubier, Paris, p. 13.

<sup>12</sup> Buber, M. *ibid*, p. 13.

<sup>13</sup> Bouvier, N. 2001, *L'usage du monde*, Petite bibliothèque de Payot, Paris, p. 12.

<sup>14</sup> Todorov, T. *ibid*, p. 180.

<sup>15</sup> Todorov, T. *ibid*, p. 181.

Todorov sur l'accomplissement me mènent à placer l'état de présence au cœur de ma recherche et à l'explorer à travers le voyage. J'en aborde la définition ci-dessous.

### 1.2.2 L'état de présence

Il nous est tous arrivé de ressentir un état de bonheur et de bien-être, où tout semblait fluide et où le corps et l'esprit semblaient unifiés, en parfaite harmonie et en contact direct avec l'extérieur. Cet état de bonheur qui se pointe à différents moments de notre vie, qui n'est que passager et à reconstruire constamment, représente une référence, un absolu, un modèle de ce qu'on voudrait que notre vie soit. L'expérience du satori dans le bouddhisme Zen, à travers une démarche spirituelle approfondie, mène à un état similaire. D.T. Suzuki, auteur de livres et d'essais sur le bouddhisme, décrit l'un des effets :

L'expérience est bien la mienne, mais je sens qu'elle a ses racines hors de moi. La coquille de mon individualité explose au moment du satori. Il s'ensuit un sentiment de délivrance complète ou de repos complet, le sentiment d'être parvenu à destination, d'être arrivé chez soi<sup>16</sup>.

Cet effet du satori représente bien la sensation reliée à l'état de présence. En résumant la thèse de Mihaly Csikszentmihalyi, j'explorerai davantage cet état de plénitude et je ferai des liens avec les auteurs cités plus haut afin de démontrer en quoi cet état de bien-être est un accomplissement et peut être un passage vers un Soi plus fort, voire un soi plus confiant et plus autonome.

Pour revenir à la métaphore de Michel Serres, en relevant le défi de la traversée du fleuve, en abandonnant ses repères, en faisant l'apprentissage de la solitude, le nageur se transforme. Ce défi fait de lui un être plus fort et autonome. « Le vertige de la tête s'arrête parce qu'elle ne peut plus compter sur d'autres supports que le sien; sous peine de noyade, elle entre en confiance dans la brasse lente<sup>17</sup> ». Cet acte d'adaptation le rend universel. « Universel veut dire : ce qui, unique, verse pourtant dans toutes les directions [...] Dès lors, le solitaire, errant sans appartenance, peut tout recevoir et tout intégrer :

<sup>16</sup> Hélaï, G. 1991, « Le satori dans le bouddhisme Zen et la rationalité », *Laval théologique et philosophique*, vol. 47, n° 2, p. 208.

<sup>17</sup> Serres, M. *ibid*, p. 25.



tous les sens se valent<sup>18</sup> ». Le passage par la tierce partie, ce lieu où l'être humain s'adapte et où il laisse ses références, ce lieu incertain, le vol instable, lui permet de devenir multiple et universel. Selon Michel Serres, ce déséquilibre est sensibilité.

« Un jour, à quelque moment, chacun passe par le milieu de ce fleuve blanc, état étrange du changement de phase, qu'on peut nommer sensibilité, mot qui signifie la possibilité ou la capacité en tous sens. Sensible, par exemple, la balance quand elle branle vers le haut et vers le bas tout à la fois, vibrant, au beau milieu, dans les deux sens [...]»<sup>19</sup> ».

L'apprentissage de soi, la naissance de l'individu, tel un rite de passage, un changement de phase, la naissance d'un être nouveau, devenant unique, identité propre, passe par la sensibilité. *L'état de présence* dont il est question dans ce mémoire est synonyme de cette sensibilité. Il est un rapport sensible au monde qui transforme le Soi et qui forge son identité. Selon une approche psychologique, Csikszentmihalyi propose la thèse de *l'expérience optimale*, une expérience de présence au monde qui se rapproche grandement de ce que je nomme *état de présence*.

Selon ce dernier, *l'expérience optimale* est un état de fluidité mentale et de bien-être qui résulte de la réalisation de tâches qui demandent une intense concentration et qui mobilisent toutes nos compétences. En mettant à l'avant-plan la dynamique de l'attention et de la mémoire, l'auteur met en place une méthode menant vers *l'expérience optimale*, état possible en ayant un contrôle sur sa conscience. Sans nier que la conscience est le résultat de processus biologiques, de changements électrochimiques associés au système nerveux central, il opte pour une approche phénoménologique nécessaire puisqu'elle considère l'étude d'un événement mental du point de vue des faits, tels qu'ils sont ressentis. Considérant que l'attention est une énergie psychique, tendre à un contrôle de la conscience implique d'apprendre à utiliser cette énergie adéquatement, à concentrer l'attention assez longtemps afin de réaliser les buts visés. Huit caractéristiques spécifiques ressortent de l'étude entreprise par l'auteur : 1) la tâche entreprise est à la hauteur des capacités de la personne qui la réalise, elle comporte un défi et fait appel à des aptitudes particulières; 2) l'individu est concentré sur ce qu'il fait; 3) le but est clair; 4)

<sup>18</sup> Serres, M. *ibid*, p. 27.

<sup>19</sup> Serres, M. *ibid*, p. 29.

l'activité procure une rétroaction immédiate; 5) l'individu est engagé dans ce qu'il fait, investi; 6) l'individu a un contrôle sur ses actions; 7) l'ego est mis de côté; 8) la notion de temps disparaît. *L'expérience optimale* a comme effet de renforcer le Soi et de le rendre plus complexe.

« L'expérience optimale rend le soi plus complexe, et c'est alors qu'il se développe. La complexité résulte de deux processus psychiques : la *différenciation*, qui implique un mouvement vers l'unicité en se distinguant d'autrui, et l'*intégration*, son opposé, qui implique l'union à d'autres gens, à d'autres idées et à d'autres entités au-delà du soi<sup>20</sup> ».

L'auteur nomme *entropie psychique* les informations qui arrivent à la conscience et qui empêchent son bon fonctionnement, tels le stress, la peur ou l'anxiété. Un tel phénomène, vécu d'une manière prolongée, peut contrevenir à la démarche vers un but en affaiblissant le Soi.

La thèse de Todorov, en référence à celle de Buber, converge vers la théorie de Csikszentmihalyi. En effet, l'état de bien-être exposé par ce dernier se retrouve, selon Todorov, dans l'accomplissement<sup>21</sup>. Il explique que ce que nous éprouvons vis-à-vis de la beauté est peut-être la forme la plus commune de l'accomplissement. Le beau est à l'extérieur de nous-mêmes, mais procure la joie, nous « emplit d'une espèce de jubilation intérieure qui renforce [le] sentiment d'exister<sup>22</sup> ». Au contact du monde environnant, en étant confronté à la beauté naturelle, l'être humain se réfère à ses sens. Ce contact est source d'accomplissement. Ce sentiment d'existence qui se retrouve aussi dans l'art et dans un univers tourné vers la spiritualité, vers le monde des idées, Todorov le nomme « extase contemplative ». Mais l'art et la vie spirituelle ne sont pas seuls à provoquer cet état. L'accomplissement d'une tâche, qu'elle soit physique ou mentale, peut mener à l'extase et donner le sentiment de son existence. Qu'elles relèvent de l'exploit sportif ou du travail bien fait, ces actions peuvent apporter la joie si elles sont axées sur la perfection du geste en soi. Cette joie se limite au moment présent, dans la réalisation d'un geste qui était auparavant difficile à réaliser. Selon Buber, « le présent, [...] l'instant

<sup>20</sup> Csikszentmihalyi, M. 2004, *Vivre - La psychologie du bonheur*, Robert Lafond, Paris, p. 71.

<sup>21</sup> Todorov, T. *ibid.* p. 181.

<sup>22</sup> Todorov, T. *ibid.* p. 181.

véritable et pleinement présent, n'existe que s'il y a présence, rencontre, relation. La présence naît seulement du fait que le *Tu* devient présent<sup>23</sup> ». Ainsi, l'accomplissement est présence pure dans l'action, dans le rapport de sensibilité de l'humain à son environnement.

C'est à partir de cet ancrage théorique que sera exploré le voyage. Je tenterai d'explorer ce qui m'entoure avec mes sens afin de vivre une rencontre véritable avec l'ailleurs, c'est-à-dire une rencontre riche en partage, empreinte de présence et d'ouverture à l'Autre pouvant me mener à me connaître et de me reconnaître à travers celui-ci. Ceci en choisissant un voyage à ma mesure, en tentant de relever le défi qu'il implique et en étant disposé à investir pleinement mon voyage de ma présence. L'objectif sera donc de me tenir disponible à la rencontre avec autrui, avec le monde naturel en créant une ouverture vers un univers intérieur, c'est-à-dire vers un univers spirituel et introspectif afin de vivre une rencontre véritable avec moi-même et avec l'Autre. Bien entendu, il ne s'agit pas d'une posture volontariste. Il y a un risque que je ne sois pas disposée intérieurement et réceptive à la manifestation de l'état de présence. Pour des raisons hors de ma volonté, il est probable que la globalité du voyage ne soit pas une expérience optimale. Il est possible que certaines situations viennent provoquer un désordre intérieur, rendant difficile la relation d'échange et d'ouverture à l'Autre.

---

<sup>23</sup> Buber, M. *ibid*, p. 14.

## CHAPITRE II

### CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CULTUREL DE L'ŒUVRE

Comme nous venons de le voir au chapitre précédent, par cette recherche, je tente d'explorer comment l'expérience sensible du voyageur, c'est-à-dire son rapport de présence au monde et la rencontre de l'altérité peuvent être source d'apprentissage du monde, d'accomplissement de soi et de quête de sens et d'identité. À travers la mise en comparaison de différents travaux d'artistes et la création issue de cette recherche, je tenterai, dans le présent chapitre, d'approfondir les grands thèmes de la recherche et d'en dégager les aspects, les thèmes et les procédés retenus pour l'ensemble visuel qui en est issu. De cette manière, sera élaborée une brève esquisse de l'œuvre, esquisse qui sera approfondie au chapitre suivant. Puisqu'il s'agit ici de traduire par la photographie et l'écriture le dialogue intime qui s'est tissé entre moi et l'espace traversé durant le voyage, les artistes retenus sont tous des photographes, qui dans certains cas, travaillent conjointement la photographie et l'écriture. Le corpus retenu est constitué de quatre œuvres : d'abord *Errance* et *Le Désert américain*, deux ouvrages réalisés par Raymond Depardon rassemblant photographie et écriture et traitant du voyage, ensuite *For Now* qui présente un ensemble de photographies représentatives de l'œuvre de William Eggleston et finalement, *Ward 81 printing notes*, une création de la photographe Mary Ellen Mark. Pour chacune de ces œuvres, je réaliserai d'abord un portrait synthétisé, puis je mettrai en lumière les aspects qui se rattachent à la création réalisée aux fins de cette recherche et ceux qui s'en distinguent.

#### 2.1 *Errance*, par Raymond Depardon

Ce livre, en images et en textes, propose une réflexion sur le thème de l'errance. À travers des images captées lors d'un voyage autour du monde réalisé par l'auteur lui-même, une réflexion profonde sur l'errance y est proposée. Motivée par la nécessité de regarder au fond de soi, l'errance se révèle alors sous forme de quête intérieure à la

recherche du « lieu acceptable », puis du « moi acceptable ». C'est dans un long monologue, entrecoupé par les images captées au cours du voyage, que nous apparaît un lieu intermédiaire, où se produit un voyage initiatique dans lequel le regard, qu'il soit tourné vers le dedans ou vers le dehors, se transforme.

L'œuvre de Raymond Depardon présente des similitudes avec les grands thèmes de la présente recherche. Comme ce que je propose, elle présente le voyage et la rencontre de l'altérité comme une occasion de dialogue sensible entre l'individu et l'espace qui l'entoure, à travers une quête spirituelle de sens et d'identité. Le voyage devient ainsi un passage dans lequel le voyageur chemine en état d'ouverture et de réceptivité qui le mène vers un changement de phase, comme en témoigne l'extrait suivant :

« J'ai le pressentiment que quelque chose ne sera plus comme avant. C'est peut-être là la vraie définition de l'errance, de sa quête, avec sa solitude et sa peur. C'est le désir que je cherchais, la pureté, la remise en cause, pour aller plus loin, au centre des choses, pour faire le vide autour de moi. Je me dois de me laver la tête... pour rencontrer le centre d'une nouvelle image, ni trop humaine ni trop contemplative, où le moi est aspiré par les lieux quand le lieu n'est pas spectacle, ni surtout obstacle [...] Pour être juste, cette errance est forcément initiatique... Mon regard va changer... <sup>24</sup>»

Comme en témoigne cet extrait, il existe dans le travail de Depardon une quête personnelle en lien avec l'espace. Un réel désir d'être transformé par ce passage dans des lieux inconnus. L'errance est alors un acte de présence puisque l'errant est celui qui s'attarde, qui prend le temps. Sans cet acte de présence, le voyage pourrait facilement plonger vers la fuite, mais « justement, l'errance n'est pas la fuite <sup>25</sup> ». Elle est un regard plongé vers l'intérieur en même temps qu'un regard tourné vers le monde, ce lieu intermédiaire où semble possible une quête de vide et de pureté.

« Qu'est-ce que l'errance? C'est le regard à l'état pur. C'est mon regard à l'état pur. Qu'est-ce que je vauds dès que je sors du thème, de l'histoire, de la légende, du mythe, du journalisme, de l'information, de tous les prétextes qui peuvent venir se greffer? Qu'est-ce que je suis, qu'est-ce que je vauds, quel est mon regard? <sup>26</sup>»

<sup>24</sup> Depardon, R. 2000, *Errance*, Seuil, Paris, p. 10.

<sup>25</sup> Depardon, R. *ibid.*, p. 150.

<sup>26</sup> Depardon, R. *ibid.*, p. 56.



Voilà un point commun avec ma création. Le voyage non pas comme exutoire au réel, mais plutôt comme chemin vers lui, vers l'essentiel, et ouverture sur ce qui est à travers l'abandon des références. Telle la tierce partie, comme l'affirmait Michel Serres en parlant de l'être transformé et devenu universel. Cet être errant, sans appartenances, en état d'ouverture, illustre bien la nature propre de l'errance de Depardon. Errance, lieu intermédiaire, relation sensible, qui provoque le changement et qui ouvre un passage vers un *soi* différent.

La quête de Depardon se traduit à travers les images constituées essentiellement de paysages. Il ne cherche pas la rencontre avec autrui, très peu de gens figurent dans ses images, si ce n'est un personnage ici et là. Au contraire, la relation qu'il entretient est reliée à l'espace, au paysage, urbain ou rural, qu'il photographie avec une certaine distance. L'errance est alors ce regard porté sur l'espace qui traduit davantage le dialogue qui se tisse entre l'auteur et le lieu plutôt que le lieu en soi. Ces images, essentiellement en noir et blanc, ne sont d'ailleurs pas descriptives d'un lieu et sont captées selon des balises précises. Le cadre est vertical et les horizons généralement centrés, ce qui défie les règles de compositions traditionnelles et créer ainsi une unité de l'image. Comme en témoigne l'extrait suivant, l'image n'est alors pas destinée à informer sur un lieu précis pas plus qu'elle n'a de prétention esthétique, ce qui importe plutôt, c'est de traduire la présence et le rapport au lieu.

« Ces photographies ne sont pas réellement des paysages, des paysages comme on l'entendait au XIXe siècle. Elles m'apparaissent plutôt comme une fenêtre qui ne serait pas pourvue de vertus esthétiques. Il n'y a pas d'histoire, il n'y a pas d'esthétique, il n'y a pas de lieu. Un paysage a une vertu esthétisante. Au contraire, dans mes photos, je me débarrasse d'une certaine esthétique. Volontairement et consciemment. Ce n'est pas ça l'important. C'est plus le lieu qui apparaît, le lieu habité et moi-même dans ce lieu<sup>27</sup> ».

Ce regard singulier sur l'espace a comme effet de communiquer, à travers l'image, les changements provoqués par la présence de l'auteur en ces lieux. Le spectateur devient alors témoin privilégié, se trouvant devant un regard nouveau, transformé par ce

---

<sup>27</sup> Depardon, R. *ibid.*, p. 144.

déplacement en des lieux inconnus, par ce dialogue avec l'altérité. L'image n'est toutefois pas le seul vecteur de ce changement. Depardon, dans un long monologue, s'adonne à une réflexion sur l'errance et le réel désir de changement qui la motive. Au cours de la lecture, le spectateur est alors amené à porter un regard juste sur l'image et à en comprendre la signification.

Tout comme dans *Errance*, mon projet de création a été réalisé durant un voyage. Bien que les images issues de ce voyage n'aient pas été créées selon des balises précises comme celles de Depardon et qu'elles ne soient pas le vecteur principal de la transformation, du changement de phase<sup>28</sup> (c'est plutôt le texte qui joue ce rôle), elles traduisent tout de même l'acte de présence. Elles sont le reflet du regard qui s'attarde. De plus, ces images ne sont pas motivées par des conditions de lumières idéales afin de créer des images esthétiques comme le veut la tradition de la photographie de paysage. Pas plus d'ailleurs qu'elles ne sont motivées par les lieux ou réalisées dans le but de raconter une histoire. L'objectif de ces images n'est pas de montrer un lieu précis et d'en faire la description de la manière la plus esthétique possible. Ces images sont plutôt motivées par un état, celui dans lequel je me trouvais au moment de la prise de vue. Il ne s'agit donc pas de *dire* par le biais d'une image, mais d'*être*. Le lieu devient alors secondaire ou simplement prétexte. « À travers l'errance, je fais un voyage en moi-même. Cela suffit. L'unité de lieu qui devrait venir à la suite de cela m'intéresse moins<sup>29</sup> ». Il n'est spécifié que pour montrer le chemin, la distance parcourue. Le lieu a comme fonction de représenter le voyage au sens strict, voilà tout.

Contrairement à l'œuvre de Depardon, où le texte est présenté sous la forme d'un long monologue, l'écriture de mon projet de création est présentée en courts paragraphes. Toutefois, la direction est similaire puisque l'écriture traduit mon parcours intérieur. Elle sert de pont entre un regard général et un regard plus singulier, marquant ainsi la présence de l'individu. Puisque l'image vaut mille mots, qu'elle offre la liberté de

---

<sup>28</sup> En référence à la thèse de Michel Serres exposée au chapitre I, traitant de la transformation opérée par le passage de l'individu en état de sensibilité, dans un monde nouveau, dans lequel il se compromet et laisse derrière lui toutes appartenances.

<sup>29</sup> Depardon, R. *ibid.*, p. 96.



regard et d'imagination, l'écriture sert ici de guide, elle montre une direction à prendre. Mais je ne cherche pas à avoir un contrôle à travers celle-ci. Il faut que le spectateur reste libre de voyager à travers les images, qu'il soit libre d'errer et de créer, à partir de celles-ci, son propre parcours. Ainsi, le texte associé à une image, ne fait pas la description de celle-ci, mais s'en inspire. Il traduit un instant, un moment de mon parcours. « Je ne cherche pas à être un témoin. Cela ne m'intéresse plus. Je cherche à être acteur, acteur dans l'errance. Je cherche à donner une voix, à expliquer qu'il y a derrière chaque image un photographe, un individu<sup>30</sup> ». De la même manière, ce rapport entre le texte et l'image, cette manière de l'aborder dans ma création, sert à montrer ma présence et ainsi le rapport relationnel entre le voyageur et le monde qu'il découvre.

## 2.2 *Le Désert américain*, par Raymond Depardon

Ce livre de Raymond Depardon ressemble en plusieurs points au précédent puisqu'il réunit la photographie et l'écriture et qu'il a été réalisé à la suite d'un voyage effectué par celui-ci. De plus, comme dans *Errance* et dans ma recherche, le voyage est envisagé en termes de quête intérieure et de passage initiatique. Ce livre rassemble ainsi les images de trois voyages réalisés dans le Sud-Ouest américain. Un premier voyage qui mène l'auteur dans des lieux pour le travail, un second où il accompagne Olivier Froux, un ami cher et monteur de ses documentaires, lors de son premier voyage aux États-Unis, et un troisième, qu'il effectue à la suite du décès tragique, à Paris quelque temps plus tôt, de ce même ami. Ce livre présente les images réalisées lors de ces trois voyages et auxquelles sont associées de courtes légendes dans lesquelles il rend hommage à cet ami disparu. Ce troisième voyage est alors le voyage du deuil. Le deuil d'un ami cher, mais aussi de son monteur. Serge Toubiana, dans un texte qui présente les images, décrit l'importance de la relation entre les deux hommes.

« Il y a, disons qu'il y avait, entre Raymond Depardon et Olivier Froux une relation du type « ville-campagne », fondée sur cet échange : je t'apporte des images, la somme d'un matériau brut, saisies au vif du réel, tout ce que j'ai pu capter, en tant que machine célibataire qui s'est greffé un œil en plus, une caméra munie de deux écouteurs et d'un micro, le tout harnaché à mon corps, de ces bouts de réalité un

---

<sup>30</sup> Depardon, R. *ibid.*, p. 108.

peu bizarre, marginale qui m'intéressent, à toi de m'aider à en faire un produit fini, montrable, que l'on puisse exhiber ensemble au public<sup>31</sup> ».

Depardon retourne alors, en solitaire, sur les pas qu'il a tracés en duo afin de renouer un dialogue interrompu par la mort. Mais plus encore, dans ce voyage et la réalisation de cette œuvre, qui tient en beaucoup de points du montage cinématographique, il fait l'apprentissage du montage sans Olivier Froux.

« Comment ne pas voir ces deux photos prises sur les dunes du Nouveau-Mexique, avec ces mini parasols, dessinant une ligne droite imaginaire jusqu'à un point infini, comme les photogrammes d'un plan-séquence idéal, visible à l'œil nu, fabriqué sans caméra, monté à même le regard ? [...] C'est dans ce moment impossible à localiser, dans l'espace et le temps, en plein désert, sur une route de nuit [...], mais avant tout en un lieu intérieur, que Raymond Depardon photographe est une fois encore devenu cinéaste<sup>32</sup> ».

Le passage initiatique s'effectue alors. Le passage, d'abord inévitable du deuil, qui le mène vers un autre passage, celui de l'apprentissage de l'autonomie et du renoncement à l'attachement. C'est dans ce dialogue entre photographie et écriture, entre espaces intérieur et extérieur, qu'est présenté ce cheminement intérieur, faisant allusion au souvenir de cet ami disparu et qui marque une transformation.

Plusieurs similitudes lient l'œuvre de Raymond Depardon et la création issue de ma recherche. D'abord, du point de vue du thème, ma création est issue d'un voyage effectué dans le Sud-Ouest américain, voyage traité encore une fois comme prétexte vers une quête intérieure et dans le but d'établir un dialogue avec l'ailleurs. Dans cette œuvre de Depardon, la quête est celle du deuil et de la mémoire, ce qui n'est pas le cas dans *Errance*. L'auteur effectue un voyage afin de revenir sur les traces d'une relation significative, disparue. C'est à travers ce voyage, qu'un apprentissage se fait, celui de la vie sans l'autre. Et cette transformation s'opère dans un dialogue avec l'altérité. Cela se traduit par l'image. Dans la réalisation de ses images, il cherche à garder en mémoire les lieux et les traces de leur passage.

« Il s'agit bien d'un livre de photos, mais entre chaque photo prise dans le désert, gagné sur du vide, du sable, sur des milliers de points invisibles à l'œil nu qui dessinent ensemble une surface sensible, visible (la métaphore première de la

<sup>31</sup> Depardon, R. 2007, *Le Désert Américain*, Hazan, Paris, p. 7.

<sup>32</sup> Depardon, R. *ibid.*, p. 11.

matière photographique) il y a la trace d'Olivier, son passage et l'effacement de sa trace<sup>33</sup> ».

Les légendes qui accompagnent les images viennent alors raconter le souvenir. Elles témoignent de certains moments heureux passés avec Olivier, mais aussi du présent, du deuil qui chemine en lui et de ce que fait émaner ce retour en ces lieux. Puisque Depardon, traite de la mémoire, il serait facile de croire qu'il n'est pas question ici d'acte de présence. Mais bien au contraire, c'est justement par ce rapport de présence dans ces lieux, qui lui rappellent son ami, qu'une transformation s'opère.

Des similitudes apparaissent aussi entre la forme de mon projet de création et celle de l'œuvre de Depardon. Des images sont associées à de courtes phrases. Certaines images n'ont pas de légendes et vice et versa. Toutefois, malgré ces quelques similitudes, différents aspects s'en distinguent. Les images et le texte sont rassemblés dans un livre et relatent des événements d'une manière chronologique. En effet, l'œuvre de Depardon est tenue par une ligne du temps continue. De plus, comme je viens de le dire, bien qu'il s'agisse du souvenir, les réflexions qui constituent cet ouvrage se rapportent au présent. Comme en témoigne l'extrait suivant, l'essentiel de l'écriture expose un état présent et actuel. « Olivier aimait bien Death Valley Junction. Nous étions passés la veille de notre retour à Paris. Aujourd'hui le temps est couvert / il y a de la neige sur la Sierra Nevada. Pour la deuxième fois, je suis déçu par la Vallée de la Mort<sup>34</sup> ». Ma création est principalement constituée de la sorte; par contre, les images et les textes ne sont pas rassemblés dans un livre, mais en plusieurs fiches, détachées les unes des autres. Certaines présentent seulement une image et le lieu dans lequel elle a été prise, et d'autres présentent une image associée à une courte phrase. Ces phrases sont inspirées de l'image et racontent un moment, une réflexion, de l'ordre du présent. Par contre, à certains moments, elles témoignent de l'expérience vécue et racontent le changement qui s'est opéré en moi. Comme en témoigne l'extrait suivant tiré de ma création, ces réflexions sont alors de l'ordre du passé. « *Je croyais qu'un voyage initiatique était synonyme d'extase. Je me*

---

<sup>33</sup> Depardon, R. *ibid.*, p. 9.

<sup>34</sup> Depardon, R. *ibid.*, p. 93.

*trompais. Il est bien au-delà de l'idée du blanc et du noir, de ce qui a bon goût ou mauvais goût. Le voyage initiatique est un voyage vers l'inconnu. Un chemin vers le changement et la guérison de ses propres blessures. Le noir peut aussi être lumineux* » (décembre 2010). Contrairement à ce que j'ai produit, dans l'œuvre de Depardon, l'expérience transparait à travers la forme de l'œuvre. Son aspect cinématographique fait transparaitre le cheminement intérieur en montrant l'apprentissage du « montage » en solo. Le résultat se traduit dans ce travail photographique qui, comme nous venons de le voir, s'apparente en plusieurs points à un montage de cinéma suivant une chronologie. Toutefois, dans le cas de ma recherche, il n'est pas question de chronologie. Les fiches peuvent être lues dans une multitude d'ordres différents. L'apprentissage est raconté dans quelques fiches, et le spectateur peut s'en rendre compte, peu importe l'ordre dans lequel il en fait la lecture.

Dans son ouvrage, Depardon donne aussi aux lieux un rôle important. Il retourne dans des lieux connus. L'espace américain n'est pas seulement choisi au hasard. Au contraire, il a son importance. En plus d'être le lieu de ses rêves d'enfance, celui des cowboys et des déserts, il témoigne de la relation entre les deux hommes et du lien qui s'est créé entre eux autour du cinéma. « Nous avons loué une voiture, une caméra, une ventouse et acheté un peu de pellicule et nous sommes partis, tous les deux pour la première fois à la conquête de l'Ouest<sup>35</sup> ». Les lieux jouent ainsi un rôle de premier plan dans l'œuvre. Pour ma part, et comme nous l'avons vu plus haut, les lieux n'ont d'importance que pour témoigner de la distance, du voyage. Ils auraient pu être par exemple le désert du Sahara ou même une grande ville européenne, cela n'a pas d'importance si ce n'est que de l'envie, qui m'est bien personnelle, de visiter ces lieux et de rencontrer l'immensité des déserts américains.

### 2.3 *For now*, par William Eggleston

Dans ce recueil de William Eggleston, sont réunies des images représentatives de toute son œuvre. Le regard de ce photographe se penche sur l'ordinaire. Originaire de Memphis au Tennessee, il s'attarde à photographier le banal, ce qui est de l'ordre du

---

<sup>35</sup> Depardon, R. *ibid*, p. 30.



quotidien, de l'ordinaire. Qu'il s'agisse de vieux pneus, de sa femme qui dort dans un lit, la télévision allumée ou d'un simple nuage au-dessus d'un toit, les photographies de William Eggleston montrent la texture du présent et de sa banalité. Sous le regard d'Eggleston, le banal prend alors une dimension différente, comme s'il devenait le témoin du réel, réel bien personnel à son auteur et en même temps représentatif de ce qui est, d'un endroit, de l'histoire au sens large, voire d'une multitude de petites histoires. Les images d'Eggleston sont prises de manière spontanée au gré de ses déambulations. L'auteur ne cherche pas le moment photographique, mais plutôt le moment de la photographie. Il laisse ainsi son regard se promener, à la recherche de ce qui l'attire : des couleurs, des formes, un moment, une personne.

Comme dans les deux ouvrages de Raymond Depardon présentés précédemment, l'acte de présence émane aussi de l'œuvre de William Eggleston. Toutefois, elle est traduite de manière bien différente à travers l'image et comporte des variantes importantes qui sont présentes dans ma création. En effet, les images produites dans mon travail de création sont réalisées avec l'intention de capter ce qui *est*. D'aucune manière je ne cherche à transformer la réalité. Ce qui importe est le réel et le rapport de l'individu avec ce réel. Les images sont issues de l'errance du regard qui ne cherche pas à s'arrêter sur ce qui pourrait produire une belle image, mais bien sur les détails, qui, de manière inconsciente, font sens. C'est pourquoi certaines images pourront paraître banales ou sont l'expression d'un moment bien ordinaire. Ainsi, un simple arbuste, photographié devant une maison dans un petit village mexicain, peut sembler banal au premier regard, voire inintéressant puisque relié à une réalité bien personnelle. Par contre, il représente une tranche d'ordinaire, une fraction de seconde de quotidien et témoigne d'une relation et d'un individu, celui qui se trouve derrière la caméra. De même pour une bande d'oiseaux qui s'envolent ou pour les quelques roses déposées sur une table et qui constituent quelques fiches de mon projet. Ces moments empruntés au quotidien font référence à un regard bien personnel, celui d'un individu qui, en faisant acte de photographe, incarne nécessairement le moment de sa présence.

Toutefois, puisqu'elles présentent une réalité non manipulée, les images de William Eggleston, même si ce n'est pas l'intention à l'origine, s'inscrivent dans une démarche de reportage photographique. Lloyd Fonvielle, dans un texte qui commente la démarche de l'auteur, précise que le travail de William Eggleston informera, dans le futur, sur la réalité de l'Amérique, et ce, de manière fidèle et vraie. Mais la représentation du réel n'est pas le seul élément qui inscrit ces images dans une démarche documentaire. Le travail présenté dans *For Now* est imprégné de la présence humaine. L'auteur nous présente en majeure partie des portraits et lorsque ce n'est pas le cas, une simple boîte postale, par exemple, photographiée devant un mur placardé, fait référence directement à la présence de l'humain. Voilà, possiblement, en quoi les images d'Eggleston peuvent être catégorisées dans une démarche documentaire. Pour ma part, bien que mes images, parce qu'elles sont tirées du réel, montrent inévitablement une tranche de réalité et bien qu'elles présentent ici et là quelques personnages, elles n'ont aucune prétention documentaire. Au contraire, comme je l'ai mentionné plus haut, il s'agit de proposer un état. État qui pose ses balises sur une quête du vide, sur un retour à l'essentiel. Mes images proposent donc le vide, l'espace et la solitude. La présence humaine, bien que perceptible par moments, ne constitue pas l'essentiel de mon travail et fait davantage référence à moi et à ma présence devant cet individu qu'à la représentation d'une réalité documentée.

#### **2.4 *Ward 81 printing notes* par Mary Ellen Mark**

Cet ouvrage de Mary Ellen Mark présente une série de fiches sur lesquelles sont imprimées des images réalisées dans un institut psychiatrique et qui constituent l'ensemble d'une exposition. À côté des images et au verso des fiches sont inscrites des notes qui exposent les détails techniques d'impression des images finales. Ces fiches ont l'apparence d'un croquis, sur lequel sont inscrites des notes écrites à la main. Elles sont ainsi associées au processus créatif de l'auteur, processus devenu œuvre, puisque les fiches sont rassemblées dans un livre et présentées au public. De cette manière, le spectateur est informé du processus créatif qui constitue la réalisation d'une exposition et d'une livre photographiques.

Il m'a semblé intéressant de présenter ce travail, puisque les fiches réalisées dans mon travail de création sont inspirées de celles de Mary Ellen Mark. D'une part, leur aspect physique comporte plusieurs similitudes. Des images sont imprimées sur une petite fiche et un texte y est associé. Ces fiches peuvent être manipulées et ne comportent pas d'ordre précis. Dans le cas de ma création, par contre, l'écriture n'est pas manuscrite, mais imprimée au même moment que l'image. Par contre, je prévois, à la suite de ce travail de mémoire, faire voyager la boîte qui contient l'ensemble des fiches en proposant au spectateur d'écrire, sur des fiches produites à cet effet, ce que ce travail provoque en lui, si impact il y a. De cette manière, les fiches seront inévitablement travaillées par ce voyage. Le passage entre différentes mains de manière répétée laissera inévitablement des marques, de sorte que mes fiches seront salies et usées. Mais la marque que chacun y laissera changera aussi la forme du point de vue physique, mais aussi du point de vue de la signification. Elles feront alors état du voyage, celui qu'elles auront parcouru, et seront elles-mêmes transformées par ce déplacement.

En somme, de ces quatre œuvres de photographes, ressortent les thèmes majeurs de la recherche qui constituent les assises de mon projet de création. Ce projet, qui prend la forme d'une boîte, dans laquelle sont contenues une soixantaine de fiches, rassemble des photographies sous lesquelles sont inscrites de courtes phrases qui relatent de mon cheminement intérieur lors d'un voyage dans le Sud-Ouest américain. Il est question, à travers cet ensemble visuel, de marquer la présence du voyageur dans son contact avec l'altérité. Le voyage, vécu dans un rapport de présence, devient alors un prétexte vers un changement de phase, une transformation intérieure qui est rendue possible grâce à ce contact sensible. À travers les quatre œuvres mises en comparaison dans ce chapitre, soit *Errance* et *Le Désert Américain* de Raymond Depardon, *For now* de William Eggleston et *Ward 81 printing notes* de Mary Ellen Mark, plusieurs similitudes et différences m'ont amenée à approfondir les ancrages de cette recherche exposés au chapitre précédent et à tisser un bref portrait des aspects et procédés qui constituent mon projet de création. Alors que les deux premières œuvres exploitent les thèmes du voyage et de la rencontre de l'altérité dans leurs dimensions éducatives et constitutives de l'identité, la troisième se



rapproche de celles-ci pour marquer un acte de présence. Toutefois, elles le font chacune d'une manière différente. Dans *Errance*, il est question de l'ouverture à l'ailleurs vers un retour à l'essentiel. Vers l'exploration d'un « moi acceptable », pur et délivré des influences extérieures. En cela, Depardon vient confirmer la thèse de Michel Serres qui affirme que tout apprentissage implique le voyage. Le voyage qui n'est pas entendu ici comme un déplacement physique entre deux lieux, mais bien comme l'abandon des repères et des certitudes. Dans *Le Désert américain*, la présence se présente davantage sous la forme d'une trace afin de garder en mémoire un passage significatif. L'œuvre de William Eggleston, pour sa part, fait acte de présence par le regard, banal et sans transformation, sur le réel. Un regard sans prétention qui se laisse guider par ce qui *est* et qui marque inévitablement la présence de l'individu dans l'espace. La forme de mon projet de création puise aussi en chacune de ces œuvres. Alors qu'elle est constituée de la rencontre de la photographie et de l'écriture, comme *Errance*, les textes expriment des moments bien singuliers qui prennent la forme de courts textes à la manière du *Désert américain*. Finalement, le support qui donne l'allure finale de la création s'apparente en plusieurs points à l'œuvre de Mary Ellen Mark, qui présente sur de petites fiches distinctes, les images et le texte.

## CHAPITRE III

### PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE, DE LA MÉTHODOLOGIE ET DES VARIANTES EN REGARD DU PROJET DE MÉMOIRE

Comme nous venons de le voir au chapitre précédent, une création a été réalisée, inspirée des grands thèmes de la recherche. Dans ce chapitre, je ferai une description complète de l'œuvre qui, à travers les moyens d'expression de l'écriture et de la photographie, tente de communiquer le rapport sensible entre le voyageur et l'espace qu'il découvre. D'abord, je présenterai les aspects formels, matériels et compositionnels de l'œuvre, pour ensuite élaborer sa mise en valeur en énonçant les démarches entreprises pour sa diffusion ainsi que le public visé. Finalement, j'indiquerai les variations qui se sont imposées en comparaison à ce qui avait été proposé dans le projet de mémoire.

#### **3.1 Présentation de l'œuvre dans ses aspects formels, matériels et compositionnels**

L'œuvre rassemble photographie et écriture. Elle est constituée de petites fiches de format 16 sur 22 centimètres, imprimées à jet d'encre sur un papier photographique Fine Art Watercolor texturé. Le format des photographies est de 8 sur 12 centimètres. Sur chaque fiche, sous l'image ou à côté de celle-ci, est inscrit le lieu où la photographie a été prise (ville, état, pays) ainsi que le nom de la personne qui y figure s'il y a lieu. Les photographies sont en couleur, réalisées avec un appareil numérique. Elles ont été captées lors d'un voyage qui s'est entamé aux Îles de la Madeleine et qui m'a menée de la Gaspésie, au Sud-Ouest américain, puis en Basse-Californie au Mexique. Toutes les images sont issues de ce voyage. Cinquante pour cent des images sont accompagnées d'une courte phrase. Celle-ci représente ma voix intérieure. Elle ne décrit pas l'image, mais représente un moment, un instant, une réflexion inspirée par l'image et le moment de la photographie. Ces phrases, écrites à la première personne du singulier, sont

généralement au temps présent. Par contre, à quelques reprises, un texte au passé vient témoigner de l'apprentissage provoqué par l'expérience du voyage. Chaque fiche est indépendante des autres de sorte qu'il n'y a pas d'ordre de lecture. Au nombre de soixante-sept, elles sont rassemblées dans une boîte que j'ai nommée *La Boîte nomade*. Lorsqu'elle est présentée à un public, la boîte est disposée, ouverte, sur une table vide. Les spectateurs peuvent alors manipuler les fiches, les sortir de la boîte, les disperser sur la table, afin d'en faire la lecture.

L'objectif de ce projet étant de faire transparaître à travers les images et l'écriture l'expérience sensible du voyage, les images proposent au spectateur une errance du regard, un voyage où chacun est libre d'interpréter ce qu'il voit à sa guise, tandis que les textes donnent une direction et exposent le voyage, mes impressions, l'état dans lequel je me trouvais, et par petites touches, l'apprentissage qui en découle. Ces textes n'ont pas été créés dans un esprit directif, mais bien dans le but de guider le spectateur vers la compréhension des images et de mon voyage intérieur.

### **3.2 Présentation de la diffusion, des démarches opérées, des publics visés et de la mise en valeur de l'œuvre ainsi permise**

Dans le cadre de la recherche, la création a été présentée devant trois groupes témoins. J'en donnerai les détails et les impacts dans le chapitre qui suit. C'est lors de ces groupes de discussion qu'a été élaborée l'idée finale quant à la diffusion de la boîte nomade. Bien que cette idée soit encore en gestation et qu'elle sera sans doute adaptée et transformée légèrement d'ici sa diffusion, il se dessine actuellement un schéma de diffusion afin de mettre en valeur la création issue de cette recherche. L'objectif est de créer une boîte nomade contenant les fiches présentées ci-dessus. Dans cette boîte sera insérée une fiche où seront indiquées les directives que le spectateur doit suivre. À la suite du visionnement, il devra écrire, sur des fiches vierges insérées dans la boîte, les impressions que l'œuvre lui aura inspirées. La dernière étape consistera à donner la boîte nomade à une autre personne qui passerait par le même processus et ainsi de suite. Une liste sera présentée dans chaque boîte qui comptera une vingtaine d'espaces pour écrire

le nom des spectateurs, leur adresse courriel ainsi que le lieu de visionnement. À la fin de cette liste seront inscrites mes coordonnées afin que je puisse récupérer la boîte.

Une fois la boîte revenue, une exposition sera organisée. Celle-ci sera réalisée dans un lieu prévu à cet effet, une salle vide où sera présenté, au centre, sur une table, le contenu de la boîte. Les spectateurs pourront alors parcourir les fiches, salies et usées par leur voyage, et même explorer les commentaires suscités. De plus, les fiches, réimprimées dans un format un peu plus grand et encadrées, seront exposées sur les murs de la salle d'exposition. Le format avec cadre ne dépassera pas 28 sur 34 centimètres. Le texte qui suit, extrait du *Tiers-Instruit* de Michel Serres (1992), sera présenté en guise d'introduction.

*« Nul ne sait nager vraiment avant d'avoir traversé, seul, un fleuve large et impétueux ou un détroit, un bras de mer agité. Il n'y a que du sol dans une piscine, territoire pour piétons en foule. Partez, plongez. Après avoir laissé le rivage, vous demeurez quelque temps beaucoup plus près de lui que de l'autre, en face, au moins assez pour que le corps s'adonne au calcul et se dise silencieusement qu'il peut toujours revenir. Jusqu'à un certain seuil, vous gardez cette sécurité : autant dire que vous n'avez rien quitté. De l'autre côté de l'aventure, le pied espère en l'approche, dès qu'il a franchi un second seuil : vous vous trouvez assez voisin de la berge pour vous dire arrivé. Rive droite ou côté gauche, qu'importe, dans les deux cas : terre ou sol. Vous ne nagez pas, vous attendez de marcher, comme quelqu'un qui saute décolle et se reçoit, mais ne demeure pas dans le vol.*

*Au contraire, le nageur sait qu'un second fleuve coule dans celui que tout le monde voit, entre les deux seuils, après ou avant lesquels toutes les sécurités ont disparu : là, il laisse toute référence.*

*Le vrai passage a lieu au milieu. Quelques sens que la nage décide, le sol gît à des dizaines ou centaines de mètres sous le ventre ou des kilomètres derrière et devant. Voici le voyageur seul. Il faut traverser pour apprendre la solitude. Elle se reconnaît à l'évanouissement des références<sup>36</sup> ».*

Finalement, comme le veut la tradition, mais aussi dans le but de prolonger le processus d'exploration de l'impact suscité, un calepin sera disponible afin de laisser le spectateur inscrire ses impressions. Cette exposition est prévue pour l'automne 2012. Entre temps, la boîte parcourra le chemin qui lui est destiné et les démarches de réservation d'une salle d'exposition seront entamées. Puisque ce projet n'a pas été réalisé dans le but d'informer sur des lieux précis, il ne vise alors pas un public qui cherche à se renseigner sur le Sud-Ouest américain ou sur les autres lieux visités. Le grand public est visé, tous ceux qui

---

<sup>36</sup> Serres, M. 2004, *Le tiers-instruit*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, p. 24.

s'intéressent de près ou de loin au voyage, à la photographie d'auteur, à l'Amérique du Nord, à l'écriture, à la réflexion et aux thèmes de la présence, du voyage initiatique et intérieur, de la spiritualité, etc.

L'objectif de cette exposition et du voyage de la boîte nomade est de voir la création se transformer au cours de son voyage, entre les mains des spectateurs qui s'y seront attardés, ceci, pour rejoindre l'idée du voyage entrepris. De plus, puisqu'il s'agit d'un processus de recherche création, c'est-à-dire que la création et l'expérience de celle-ci servent une réflexion sur un sujet de recherche, cette démarche me permettra d'en savoir davantage sur l'impact de la réception de la création chez le spectateur et ainsi d'approfondir ma réflexion sur le sujet. Cette démarche, amorcée dans la présente recherche et dont je présentai un compte rendu dans le chapitre suivant, s'est avérée très pertinente et intéressante.

### **3.3 Indications des variations en regard du projet de mémoire.**

Cette section met en lumière les variations qui sont apparues entre les intentions présentées dans le projet de mémoire et la création finale. J'exposerai, d'une part, les éléments méthodologiques et formels propres à la création et, d'autre part, j'en énumérerai les variantes. Tout d'abord, je ferai ici une brève description du voyageur type, tel que décrit dans le projet de mémoire. Ensuite seront expliqués les différents types de données qu'il avait été prévu de recueillir pour ce projet. Finalement, seront présentés les liens qui réunissent la théorie et la pratique. Nous verrons de quelle manière il avait été prévu traduire une épistémologie du sensible à travers la création pour finalement en distinguer les variations que propose l'œuvre finale.

#### **3.3.1 Portrait du voyageur : le mouvement du voyage comme mouvement intérieur**

Comme dépeint dans le projet de mémoire, le voyageur auquel je fais référence dans la présente recherche cherche à se connaître à travers les changements que l'altérité provoque en lui. Il est donc en quête de rencontres avec d'autres voyageurs et des gens



qui se trouvent sur son passage, tout en cherchant la solitude dans le rapport qu'il entretient avec l'espace naturel et son univers intérieur et spirituel. Il est donc à l'inverse de l'*assimilateur*, un type de voyageur dépeint par Tzvetan Todorov, qui cherche à modifier ceux qu'il rencontre pour qu'ils lui ressemblent. Au contraire, il voit en l'ailleurs une source de changement par l'apprentissage de l'Autre et de soi. Il se distingue aussi du *touriste* qui est un voyageur pressé, qui s'attarde davantage aux monuments qu'aux individus. Comme le disait Chateaubriand, « les mœurs humaines demandent du temps<sup>37</sup> ». Le voyage rapide et de courte durée qu'effectue le touriste ne lui permet pas de s'attarder aux gens qui croisent son chemin. De plus, « l'absence de rencontres avec des sujets différents est beaucoup plus reposante, puisqu'elle ne remet jamais en question [son] identité<sup>38</sup> ». Au contraire, le voyageur type de cette recherche cherche à laisser son être errer tranquillement au rythme de ce qui se présente à lui afin de s'imprégner de l'ailleurs. « Je suis en cohérence avec moi-même. Et je me retrouve moi-même et je suis heureux de m'être retrouvé. Avec *Errance*, pour la première fois, j'ai bien vécu dans le présent, j'ai été heureux dans le présent<sup>39</sup> », disait le photographe Raymond Depardon à la suite de son voyage sur le thème de l'errance. La solitude est partie prenante de son aventure. Il voit en elle un retour vers l'essentiel. « La solitude, pour moi, ce n'était pas le désir d'échapper à la surveillance de mes proches, mais la possibilité de faire ce qui me semblait bon<sup>40</sup> ». Comme l'exprime Pierre Sansot, c'est dans ce sens que notre voyageur a entrepris son aventure : un lieu où est possible un retour à soi, une aventure à la recherche de son essence, de son autonomie, de son intégrité et de la liberté de penser, de regarder et d'être. En ce sens, il suit les enseignements de Bouddha cités par Todorov : « À l'avenir, soyez votre propre lumière, votre propre refuge<sup>41</sup> ».

<sup>37</sup> Todorov, T. 1989, *Nous et les autres*, Seuil, Paris, p. 378.

<sup>38</sup> Todorov, T. *ibid.* p. 378.

<sup>39</sup> Depardon, R. 2000, *Errance*, Seuil, Paris, p. 156.

<sup>40</sup> Sansot, P. 2000, *Chemins aux vents*, Manuels Payot, Paris, p. 210.

<sup>41</sup> Todorov T. 1989, *Nous et les autres*, Seuil, Paris, p. 384.

### 3.3.2 Méthodologie : méthode et captation des données

Tel qu'il a été envisagé au départ, j'ai dans un premier temps, procédé par auto-observation. Je me suis servie de ma propre expérience afin de témoigner de l'expérience intérieure et sensible du voyage.

« L'autoethnographie (proche de l'autobiographie, des récits du soi, des histoires de vie, des récits anecdotiques) se caractérise par une écriture au « je » qui permet l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible du soi<sup>42</sup> ».

Afin de servir *le sensible*, l'autoethnographie adopte alors un statut épistémologique et sert la transmission d'un univers intime et singulier. Selon Sylvie Fortin, professeur au département de danse de l'Université du Québec à Montréal, cette procédure est un outil afin d'affirmer l'unicité du chercheur en investissant de sa personne la recherche qu'il effectue. Cette méthode sert à faire transparaître la présence du sujet *Je* et ainsi à communiquer une conscience sensible de l'expérience. Les données relatives à l'expérience du voyage ont été recueillies dans un journal de bord tenu régulièrement durant le voyage. On y trouve les impressions qui reflètent mes observations visuelles, sonores et émotives lors du voyage. Toutefois, une réflexion sur le processus de création s'est greffée au journal. Comme nous le verrons au chapitre suivant, l'expérience du voyage s'est prolongée bien au-delà du voyage physique. L'expérience de création s'est intrinsèquement ajoutée à la réflexion, devenant elle-même une expérience sensible. Ainsi, une partie du journal de bord a été constituée à la suite de cette expérience de création.

En plus du journal de bord, il avait été prévu de réaliser, aux fins de la création, une captation de données visuelles et sonores. Par contre, comme nous l'aborderons plus loin, le volet sonore a été retiré de la création finale. J'ai constaté, lors du travail de captation des données sur le terrain, qu'il était difficile, voire impossible pour une seule personne, de capter à la fois des données visuelles et des données sonores d'un même

---

<sup>42</sup> Fortin, S, 2006, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie », dans : Gosselin, P. *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Presses de l'Université du Québec, Ste-Foy, p. 104.



moment. Il m'a donc fallu à plusieurs reprises faire un choix entre l'appareil photographique et l'enregistreuse. Puisque mon médium de création principal est la photographie, souvent, le choix s'est fait en ce sens. Ainsi, même si des données sonores ressortent du travail de terrain, elles n'étaient pas en nombre assez suffisant pour réaliser le travail de création tel qu'il a été imaginé au départ. Parmi les captations sonores effectuées lors du terrain, des entrevues et des paysages sonores ont été réalisés. Comme prévu, deux types d'entrevues ont été réalisées dans l'environnement de la personne interviewée : des entrevues avec des gens rencontrés au hasard du voyage puis des entrevues de voyageurs correspondant à la définition du voyageur décrite ci-haut. De ces entrevues devait être capté du matériel visuel et sonore. Le premier type d'entrevues a été réalisé lors du voyage : il s'agit de gens qui se trouvaient au hasard de la route et qui avaient une signification particulière pour moi. Elles devaient contribuer au portrait de mon voyage, relatant des lieux, des gens rencontrés et des différents univers abordés. Une dizaine de ces entrevues ont été réalisées et exposent mon parcours singulier autant sur le plan des lieux visités que du type de personnes rencontrées. Ces entrevues, parfois anticipées et préparées et parfois spontanées, durent entre cinq et cent vingt minutes, et sont constituées parfois de questions et de réponses et parfois d'une simple discussion entamée avec un individu rencontré sur le chemin. Tout comme ce qui avait été proposé lors de l'élaboration de ce projet, le deuxième type d'entrevues a été réalisé avant le départ, à partir du témoignage des voyageurs ayant déjà accompli un voyage initiatique. Ces derniers ont témoigné de la manière dont ils ont éprouvé leur voyage et des changements que celui-ci a provoqués en eux. Ces entrevues sont au nombre de trois. Elles ont été captées en face à face, dans un lieu choisi par les sujets, où ils se sentaient à l'aise et où était possible une captation sonore de qualité. Un regard particulier a été porté sur le dévoilement de moments intimes, liés ou non au voyage, afin que le sujet se dévoile de façon intime et singulière. Malgré quelques difficultés techniques, ces entrevues se sont avérées très significatives quant à l'expérience du voyage. En effet, à travers celles-ci des univers intimes se sont révélés, desquels transparaît une expérience forte en apprentissages personnels, spirituels et identitaires.

Au lieu de réaliser une création qui allie photographie et son, c'est l'écriture qui a été juxtaposée à la photographie. Ainsi, les paysages sonores qu'il avait été prévu de réaliser, entourant l'univers des personnes rencontrées et le mien, n'apparaissent pas dans la création finale. Il avait été prévu juxtaposer ces paysages sonores aux entrevues afin que soient communiqués des indices supplémentaires sur le moment vécu en immergeant le spectateur dans un univers singulier. Le son avait donc comme fonction première de donner aux images une direction plus précise. Puisque les données recueillies dans le journal de bord ont été réalisées tout au long du voyage et qu'elles relatent d'un espace intérieur bien singulier, il m'a semblé pertinent d'attribuer au texte cette fonction.

Bien que les données sonores n'aient pas été utilisées dans la création finale, des portraits photographiques ont été réalisés des personnes rencontrées durant le voyage. Comme prévu, chacun des portraits a été fait dans l'univers de la personne. Ainsi, l'espace qui entoure le sujet devient un outil grâce auquel il se raconte davantage. L'environnement devait être parfois à l'intérieur même du portrait, parfois en diptyque. Mais, pour des raisons de sens et d'esthétique, très peu de ces portraits ont été utilisés dans la création ou présentés en diptyque. D'une part, le style de ces images était bien différent de l'une à l'autre. Il m'aurait fallu trouver une unité de regard, c'est-à-dire une manière de représenter ces personnages uniformément. Ce travail avait été fait au cours de ma préparation au voyage. En effet, lors d'essais photographiques réalisés avant le départ, j'avais établi une manière uniforme de représenter les sujets. Par contre, les conditions d'éclairage différentes d'un endroit à l'autre ainsi que le manque de matériel d'éclairage ne m'ont pas permis de photographier en ce sens. D'autre part, lors de l'assemblage de l'œuvre, étant donné la forme qu'elle prenait (petites fiches), il était difficile de travailler en diptyque, c'est-à-dire de regrouper à la fois le texte et plusieurs images sur une même fiche. Ainsi, ce sont plutôt les photographies de paysages et de natures mortes qui constituent la majorité de l'œuvre. Ces images, capturées en grand nombre, ont offert la possibilité de réaliser une sélection qui tenait compte d'une esthétique uniforme. Tel qu'il a été mentionné au départ, ces images viennent illustrer ma présence. Elles ont aussi été réalisées tout au long du voyage et traduisent l'acte de

présence et mon univers méditatif et sensible. Mais puisque la majorité des images sont présentées seules, les ambiances associées aux portraits sont insérées dans la création, mais dissociées de leur personnage.

### 3.3.3 La forme

Les changements apportés lors de la mise en forme de l'œuvre ont transformé son aspect final. Le reportage multimédia, dans lequel le son et les images photographiques devaient se succéder selon une temporalité non linéaire, à la manière d'un film photographique, a été remplacé, comme nous venons de le voir, par une série de fiches ralliant photographie et écriture. Par contre, bien que l'aspect soit différent, l'idée d'une temporalité non linéaire est restée à travers la réalisation de fiches pouvant être manipulées dans un ordre non chronologique. De plus, l'essentiel de la signification est resté inchangé. Bien que l'Autre en tant qu'individu ne soit plus aussi présent, que son expérience personnelle ne soit pas divulguée et que l'expérience du voyage se limite à mon expérience personnelle, la rencontre avec l'altérité reste toutefois investie de présence. L'objectif reste tourné vers la rencontre, vers l'ouverture qui permet d'accéder à l'essentiel, à l'âme qui se dévoile, à la fragilité et à la singularité.

#### 3.3.3.1 Une épistémologie du sensible

Bien que l'écriture ait remplacé le son, certains aspects formels subsistent et contribuent à communiquer les grands thèmes de cette recherche. D'une part, tel que je l'avais envisagé, la création a la forme d'un *tout* créé à partir de *fragments* dans le but de servir une épistémologie du *sensible*. Même si ce *tout* n'est plus constitué des différents témoignages des sujets, l'idée du collage est la même. Plutôt que de juxtaposer différentes réalités singulières ou de regrouper les photographies et le texte de manière linéaire, ce sont des moments, des réflexions, issues d'une même réalité qui forment l'ensemble de ce collage. Les différentes fiches, toutes indépendantes les unes des autres, font ici figure d'instant, racontés de manière à laisser l'imaginaire voyager, arrachés au réel et juxtaposés afin de constituer le portrait sensible de ce voyage singulier. Puisqu'il

est impossible de tout montrer et que le sensible contient une part d'invisible, il importait alors de procéder par petites touches et de préserver l'invisible et le caractère unique de chaque moment afin que puisse apparaître l'intime. « Ces instants de vie partagée n'évoquent pas seulement des souvenirs... Ils deviennent, dans le travail d'un cinéaste en train de faire un film, l'histoire d'une rencontre<sup>43</sup> ». Bien qu'il s'agisse d'une seule interaction, cette méthode est quelque peu empruntée à la démarche ethnographique qui reste « essentiellement un travail œuvrant par « carottage » dans l'épaisseur du social<sup>44</sup> » et qui ne peut s'extraire de son caractère subjectif. Selon Winkin, « l'anthropologie de la communication pose qu'il est possible d' « extraire » énormément de données d'une seule interaction<sup>45</sup> », même si une seule interaction ne peut être représentative de toute une réalité sociale. Ainsi, en procédant par *carottage*, c'est-à-dire en regroupant différents moments et en les juxtaposant, il est alors possible d'en extraire une image globale et subjective qui n'a pas la prétention d'informer de manière scientifique, uniforme et établie comme le fait Winkin, mais qui laisse plutôt une place à la rencontre véritable du sujet par le spectateur. L'universel rejoint le particulier : un espace est ouvert afin de laisser place au mythe de chacun. En ce sens aussi, un passage se crée de l'intime vers l'immensité - passage représentatif de mon expérience nous menant devant l'immensité de l'espace américain - qui fait référence à l'individu, infiniment petit et à la fois si grand (dans sa dimension intérieure) vis-à-vis de l'immensité de la nature.

### 3.3.3.2 Une esthétique du regard

*À travers le regard, je cherche « l'air, [...] cette chose exorbitante qui induit du corps à l'âme »  
Roland Barthes, La chambre claire<sup>46</sup>.*

D'autre part, même si certains éléments formels constitutifs de la création se différencient de l'idée première, subsiste la mise en place d'une *esthétique du regard*, c'est-à-

<sup>43</sup> Laplantine, F. 2007, *Leçon de cinéma pour notre époque*, Tétrahèdre/Revue Murmure, Paris, p. 114.

<sup>44</sup> Winkin, Y. 2001, *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, Seuil, Paris, p. 18.

<sup>45</sup> Winkin, Y, *ibid.*, p. 18.

<sup>46</sup> Barthes, R. 2009, *La chambre claire, note sur la photographie*, Seuil, coll. « Cahier du cinéma Gallimard » Paris, p. 167.

dire une esthétique qui passe par un regard tourné vers un monde intérieur et intime, le mien. Cette esthétique devait se traduire de deux manières différentes dans l'œuvre. Premièrement, lors de la création des portraits photographiques, tel que prévu, l'accent a été mis sur le regard du sujet. Ceci dans le but de se rapprocher de l'*air* de chacun, c'est-à-dire, selon Barthes, de « l'ombre lumineuse qui accompagne le corps; et si la photo n'arrive pas à montrer cet air, alors le corps va sans ombre, et cette ombre une fois coupée, comme dans le mythe de la Femme sans Ombre, il ne reste plus qu'un corps stérile<sup>47</sup> ». Par le biais de regards purs, profonds, arrêtés, qui questionnent, des regards non pas ressemblants, mais honnêtes, généreux de vérité, j'ai tenté de faire apparaître dans l'image l'air de chacun. « C'est que le regard, faisant l'économie de la vision, semble retenu par quelque chose d'intérieur<sup>48</sup> ». Cet intérieur, synonyme d'âme, d'intimité, de singularité, de profondeur et de rencontre véritable était l'objectif visé par la caméra. Les photographies devaient communiquer à la fois l'intimité des sujets et le regard que je portais sur eux. Je voulais atteindre ce but en photographiant à proximité des sujets. Je voulais, à travers un travail conjoint avec les sujets, prendre le temps de capter l'instant de manière posée au lieu de le prendre à la volée. Toutefois, très peu de ces portraits ont été sélectionnés dans la création finale. Parmi ceux sélectionnés, plusieurs ont été faits de manière plus spontanée et avec un plus grand recul. Bien entendu, le regard y est présent, par contre, l'image n'y est pas dédiée, mais met en scène l'air qui habite les sujets. Comme ce qui avait été annoncé, les sujets sont représentés dans leur environnement, ces photographies sont représentatives de l'espace qui entoure le sujet et de l'état qui m'habitait au moment de la prise de vue. Elle témoigne ainsi de la présence et de l'échange entre le photographe et son sujet.

Deuxièmement, cette *esthétique du regard* se traduit dans les photographies de paysage en exploitant les espaces vides, épurés, flous, représentant l'immensité. Il est ainsi question du rapport sensible du voyageur à la nature, à l'immensité et à l'espace. Ces images ne témoignent pas de lieux précis, d'une manière descriptive, mais présentent

---

<sup>47</sup> Barthes, R. *ibid*, p. 169.

<sup>48</sup> Barthes, R. *ibid*, p. 174-175.



plutôt, *entre les lignes*, un témoignage de l'acte de présence. Par *esthétique du regard*, il faut ici comprendre une esthétique du vide et de l'espace, de l'errance et du flottement, du hors cadre et du hors champ, qui laisse place à l'expression de l'espace intérieur du voyageur. Les photographies de paysages traduisent l'extérieur comme reflet de l'espace intérieur vécu. Elles traduisent un regard ouvert sur un univers qui laisse place à la respiration, au vivant, à *l'au-delà* du simple premier regard, un regard qui fait l'aller-retour entre l'extérieur et l'intérieur. Cette visée esthétique cherche à laisser au spectateur le temps de voyager lui-même, d'être touché et ainsi présent à ce qui se joue devant ses yeux. « Au fond, pour bien voir une photo, il vaut mieux lever la tête ou fermer les yeux<sup>49</sup> ». Cette phrase de Roland Barthes traduit bien cet *entre les lignes* dont il est question.

En somme, les grands thèmes envisagés se retrouvent dans la création finale. La rencontre de l'altérité dans ses dimensions éducatives et le rapport de présence à l'altérité, la rencontre véritable, sont au cœur de la création issue de cette recherche. De plus, une épistémologie du sensible transparait dans l'ensemble de l'œuvre. Le regard est dirigé vers un univers intérieur et singulier, ceci dans le but d'amener le spectateur à porter lui-même un regard sensible sur ce qui lui est proposé. Par contre, la forme est bien différente de ce qui avait été prévu. Le son a laissé la place à l'écriture qui révèle l'acte de présence et témoigne de mon univers intérieur. La création d'un reportage multimédia n'a alors plus été nécessaire et c'est sous la forme d'une boîte nomade, pouvant être manipulée et qui se détache de tout support informatique qu'est présentée la création. La photographie, principal moyen d'expression, a été travaillée de manière similaire. Des portraits et des photographies de paysages ont été réalisés. Toutefois, lors de la sélection des images, très peu de portraits ont été retenus, ce sont les paysages et les natures mortes qui figurent majoritairement dans la création. Les raisons de ces changements sont multiples. Principalement, et comme nous le verrons au chapitre suivant, le voyage a été bien différent de ce qui avait été imaginé. La relation véritable s'est produite, mais mon état intérieur a été affecté par toutes sortes de bouleversements.

---

<sup>49</sup> Barthes, R. *ibid*, p. 88.

## CHAPITRE IV

### COMPTE RENDU DE LA PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE ET RETOUR CRITIQUE SUR LA DÉMARCHE

Dans ce chapitre, j'exposerai une synthèse des impressions suscitées par l'œuvre et je ferai un retour critique sur l'ensemble de la démarche qui entoure le terrain de recherche et le travail de création. Dans un premier temps, sera exposé le compte rendu de la réception de la création, présentée à divers groupes témoins, ainsi que les méthodes utilisées afin de recueillir les données. Dans un second temps, un retour sur le cadrage conceptuel de la recherche en lien avec le terrain de recherche nous mènera aux conclusions qui émanent de tout ce processus.

#### 4.1 Compte rendu de la réception de l'œuvre, des réactions suscitées, des apports des groupes témoins, et des moyens utilisés pour recueillir les données

Des groupes témoins ont été organisés afin de recueillir les commentaires et impressions suscités par la création. La méthode de cueillette des données utilisée s'appuie sur la méthode des *groupes de discussion*. «Il s'agit d'une méthode de collecte de données qualitatives réunissant un nombre restreint de personnes dans une conversation centrée sur un sujet ou un champ d'intérêt défini. [...] Elle se déroule dans un environnement permissif et non menaçant qui tente de reproduire, dans une certaine mesure, les types d'échanges spontanés qui peuvent s'observer dans la vie quotidienne.<sup>50</sup>». Trois séances de discussion d'environ deux heures, avec trois groupes différents, ont été constituées afin de recueillir différents points de vue. En tout, onze personnes ont participé à ces groupes de discussion. Ce nombre s'est avéré suffisant pour faire ressortir une synthèse pertinente et pour constater si les thèmes de la recherche étaient véhiculés de manière efficace à travers l'œuvre. Dans les prochaines lignes, chacun de ces groupes sera décrit, ainsi que les réactions émises par les

---

<sup>50</sup> Leclerc, Chantal, Bruno Bourassa, France Picard, François Courcy, 2011, « Du groupe focalisé à la recherche collaborative : avantages, défis et stratégies », *Recherche Qualitative*, Vol. 29(3), p. 146.  
[http://www.recherche-qualitative.qc.ca/numero29\(3\)/RQ\\_29\(3\)\\_Leclerc\\_et\\_al.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/numero29(3)/RQ_29(3)_Leclerc_et_al.pdf)

participants, les moyens utilisés afin de recueillir les données et ce qui a été proposé pour la suite du projet.

#### 4.1.1 Les groupes témoins

Le premier groupe, formé de trois personnes qui ne me connaissaient pas, était constitué d'un historien québécois, septuagénaire, d'un anthropologue bolivien de 35 ans et d'une sociologue québécoise de 40 ans. Lors de ce groupe de discussion, je n'étais pas présente. Le deuxième groupe était formé entièrement de Québécois. Parmi eux, deux musiciens et professeurs de musique, une comédienne et un monteur professionnel, tous dans la trentaine avancée. Le troisième groupe, formé de Québécois, rassemblait un psychologue retraité dans la soixantaine et musicien amateur, un photographe dans la cinquantaine, un photographe et coach de vie dans la cinquantaine et une bibliothécaire dans la cinquantaine. Chaque participant des groupes deux et trois, sauf cette dernière, m'était connu.

Lors du premier groupe de discussion qui a eu lieu durant un souper entre amis, les participants ne savaient pas qu'ils allaient visionner un travail de création. La boîte nomade leur a donc été présentée au cours de la soirée, sans qu'ils en soient avisés d'avance. Les deux autres groupes étaient conviés à un événement en toute simplicité, à ma demeure, et étaient avisés de la présentation de l'œuvre et de leur participation à une discussion autour de celle-ci. À chaque groupe, avant le début de la présentation, les consignes suivantes étaient données. Ce qui allait leur être présenté était un ensemble visuel concluant une recherche universitaire. Ils étaient invités à mener une discussion autour de l'œuvre et à dire, de manière spontanée, ce que le projet leur inspirait ou provoquait en eux. À la suite du visionnement, quelques questions leur seraient posées. À la fin du processus, je les informerais des intentions menant à ce travail de création et la recherche sur laquelle il s'appuie. Suivrait ensuite une période de discussion ouverte.

Lors des trois événements, la boîte et les fiches étaient déposées au centre d'une grande table rase de manière à laisser aux participants l'espace nécessaire pour les manipuler. Puisque l'objectif de ces groupes de discussion était de recueillir des données

de nature qualitative, c'est-à-dire des opinions ou des points de vue personnels, je devais me tenir à l'écart et laisser les participants procéder de manière autonome afin de ne pas influencer leur regard et leur lecture. À cette fin et aussi en vue de recueillir les données, une tierce personne, informée du processus et des objectifs, prenait des notes en retrait, sans que les participants en soient informés. Ainsi, ne se sentant pas observés ni écoutés par les organisateurs de l'évènement, les participants avaient donc la liberté d'exprimer leurs impressions sans censure. La prise de notes portait sur le déroulement de l'évènement, c'est-à-dire sur le comportement des gens devant la boîte, les questions posées, les commentaires spontanés, etc. Lorsqu'une question était posée, la scripte y répondait de manière succincte pour ne pas influencer la réflexion et de manière à amener les participants à réfléchir davantage et par eux-mêmes. L'objectif de cette méthode était d'inviter les participants à réfléchir en groupe et de laisser émerger les commentaires spontanés afin de recueillir les impressions que la création suscite en eux. Ce n'est que lorsque le processus a semblé s'essouffler, lorsque les participants ont eu fini de visionner la création, que la séance de questions a débuté, ayant comme principal objectif de faire ressortir ce qu'avait pu susciter l'œuvre, soit les grands thèmes, les impressions, afin d'en évaluer la compréhension. La scripte a alors pris le rôle de l'animatrice. Elle posait des questions ouvertes, c'est-à-dire des questions qui laissaient l'entière liberté aux participants de formuler les réponses à leur gré, sans devoir se soumettre à une structure rigide comme celle contenue, par exemple, dans une méthode impliquant des catégories précises de réponses. Selon Paul Geoffrion, « cette flexibilité, contrôlée par l'animateur, génère une richesse de données qu'il est difficile d'obtenir par l'utilisation d'autres techniques<sup>51</sup> ». À la toute fin, je me suis intégrée au groupe afin d'ouvrir une discussion autour du concept de présence à travers la création et afin de connaître la perception des participants quant à la suite de ce travail et à sa diffusion.

---

<sup>51</sup> Geoffrion, P. 1997, « Le groupe de discussion », dans : *De la problématique à la collecte des données*, Presses de l'Université du Québec, 3<sup>e</sup> édition, Ste-Foy, p. 304.

#### **4.1.2 Compte rendu de la réception de l'œuvre**

La présentation de la création n'a pas laissé les participants indifférents. Dès le commencement ils montrent un intérêt qui sera soutenu jusqu'à la fin du processus. Dans certains cas, notamment avec le troisième groupe, la discussion s'étire en dehors du cadre de la démarche. Dans cette partie, sera exposée une synthèse des résultats qui sont issus des groupes de discussion afin de faire ressortir les principaux commentaires et impressions suscités par la création.

##### **4.1.2.1 Sur le processus**

Sauf pour le premier groupe, qui prend une dizaine de minutes pour sortir les images de la boîte, les participants dispersent rapidement les fiches sur la table. Dans le deuxième groupe, constitué de gens qui se connaissent depuis longtemps, ceci se produit dans le désordre, de sorte que les images sont rapidement dispersées au centre de la table et que les gens y pigent selon ce qui attire leur regard. Dans le troisième groupe, constitué de gens qui ne se connaissent pas tous, une manière de fonctionner est établie par le groupe dès le commencement. Dans les trois cas, le visionnement dure de trente à quarante-cinq minutes. Certains participants terminent avant les autres. Un mouvement d'aller-retour se crée entre les discussions que provoque le visionnement. L'intérêt pour les images et les textes est partagé. Certains s'intéressent à la fois aux images et aux textes, d'autres davantage aux textes et d'autres principalement aux images. Selon la profession ou les intérêts de chacun, la lecture porte sur différents aspects de la création. Par exemple, un photographe s'attarde davantage à chercher le sens entre les images et le texte et un autre, intéressé davantage par l'image, ne lit que deux textes, assez pour saisir l'essentiel, et s'attarde par la suite aux images. La bibliothécaire et la comédienne demandent davantage de tranquillité pour faire une lecture en profondeur de l'ensemble des textes.

Dans les trois groupes, le processus enclenche des discussions semblables, de trois types. Le premier fait référence au voyage : les gens commentent les lieux et la géographie, discutent du chemin parcouru et tentent de faire des liens afin de



comprendre le parcours physique et intérieur. Avant d'en arriver à une compréhension qui restera plus ou moins vague quant au parcours, mais qui se définit progressivement quant au voyage intérieur, beaucoup de questions sont posées, sur les lieux, le parcours, la géographie, etc. Le deuxième type de discussion fait référence à l'histoire de chacun. Les fiches et ce qu'elles véhiculent mènent les participants à parler de leur propre histoire. Dans certains cas, les images font référence à des voyages passés et dans d'autres, à des voyages futurs. Les fiches provoquent aussi des discussions sur l'histoire personnelle de chacun et génèrent des réflexions d'ordre spirituel et existentiel. Le troisième type de discussion tourne autour de la création. Dans le deuxième et le troisième groupe, constitués principalement d'artistes, des discussions émergent autour du processus de création en général et plus particulièrement en photographie et en musique. Les fiches mènent chacun à partager ses réflexions sur son propre processus de création. Certains diront même que le processus auquel ils participent actuellement (la présentation de l'aboutissement d'un travail créatif, fait dans un esprit d'ouverture et de réceptivité, avant la diffusion officielle et dans le but de recueillir des commentaires constructifs), est extrêmement pertinent et devrait être répété dans tout processus de création.

#### **4.1.2.2 Ce qui émane de la création**

À la suite du visionnement, les participants s'entendent pour dire que la quête est le thème qui émane en premier lieu. Qu'elle soit personnelle, spirituelle ou intérieure, la quête est perçue par chacun comme thématique transversale dans l'œuvre entière. Les autres thèmes nommés s'en rapprochent : parmi eux, la solitude, la foi, le bonheur, le voyage initiatique et la majorité s'entend pour dire que le tout est livré de manière intimiste.

Sur le concept de présence, les avis sont partagés. Quand je demande ce qu'évoque en eux le mot présence en lien avec ce qu'ils viennent de regarder, certains ne semblent pas y avoir pensé, d'autres semblent y voir un rapport possible, mais non évident au premier coup d'œil. Par contre, pour certains participants du troisième groupe, le thème de la

présence est évident. Durant le visionnement, un participant fera référence à *l'instant* en disant que « les fiches sont remplies de petites fenêtres ouvertes sur de nombreux moments durant le voyage ». À un autre moment, le thème du dialogue entre moi et les lieux sera relevé. Le thème de la présence semble ainsi être sous-entendu et, sans qu'il soit nommé de manière explicite, transparait dans l'ensemble des images. Au cours de la discussion ouverte avec le troisième groupe, suite à un commentaire émis par un participant qui dit ne pas aimer une image en particulier<sup>52</sup>, je révèle des images qui, selon moi, font particulièrement référence à la présence. Ce participant et certains autres semblent alors porter un regard différent sur la création entière et sur sa signification, allant même, dans certains cas, jusqu'à l'apprécier davantage.

Pour conclure la séance de questions, je demande aux participants de sélectionner les images qu'ils croient être représentatives de l'ensemble de la création. Sauf pour quelques-unes qui sont sélectionnées par plus d'un participant<sup>53</sup>, les images qui ressortent sont bien différentes d'une personne à l'autre. Certains participants semblent hésitants à faire un choix, trouvant généralement difficile de s'arrêter sur un petit nombre d'images. Lorsqu'il est demandé aux participants du premier groupe de sélectionner les images qui représentent, selon eux, une synthèse de l'ensemble de l'œuvre, les fiches retenues sont celles intitulées *Texas* (Hereford Beef Capital of the World), *Désert de Catavina*, *Basse Californie Nord* (voiture et personnage près de la route dans le désert) et *Nouveau-Mexique* (train et wagon rouge sur fond montagneux). Lorsque les participants sont informés que ces images seraient présentées sur les murs d'une exposition et vues avant le contenu de la boîte nomade, cinq images différentes sont identifiées dans le but de montrer, d'initier et d'introduire davantage au voyage<sup>54</sup>. Avant d'en arriver à cette série, les participants sélectionnent des images qui font particulièrement référence à la dimension spirituelle du

---

<sup>52</sup> Image intitulée *La Ventana*, *Basse Californie Sud, Mexique* (représentant un arbuste près d'un mur). Cette image fait référence à la présence. Elle représente un élément qui a momentanément attiré mon regard. Ce concept sera approfondi au chapitre IV.

<sup>53</sup> Parmi ces images la fiche intitulée *Oceano, Californie* (représentant une envolée d'oiseaux sur une plage) ressort de manière quasi unanime chez les participants et *Todos Santo, Basse Californie Sud, Mexique* (représentant trois personnages sous les étoiles).

<sup>54</sup> Parmi celles-ci sont retenues les fiches intitulées *Oceano, Californie*, *Quelque part sur la route* et *Basse Californie Sud, Mexique* (montrant des fleurs à l'intérieur d'un tombeau).

voyage<sup>55</sup>. Par contre, cette série ne subsistera pas, puisque, selon les participants du premier groupe, bien que ce thème soit présent, celui du voyage est plus central dans l'œuvre.

#### 4.1.2.3 Sur la forme

De manière générale, la forme de la création plaît à chacun. Certains s'attardent à montrer leur appréciation du papier, des textures, du format et de l'aspect intimiste. À propos des images, on apprécie la banalité et le caractère ordinaire qui en ressortent comme autant de moments appartenant au quotidien. Deux participants sont dérangés par la non-linéarité de l'ensemble de la création et d'autres, au contraire, n'en semblent pas importunés et semblent même en voir la pertinence. Ils constatent que le temps et les lieux n'ont pas d'importance. Beaucoup de commentaires sont apportés concernant le rapport entre les textes et les images. Majoritairement, les participants s'entendent pour dire que le texte aide à la compréhension et que sans l'apport du texte la compréhension des images est plus difficile. Le texte mène le spectateur vers un regard de l'intérieur, il est le reflet de mon monde intérieur et propose une manière de regarder. Un participant dira que « le texte amène une troisième dimension, celle de l'émotion ». En effet, le texte sert à guider le spectateur vers une émotion plus précise que celle laissée par l'image seule. Il est une manière de me connaître tout en étant « une fenêtre sur la vie ». Certains diront que le texte met dans un état de partage. Un participant dira que le texte n'a pas vraiment de lien avec l'image à laquelle il est attaché, mais qu'il est associé à toutes les images.

Dans le troisième groupe, une discussion s'amorce spontanément sur la diffusion de la création. Unanimement, les participants affirment que la création doit être diffusée. Pour nourrir la discussion et connaître l'opinion des participants, je dévoile l'idée de promener la boîte nomade de personne en personne. Cette idée déclenche alors une discussion. C'est à partir de ce « brainstorming » que naît l'idée finale de la diffusion que

---

<sup>55</sup> Parmi celles-ci, entre autres les fiches intitulées *Moksha* et *Sainte-Anne-des-Monts* (grosse pierre à droite de l'image) sont retenues.

j'ai décrite au chapitre précédent, c'est-à-dire de promener une boîte contenant les images, de recueillir les commentaires à même la boîte et de faire une exposition avec des images exposées sur les murs et le contenu des boîtes sur une table au centre de la pièce.

En conclusion, l'expérience des groupes de discussion et la manière dont j'ai procédé ont fait émerger beaucoup de commentaires et d'impressions du point de vue du processus, de l'impact de la création aussi bien que de la forme. Les participants ont pris plaisir au processus et s'y sont investis. Le thème principal, c'est-à-dire le voyage en termes de rapport sensible avec l'altérité semble avoir bien été reçu par les participants et, comme c'en était l'objectif, semble avoir proposé au spectateur un chemin de réflexion vers sa propre histoire. Quant à moi, je retiens le processus des groupes de discussion. Il permet d'obtenir un regard extérieur constructif et très révélateur quant à l'impact de la création et à sa compréhension. Il est important de noter l'état d'ouverture et de réceptivité nécessaire à l'auteur de la création vis-à-vis des commentaires qui peuvent émerger d'un tel processus. Puisqu'une telle démarche n'est pas réalisée dans le but d'apporter des changements majeurs à la création, mais bien d'en saisir l'impact, un certain détachement, voire un certain renoncement est nécessaire. L'auteur d'une œuvre, à partir du moment où il dépose son travail entre les mains d'autrui, est dépourvu de tout contrôle sur les réactions suscitées et doit en être conscient pour qu'un tel processus soit concluant.

#### 4.2 Retour critique sur l'ensemble de la démarche

*« Je suis donc en réalité tous ceux que je suis dans et par les relations successives ou juxtaposées dans lesquelles je me trouve embarqué, productives de moi : que le lecteur veuille bien me pardonner : je n'en parle (de moi, vraiment?) que pour chercher le plus loyalement du monde ce qu'il en est de lui. Donc le moi est un corps mêlé : constellé, tacheté, zébré, tigré, moiré, ocellé, dont la vie doit faire son affaire ».*

(Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, page 221.)

Le voyage, tel qu'il est envisagé dans cette recherche, implique la rencontre. Par le chemin auquel il s'adonne, par l'exercice du décentrement, le voyageur s'ouvre au changement, sa conscience s'altère et il en revient différent, transformé. L'Autre,

constitutif du soi, est donc au centre de mes préoccupations puisqu'à travers sa rencontre et le dialogue qu'il implique, il permet de se connaître soi-même. La création issue de cette recherche tente, en passant par l'expérience singulière, de témoigner en ce sens. Dans un mouvement d'aller-retour entre l'expérience intérieure et celle du dehors, un changement de phase s'opère. Un être différent, métissé, un « corps mêlé » prend forme, altéré à jamais par l'expérience de la rencontre. Dans cette partie, je ferai un retour analytique sur l'ensemble de la démarche en faisant des liens entre les grands thèmes sur lesquels repose la recherche et l'expérience vécue. Ceci dans le but de répondre aux questions que pose cette recherche. Dans un premier temps, je ferai un résumé de l'expérience vécue qui constitue le terrain de recherche. C'est à partir de ce résumé que je pourrai répondre aux questions que pose la recherche. De plus, à travers ce processus, j'exposerai ma définition de *l'état de présence*. Nous verrons donc si le voyage peut provoquer l'*expérience optimale*, un état de bien-être et de plein contact avec le monde et comment un rapport sensible vécu dans *l'état de présence* transforme le voyageur et permet l'évolution de son identité et son accomplissement. Je traiterai aussi de la mise en application de cet état dans mon processus de création et montrerai comment ce rapport sensible s'applique au processus créatif. Finalement, j'exposerai les corollaires qui découlent de cette recherche.

#### **4.2.1 Résumé de l'expérience**

Puisque l'œuvre issue de cette recherche est liée au cadrage conceptuel élaboré au début de ce mémoire et constituée d'une prise de données effectuée durant un voyage, les conclusions qui découlent du processus de recherche ne peuvent être dissociées du processus créatif mis en œuvre après le voyage. C'est pourquoi le schéma à partir duquel sera faite l'analyse tient compte à la fois de l'expérience du voyage et de l'expérience de création.



#### 4.2.1.1 L'itinéraire

L'itinéraire du voyage ne comptait pas de destinations ni de trajets précis, mais une orientation générale : découvrir le Sud-Ouest américain par la route ainsi que les déserts et les parcs nationaux qui le constituent, ceci dans le but d'appuyer les assises de cette recherche, de me laisser guider par les événements afin d'établir une relation basée sur le sensible, en état d'ouverture vis-à-vis de l'ailleurs. Pour reprendre les mots de Robert M. Pirsig, « nous tenons plus à voyager qu'à arriver quelque part<sup>56</sup> ». Le chemin est ainsi le voyage, nul besoin d'arriver à un endroit précis. L'anthropologue et philosophe Pierre Sansot permet d'approfondir une telle idée dans une perspective phénoménologique. « Quand je cheminai, il m'était loisible de marcher, de m'arrêter, de retourner sur mes pas et surtout de rêver comme si mon corps, libéré de toutes contraintes, dirigeait autrement mes pensées et leur communiquait de l'agilité<sup>57</sup> ». Il fait ainsi référence au rapport de sensibilité du voyageur avec l'altérité, à la possibilité de bifurquer selon ce qui lui est proposé au hasard de la route et d'en être transformé. Car d'un point de vue phénoménologique, telle est bien l'expérience du voyage, se laisser porter et transformer par le chemin, traverser les lieux en état de disponibilité et d'ouverture au changement que provoque cette rencontre de l'Autre.

C'est en octobre 2010, aux Îles de la Madeleine, qu'est lancé le voyage dans lequel une distance de 27 000 kilomètres sera parcourue en voiture sur une période de trois mois. En somme, l'itinéraire s'étale entre les Îles de la Madeleine, la Gaspésie, le Sud-Ouest américain et la Basse-Californie, jusqu'au nord du Mexique. Au long de ce trajet, des arrêts importants ont été marqués dans les villes de Flagstaff et Sedona en Arizona, Santa Cruz, Big Sur et San Diego en Californie. Certains parcs nationaux ont été visités dont Monument Valley en Arizona, Zion et Sequoia en Californie et les White Sand au Nouveau-Mexique. Plusieurs déserts ont été traversés par la route dont le désert de Mojave au Nevada. Au Mexique, la route de mille cinq cents kilomètres qui longe la péninsule de la Basse-Californie m'a menée dans les villages de La Ventana, El Chorro,

<sup>56</sup> Pirsig, R. 2009, *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*, Seuil, Paris, p.16.

<sup>57</sup> Sansot, P. 2000, *Chemins aux vents*, Manuels Payot, Paris, p. 210.

Todos Santos, Baja Conception et Mulege au Sud et, finalement, dans celui de Catavina au Nord.

#### 4.2.1.2 L'état ressenti

À cause de plusieurs bouleversements survenus au cours du voyage, l'expérience du voyage a été bien différente de celle qui était anticipée. Ce n'est donc pas dans un état confortable de bien-être que j'ai fait la route, mais plutôt dans un état contraignant d'anxiété et d'inconfort. Il a alors été difficile de sortir des chemins tracés d'avance afin de suivre les « chemins invisibles qui, par bonheur, ne s'étaient pas au vu et au su de tout le monde<sup>58</sup> ». Quelques facteurs sont responsables de ce mal-être. D'abord, la pression exercée par la réalisation d'un projet universitaire en est un important. Afin de réaliser un projet à la hauteur de mes attentes, je poursuivais un idéal photographique élevé. Mon regard était donc dirigé vers ce qui devrait être plutôt que vers ce qui se présentait à moi. La réalité vécue à travers l'objectif de la caméra se présentait bien différente de celle imaginée, donnant lieu à un sentiment de déception à l'égard de mon travail. « *Je ne suis pas satisfaite de ce que je vois dans le capteur de ma caméra. Ni la lumière, ni les lieux, ni les gens, ni la composition de l'image ne correspondent à ce que je voulais faire* » (Nevada, octobre 2010). Ainsi, au lieu d'accepter ce que la réalité m'offrait, je cherchais une idée trop éloignée de mon expérience du réel, celle du projet conceptualisé et d'un idéal photographique. Ensuite, l'appel du voyage qui ne s'est pas fait ressentir est un autre facteur important quant à mon état intérieur inconfortable. L'envie de rester à Montréal a pris le dessus sur le désir de partir. Des événements nouveaux semblaient, pour la première fois, créer une ouverture plus significative que celle qu'avait offerte jusqu'à maintenant la solitude. Le départ en solitaire a ainsi été perçu davantage comme un déracinement d'un état confortable et significatif plutôt qu'une occasion de liberté nécessaire. J'ai donc entretenu, au cours du voyage, un lien étroit avec mon lieu de départ.

Les effets de ces bouleversements sont importants, ils ont teinté le voyage entier. Mon attachement au lieu de départ et mes attentes à l'égard du projet ont créé un état

---

<sup>58</sup> Sansot, P. 2000, *Ibid*, p. 209.

défavorable à l'émergence de *l'état de présence* et de l'état de bien-être qui lui est associé. Ce n'est qu'à la fin du voyage, constatant que les dés étaient jetés et que le temps alloué à la prise de données était terminé qu'un renoncement est devenu possible et que j'ai ressenti le plaisir du voyage et de faire des images.

*«J'aime les images que j'ai réalisées à Mulege. J'ai eu du plaisir à les faire. J'ai retrouvé l'état de bien-être que me donne la photographie. J'ai l'impression de trouver une manière de regarder. Mon voyage s'achève et je comprends qu'il ne me mènera pas plus loin. Je n'y peux plus rien»*  
(Texas, décembre 2010).

Ainsi, la fin du voyage et de la captation des données ne m'a offert d'autre choix que de renoncer à un idéal photographique. Ce renoncement a apaisé l'anxiété, m'a mené dans un état intérieur confortable portant mon attention sur l'instant présent et m'a permis d'être enfin attentive et réceptive à ce qui m'entourait, de voir davantage et ainsi de retrouver le plaisir de photographier. Le reste du voyage, c'est-à-dire la route du retour, a été vécu dans cet état. Il m'a semblé plus facile de voir et de regarder ce qui se trouvait à ma portée plutôt que de porter mon attention sur ce qui ne m'était pas accessible dans ce voyage.

J'ai réalisé, au cours du processus de création, que le résultat de ces bouleversements se répercute dans les images. D'une part, les photographies prises aux États-Unis montrent une distance entre moi et l'espace. D'autre part, la route est souvent présente dans les images et semble être un obstacle entre moi et l'espace. Les photographies prises dans les villages de Mulege et Catavina au Mexique, les portraits de Ruben et de Ralph ainsi que les images captées aux États-Unis lors du retour témoignent du résultat du renoncement. Elles montrent un état plus confortable. Il me semble que j'ai intégré davantage l'espace, une vision de l'intérieur semble s'être installée.

#### 4.2.1.3 Le processus de création

Le processus de création de l'œuvre finale s'est déroulé entre le mois de janvier et le mois de juin 2011. Bien qu'une grande partie du voyage n'ait pas été vécue dans un état intérieur confortable, mais plutôt, comme nous venons de le voir dans un état d'anxiété et de stress, l'état ressenti m'a semblé pouvoir servir la recherche et mener à des

conclusions intéressantes sur la question de *l'état de présence*, de l'expérience du voyage et de celle de la création. Pour y arriver, j'avais prévu créer un ensemble visuel rassemblant photographie et écriture dans lequel serait exposé, dans un ordre chronologique, mon état intérieur vécu durant le périple. Toutefois, ce travail s'est avéré difficile. D'une part, parce que le court espace de temps entre la fin du voyage et le début de la création ne m'a pas permis le recul nécessaire afin d'avoir une vision claire des événements intérieurs et d'autre part, parce que je poursuivais encore un idéal. J'avais des attentes quant au résultat final que je voulais révélateur et intéressant.

Au mois de mai, l'impression que le travail n'était pas terminé était bien présente. Toutefois, à cause des contraintes de temps, j'ai décidé de mettre un terme à la création. L'idée m'est alors venue de déconstruire la linéarité de la création. J'ai associé les textes à des images, le matériel que je travaillais depuis plusieurs mois, et j'ai réalisé le montage des fiches qui allaient constituer une *boîte nomade*.

*« De janvier à la mi-mars, j'ai travaillé sur une seule idée. J'avais une idée en tête : faire un livre qui présente des images et du texte dans un ordre chronologique. Ça ne fonctionnait pas. Il aurait fallu beaucoup plus de distance vis-à-vis de mon travail pour y arriver. À partir du moment où j'ai décidé de laisser aller l'idée de la chronologie, la forme a pris beaucoup plus de sens. En fragmentant l'œuvre, j'ai accepté de ne pas avoir de contrôle sur le résultat, j'ai accepté de ne pas chercher à dire quelque chose, mais à laisser émaner ce qui s'en dégage. Étrangement (!) c'est à ce moment que je me suis mise à aimer mon travail, à aimer le résultat » (Montréal, juin 2011).*

En déconstruisant la linéarité de la création et en y mettant un terme, un acte de renoncement a alors été assumé. J'ai renoncé à l'idéal fixé et ainsi à avoir un contrôle sur l'impact qu'aurait ce travail. L'objectif n'était plus de réaliser un « bon travail » ou un travail en fonction de mes attentes, mais plutôt de laisser émerger ce qui *était*. En d'autres mots, en ne tentant plus d'expliquer les images selon un idéal, mais en acceptant simplement ce qu'elles *étaient*, ce qu'avait été le voyage, j'avais le sentiment de redonner aux images leur pouvoir. Un sentiment de paix s'est alors manifesté en moi, me laissant, pour la première fois, entrevoir une rétroaction positive issue de toute cette expérience.

Tout comme durant le voyage, ce renoncement m'a permis de porter un regard nouveau sur ce qui avait été fait. L'implication personnelle, le désir de changement, de voir plus loin au fond de moi, m'ont menée à un apprentissage important, celui du

renoncement à un idéal qui s'est répercuté bien au-delà de la création, comme en témoigne l'extrait suivant :

*« Je cherchais à ce que ma vie ne soit que magnifique. Je cherchais un état de plaisir continu, des sensations fortes continues. Je croyais que le bonheur c'était que du bonheur. Qu'être heureux ça voulait dire être toujours heureux, euphorique, dans un état parfait. C'est donc ce que je cherchais. Mais je comprends maintenant que la vie est belle parce qu'elle n'est pas parfaite. Elle n'est pas que du bonheur. Elle est, point. J'ai lâché prise sur le plaisir continu. Je comprends que la vie est belle justement parce que rien n'est parfait. Et parfois, elle nous offre des petits moments parfaits, incroyables que nous n'attendons pas. Mais ces moments, il est inutile de les chercher, de les attendre, de courir après, de les souhaiter comme norme de notre propre vie. C'est clair maintenant qu'il ne sert à rien de les chercher. Le mieux que l'on puisse faire, c'est de se tenir disponible, d'être dans un état de réception. Et je crois que justement, cet état est l'état de présence »*  
(Montréal, juin 2011).

L'expérience vécue, exprimée dans cet extrait, met en lumière un passage significatif vers le renoncement à un idéal d'être, de la présence, du bonheur, du voyage initiatique ainsi qu'à un idéal photographique. Mais plus encore. Puisque ce voyage est avant tout un voyage de création, l'apprentissage du renoncement a aussi teinté mon cheminement créatif.

*« J'ai l'impression qu'à travers ce projet, j'ai découvert en moi un espace de création. J'ai arrêté de chercher le beau, j'ai arrêté d'essayer d'avoir un contrôle sur les images que je produis. Je comprends qu'il ne sert à rien de chercher, les choses sont, simplement, et ce qui en ressort est inévitablement significatif. Est-ce qu'il fallait aller si loin pour comprendre que le bonheur n'est jamais très loin? Qu'il habite les détails de la vie? Non, je ne crois pas. Ce n'est pas cet apprentissage que j'ai fait. Toute cette route et tout cet inconfort auront servi à reconnaître l'espace de création en moi, ce chemin m'aura permis d'apprendre à voir, d'être présente à mon regard »*  
(Montréal, juin 2011).

Dans cet extrait du journal de bord, écrit vers la fin du processus de création, un lien est tissé entre *l'état de présence* et la création. Il ne s'agit donc plus seulement du renoncement à un idéal (photographique, dans ce cas). Le renoncement m'a mené à l'apprentissage de mon univers créatif personnel celui où il n'est plus important de montrer le beau, mais plutôt un réel, bien plus significatif, qui *est* et qui fait acte de présence. Cet apprentissage, qui découle de mon expérience du voyage et de la création, marque un changement quant au travail photographique que j'ai effectué pour la suite du voyage et quant à la vision que j'ai maintenant de mon travail photographique en général. Mon regard a changé et les images issues de ma nouvelle façon de voir semblent plus satisfaisantes,



puisqu'il y a davantage de significatives. L'acte de photographie est plus fluide puisqu'il n'est pas rattaché à des attentes, mais à un moment vécu.

#### 4.2.2 Analyse de la démarche et réponse aux questions

Afin d'en arriver à ma définition de *l'état de présence* et pour bien comprendre la démarche d'analyse qui va suivre, je rappellerai d'abord les grands concepts sur lesquels repose cette recherche. Je propose de tendre vers la compréhension et la communication de la rencontre de l'altérité dans ses dimensions d'apprentissage expérientiel. Pour ce faire, j'ai mis le voyage au centre de cette recherche. Comme le propose la thèse de Michel Serres résumée au chapitre I, lorsque nous parlons de voyage, nous ne parlons pas seulement d'un déplacement physique et géographique, mais plutôt d'un chemin menant à l'extérieur, sur lequel l'Autre est omniprésent et qui implique un déracinement, un exil du lieu de départ. En laissant derrière lui ses repères et son univers connu, le voyageur s'ouvre alors à un dialogue entre lui et le monde. Ce dialogue sensible avec l'altérité permet l'apprentissage d'une nouvelle manière de voir le monde et de le penser. Une transformation s'opère chez celui qui emprunte ce chemin. « Partir. Sortir. Se laisser un jour séduire. Devenir plusieurs, braver l'extérieur, bifurquer ailleurs. Voici les trois premières étrangetés, les trois variétés d'altérité, les trois premières façons de s'exposer. Car il n'y a pas d'apprentissage sans exposition, souvent dangereuse, à l'autre<sup>59</sup> ». De sa rencontre avec l'altérité, le voyageur revient transformé en un être nouveau. L'état d'ouverture sensible vis-à-vis de l'altérité auquel fait référence Michel Serres, je le nomme *état de présence*. Pierre Sansot propose l'idée de la paresse ou de la lenteur afin de nommer cet état de réceptivité que nous associons à *l'état de présence*. « La paresse ne signifie pas le renoncement, l'apathie, mais le désir de me joindre au monde sans en perdre l'altérité, l'évanescence. Je ne cherche pas à voir autrement, mais à peine un peu mieux, sans dissiper le flux d'impressions naissantes<sup>60</sup> ». Le voyageur est ainsi celui qui chemine, réceptif au changement que pourrait provoquer en lui la rencontre de

<sup>59</sup> Serres, M. 2004, *Le tiers-instruit*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, p. 29.

<sup>60</sup> Sansot, P. 2000, *Chemins aux vents*, Manuels Payot, Paris, p. 231.

l'Autre. Ainsi, voyager veut dire porter un regard neuf sur le monde en mettant à distance les attentes et les idées préconçues que nous en avons. Le voyage physique laisse donc ici sa place à un voyage intérieur où le voyageur chemine vers le changement. Un voyage où le regard fait l'aller-retour entre le dedans et le dehors, où le voyageur laisse la vibration du monde vivant qui l'entoure ébranler ses certitudes et ainsi modeler son identité.

Par ailleurs, dans la thèse de Mihaly Csikszentmihalyi, présentée au chapitre I, il est mentionné que l'*expérience optimale* est un état de fluidité mentale et de bien-être résultant de l'accomplissement d'une tâche, associée au quotidien ou non, qui mobilise toute notre attention. L'expérience optimale a comme effet de renforcer le Soi et de le rendre plus complexe. « L'expérience optimale est importante non seulement parce qu'elle rend l'instant plus agréable, mais aussi parce qu'elle favorise la confiance en soi, l'acquisition d'appétits et permet des réalisations qui ont un sens pour l'humanité <sup>61</sup> ». Afin d'en éprouver les bienfaits, l'auteur affirme que l'individu doit investir le moment de présence : il doit être engagé dans l'action et concentré sur ce qu'il fait. Mihaly Csikszentmihalyi s'intéresse ainsi à la qualité du rapport sensible qui existe entre un individu et le monde qui l'entoure en plus d'envisager ce rapport comme constitutif de l'identité. L'*expérience optimale* se rapproche donc de notre concept d'*état de présence* puisqu'il est un rapport sensible à l'altérité qui transforme le Soi et qui forge l'identité, mais surtout puisqu'il traite de la qualité de l'expérience vécue.

C'est à partir de cet « état ressenti », associé à l'*état de présence*, et à la lumière de l'expérience vécue que je propose d'explorer plus en profondeur le concept de présence et de voir comment un rapport sensible vécu dans l'*état de présence* transforme le voyageur et permet l'évolution de son identité et son accomplissement. Ainsi, comme nous venons de le voir et bien que ma recherche se tisse à partir d'une émotion, d'un regard de l'intérieur, de l'expérience humaine, il est important d'envisager la présence dans un contexte plus large, c'est-à-dire en portant un regard sur son aspect relationnel. L'expérience individuelle présentée jusqu'alors dans une perspective psychologique sert

---

<sup>61</sup> Csikszentmihalyi, M. 2004, *Vivre - La psychologie du bonheur*, Robert Lafond, Paris, p. 72.

ainsi de tremplin vers une expérience de dialogue entre l'individu et le monde qui l'entoure et qui s'inscrit davantage dans une perspective anthropologique. J'envisage donc *l'état de présence* comme un état d'être dans le monde, un état fluide de dialogue entre l'individu et le monde qui l'entoure, un état d'ouverture, de réceptivité vis-à-vis de l'altérité, permettant l'apprentissage de l'altérité et de soi et menant vers un état de bien-être.

Le voyage que j'ai réalisé m'a mené à questionner les concepts élaborés dans ce mémoire. Je les ai revisités pour enfin proposer une définition plus précise, issue de l'expérience du voyage. J'avais anticipé que ce voyage soit teinté de cet état de bien-être. Puisqu'il implique un éloignement des stress provoqués par les tâches du quotidien, qu'il incite alors à un rapport vécu dans la présence et que je l'avais déjà expérimenté de la sorte, je croyais que le voyage serait susceptible de provoquer l'état de bien-être associé à *l'état de présence*. Toutefois, l'expérience s'est avérée différente et propose de nouvelles avenues dont j'exposerai ici les grandes lignes. En effet, l'expérience du voyage ainsi que celle du processus de création m'ont menée à nommer des conditions importantes à la manifestation de l'état de présence.

Premièrement, il me semble évident, à la lumière du résumé de voyage, que les bouleversements intérieurs vécus ont empêché un sentiment de bien-être. Ernst Bloch, philosophe allemand, affirmait que « si le voyage est le fait d'une obligation professionnelle ou autre, s'il n'est pas cette rupture spontanée avec ce qui le précède, il ne mérite pas le nom de voyage<sup>62</sup> ». Puisque l'expérience optimale est associée à un événement précis et qu'il s'agit de la manière d'investir un moment de sa présence, il aurait donc été possible, si les conditions avaient été différentes, que l'état de bien-être associé à l'expérience optimale soit éprouvé dans le voyage. Toutefois, comme nous venons de le voir, les événements ont été différents et ne m'ont pas permis de vivre un état de bien-être puisque la rupture nécessaire au voyage n'a pas été assumée. Par contre, au cours du processus, une transformation semble s'être opérée. Un apprentissage important, celui du renoncement, semble s'être fait pendant le voyage et l'expérience de

---

<sup>62</sup> Bloch, E. 1991, *Le principe Espérance*, tome I (1959), Gallimard, Paris, p. 440.

création. Après avoir renoncé, durant le voyage, à exercer un contrôle sur mes images, un sentiment de bien-être a été éprouvé. Il en a été de même lors du renoncement à la chronologie dans la création. Par ce geste, j'ai renoncé à avoir un contrôle sur les images et sur l'impact de la création, ce qui m'a permis de porter un regard nouveau sur le travail accompli, pouvant alors en percevoir la valeur. Ainsi, le rapport à l'altérité a créé un changement de phase important. C'est ce que remarque Pierre Sansot à propos des itinéraires du voyage :

« On comprend que le cheminement au sol soit devenu le meilleur symbole des cheminements intérieurs de l'âme. Disposer d'un chemin! Cela pacifie : les labyrinthes réels sont les seuls dont on sorte, on apprend à sortir des labyrinthes réels pour se fortifier l'âme. Ainsi, se plaît-on à créer des chemins parfaits, accessibles, agrémentés. Mais une expérience trop facile ne nous donne pas de lumière. Il faut avoir éprouvé « pour de vrai » la hantise du seul chemin qui sauve – et le soulagement de l'avoir trouvé<sup>63</sup> ».

Ainsi, le voyage, par l'adaptation à laquelle il confronte le voyageur, par l'effort de décentrement qu'il implique nécessairement, transforme le voyageur et participe à sa construction identitaire et à l'évolution de sa conscience. Par contre, une nuance importante semble s'imposer : bien que le voyageur soit transformé par son passage dans l'altérité, cette transformation est indépendante de la qualité de la présence au monde. En effet, pour que le chemin parcouru le mène à éprouver un sentiment de bien-être et d'accomplissement, il est nécessaire que le voyageur renonce à l'attachement qu'il entretient avec son lieu de départ. Les attentes et les idées préconçues ne sont qu'attachement au passé et entraves à une communication véritable et à la perception du monde qui lui est offerte. Le passage effectué en état d'ouverture à l'égard de l'altérité ne peut laisser le voyageur intact. Sa conscience en est définitivement teintée. Par contre, sans le renoncement, la qualité de son expérience est différente, voire déchirante et faite d'épreuve.

Ainsi, l'*état de présence* n'est donc pas seulement associé à l'extraordinaire, à l'idéal, à l'optimal, pas plus qu'il n'est associé à un lieu précis, si ce n'est du lieu intérieur dont il était question plus tôt. Le déplacement géographique vers un lieu nouveau n'est pas une

---

<sup>63</sup> Sansot, P. 2000, *Chemins aux vents*, Manuels Payot, Paris, p. 212.

condition indissociable de *l'état de présence*. Au contraire, il s'associe ainsi à l'ordinaire, au commun, au banal et au quotidien puisqu'il s'agit d'un état d'être dans lequel l'individu se prédispose à être en renonçant aux idées qu'il peut avoir sur le monde pour mieux entrer *dans* le monde, que ce soit grâce au voyage ou à une simple activité de tous les jours.

Toute cette expérience me mène à faire un constat qui me semble intéressant quant au rapport de présence en photographie. Comme il a été montré, la présence semble se traduire bien au-delà de la volonté. À la lumière de l'expérience vécue et en regard de l'œuvre issue de la recherche, il m'apparaît maintenant évident qu'en photographie la présence émerge d'elle-même. En effet, malgré le contrôle que j'ai tenté d'exercer sur les images, malgré le stress que je me suis infligé, la présence transparait à travers les images.

*« À la suite des commentaires de certaines personnes qui ont regardé mes images, je constate que peu importe comment je me suis sentie durant ce voyage, les images témoignent de ce qui a été. Elles montrent la distance entre moi et l'espace, elles montrent comment la route a été un obstacle, comment, souvent, je n'ai pas été capable de m'abandonner au vide. Elles témoignent de ce qui a attiré mon regard et de ma présence dans l'espace. Les images témoignent, inévitablement »*  
(Montréal, juin 2011).

Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, les résultats des groupes de discussion abondent aussi en ce sens. Ainsi, bien que l'état ressenti durant le voyage n'ait pas été confortable et malgré l'énergie consacrée à tenter de faire parler les images, je constate que le simple fait de photographier est un acte qui témoigne de la présence. Depardon confirme :

« Le réel pour un photographe est un compagnon. Parce qu'un photographe est forcément confronté au réel : l'imaginaire est assez complexe à photographier [...] J'ai besoin du réel parce que je pense que c'est une forme qui m'oblige, qui me confronte, qui me dérange, qui m'emporte, qui me dérive, qui me kidnappe peut-être et qui change un peu les idées préconçues que je peux avoir, que je peux me fabriquer en tant qu'individu<sup>64</sup> ».

Peu importe le contrôle que le photographe tente d'exercer dans la création de ses photographies, l'image qui en ressort est une fraction de seconde volée au réel qui témoigne inévitablement de la présence de son auteur. Il s'agit de la représentation de ce qui a attiré le regard, à un moment précis, et qui témoigne du moment, de ce qu'il *a été*.

---

<sup>64</sup> Depardon, R. 2000, *Errance*, Seuil, Paris, p. 56.



En somme, des conclusions intéressantes émergent de cette expérience précisant ainsi la définition de *l'état de présence* et confirmant ma vision du voyage comme apprentissage expérientiel de soi et du monde. À la lumière de l'expérience du voyage, *l'état de présence* n'est pas un acte volontariste, mais bien un *état d'être*. Il est caractérisé par un état d'ouverture vis-à-vis de l'altérité, par un désir de changement ainsi que par un renoncement à l'attachement. De ce renoncement, un regard nouveau s'impose, détaché des idées préconçues que l'individu entretient sur le monde qui l'entoure. Un univers s'ouvre alors sur une rencontre véritable avec l'Autre, une rencontre empreinte de présence. Cette rencontre véritable constitue l'essentiel de ce que je nomme *l'état de présence*. Comme le propose Martin Buber cité au chapitre I, l'individu naît de cette relation, il en est constitué. Le voyageur, celui qui chemine dans cet état d'ouverture, qu'il soit en terre inconnue ou devant une simple manifestation du quotidien, ne peut être que transformé par cette rencontre. Comme l'affirme M. Éliade, « le voyage, en soi, est un support initiatique, puisqu'il permet de renaître Autre et ailleurs<sup>65</sup> ». De son voyage initiatique, le voyageur, renaît, individu, artiste, singulier, universel. Un passage est créé, incontestablement, entre lui et le monde. De plus, pour le voyageur photographe, le seul fait de photographier témoigne de sa présence. Malgré les embûches, son regard sensible voyage, se pose sur des lieux, des paysages, des personnages, des objets, laissant ainsi la trace significative de sa présence.

---

<sup>65</sup> Eliade, M. 1959, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, Paris, p. 61.

## CONCLUSION

Tout au long de cette recherche, j'ai exploré comment la rencontre de l'altérité, vécue de manière sensible et en *état de présence* peut être source d'apprentissage du monde, d'accomplissement de soi et de quête de sens et d'identité. À travers une création réalisée au cours d'un voyage effectué aux fins de cette recherche, le dessein de ce mémoire a mené vers la compréhension et l'expression d'un mode d'être sensible dans le monde, permettant l'exploration de l'ailleurs selon des dimensions d'apprentissage de soi et de l'Autre. L'ailleurs a donc été envisagé dans ses dimensions relationnelles, c'est-à-dire comme possibilité de contact véritable, pouvant transformer le voyageur qui s'y engage en état d'ouverture et de réceptivité. De manière plus précise, à travers l'exploration d'un état d'être sensible dans le monde, j'ai tenté de définir l'*état de présence*, un état de plein contact avec le monde et de voir si le voyage pouvait y mener. De plus, j'ai tenté de voir comment ce rapport sensible à l'altérité pouvait transformer le voyageur et lui permettre l'évolution de sa conscience d'un point de vue identitaire et menant vers un accomplissement de soi. Le voyage effectué m'a menée durant deux mois et demi du Québec au Mexique, en traversant, par la route, les États-Unis entre les océans Atlantique et Pacifique. Ce voyage a été l'occasion d'explorer cette problématique et a servi de terrain de recherche afin de capter des perceptions personnelles en images et en mots. Bien qu'il s'agisse d'une expérience personnelle, c'est selon un regard anthropologique que la rencontre de l'altérité a été explorée. Le sensible, porté au rang d'épistémologie, puisqu'il s'agit d'explorer le monde selon un rapport perceptif, rend ici possible la relation véritable avec l'Autre et permet le changement. « Je définis le moi par les contacts, les voisinages, rencontres et relations : oui, dans la communication, je me construis en me jetant aussitôt sous mon vis-à-vis<sup>66</sup> ». Tel que l'entend Michel Serres, c'est dans ce rapport relationnel que l'individu se transforme en un être différent, singulier et intègre.

---

<sup>66</sup> Serres, M. 2004, *Le tiers-instruit*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, p. 219.

C'est donc à partir d'une expérience personnelle qu'a été réalisée la boîte nomade, résultat créatif de cette expérience singulière du voyage. Constituée de petites fiches rassemblant photographies et impressions écrites, cette création témoigne d'un échange sensible avec l'altérité. Bien que la trajectoire envisagée durant le voyage ait été bien différente de celle imaginée au départ, l'expérience du voyage est concluante et pertinente avec les thèmes lancés lors de la recherche. En effet, l'inconfort vécu lors du voyage a donné lieu à des apprentissages différents de ceux envisagés ce qui m'a menée à revisiter les appuis théoriques. D'une part, j'ai pu éprouver que l'*état de présence* ne résulte pas de la volonté, ce n'est pas un acte volontariste. En regard de l'expérience du voyage et du processus de création qui l'a suivi, force est de constater que l'*état de présence* est plutôt un *état d'être* caractérisé par un état d'ouverture à l'Autre et au changement, tout comme il se caractérise par la nécessité d'un renoncement à l'attachement au lieu de départ. Ainsi, l'individu qui emprunte le voyage en ce sens ne peut que porter un regard neuf, frais, sur ce qu'il découvre, et ce qu'il éprouve alors le transforme. Par contre, la transformation est indépendante de la qualité de sa présence au monde. Afin de ressentir du bien-être et un sentiment d'accomplissement, le voyageur doit nécessairement renoncer à l'attachement qu'il a envers son lieu de départ. En effet, l'attachement se traduit par des attentes, des idées préconçues et fait référence au confort du connu, ce qui prédispose l'individu à rester dans son propre univers, distant de ce qu'il découvre, et la qualité de sa présence en est affaiblie, voire moins heureuse. De plus, en regard des images issues du terrain de recherche, il faut constater que la présence transparait inévitablement dans l'acte de photographier. Puisque le photographe fait acte de regarder, les gens et les lieux qu'il inscrit sur le capteur de sa caméra témoignent inévitablement d'un passage, d'un regard porté sur l'univers qui l'entoure. Il en ressort donc le témoignage d'un regard singulier et ainsi d'une présence certaine.

La manière dont ont été tenus la recherche et le processus de création qui en a suivi montre certaines limites. D'une part, les modalités de diffusion ont permis de tirer des conclusions relatives à la méthode utilisée. En effet, la présentation du contenu de la boîte nomade à des groupes témoins, dans un contexte non officiel, a permis de mettre

en lumière les impressions de quelques individus et de faire ressortir certains grands aspects communicatifs de l'œuvre. Toutefois, il est probable qu'une diffusion plus officielle (par exemple en galerie, présentant une sélection des images en grand format) adressée à un public plus large et plus nombreux aurait suscité d'autres impressions qui auraient pu apporter un regard différent sur le résultat final et sur ses qualités communicationnelles. D'autre part, lors du voyage, le contexte de recherche création imposé par la démarche universitaire a été vécu comme une contrainte. Le temps de production limité et le caractère officiel de la démarche universitaire ont provoqué un stress important, rendant l'expérience peu confortable sur le moment. Toutefois, il m'apparaît évident aujourd'hui que cette vision contextuelle du voyage, bien différente de celle anticipée et issue du processus de recherche création, s'est avérée bien significative. De cette limite s'est créé un chemin important et révélateur d'une expérience forte en apprentissage et en découverte. La valeur de cette expérience est grande et indissociable des contraintes associées au processus de recherche création.

Les conclusions de cette recherche ouvrent ainsi vers des réflexions portant sur le rôle de l'œuvre dans le processus de recherche création. Puisque ce dernier demande sans cesse de faire des allers-retours entre une démarche intellectuelle (la recherche) et une démarche qui se situe dans le domaine du senti (la création), le rôle de la création dans un tel processus diffère-t-il de celui qui est associé à une démarche de création pure ? Il m'est apparu que l'acte de réflexion intellectuelle qui soutient tout le processus de recherche création, même lors du cheminement créatif, rend plus complexe l'abandon que demande la création, c'est-à-dire l'abandon nécessaire permettant à l'inconscient de s'exprimer de manière naïve et détachée. Ainsi, le résultat créatif, contraint par l'implication de l'intellect, ne peut qu'en être façonné et donc différent. Par conséquent, à la lumière de mon expérience, j'aurais tendance à penser que, dans une telle démarche, le résultat (l'œuvre) tend à servir l'analyse du processus, c'est-à-dire que l'œuvre est un chemin emprunté afin de poser une réflexion sur un processus de recherche création. Ces allers-retours entre le monde du senti et celui des idées constituent alors une grande part de l'apprentissage relié au processus de recherche création. Celui-ci, bien au-delà de

l'œuvre, propose un apprentissage important, soit celui de développer les capacités nécessaires pour voyager entre ces deux univers de manière à investir chacun d'eux d'une présence créatrice, c'est-à-dire d'une présence à l'instant, servant à la fois le résultat (l'œuvre) et le chemin pour s'y rendre (la recherche).



## BIBLIOGRAPHIE

- Almeryda, Michael, 2010, *William Eggleston For Now*, Twin palms, Santa Fe, 93 p.
- Barbaras, Renaud, (et autres), 1998, *Phénoménologie et esthétique*, Encre marine, Paris, 235 p.
- Barthes, Roland, 2009, *La chambre claire, note sur la photographie*, Seuil, coll. « Cahier du cinéma Gallimard », Paris, 192 p.
- Bloch, Ernst, 1991, *Le principe Espérance*, Tome I (1959), Gallimard, Paris, 536 p.
- Bouvier, Nicolas, 2001, *L'usage du monde*, Petite bibliothèque de Payot, Paris, 419 p.
- Buber, Martin, 1959, *La vie en dialogue*, Aubier, Paris, 253 p.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, 2004, *Vivre – La psychologie du bonheur*, Robert Lafond, Paris, 279 p.
- Depardon, Raymond, 2000, *Errance*, Seuil, Paris, 161 p.
- Depardon, Raymond, 2007, *Le désert américain*, Hazan, coll. « La bibliothèque des arts », Paris, 159 p.
- Eliade, Mircea, 1959, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 282 p.
- Fortin, Sylvie, 2006, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie », dans : Pierre Gosselin (dir.) *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Presses de l'Université du Québec, Ste-Foy, p. 97-109.
- Geoffrion, Paul, 1997, « Le groupe de discussion », dans : Benoît Gauthier (dir.), *De la problématique à la collecte des données*, Presses de l'Université du Québec, 3<sup>e</sup> édition, Ste-Foy, pages 303-328.
- Hélal, Georges, 1991, « Le satori dans le bouddhisme Zen et la rationalité », *Laval théologique et philosophique*, vol. 47, n° 2, p. 203-213.  
<http://www.erudit.org/revue/ltp/1991/v47/n2/400608ar.pdf>,  
(dernière consultation: décembre 2011).
- Laplantine, François, 2003, *De tout petits liens*, Mille et une nuits, Paris, 414 p.

- Laplantine, François, 2007, *Leçon de cinéma pour notre époque*, Téraèdre/Revue Murmure, Paris, 187 p.
- Laplantine, François, 2005, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Téraèdre, Paris, 220 p.
- Leclerc, Chantal, Bruno Bourassa, France Picard, François Courcy, 2011, « Du groupe focalisé à la recherche collaborative : avantages, défis et stratégies », *Recherche Qualitative*, Vol. 29(3), p. 145-167.  
[http://www.recherchequalitative.qc.ca/numero29\(3\)/RQ\\_29\(3\)\\_Leclerc\\_et\\_al.pdf](http://www.recherchequalitative.qc.ca/numero29(3)/RQ_29(3)_Leclerc_et_al.pdf), (dernière consultation : décembre 2011).
- Maffesoli, Michel, 2005, *Éloge de la raison sensible*, Table ronde, Paris, 278 p.
- Mark, Mary Ellen, 2011, site web :  
[http://www.maryellenmark.com/gallery/portfolios/ward81\\_printing\\_notes/index001\\_ward81\\_pn.html](http://www.maryellenmark.com/gallery/portfolios/ward81_printing_notes/index001_ward81_pn.html)
- Pirsig, Robert M., 2009, *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*, Seuil, Paris, 447 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1964, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 360 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1964, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 93 p.
- Sansot, Pierre, 1986, *Les Formes sensibles de la vie sociale*, PUF, Paris, 213 p.
- Sansot, Pierre, 2000, *Chemins aux vents*, Manuels Payot, Paris, 303 p.
- Sansot, Pierre, 1983, *Variations paysagères invitation au paysage*, Klincksieck, Paris, 163 p.
- Sansot, Pierre, 2002, *Du bon usage de la lenteur*, Rivage poche, coll. « Petite Bibliothèque », Paris, 204 p.
- Serres, Michel, 2004, *Le tiers-instruit*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 249 p.
- Todorov Tzvetan, 1989, *Nous et les autres*, Seuil, Paris, 453 p.
- Todorov, Tzvetan, 2003, *La vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Seuil, Paris, 210 p.
- Winkin, Yves, 2001, *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, Seuil, Paris, 332 p.