

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

**ESSAI PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN ART
(OPTION CRÉATION)**

Par

Adrienne Luce

Raconter la littoralité :

Lovely (touchez-moi je suis fragile)

Novembre 2006

© Droits réservés Adrienne Luce 2006



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ

L'essai qui suit, « Raconter la littoralité : *Lovely (touchez-moi je suis fragile)* », rend compte d'une démarche artistique qui tente la dispersion des signes et une cohésion des grands mythes.

L'objectif premier de cette maîtrise consistait à intégrer l'écriture à ma pratique visuelle, une pratique installative et elle s'est matérialisée à travers une liaison poésie/installation. Cette recherche a comme trame de fond le territoire littoral, celui de l'enfance. Elle propose une manière de communiquer au spectateur l'intensification du temps, de l'espace et des éléments que suppose ce territoire, inspirée par le courant géopoétique tel que développé par Kenneth White. Et cette littoralité s'est élargie en cours de route jusqu'à devenir une figure génétique d'interaction des mondes.

Étant donné que la recherche s'est faite dans le contexte d'une dépression majeure, il m'était impossible de l'ignorer lors de mon processus de création. Dans une attitude de dépsychologisation, j'ai tenté de l'aborder comme un enjeu d'existence participant à l'élaboration de l'œuvre.

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je veux remercier mon directeur de recherche, Michaël La Chance, et ma co-directrice, Élisabeth Kaine, pour leur patience, leur confiance et aussi, pour l'influence bénéfique qu'ils ont exercée sur mon processus de création, tant par leur enseignement que parce qu'ils m'ont permis d'accéder à leurs projets de recherche respectifs.

Je remercie également Nicole Bouchard, parce qu'elle m'a permis elle aussi à travers sa recherche, l'anthropologie rituelle et symbolique, de confirmer l'importance pour l'homme de reconnaître l'animalité comme part indissociable de lui-même.

Je remercie chaleureusement aussi le poète Kenneth White qui par sa géopoétique, m'a aidée à mettre des mots sur le territoire de la littoralité qui habite toute ma démarche et à l'artiste Claudio Parmiggiani qui, pendant le stage, m'a permis de pénétrer son processus de création, me donnant ainsi le recul nécessaire pour pouvoir approfondir mon propre processus.

Merci à la Bibliothèque publique de Chicoutimi de m'avoir gracieusement prêté leur espace pour l'exposition de l'œuvre finale, l'installation Lovely (touchez-moi je suis fragile).

Merci à Catherine Morin et Jacques St-Hilaire, psychiatres, ainsi qu'à Françoise Lamontagne, infirmière de l'UQAC, qui, dans le contexte d'une dépression majeure, m'ont soutenue tout au long de mon travail de maîtrise. Je remercie, aussi chaleureusement, Johanne Chagnon, André Fournelle et Louis Abdelnour qui m'ont aidé à me nourrir le plus convenablement possible durant ce périple vécu en même temps dans la pauvreté.

Et enfin, merci à mes collègues de maîtrise pour leur générosité et plus spécifiquement à Mathieu Beaudouin, pour sa précieuse collaboration au montage et à la réalisation de mes fictions vidéographiques.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	II
REMERCIEMENTS	III
TABLE DES MATIÈRES	IV, V
TABLE DES FIGURES.....	VI, VII
CITATION.....	VIII
INTRODUCTION.....	9

CHAPITRE I

LA LITTORALITÉ, UNE SINGULARITÉ GÉOPOÉTIQUE

1. Contexte	14
2. Déplacement	16
(a) Pêcher la poésie	17
(b) L'impulsion de la mer	19

CHAPITRE II

VIOLENTE PERTUBATION ATMOSPHERIQUE

1. Tempête.....	24
2. Violence et production artistique	26
3. Fuir la côte	27

CHAPITRE III

ATELIERS, RECHERCHE ET PRODUCTION

1. Navigation solitaire	29
2. Entre le foyer et le volcan.....	30
3. L'animal : d'une figure de déconstruction à la transpécificité	32
(a) De l'animal-machine à l'animal de communication.....	32
(b) La dimension esthétique	33
4. Le parfum du soufre	36
5. Puce à l'université.....	39
5. Figures.....	40

CHAPITRE IV

ATELIERS, LE STAGE

1. Rencontre du travail de Claudio Parmiggiani	48
2. Stage : le projet « Faust »	49
(a) Adaptation	49
(b) Poétique du paradoxe	49
(c) Musique	50
3. Une louve dans la bergerie	
(a) Éclairage	51
(b) Voce féminile	52

CHAPITRE V

LOVELY (TOUCHEZ-MOI JE SUIS FRAGILE)

1. Liaison poésie/installation	
(a) Sommeil paradoxal	56
(b) Tour d'horizon	57
(c) Le livre-objet, l'appartement et l'approche installative du texte	58
(d) Mise en scène photographique	59
2. Le conte, un rituel de passage	
(a) Écrire la côte	61
(b) L'intrigue	63
3. Écho, écholocation et échographie	
(a) Dispersion	64
(b) Vision acoustique du monde	66
4. Figures	70
CONCLUSION	75
BIBLIOGRAPHIE	77

TABLE DES FIGURES

1. <u>Navigation solitaire</u> (2002), installation en galerie, vêtement et projection vidéo :	
Fiction vidéo réalisée à partir d'une action sur le littoral du Saguenay.	
- Extrait vidéo : vêtement à marée basse, formé par le mouvement de l'eau et le gel.....	40
2. <u>Navigation solitaire</u> , installation en galerie, détail de la même image vidéo	40
3. <u>Navigation solitaire</u> , autre extrait vidéo.	
- Vêtement dérivant dans l'eau par temps calme	41
4. <u>Navigation solitaire</u> , idem.....	41
5. <u>Navigation solitaire</u> , idem.....	41
6. <u>Entre le foyer et le volcan</u> (2003), installation, vue du manuscrit et de la projection vidéo	42
7. <u>Entre le foyer et le volcan</u> , installation, autre vue du manuscrit	42
8. <u>Entre le foyer et le volcan</u> , installation, détail du manuscrit	43
9. <u>Le parfum du soufre</u> , installation (2003):	
- Fiction vidéo (trame sonore / texte chuchoté en voix off), boîte à lunch et allumettes	44
10. <u>Le parfum du soufre</u> , installation :	
- Image vidéo de la louve Rebelle, avec laquelle j'ai aussi réalisé des performances.....	44
11. <u>Le parfum du soufre</u> , installation :	
- Vue des allumettes brûlées sur le sol (avec leur odeur de soufre).....	45
12. <u>Le parfum du soufre</u> , installation :	
- Gros plan de la <i>boîte à lunch</i> : tricot en laine de loup et sandwich à la viande crue.....	45
13. <u>Lovely (touchez-moi je suis fragile)</u> (2006), œuvre finale de maîtrise, installation.....	70

14. <u>Lovely (touchez-moi je suis fragile)</u> - Présence d'un spectateur	71
15. <u>Lovely (touchez-moi je suis fragile)</u> - Vue par rapport à la Bibliothèque.....	71
16. <u>Lovely (touchez-moi je suis fragile)</u> - Gros plan du livre ouvert.....	72
17. <u>Lovely (touchez-moi je suis fragile)</u> – Couverture du livre (le livre comme objet)	73
18. <u>Lovely (touchez-moi je suis fragile)</u> - Photographie (mise en scène)	74

Figures 1, 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 : photos Cindy Dumais (2002 – 2004)

Figures 13, 14, 15, 16, 18: photos Paul Cimon (2006)

Assistant réalisateur et monteur du vidéo Le parfum du soufre et monteur des autres vidéos :
Mathieu Beaudoin (2002-2003)

Comme tout, l'un dans l'autre, agit et vit de la même existence.

Goethe

Introduction

Cette recherche a débouché sur une installation, *Lovely (touchez-moi je suis fragile)*. Elle s'est matérialisée en une fiction sur le rapport de la femme au monde et sur la poésie comme forme première de résilience. Dès l'entrée en maîtrise, je souhaitais intégrer l'écriture à ma pratique artistique et l'exposition met en jeu une interaction entre l'espace littéraire et l'espace installatif. Cette liaison poésie/installation est l'aboutissement de mon travail de maîtrise.

Cette recherche a comme trame de fond le territoire littoral, celui de l'enfance. Elle propose une manière de communiquer au spectateur l'intensification du temps, de l'espace et des éléments que suppose ce territoire, inspirée par le courant géopoétique tel que développé par Kenneth White. Elle propose de transmettre une notion de littoralité qui s'est élargie en cours de route jusqu'à devenir une figure génétique d'interaction des mondes, et la singularisation d'un langage qui en découle. Les cinq chapitres de ce mémoire rendent compte d'une tentative d'assembler l'expérience d'une vie d'artiste afin qu'en émerge une énergie créatrice renouvelée. À travers une lecture du travail d'atelier et de la recherche théorique, ils proposent en premier lieu un questionnement sur le rapport de l'homme à la terre, et de la femme en particulier, au moment où l'humanité vit une des pires crises d'identité de son histoire. La recherche donne une approche du risque comme esthétique, au moment où l'art se fait neutre et distant, traumatisé par les idéologies totalitaires, en même temps qu'elle amène une réflexion sur le temps en marge des concepts orientés, un parti pris pour *le temps sans temps*, expression empruntée à l'artiste Claudio Parmiggiani. Elle est une tentative, pour emprunter cette fois à Kenneth White, de *lire les lignes du monde*. Et elle le fait en puisant à plusieurs autres sources, toutes reliées au concept de géopoétique. Le type même de rédaction rend compte à la fois du processus qui m'a conduite à la réalisation de l'installation finale et du processus (work in progress) comme fondement de mon travail :

Le premier chapitre, *La littoralité, une singularité géopoétique*, expose sous la forme d'un journal, l'expérience du territoire de la ruralité en passant par le territoire maritime. Il s'agit d'y faire voir une vie d'artiste dont la pratique sur le littoral atlantique fut déterminante pour la production actuelle et future. Et je le fais en parlant de mon périple en mer, une pratique de la pêche artisanale, que j'avance comme expérience ontologique puisqu'elle implique une autre manière d'être au monde. J'y fais ressortir que le concept de géopoétique de Kenneth White m'a permis de rationaliser cette expérience et de la pousser jusqu'à la fiction.

Le deuxième chapitre, *Violente perturbation atmosphérique*, aborde le sujet de la maladie. Étant donné que la recherche s'est faite dans le contexte d'une dépression majeure, il m'était impossible de l'ignorer lors de mon processus de création. Dans une attitude de dépsychologisation, je tente de l'aborder comme un enjeu d'existence et en même temps, comme symptôme d'un mal-être sociétal participant à l'élaboration de l'œuvre.

Le troisième chapitre, *Ateliers, recherche et production*, matérialise la littoralité comme figure d'interaction sur le terrain précis de la production artistique préliminaire à l'installation finale. Ce chapitre met particulièrement en évidence une figure d'interaction qui a eu des répercussions sur cette installation mais aussi, qui influera sur mes productions à venir : je parle ici de l'interaction de l'humain et de l'animal. Il montre donc aussi une exploration du vivant en partie inspirée de l'éthologie contemporaine et en passant plus spécifiquement par les recherches de la philosophe Élisabeth de Fontenay et de l'éthologue et philosophe Dominique Lestel.

Et enfin, ce chapitre présente la première partie du dossier visuel.

Le quatrième chapitre, *Ateliers, le stage*, aborde quant à lui le stage au Teatro Metastasio, à Prato (Toscane), Italie, en 2004, avec l'artiste visuel Claudio Parmiggiani. Il s'est fait dans le cadre de son projet « Faust », à la fois littéraire, théâtral et installatif, à partir d'une adaptation de la tragédie de Goethe. Tout comme la géopoétique de Kenneth White, qui est avant tout une aventure littéraire, l'interaction du littéraire, du théâtral et de l'installatif dans le travail de

Claudio Parmiggiani fut déterminante pour l'articulation d'une liaison poésie/installation. C'est aussi cette expérience qui a débouché sur une création qui questionne le rapport de la femme au monde.

Le cinquième chapitre, *Lovely (touchez-moi je suis fragile)*, entre dans le vif du sujet, le processus de création de l'installation et l'exposition. Il met en évidence l'aboutissement d'un travail sur la littoralité comme figure. La mise en scène photographique, le conte « Lovely » et l'approche installative de l'espace de la Bibliothèque de Chicoutimi, font apparaître la liaison poésie/installation comme le point d'émergence de toute la recherche. L'installation s'est construite à même le mobilier de l'aire de lecture de cette bibliothèque, mobilier dont j'ai déplacé des parties de façon à créer un lieu intime : la composition rappelle un coin d'appartement. Il y a entre l'espace public et l'installation une sorte de porosité des frontières. Le chapitre commente en même temps l'œuvre en regard de la question du mal-être sociétal et fait ressortir l'importance du toucher dans les relations humaines et animales. Nous oublions trop souvent que l'extrême sensibilité tactile de la main peut engendrer la croisée des regards et que le toucher est anxiolytique. Le conte, joint en annexe au mémoire, est une histoire de haut contraste entre l'extrême pauvreté d'un quotidien et un rapport libérateur au vivant, un rapport à la mer, aux animaux, à la pierre, aux êtres humains. Le territoire maritime y agit comme tuteur de résilience géopoétique. Il identifie finalement certaines influences qui ont nourri la rédaction de ce conte dont celle de l'analyste jungienne et *cantadora* Clarissa Pinkola Estés.

Et ce chapitre enfin, présente le dossier visuel de l'œuvre.

La conclusion quant à elle opère un retour sur les expérimentations et indique les pistes qu'elles ont ouvertes, dont le rapport poésie/installation et celui de l'artiste et de l'animal comme matière à fiction.

CHAPITRE I

LA LITTORALITÉ, UNE SINGULARITÉ GÉOPOÉTIQUE

Si, vers 1978, j'ai commencé à parler de «géopoétique», c'est, d'une part, parce que la terre (la biosphère) était, de toute évidence, de plus en plus menacée, et qu'il fallait s'en préoccuper d'une manière à la fois profonde et efficace, d'autre part, parce qu'il m'était toujours apparu que la poésie la plus riche venait d'un contact avec la terre, d'une plongée dans l'espace biosphérique, d'une tentative pour lire les lignes du monde.

Kenneth White

Restez fidèles à la terre.

Nietzsche

Je t'ai parlé sans cesse des grandes découvertes faites par les anciens voyants, me dit-il. De même qu'ils ont découvert que la vie organique n'est pas la seule vie existant sur terre, ils ont découvert que la terre elle-même est un être vivant.

Carlos Castaneda

1. Contexte

La Révolution Tranquille avait coupé le Québec en deux, le centre, sens unique de la civilisation, et les régions --le Québec profond--, qu'il fallait vider de sa barbarie. Ce mouvement procédant de la séparation radicale, rendait impossible toute réflexion régénératrice sur la notion de territoire. Dans ce mouvement irréversible de surindustrialisation, les ressources naturelles allaient devenir nos pétrodollars. La Révolution, sa part déjà néolibérale, faisait sortir la province de son isolement en se laissant dériver sur les flots du «faire nouveau », infantilisant ses ruraux et instrumentalisant le vivant. Rien de bien original : les intellectuels de la Grèce Antique avaient opéré les premiers cette séparation radicale, séparation entre les civilisés et les barbares. Ces ancêtres de la modernité auraient peut-être dû observer plus longuement leur Grèce profonde, l'archaïque, avant de conclure : Apollon ne peut pas vivre sans Dionysos. Nous n'en serions peut-être pas encore là, dans cette incapacité à saisir l'immensité et la complexité du monde. Le biologiste et philosophe Georges Chapouthier abonde dans le même sens quand il parle de la conception cartésienne de l'animal, continuité du même dualisme. Il en reconnaît la valeur épistémologique, « mais en même temps, en consacrant l'animal comme un objet sans âme, les thèses de Descartes ont abouti à un «désastre moral» dont l'Occident peine à se relever. » ¹. Le désastre de cette instrumentalisation du vivant serait en premier lieu l'ennui existentiel qui en découle, parce que dans cette position de spécificité absolue, l'homme s'est coupé d'une part de lui-même.

La Révolution Tranquille faisait effectivement entrer le Québec dans le monde *civilisé*. Et je ne me reconnaissais pas dans cette civilisation où le mot *région* n'avait pour seul synonyme que le mot *péquenot*. Je me tenais debout sur une falaise en Gaspésie, déambulée, somnambulée par le sans bornes océanique qui s'ouvre à l'Est, là où « je pourrais passer ma main au travers du ciel et apercevoir la Méditerranée » ², tournant le dos à ce *Québec civilisé* pour qui la maritimité se réduisait à une odeur nauséabonde de poisson collé (*vous puez la morue*). Face à l'Atlantique,

¹ CHAPOUTHIER, Georges (2004), *Qu'est-ce que l'animal ?*, Éditions Le Pommier, page 38.

² BUJOLD, Françoise (1982), *Piouke fille unique*, Éditions Parti pris, p. 91; --tiré du poème *Ah ouiche t'en plain*.

j'attendais une tempête, parce que *la tempête ça le temps*³. Et je me reconnaissais encore moins à travers l'étiquette de progrès qu'on plaquait sur l'industrie lourde de ma petite ville natale : fille d'ouvrier, j'ai passé mon adolescence sur une chaîne de montage où l'on a tenté de produire avec mes ressources poétiques, une employée de bureau qui finirait de toute façon par se marier et faire des enfants. La nuit, je fuyais l'usine pour l'Atlantique. Sur la falaise, je pouvais entendre battre le cœur de l'Afrique, sans savoir encore ce que Rimbaud n'a pas eu le temps d'écrire. Sur cette ligne très fine entre la terre et l'océan, je pouvais toucher tous les autres finistères. Toucher la poésie, celle qui comme les cormorans, court sur l'eau avant de s'envoler. Et le matin je retournais à l'usine, à sa civilisation déshydratée, en cachant mes mains mouillées.

Imaginons maintenant que nous sautons deux décennies et des poussières, jusqu'au milieu des années quatre-vingt. En région, dans l'Est, la bombe bureaucratique du BAEQ⁴ avait fait ses ravages, particulièrement en Gaspésie, où la région avait été soufflée, vidée de sa jeunesse. Ceux qui restaient n'arrivaient pas à garder une représentation intelligible de ce qui était arrivé. La bombe avait créé une autre forme de Québec profond. Beaucoup plus isolé. L'axe maritime, celui des côtes du Golfe --de la Côte Nord au Maine environ, incluant les provinces Maritimes / certains historiens appellent ce territoire culturel *Maritimia*--, avait été remplacé par le trafic terrestre Ouest/Est des fonctionnaires, là non pour travailler à endiguer la pauvreté mais pour l'entretenir afin de pouvoir l'administrer.

La question des régions dépasse le géographique. Elle est un des symptômes d'un malaise de civilisation. Et il serait plus précis de parler plutôt que d'un Québec profond, d'une *Impasse profonde*, qui est le lot aujourd'hui comme hier de toutes les régions pauvres de la planète, régions à la remorque du progrès enclenché par la modernité.

2. Déplacement

Au milieu des années quatre-vingt, je suis à Montréal et je viens de terminer un Bac en art visuel.

³ Expression des pêcheurs à l'estime.

⁴ BAEQ : Bureau d'Aménagement de l'Est du Québec, créé dans la foulée de la Révolution Tranquille.

Le formalisme sévit dans la métropole, excluant certains territoires d'exploration artistique au détriment de la poésie. En marge, depuis le début de cette décennie, des artistes retournent en région questionner pour leur part, le territoire. Le mot *région* est toujours synonyme de *péquenot* mais l'ostracisme est mieux emballé, plus politically correct : on dit à certains qu'ils n'y retournent que pour les subventions, plus faciles à obtenir régionalement que nationalement (nous sommes avant la mise sur pied du CALQ). Pourtant, de ce mouvement naîtront la plupart des centres d'artistes. J'y suis donc retournée, moi aussi, même si certains me disaient que c'était un suicide artistique. Il y avait une marge en effet, entre retourner pratiquer en région et retourner en Gaspésie, seule (et pauvre), où il n'y avait rien, qu'un espace social et culturel dévasté. Est-ce que je voulais retourner à la manière de ces gens dans les guerres, qui reviennent chez eux après les bombardements pour voir s'il reste quelque chose ? Quelque chose pour une artiste qui puisse produire le lieu de l'œuvre ? Même si ce ne serait que de la cendre ?

J'y ai tenté une pratique art/nature, en cueillant les éléments qui pouvaient déclencher le processus de création de mes installations, in situ en nature ou en galerie. Le territoire littoral me tenait lieu d'atelier.

J'ai même poussé l'exploration jusqu'à pêcher au sens propre du terme. Et c'est là que tout a réellement commencé. La navigation fut longue : il aura fallu cette maîtrise, ce premier contact avec le concept de géopoétique de Kenneth White et la rencontre lors d'un colloque, de cet essayiste et poète marcheur, pour arriver à rationaliser cette expérience ontologique qui a influé sur ma démarche d'artiste et à la porter jusqu'à la fiction ⁵. Kenneth White, en marchant des territoires allant de l'Asie à l'Amérique, analyse ainsi la situation historique sur un terrain radicalement différent et propose une ouverture sur le monde qui passe par la relecture de la terre et le renouvellement de l'expression :

⁵ Référence au colloque « Géopoétiques : arts et mémoire de la terre » (2003), UQAC. Colloque dont Kenneth White était le conférencier invité, organisé par moi-même sous la direction de Michaël La Chance.

*Ce n'est pas la communication entre l'homme et l'homme qui importe, mais la communication entre l'homme et le cosmos. Mettez les hommes en contact avec le cosmos et ils seront en contact les uns avec les autres.*⁶

Je pratiquais à cette époque, comme femme de pont, des formes de pêche artisanale. Comme le dit Kenneth White, « le chasseur et le pêcheur [...], confrontés à une réalité multiple et polymorphe, [...] doivent devenir eux-mêmes multiples et polymorphes, afin de se saisir d'un objet presque insaisissable qui ne reste jamais assez longtemps au même endroit pour être contemplé à l'instar d'une idée. »⁷. J'optais pour ces formes de pêche au moment où elles se mouraient, marginalisées par la pêche industrielle. La pêche artisanale, dite à l'estime, se pratiquait depuis des millénaires et de quelques décennies à une centaine d'années, la surindustrialisation de la pêche sur la planète allait participer à la disparition presque totale de plusieurs espèces d'animaux marins.

*Je m'étais embarquée de nuit sur la fin d'un monde.*⁸

(a) Pêcher la poésie

Je m'embarquais sur le vieux rafiote de l'oralité. Je venais de trouver ma cendre, géopoétique, celle qui allait produire le lieu de l'œuvre : j'étais moins au Québec et en Gaspésie que dans une autre manière d'être au monde. Je pêchais à la fois près de la côte et au large de l'Occident, de sa vision dualiste de l'univers. Et je m'embarquais avec des traqueurs. Les pêcheurs à l'estime sont dans l'action pure. Ils n'expliquent pas ce qu'ils font parce qu'ils ne le comprennent pas; ils en ont une conscience plutôt. Ils sont un peu comme certains naguals de l'univers chamanique que transporte Carlos Castaneda, appelés traqueurs justement, et qui se situent à l'opposé de Don Juan, son maître, dont l'approche plus philosophique celle-là, « pousse la parole jusqu'à son point extrême. »⁹. L'intellectuelle que je suis ne pouvait donc compter que sur quelques phrases (la cendre) lancées dans la langue des quais, lancées par les plus vieux surtout, ceux qui avaient

⁶ WHITE, Kenneth (2003), « Texte inaugural de l'Institut de géopoétique (1989) », in *L'Archipel*, www.geopoetique.net.

⁷ WHITE, Kenneth (1994), *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Éditions Grasset, p. 49.

⁸ Cf. un extrait de notre « Pêcher la poésie » (2000), in *Lorraine Gilbert*, feuillet de présentation de l'exposition. La Mission Photographique Gaspésie, Volet III, Groupe f, Matane, 2000.

⁹ CASTANEDA, Carlos (1984), *Le feu du dedans*, Coll. Témoins, Éditions Gallimard, p. 185.

pratiqué la pêche à l'estime avant que le BAEQ ne vide le territoire de sa mémoire. Elles incarnent souvent par ailleurs une figure féminine de ce territoire :

La mer cé comme une femme, faut pas forcer la mer.

Ce *faut pas forcer la mer* répété depuis des millénaires, n'aura jamais été aussi contemporain : au moment où les animaux marins sont menacés par les déversements toxiques, il n'aura jamais été aussi urgent de l'entendre. Mais dans une telle langue, remuée par le courant, c'est sa densité qui frappe d'abord, cette densité absorbant et faisant éclater les figures. Le sens se fait polymorphe. Sens dessus dessous qui nous révèle la complexité du monde. En marge du spectacle pixellisé, cette langue fait image et tout redevient visible. *La femme cé comme la mer, faut pas forcer la femme* et les burqas afghanes s'envolent dans le vent du large, les viols se résilient. Et la féminité redevient possible au-delà des configurations génitales. Nous avons enfermé l'oralité dans la barbarie et la parole des intellectuels dans une tour d'ivoire, parole que les sociétés utilitaristes d'aujourd'hui tentent de soumettre aux lois du marché. Notre pire ennemie est cette séparation que nous avons intériorisée. Une tentative d'intersection, en profondeur, des deux mondes est certainement plus que souhaitable. Lors de cette navigation planctonique dans la langue orale, une autre phrase m'intrigua beaucoup aussi :

Une femme ça porte chance en mer.

J'avais toujours entendu plutôt que *nous portions malheur en mer*, le monde des marins ayant été pendant longtemps interdits aux femmes. Je me disais que la vision qu'elle porte ne pouvait pas être d'origine européenne. Elle arrivait encore par la voie des plus vieux pêcheurs. Et tombant sur l'étude « Les Micmacs et la Mer », j'apprenais que la culture première de ces autochtones habitant sur la côte de l'Atlantique, était aussi une culture de navigateurs et de marins pêcheurs. Des pêcheurs de mammifères marins, phoques et marsouins plus précisément. Dans cette société, « tant les femmes que les hommes étaient des payeurs accomplis » et « il était fréquent pour un homme et sa femme de pêcher dans le même canot. »¹⁰ Ils avaient réussi à naviguer et pêcher, une tradition millénaire de navigation à l'estime, en travaillant ensemble (avant le désastre de

¹⁰ MARTIJN, Charles A. (1986), *Les Micmacs et la Mer*. Textes réunis sous sa direction. Collection « Signes des Amériques », Éditions Recherches amérindiennes du Québec, pages 45 et 55.

l'eurocentrisme). Qui sait si ce n'est pas de cette société-là qu'arrivait par la bouche des plus vieux cette phrase si étrangement rafraîchissante, *une femme ça porte chance en mer* ? D'autant plus qu'à une époque, la route maritime était la seule route côtière qui permettait toutes les formes d'échanges, incluant celui des visions du monde ?

Et si les Antiques avaient laissé sortir les femmes du gynécée pour les faire participer à la navigation, qui sait quelle philosophie on aurait pu tirer du journal de bord ?

(b) L'impulsion de la mer

En m'embarquant aussi, dès le premier tangage, il s'est passé un phénomène à la fois physique et psychique que je n'étais pas arrivée à nommer jusqu'à aujourd'hui, jusqu'à cette maîtrise. Je venais de sauter de la falaise, dans le vide. Dès le premier tangage, c'était moins l'intelligence des vents que celle de la vague qui se mettait en branle : un courant continu entra par mes pieds, précisément par là, pour venir ranimer mon propre courant. Les pêcheurs à l'estime disaient que *la mer nous travaille par en-dedans*. Il s'agit d'une expérience de déplacement proche de celle du «déplacement du point d'assemblage», comme l'entend Carlos Castaneda : « Il me donna une claque de la paume de sa main, à trois endroits : juste sur le haut de l'os iliaque, sur le centre du dos, au-dessous des omoplates, sur la partie supérieure de mon muscle pectoral droit. Mes oreilles se mirent immédiatement à bourdonner [...] et quelque chose en moi se déboucha. On aurait dit qu'un flux d'énergie, qui avait été bloqué, se remettait soudain en mouvement. » ¹¹. Le courant, sa densité, m'avait fait passer dans un état de vigilance accrue. Je me sentais soudain formidablement robuste, pleine d'une vitalité que je ne me connaissais pas. Dès le premier tangage, c'était toute une force que j'affrontais, un flux d'énergie qui déclenche une autre réalité, plus complexe que le seul monde visuel. Les pêcheurs à l'estime disaient aussi que *la mer, c'est surtout ça, ce qu'on ne voit pas*. Et j'ai en tête, en même temps que j'écris ces lignes, la phrase de Kenneth White au sujet du littoral atlantique, qui m'a accompagnée tout au long de cette maîtrise : « Dans cet espace-là, nous avons un pied dans l'humain (espace habité) et

¹¹ CASTANEDA, Carlos (1984), *Le feu du dedans*. Coll. Témoins, Éditions Gallimard, p. 234.

l'autre dans le chaos-cosmos, le non-humain. » ¹². C'est en tanguant que je suis passée pour la première fois, d'une manière aussi profonde, dans «le chaos-cosmos, le non-humain». L'université, le Bac, n'avait pas réussi à me déstabiliser de la sorte. Le tangage déplace ontologiquement mais parce qu'il n'est pas naturel à l'humain, il le fait d'une manière plus immédiate, plus totale.

Et rien ne nous est plus douillet que d'être un être humain. C'est encore bien là, une contradiction --comment l'homme peut-il préserver ce qui le lie à sa condition humaine et s'aventurer pourtant joyeusement et délibérément dans la solitude absolue de l'éternité ? ¹³

Dans ce que dit ici Don Juan à Carlos Castaneda, le mot éternité n'a rien à voir avec les religions monothéistes. Le corps n'est pas une prison dont il faut libérer l'âme. Le corps premier, c'est la terre, son impulsion, sur laquelle les naguals doivent compter s'ils veulent affronter la solitude absolue. Dans la perspective de formation d'un nouveau nagual, les exercices de «déplacement du point d'assemblage» dans le «moule» ou le «cocon» de l'homme et ceux de bilocation ou de multilocation (le corps du nagual se retrouvant à plusieurs endroits à la fois, «le corps de rêve»), servent en premier lieu à sortir l'apprenti de la suffisance et du dialogue intérieur qui nous maintient dans le monde ordinaire. C'est là tout d'abord que se situe ce qu'il appelle «l'impeccabilité du guerrier», dans une victoire sur la suffisance. La maîtrise à acquérir en est une du feu intérieur. La question n'est donc pas de croire aux naguals qui partent pour l'inconnu de la même manière qu'on croirait aux horoscopes, ou de nier ces voyages dans une posture bêtement scientifique. La vision que transporte Castaneda est ailleurs, dans une lecture de la terre comme impulsion première et du corps comme condition permanente de l'expérience.

Kenneth White dit de la mer pour sa part : « Quant à l'eau, c'est le milieu impressionnable par excellence, qui laisse accéder en elle toutes les impulsions du dehors. Ne se bornant pas à répondre aux modifications de son entourage immédiat, elle reçoit des influences subtiles provenant des confins de l'univers. » ¹⁴. Et en tanguant sur le littoral atlantique, nous recevons

¹² WHITE, Kenneth (2003), « Le littoral atlantique. Lettres sur les origines de la géopoétique », in www.geopoetique.net.

¹³ CASTANEDA, Carlos (1984), *Le feu du dedans*. Coll. Témoins. Éditions Gallimard, p. 100.

¹⁴ WHITE, Kenneth (1994), *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Éditions Grasset, p. 355.

chaque fois, en premier lieu et en plein cœur, les influences de son courant de fond, appelé *la boucle*, le courant qui prend une centaine d'années à faire le tour de son océan et qui agit sur la température de la planète. Qu'importe si je naviguais près de la côte, embarquée sur le vieux rafiote de l'oralité plutôt que sur un voilier, pour une navigation en solitaire autour du globe, l'univers *jet set* que cette autre navigation suppose. Je recevais la vibration de ce courant-là. Un courant menacé d'ailleurs par la fonte des glaces, par la perte de salinité de l'eau qu'elle implique. Je m'étais effectivement embarquée sur la fin d'un monde, pour apprendre à l'estime que *la mer, c'est surtout ça, ce qu'on ne voit pas* et qu'elle *nous travaille par en-dedans*.

Qu'importe encore si on trouve un écho, qui agit comme un miroir, dans la flaque d'eau d'une ruelle ou dans l'immensité d'un océan. Ce qui importe, c'est que je trouvais mon propre « point de repère matériel, un endroit où se produit une bonne confluence d'énergies »¹⁵ comme le désert de Sonora pour Don Juan, mon propre chemin, le tangage, comme la marche pour Kenneth White, et pour enclencher le même processus d'ouverture sur le monde.

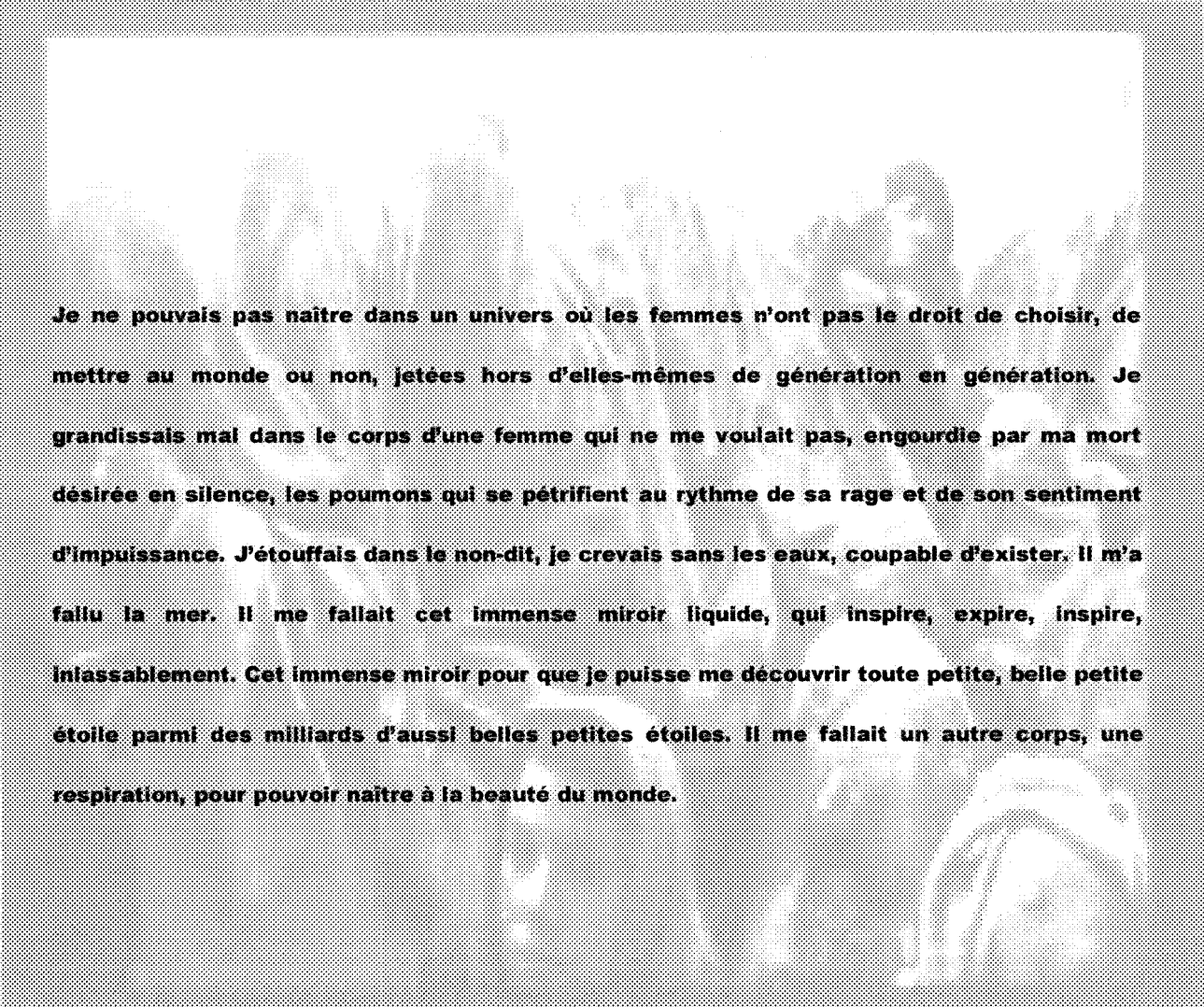
*La question est de savoir si l'art peut être autre chose qu'un objet de marché (tout en étant, éventuellement, aussi cela), s'il peut être l'expression d'une culture. Quand il y a culture, il y a un rapport profond entre un artiste et un non-artiste, il y a quelque chose qui les relie tous deux à un espace (qui aura, éventuellement aussi, les couleurs d'une époque et d'une localité).*¹⁶

¹⁵ CASTANEDA, Carlos (1984), *Le feu du dedans*, p. 108.

¹⁶ WHITE, Kenneth (1994), *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Éditions Grasset, p. 104.

CHAPITRE II

VIOLENTE PERTURBATION ATMOSPHERIQUE



Je ne pouvais pas naître dans un univers où les femmes n'ont pas le droit de choisir, de mettre au monde ou non, jetées hors d'elles-mêmes de génération en génération. Je grandissais mal dans le corps d'une femme qui ne me voulait pas, engourdie par ma mort désirée en silence, les poumons qui se pétrifient au rythme de sa rage et de son sentiment d'impuissance. J'étouffais dans le non-dit, je crevais sans les eaux, coupable d'exister. Il m'a fallu la mer. Il me fallait cet immense miroir liquide, qui inspire, expire, inspire, inlassablement. Cet immense miroir pour que je puisse me découvrir toute petite, belle petite étoile parmi des milliards d'aussi belles petites étoiles. Il me fallait un autre corps, une respiration, pour pouvoir naître à la beauté du monde.

(¹⁷)

¹⁷ Cf. notre « Respiration » (2004-2006), travail issu de mes ateliers d'écriture.

1. Tempête

La ménopause et l'andropause sont des processus naturels de vieillissement.

Pourtant dans mon cas, je me levais un matin avec une seule envie, mourir. Après une batterie de tests, la médecine-machine, l'héritière des thèses cartésiennes, me confirmait la santé de mes organes, tous examinés séparément. Je ne serais pas malade mais simplement trop sensible. Il fallut vivre cet enfer pendant plusieurs années avant qu'on découvre, par le biais cette fois d'un test qui mesure le taux d'œstrogène dans le sang, qu'une baisse hormonale excessivement rapide pendant la pré-ménopause avait causé cette perte profonde du goût de vivre. Pourquoi négliger l'effet des mouvements hormonaux sur l'être humain ? Serait-ce que dans une vision instrumentaliste du corps, ils procèdent *trop* de l'immanence pour être pris en compte ?

Il y a plusieurs causes à la dépression, dont l'hérédité. Ne parlons par exemple que des chocs post-traumatiques qui n'ont pas été dénoués. Dans des situations d'agression entassées pendant des décennies, le cri d'effroi chaque fois étouffé pour calmer les humeurs des agresseurs --par exemple un viol pendant lequel l'agresseur veut aussi vous tuer--, le corps s'effondre un jour ou l'autre. Le cri étouffé finit par imploser. Si de surcroît la détresse engendrée par de telles épreuves n'est pas entendue par son entourage (incluant le corps médical) et que tout cela est vécu par une personne prédisposée à l'anxiété, l'implosion est d'autant plus forte. Dans mon cas, ces chocs ont participé à la baisse hormonale excessivement rapide, à l'implosion. Deux extrêmes entraient alors en collision, la peur de mourir devenue terreur et la force d'attraction du suicide. La souffrance inversa la pulsion créatrice : j'étais une artiste qui avait travaillé avec le feu et je fis une tentative pour me brûler vive. L'échec de cette tentative me plongea dans un désarroi encore plus profond. Je réalisais qu'à travers cette approche destructrice du feu, cette expérience momentanée de la psychose, j'avais perdu tout sens de la transposition et du symbolique. J'étais coincée au centre d'une séparation intérieure radicale : impuissante, je me regardais couler sur les écrans de la télé-réalité. J'étais devenue un danger pour les autres et je vivais depuis lors dans la peur panique de la folie, la peur de moi-même. Et tout ce qu'a pu m'offrir la médecine-machine

pour m'aider à retrouver mon souffle, ce sont des psychiatres qui m'imposèrent une thérapie du comportement. Dans leur approche mécaniste, comment pouvaient-ils en effet faire le lien entre ce qui alimentait mes troubles anxieux et le dossier gynécologique précédent et entreprendre à partir de là une véritable thérapie ? Dans leur manque de complexité qui n'avait d'égal que leur goût du pouvoir et de l'argent, comment pouvaient-ils surtout, saisir l'urgence pour une artiste de retrouver ses capacités symboliques quand ils ne saisissaient même pas l'importance vitale de telles capacités pour l'humanité ?

Lors des pêches à l'estime, j'avais pourtant connu des tempêtes, de ces expériences où la mort devient palpable. Quand le bateau risquait de couler, je savais pourtant chaque fois, comme tous les marins, que notre pire ennemie n'est pas en premier lieu la violente perturbation atmosphérique mais bien si nous y cédon, notre propre peur. Je savais chaque fois que dans cet espace où nous pouvons mourir à l'instant, il n'y a pas de place pour la suffisance ou la tricherie. Dans ces moments-là, les marins sont dans l'action pure : rien ne peut les faire déroger d'un travail méthodique pour tenter de minimiser le péril. Pendant les crises de panique incontrôlables, coincée dans une thérapie du conformisme, je ne comprenais plus pourquoi je n'arrivais pas *là aussi*, à un tel abandon et à un tel détachement. Il a fallu beaucoup de temps pour pouvoir saisir à nouveau que la tempête est une des expressions de la nature, dans ce qu'elle a de plus immanent, et qu'à cause de cela, en faire l'expérience pousse à aller chercher le meilleur de soi-même. Contrairement à la dépression, cette épreuve ne procède pas de la morbidité. Et parce qu'elle instrumentalise, la médecine-machine est autrement plus dangereuse qu'une tempête de mer.

*Et revenir au quai pour savoir depuis toujours que le risque est l'esthétique de la maritimité.*¹⁸

Heureusement que deux autres psychiatres pratiquant eux, une médecine humanisée, vinrent changer la donne. Leur approche consiste à identifier les forces égarées chez l'être humain qu'ils côtoient et à l'aider à se les réapproprier. Ce sont eux qui m'ont remis sur la piste de la création.

¹⁸ Cf. extrait de notre « La mer n'est ni bonne ni mauvaise » (1989), publié dans « Écrits de Gaspésie », *Les Cahiers, œuvres ouvertes*, revue d'essai et de littérature (1994), no.7. Cegep de Limoilou, Québec, page 87.

2. Violence et production artistique

Une personne dépressive est donc en proie à la violence en ce sens qu'elle doit utiliser toute son énergie (le peu qu'il lui reste) pour tenter de surmonter la crise provoquée par le trop plein. Au cours de cette recherche, je réalisai que la morbidité en moins, l'artiste est lui aussi en proie à la violence, même si ce ne serait que parce qu'il doit user de toute son énergie pour imposer au monde sa vision; l'acte créateur s'accompagne souvent d'une charge d'angoisses et dans le contexte d'une société utilitariste, cette charge est d'autant plus difficile à porter. Mais à quoi sert un artiste sinon à faire éclater les frontières ? J'étais réduite à un schéma, celui de l'implosion. J'allais commencer par là, le faire ex-ploser. Je n'avais plus rien à perdre, plutôt à y gagner un retour en force de la pulsion créatrice. Dès l'adolescence, j'avais confronté ma communauté immédiate. Les violences que j'y avais subies étaient directement ou indirectement reliées au fait que je m'étais permis le luxe d'un sens critique et d'une indépendance d'esprit dans une région dévastée, à la remorque du progrès, qui par définition parce qu'en crise d'identité, procède du schéma implosif. Le fait aussi que je sois une femme se permettant un tel luxe, sans nier les autres formes d'exclusion rattachées à ce schéma, était d'autant plus dangereux. Ici comme ailleurs, la pauvreté crée trop souvent plus de victimes du côté des femmes et des enfants. Au cours de mon travail d'atelier, j'ai tout d'abord tué psychiquement père, mère et communauté pour me défaire de ce schéma. Ce que je tuais, c'est la part de cet univers que j'avais subie et de la même manière qu'on contracte un virus, fini par faire mienne. La maîtrise étant tout d'abord un processus d'intériorisation et de maturation, j'assumais à travers cela que la violence est un élément essentiel à toute production artistique. Sur le territoire de l'art, je *pensais* mes blessures. Il s'agissait de sortir la dépression de la psychologie érigée en système bureaucratique, de l'ouvrir à quelque chose qui m'appartienne et en même temps qui soit plus large que moi, qui puisse révéler un certain visage de l'humanité. À travers cette attraction pathologique de la mort et cette séparation radicale qui s'était opérée en moi et qui rejoint le dualisme occidental – l'isolement par rapport au vivant--, la dépression m'apparut dès lors aussi comme le symptôme d'un mal-être sociétal. À l'heure du capitalisme sauvage, producteur de mort, il s'agissait de

mettre en scène des fictions où l'éros gagne du terrain sur le thanatos. J'allais sortir cette dépression ménopausique du discours des fins, la transformer en un commencement.

[...] je renvoie le lecteur à la notion d'autopoïétique que l'on trouve chez les biologistes Varela et Maturana, où il est question d'un système auto-organisateur complexe qui, se nourrissant d'ordre et de désordre, produit le « soi ». C'est l'image même d'une vie poétique...¹⁹

3. Fuir la côte

J'ai donc entrepris une maîtrise, encouragée tout d'abord par le psychiatre de ma région. Avant de quitter la Gaspésie, un vieux pêcheur à l'estime, un des rares encore vivant, fut le seul à venir me dire adieu. Il savait que je ne reviendrais pas et qu'il allait mourir bientôt. Il ne parla pas tout de suite. Il me regarda intensément, attendant un mot de ma part :

__ Monsieur Vautier, je dois quitter la côte. Je tiens encore la barre dans la pire tempête de ma vie mais pour combien de temps?

__

__ Y'a plein de hauts-fonds ici et ça brasse trop, plein de récifs qui déchirent mon corps par endans. Si je ne prends pas le large, je vais couler.

__ T'es une artist and you forgot it.

__ Maybe it's too late.

__ NO ! Now you know : les fishermen t'ont appris le plus importante, don't ever sail dans les récifs pendant une tempête. Now tu sais que quand y'a une tempête sur la côte, tu dois t'en aller dans le large pour pas couler. Be yourself, be an artist now : va dans le large, your own wideness.

__ Dans le large.

__ Bring with you our old way of fishing. T'es une artist. Tu peux faire quek'chose avec ça. And beleive me, tu couleras pas.

*Naviguant dans les rafales du Nord-Ouest, il s'est retrouvé sur le point de chavirer quand le mât du canot s'est détaché : « Cependant l'Amérindien qui conduisait mon canot était d'une telle adresse qu'il a pu résoudre cette difficulté. Il voulait accoster, mais voyant qu'en ce cas le canot se remplirait d'eau, il a eu la brillante idée de voguer vers le large assez longtemps pour pouvoir réparer la voile et le mât. »*²⁰

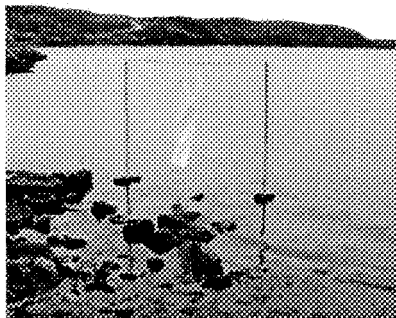
¹⁹ WHITE, Kenneth (1994), *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Éditions Grasset, page 29.

²⁰ MARTIJN, Charles A. (1986), *Les Micmacs et la Mer*. Textes réunis sous sa direction. Collection «Signes des Amériques», Éditions Recherches amérindiennes du Québec, page 57.

CHAPITRE III

ATELIERS, RECHERCHE ET PRODUCTION

1. Navigation solitaire



C'est l'automne sur la Pointe de Saint-Fulgence. La rencontre des courants de la Rivière et du Fjord et les grosses marées renvoient à la littoralité comme figure d'interaction des mondes. Je viens d'ancrer pendant la marée basse une structure dans le sable sur laquelle j'ai attaché un vêtement.

Le vêtement est une robe et représente pour moi les rôles féminins imposés. Elle n'est pour le moment qu'une enveloppe aplatie. En comptant sur l'action des marées, je m'apprête à la soumettre pour plusieurs semaines à une navigation et pour tenter comme le cite Kenneth White, une sorte d'*autopoïétique*, se nourrissant d'ordre et de désordre.

Au cours de ce périple, les courants, les vagues violentes, voire souvent aussi l'épaisseur de l'eau (s'approchant du point de congélation), ont travaillé la robe de mille et une manières, lui donnant chaque fois du corps. Elle était dorénavant habitée par le vide qui s'était fait en prenant la mer. Parmi les images de la fiction vidéo qui est sortie de cette action sur le littoral, il y a celle qui, à travers cette robe, fait sentir au spectateur la présence d'un être humain, le corps d'une femme qui semble en marche ou du moins qui serait dans cet élan (fig. 1 et 2). Le processus avait commencé à marée descendante : la robe tout d'abord travaillée par l'épais va-et-vient de l'eau glacée, c'est le froid extrême qui, dès sa sortie, en gela le mouvement, lui donnant cette présence corporelle. L'intensité des éléments renvoie à une figure de l'humanité. L'œuvre vidéographique fait apparaître une fiction du corps et j'allais m'en rendre compte lors de ma recherche, qui relève d'une conscience géopoétique féminisée.

Une tempête plus forte que les autres arracha la robe de sa structure d'ancrage. Elle partit à la dérive. Heureusement j'étais sur le site et j'ai pu la rattraper. À partir de là, par temps calme cependant, j'ai commencé à la détacher pour la laisser dériver.

*Quitter le rivage, se mettre à la merci des mouvements, de l'instable, du doute. Risquer l'incertitude, l'inutile, pour l'écho du geste au fond du cœur.*²¹

²¹ POULIN, Daniel (2000), « Vagabondages, récit aventureux ». Éditions Boréal Art/Nature, page 28. Cet extrait fait partie de la trame sonore du vidéo, dit en voix off, avec la permission de l'auteur.

Sur le territoire de l'art, j'explorais une des formes de pêche artisanale : la pêche à *la dérive*. C'est une technique de traqueur qui consiste à travailler sans ancrage. Le pêcheur laisse le bateau dériver toute la nuit, le moteur en position d'arrêt et ses filets ne sont pas ancrés non plus. La dérive est cependant une dérive contrôlée; le pêcheur et son aide doivent constamment surveiller la direction des courants. Lorsqu'un changement survient et qu'il risque de conduire le bateau à s'échouer sur la côte ou de diriger les filets sur des récifs, ils doivent être prêts à réagir pour les ramener vers le large. J'étais entrée dans l'eau pour vidéographier la robe et je travaillais avec un long bâton pour contrôler sa dérive. Je traquais le mouvement à ma manière. Par temps calme, la fluidité de ses déplacements dans l'eau l'humanisait à nouveau et en même temps, elle l'amenait ailleurs (fig. 3, 4 et 5). J'ai vu à travers ces balades liquides bien des poissons et des mammifères marins aussi, leur façon de bouger dans l'eau. L'aspect éthéré du tissu aidant, un tricot, j'y ai vu une méduse, son corps laiteux, d'une transparence qui tient de l'immatériel, et sa façon de se mouvoir par à-coup, de se laisser ensuite aller au ralenti sur son élan. Lors du montage, j'ai travaillé le mouvement des images pour accentuer cette part animale (par le ralenti, la superposition, etcetera). La fiction vidéo arrive d'une présence physique et psychique à l'environnement expérimentée lors des pêches à l'estime qui rejoint une présence au monde. Dans ces eaux-là, il n'est pas étonnant qu'on arrive à capturer l'immanence dans les mailles de son tricot. La dépression devenait ici un chaos créateur qui débouchait sur un rapport de la femme à la mer.

2. Entre le foyer et le volcan

Cette œuvre marque un point tournant dans la recherche. Son processus fut un exercice de dépouillement ultime. Pour intégrer l'écriture à la pratique visuelle, je pressentais qu'il me fallait tout d'abord la pousser jusqu'à son point extrême, en tentant une organisation matérielle et plastique du langage. Cela demandait une manœuvre où je ne pouvais compter qu'avec le feu. Il s'agit encore ici de garder le travail à transmettre au spectateur dans la perspective d'une intensification du temps, de l'espace et des éléments. Ce travail consista tout d'abord à brûler un

des murs de la galerie avec des centaines d'allumettes pour créer un manuscrit graphique : mon souffle agissait sur le mouvement de la flamme pour former en s'éteignant, des empreintes dansantes de suie (fig. 6, 7 et 8). En comptant avec le feu, je devais en même temps compter avec l'air. Et l'air me renvoyait au cœur même de la respiration océanique, à son impulsion.

*On croyait se perdre par-delà l'horizon glacé, mais voilà que le grand Dehors nous renvoie au-dedans du dedans, nous renvoie au centre secret. Ainsi l'acte poétique effectue une réversion, il va à l'extrême, pour resurgir dans l'autre extrême.*²²

Il s'agissait en même temps de composer avec la maladie : je me brûlais dans l'œuvre pour inverser la souffrance et retrouver mes capacités symboliques. J'écrivais avec le feu. Et cette écriture de la brûlure, sa dimension rituelle, me conduisit vers de nouvelles pistes d'exploration. Peu de temps après, je découvrais le travail de Claudio Parmiggiani qui procède lui-même de l'empreinte : j'allais bientôt faire un stage sous sa direction (voir Chapitre IV).

L'exercice de dépouillement s'étendit aussi à l'ensemble de l'installation. La fiction vidéo projetée sur le mur attenant au manuscrit (fig. 6) ne montre qu'une seule image en boucle, celle d'un feu de foyer en gros plan. Elle transmet au spectateur l'interaction de deux mondes : une coulée de lave, sa fiction, précisément parce que l'image des flammes en mouvement avait été inversée et ralentie au montage et le monde du feu de foyer, du chez soi, qui passe par la trame sonore, un crépitement continu. « Or, ce chez soi, c'est d'abord un foyer d'images. »²³.

Une odeur de soufre laissée par les allumettes sollicite un autre sens chez le spectateur. Et enfin, sur un troisième mur, la présence d'un *ghetto blaster* avec ses écouteurs demande l'effort d'un geste. Le spectateur devait utiliser ces écouteurs pour pouvoir découvrir l'univers sonore qui s'y cache, le son de l'eau qui coule dans un bain, agissant comme le courant de fond de l'installation parce qu'il renvoie en même temps à un espace premier, mon «foyer d'images», l'Atlantique. C'est un son caché parce que *la mer, c'est surtout ça, ce qu'on ne voit pas*. De l'autre côté de la carte postale et de ses paysages cacophoniques, la mer se révèle dans toute sa sonorité, celle qui fait naître la poésie. La dimension rituelle de l'œuvre débouchait sur des promesses de fertilité, la

²² LA CHANCE, Michaël (2000), *Carnet du Bombyx*. Éditions l'Hexagone, page 14.

²³ WHITE, Kenneth (1994), *Le plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Éditions Grasset, page 61.

fertilité du volcan qui fait surgir la sève de sa cendre.

Nous ne mesurons pas combien est précieux notre bonheur de vivre dans une société où il y a encore de l'art. ²⁴

3. L'animal : d'un figure de déconstruction à la transpécificité.

L'homme n'est pas un loup pour l'homme. À l'aube de l'humanité, l'homme a appris à chasser grâce au loup, ce qui lui a permis de survivre et par extension, de développer les éléments les plus originaux de sa culture. Remercions le loup. Et tant qu'il entretient la séparation entre masculin et féminin, qu'il refuse sa part d'oralité et d'animalité, qu'il impose sa monoculture et sa monoéternité, l'homme est un homme pour l'homme plutôt. ²⁵

Cette partie de la recherche fait apparaître l'interaction de l'art et de l'animalité. Elle a influé sur l'œuvre finale et plus particulièrement, sur la composition des personnages du conte « Lovely » : le cormoran et sa compassion paternelle, les chattes guérisseuses et les chiennes chanteuses. La vision acoustique du territoire des mammifères marins, leur système d'écholocation, hante aussi la trame du récit et agit sur le rapport du personnage de Lucie à l'écho et à la résonance (voir Chapitre V et le conte en annexe, sous forme de CD).

(a) De l'animal-machine à l'animal de communication

Dans « Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité » ²⁶, la philosophe Élisabeth de Fontenay accorde un intérêt particulier aux représentations de l'animal dans plusieurs cultures. Elle aborde la richesse et la complexité des relations entre humains et animaux et met de l'avant l'origine animale de la culture et du symbolique, l'animal apparaissant ainsi comme une figure de déconstruction de la spécificité de l'humanité. Après Merleau-Ponty, elle en arrive par ce chemin de travers à une conception phénoménologique de la conscience des choses. Dans « Les origines animales de la culture », le philosophe Dominique Lestel avance la même conception mais parce qu'en même temps éthologue, il aborde la question à partir de recherches réalisées sur le terrain même de l'animal (par les primatologues, céologues, etcetera). Et c'est justement ce travail de terrain, ces études de longue durée qu'il retrace tout au long du

²⁴ LA CHANCE, Michaël (2003), *La culture Atlantide*. Coll. Métissages, dirigée par N. Kattan, Éd. Fides, p. 171.

²⁵ Cf. un extrait de nos ateliers d'écriture (2004), ateliers préparatoires à l'œuvre finale.

²⁶ Publié chez Fayard (1998).

XXe siècle, qui a changé la donne. Un tel travail a permis aux primatologues japonais d'être les premiers à poser la question de la culture des singes. Les approches biographiques dont parmi les plus connues, celles de Joyce Pool (les éléphants), de Jane Goodall et de Shirley Strum (les singes), relient l'animal à une histoire individuelle qui donne sens à ses actions. De telles approches ont donc contribué à élargir la notion de sujet à l'animalité.

*Il n'y a pas de culture sans sujet (parce que la culture est précisément l'occasion de sociétés à sujets) et il y a des espèces de sujets chez les animaux. C'est la révolution de l'éthologie contemporaine.*²⁷

Malebranche donnait des coups de pied à sa chienne, croyant prouver ainsi que son hurlement de douleur n'était qu'un réflexe. Le cartésianisme ne tient plus la route. Nous savons maintenant que les animaux sont des êtres sensibles, que le toucher, la compassion et l'empathie jouent un grand rôle dans les relations sociales de plusieurs espèces, voire dans des relations interspécifiques :

*[...] Sue Savage-Rumbaugh rappelle l'étonnante empathie d'une femelle orang-outan amputée avec elle dont le doigt est lui-même coupé.*²⁸

Même si les sujets animaux ne sont pas superposables aux sujets humains, la thèse de Dominique Lestel implique un monde dans lequel ils coexistent dans toute leur multiplicité.

Les animaux dont les comportements culturels sont les plus élaborés développent eux aussi à travers leur communication avec les autres des stratégies de différenciation. Ils sont eux aussi dans un processus d'individuation par le collectif. Et la tendance de certains penseurs contemporains à sortir la question de l'animal du strict espace des sciences naturelles pour rejoindre les sciences sociales, contribue et contribuera à faire éclater la discontinuité homme/animal sur laquelle ces dernières se sont tout d'abord bâties : « [...] il ne s'agit donc plus de déplacer la frontière entre nature et culture, mais bien d'en contester l'existence même. »²⁹.

(b) La dimension esthétique

La thèse de Dominique Lestel qui a influé le plus profondément sur ma recherche de maîtrise et

²⁷ LESTEL, Dominique (éd. 2003), *Les origines animales de la culture*. Éditions Flammarion, page 330.

²⁸ *Ibid.*, page 320.

²⁹ *Ibid.*, page 381.

qui influera sur ma production à venir, est certainement celle d'une dimension esthétique chez plusieurs espèces animales. Il la consolide en retraçant des recherches sur les oiseaux et les mammifères, entre autres les primates et les mammifères marins, et dont l'approche passe par la rationalité expressive --par opposition à la rationalité instrumentale, celle de l'outil et de sa manipulation. Les cultures animales relèveraient tout d'abord de l'émotionnel.

Y a-t-il une esthétique acoustique simple partagée par tous les vertébrés ? Pour Payne, la preuve la plus convaincante de cette proximité est l'impact émotionnel qu'ont les chants de baleines sur l'humain.³⁰ L'idée que des animaux puissent développer une pratique artistique n'est pas récente. [...] Communication, art et jeu apparaissent comme intimement liés.³¹

Dès que l'on sort de la seule notion de comportement instrumental, la question de la culture animale reprend soudain *du poil de la bête*. Elle jette tout à la fois une lumière nouvelle sur notre humanité. Au moment où cette humanité est confrontée à la plus grande crise d'identité de son histoire parce que trop soumise à une vision instrumentaliste du monde, la dimension esthétique mise de l'avant par Dominique Lestel redonne peut-être aussi, un peu d'espoir.

Comme chez l'artiste, les critères de décision de l'animal ne sont pas nécessairement conscients, ils peuvent être reconstruits en observant ses comportements, car celui-ci maximise ses postures et ses signaux pour exprimer un état émotionnel.³²

Pour mieux saisir l'écho que j'y ai trouvé, il faut remonter à une expérience acoustique antérieure à la maîtrise, une avec des chiens, mes compagnons de vie, tous décédés aujourd'hui.

J'ai eu un jour le goût de tenter une interaction du domestique et du sauvage en incitant Belle, Puce et Monsieur Loup (photo, page suivante) à hurler comme leurs ancêtres, les loups. Il a fallu au départ quelqu'un qui m'apprenne une vocalise capable par sa fréquence sonore d'aller chercher leur inconscient sauvage. La réponse fut immédiate. Ce fut tout d'abord une cacophonie mais les hurlements se sont vite précisés. Chacun développa non seulement sa propre tonalité, des sons plus graves aux sons les plus aigus, mais harmonisa sa voix avec celles des autres. Il s'en dégagait alors une sorte de chant choral. L'intensité de leur joie quand ils chantaient, ils la voulaient aussi, contagieuse.

³⁰ LESTEL, Dominique (éd. 2003), *Les origines animales de la culture*. Éditions Flammarion, page 330, page 222.

³¹ *Ibid.*, page 223.

³² *Ibid.*, page 232.



Comme chez l'artiste pour qui le spectateur occupe une place centrale, la qualité esthétique de leurs chants dépendait en même temps de l'impact émotionnel qu'ils avaient sur l'humain. Lors de ma recherche, j'apprenais que les loups n'hurlent pas seulement pour défendre leur territoire mais aussi, pour le simple plaisir d'être ensemble. C'est là que se situe l'effet qu'a sur nous leur hurlement, comme le chant des oiseaux et des baleines, dans cette interaction du jeu et de la communication qui implique un pouvoir de transformation. Et c'est grâce à mes compagnons que j'ai pu tout d'abord le découvrir. Deux pattes dans «l'humain» et deux autres dans le «non-humain», le chien est un animal foncièrement littoral.

*Le chien reporte volontiers ses rapports sociaux sur l'homme. Sensible aux voix et aux gestes, il perçoit l'intentionnalité humaine et comprend la signification de l'acte, de l'attitude ou de l'expression. L'humanisation de l'animal est un phénomène extrêmement intéressant [...].*³³

L'expérience se transposa dans les performances. À travers ces productions, incluant l'installation *Le parfum du soufre*, j'ai saisi avec plus de profondeur que la dimension esthétique relève toujours d'un éclatement des frontières.

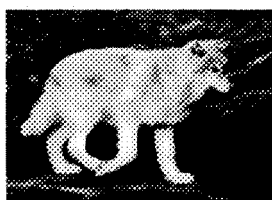
³³ LESTEL, Dominique (éd. 2003), *Les origines animales de la culture*. Éditions Flammarion, pages 257 et 258.

Concrètement, prendre les «cultures animales» au sérieux, signifie pouvoir établir des agencements créatifs avec elles pour inventer de nouvelles sociétés --des sociétés homme/animal pleinement mixtes. Les cultures animales [...] pourraient être plutôt conçues comme une chance donnée à l'humain d'inventer de nouvelles cultures délibérément transpécifiques avec les espèces qui ont ce pouvoir qu'on est prêt à reconnaître comme «culturel». Il est peut-être temps de reconnaître que les «devenir-animaux» chers à Deleuze et Guattari sont plutôt des devenir conjoints animaux et humains, qu'ils sont émotionnels et collectifs, plutôt qu'intellectuels et individuels, et qu'ils peuvent sortir des marges pour devenir le pivot de sociétés inédites, sensiblement différentes des sociétés occidentales que nous connaissons, et sans doute plus proches des sociétés «premières» qui nous restent encore inaccessibles pour cette raison même.³⁴

Ces «cultures délibérément transpécifiques» peuvent aussi s'inventer sur le territoire de l'art.

4. Le parfum du soufre

*Cette faim de corps chauds et battants qui contracte nos mains vides*³⁵



Lorsque enfant je passais devant l'usine de pâtes et papiers, le soufre, plus précisément son dérivé l'acide, était d'une telle toxicité qu'il brûlait la gorge. Mon père était assigné au *four à soufre*, producteur d'acide,

situé dans la vieille partie de cette usine où il faisait de surcroît, chaud à crever. Intellectuel inné, condamné par pauvreté à subir ce tue-monde, il en a beaucoup souffert et la vie familiale s'écoulait intoxiquée par cette souffrance. Mais il y avait aussi les fins de semaine qui le libéraient de ce *four à soufre*. Les heures qu'il nous redonnait alors. La joie qu'il redonnait à notre enfance en ouvrant le territoire de ses bras.

L'installation puise à cette expérience contrastée et met en scène une trajectoire de défiguration de la discontinuité entre nature et culture. Elle se concrétise dans l'espace (fig. 9, 10, 11 et 12) avec, au sol, des allumettes brûlées dégageant une odeur de soufre et accrochée à un des murs, une boîte à lunch contenant un tricot en laine de loup³⁶ et un sandwich à la viande rouge crue. Une fiction vidéo sur des loups, tournage réalisé principalement au Zoo sauvage de St-Félicien, et qui a pour trame sonore un texte chuchoté (qui suit), complète la mise en scène :

Pleure, je t'en prie pleure, je ne peux plus porter sur mes épaules ta douleur qui se tait. Répare mes épaules. Pleurer tue la brûlure. Je sais que tu ne voulais rien de tout cela, enfermé dans ce four à soufre. Un loup en cage. Hurle le soufre, jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'un parfum, le parfum du soufre, mon loup, mon père, mon amour. [...] Retissons le fil jusqu'à l'enfance.

³⁴ LESTEL, Dominique (éd. 2003), *Les origines animales de la culture*. Éditions Flammarion, page 407.

³⁵ Cf. un extrait de nos ateliers d'écriture (2005), ateliers préparatoires à l'œuvre de fin de maîtrise.

³⁶ Tricot de la Collection Morin, prêté pour l'exposition par la Société de la faune et des parcs du Québec.

*Souviens-toi, tu nous disais chut ne faites pas de bruit, les castors travaillent. Retissons le fil jusqu'aux castors. La souplesse de leur corps dans l'eau. Et les tempêtes au bout des quais, nous qui hurlions de joie à chaque vague qui transformait la vieille Pontiac en sous-marin, t'en souviens-tu ? Retissons le fil jusqu'aux tempêtes sur le littoral. Remonte avec moi jusqu'à l'eau verticale. L'eau qui sait se tenir debout.*³⁷

Les espèces animales menacées sont souvent repoussées jusqu'au territoire touristique. Le tournage vidéo se passait sur le terrain de cette industrie-là. Il a eu lieu hors saison. J'ai vécu une journée près des loups, ce qui a permis un certain rapprochement. Par contre, je me questionne sur le fait qu'on *protège* les bêtes dans le seul but de les faire voir à des foules de touristes. Il y a quelque chose de pervers à les réduire à un levier économique, à un objet de spectacle, sauvage ou non. Élisabeth de Fontenay dit qu'il « faut développer un anthropomorphisme éthique, tenter de se mettre à la place des bêtes [...] »³⁸. À l'heure des rationalisations, l'industrie touristique s'annonce encore là comme étant quasiment la seule alternative qui puisse sortir les gens du chômage. À quand plutôt, les « sociétés homme/animal pleinement mixtes » dans lesquelles les relations se construiraient de sujet à sujet ? Il s'agissait donc de faire apparaître à travers cette rencontre des mondes du loup --sortant à peine de sa diabolisation par la chrétienté-- et de l'ouvrier, l'instrumentalisation d'existences parmi les plus humbles, et à partir de là, de réinventer des filiations plus sensibles. L'élément déclencheur de ces filiations ne pouvait pas arriver du monde ouvrier qui, parce qu'industriel, transporte dans son sillage une figure patriarcale. Le patriarcat implique non seulement une séparation de la nature et de la culture, du masculin et du féminin, mais surtout, une intériorisation de cette discontinuité qui s'accélère aujourd'hui dans toutes les sphères des relations. Ce n'est pas un hasard si le toucher est un sens en désaffection. Condamnés à une abstraction de plus en plus grande, nous ne savons plus que le « besoin de contacts corporels est aussi irrépressible et fondamental que la faim, la soif et le sommeil. »³⁹. L'élément déclencheur arriva plutôt de l'animal. À St-Félicien, les loups nous étudièrent attentivement et ce n'est qu'une fois rassurés sur nos intentions que la louve et le loup

³⁷ Cf. extrait de notre « Le parfum du souffre » (2003), texte chuchoté servant à la fois de trame sonore au vidéo et d'ambiance sonore pour l'ensemble de l'installation. Cette exposition concordait avec le colloque « Géopoétiques : arts et mémoire de la terre ».

³⁸ BROHM, Jean-Marie (2000), « Le vivant ». Entrevue avec Élisabeth de Fontenay in www.philagora.net.

³⁹ LELEU, Gérard (1998), *Le traité des caresses*. Éd. France Loisirs, avec l'autorisation des Éd. Flammarion, p. 52.

alpha donnèrent le signal de laisser sortir leurs louveteaux. À travers l'apparition du premier louveteau, c'est aussi mon enfance qui surgit de la forêt (voir photo de la page 36) ⁴⁰. Mon enfance des fins de semaine, baignée elle aussi dans cette chaleur protectrice. Quand les autres louveteaux le rejoignirent, je retrouvai comme avec mon père et mes frères, la même faim de mondes à explorer, les mêmes jeux rythmés de caresses. Ce plaisir d'être ensemble. La création de «sociétés inédites» dont parle Dominique Lestel, commencera toujours par la redécouverte de cette capacité sensible du corps. Le corps est une condition permanente de l'expérience et les animaux le *savent*. Ils sont un ailleurs insoupçonné de nous-mêmes.

Le tricot en laine de loup, déposé dans la boîte à lunch (fig. 12), laisse pressentir au spectateur un ré-chauffement du corps. « L'animal emplit la maison de sa chaleur vitale. » ⁴¹. La viande rouge crue du sandwich, installé à côté, questionne le carno-centrisme dans la perspective d'une culture industrielle, génocidaire, l'ouvrier y servant de chair à canon, et recoupe à la fois le sort des animaux dans les méga-industries alimentaires. Le tricot laisse donc pressentir un ré-chauffement qui s'étend à tout le vivant. Il est en cela le centre de la trajectoire de défiguration à partir duquel s'articulent les autres éléments. Comme dans *Entre le foyer et le volcan*, ces éléments mettent la part animale du spectateur en alerte en le poussant là aussi à utiliser plusieurs de ses sens, dont l'ouïe --le chuchotement, texture vocale du récit-- et l'odorat --l'odeur de soufre des allumettes brûlées. Dans la fiction vidéo, le trot des loups, impliquant une formidable ventilation des poumons, et la franchise de leur regard, racontent cette permanence de la pulsion de vie.

Qu'importe si mon père n'ait pas entendu mes chuchotements. Il en restera toujours pour le spectateur, la chaleur. Je lui aurai alors volé cette fragile lumière de mon enfance à travers laquelle je renaiss, artiste, de cette dépression ménopausique. Et de la solidarité de la gauche ouvrière dans laquelle j'ai baigné, je ramène une solidarité entre tous les êtres vivants.

[...] contempler la chose quelle qu'elle soit, qui suscite une émotion, jusqu'à ce qu'on parvienne au point secret où douleur et joie, à force d'être purs, sont une seule et même chose, c'est la vertu même de la poésie. ⁴²

⁴⁰ Photo de la page 36 : Nancy Bergeron. Elle assurait la partie photographique de l'expérience.

⁴¹ BROHM, Jean-Marie (2000), « Le vivant ». Entrevue avec Élisabeth de Fontenay in www.philagora.net.

⁴² WEIL, Simone, « Les Cahiers du Sud ».

5. Puce à l'université

Il s'agit dans les trois performances réalisées elles aussi à l'intérieur de cette recherche, du même processus d'intensification, à une différence près. Les bêtes, deux femelles, participèrent directement à la représentation : une louve apprivoisée, Rebelle, et Puce, ma compagne de vie, la seule survivante à cette époque de la petite meute de chiens dont j'ai parlé plus avant. Moins élaborées artistiquement que les installations, elles furent par contre un laboratoire d'exploration de premier ordre. Je ne parlerai ici que de la première des trois, réalisée en collaboration avec Nadia Bertrand et Puce, la performance *Les hurlantes*⁴³.

Elle se déroula dans une salle de cours de l'université. Nadia Bertrand et moi-même avons commencé par vider la salle de son mobilier, en bousculant un peu au passage les étudiants et l'enseignant. Ensuite, nous avons bouché toutes les fenêtres de façon à plonger cette salle dans la pénombre. Une fois la destruction de l'espace familial achevée, je fis entrer la troisième performeuse, Puce. Aussitôt après, nous nous sommes assises dos à dos au centre de la salle et nous avons hurlé : Puce répondit aussitôt en hurlant avec nous et en courant autour de nous, battant la mesure de son enthousiasme foudroyant (et de sa queue métronome). La pénombre laissait tout l'espace à nos voix, créant ainsi une proximité sensible avec les spectateurs. La performance dura *le temps d'une chanson* et quand elle se termina, nous rouvrîmes la porte pour laisser pénétrer un peu de lumière et l'espace familial de l'université reprendre un peu ses droits. La fiction poétique passa cette fois-là par le chant hurlé des performeuses, chant qui nous renvoie à l'oralité puisque les premiers conteurs comme les premiers récits sont le fait d'un chant. Mais qui inspira les premiers chants aux premiers conteurs ? La culture orale n'appartient-elle qu'à l'humanité ? J'entends dans mon cœur le chant hurlé et très affirmatif de Puce pour toute réponse... Puce, maintenant morte, comme le reste de la petite meute.

*Et personne ne me comprendra si je dis que je ne m'en consolerai jamais, pas plus que d'une mort humaine.*⁴⁴

⁴³ *Les hurlantes* (2003), réalisée dans le cadre du cours « Art et esthétique », donné par Michaël La Chance.

⁴⁴ YOURCENAR, Marguerite (éd. 1991), *L'Œuvre au Noir*, voir le *Carnets de notes* au sujet de la mort de Valentine, sa chienne. Éditions Gallimard, pages 455 et 456.



Fig. 1, 2

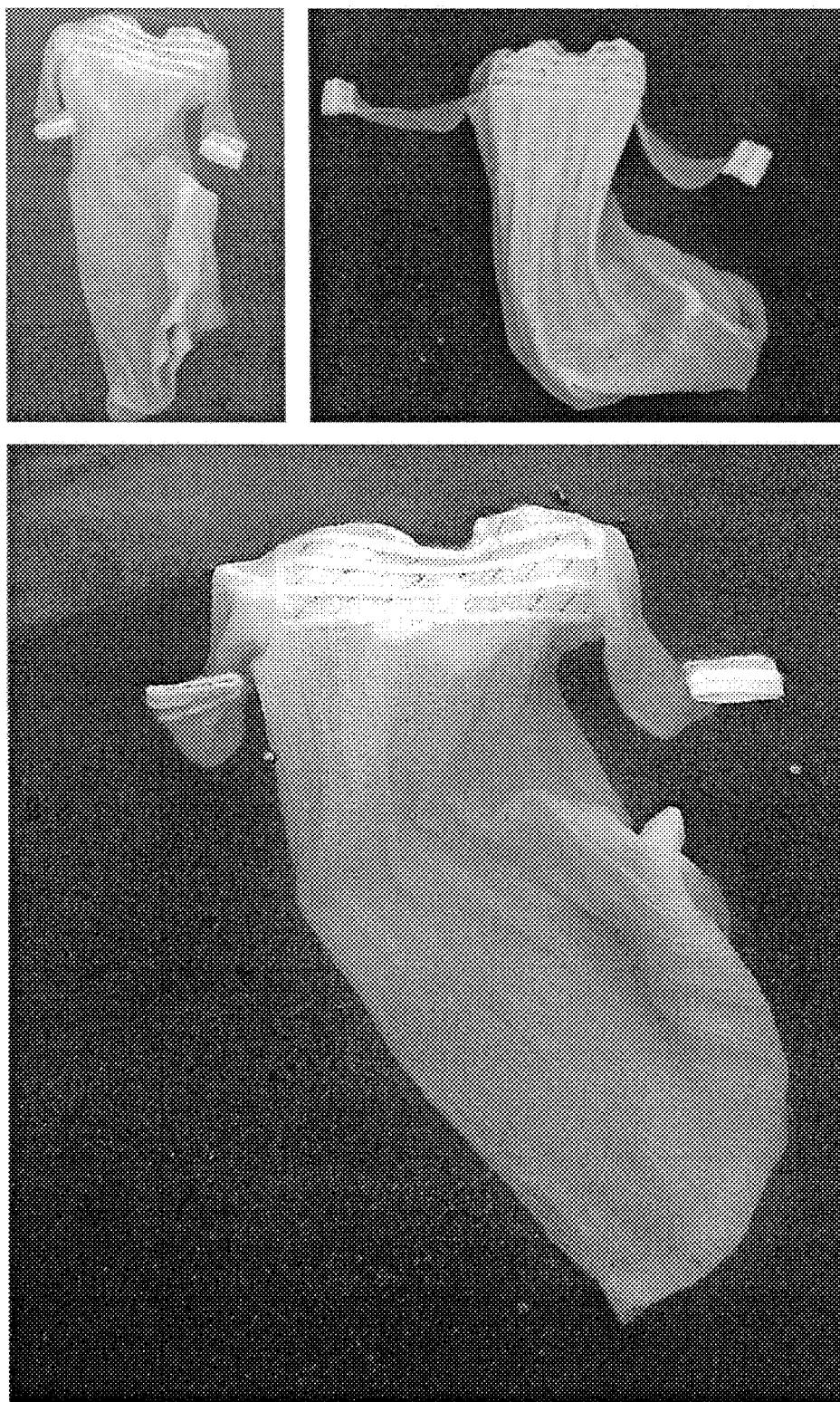


Fig. 3, 4, 5

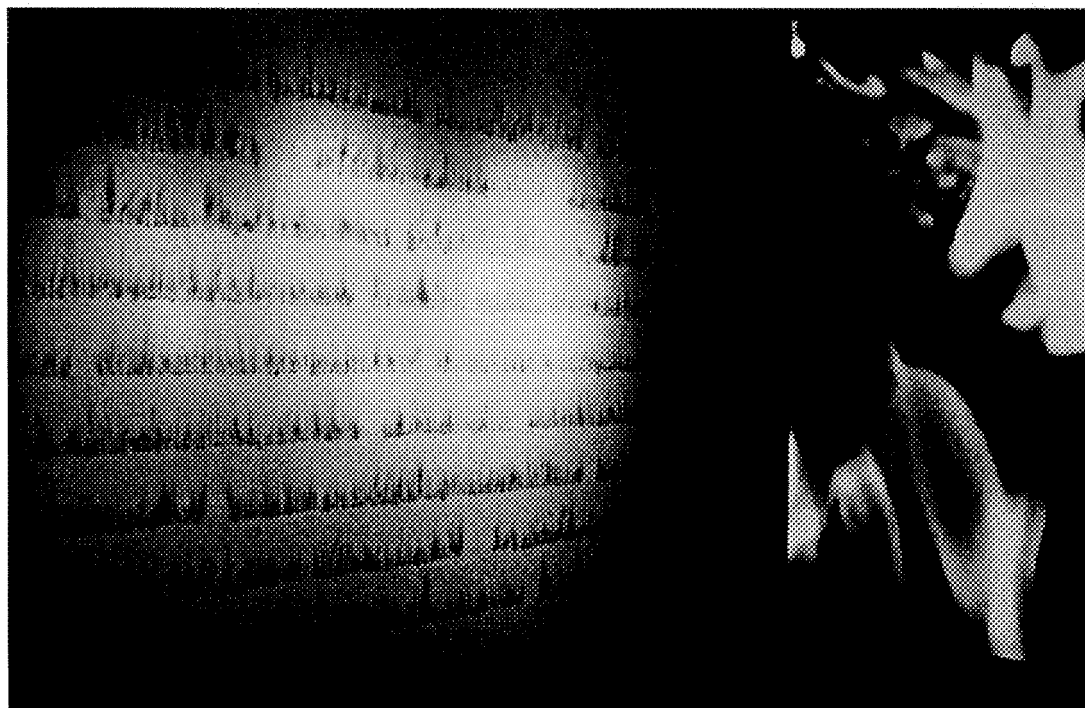


Fig. 6

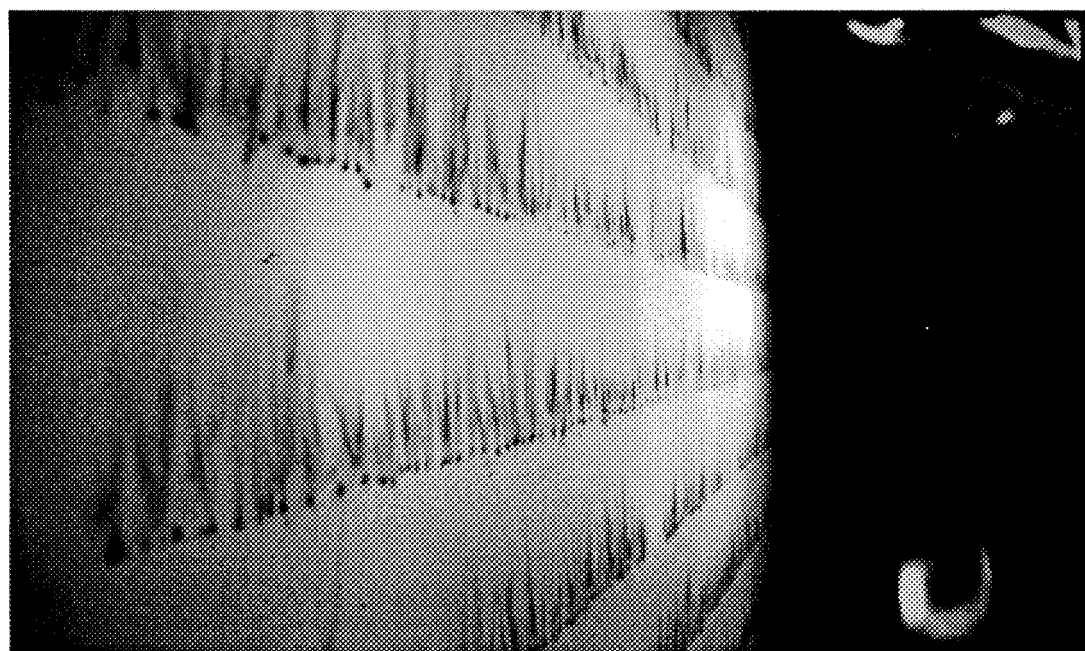


Fig. 7

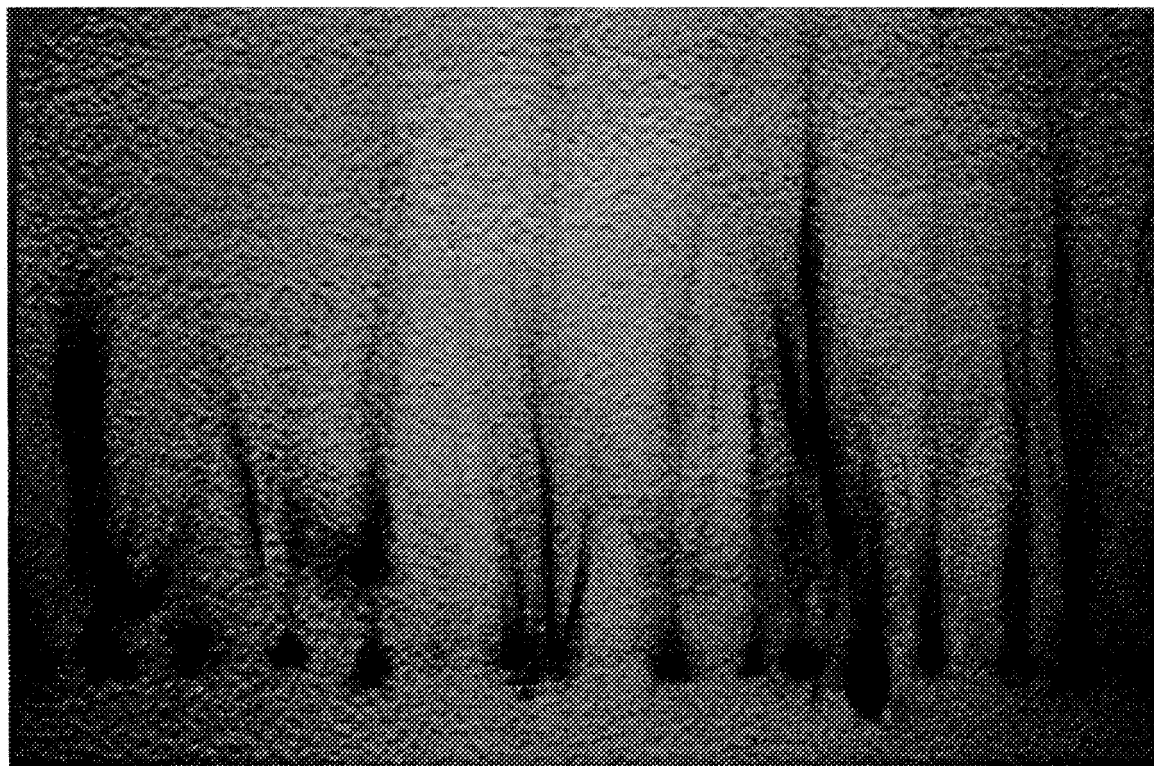


Fig. 8

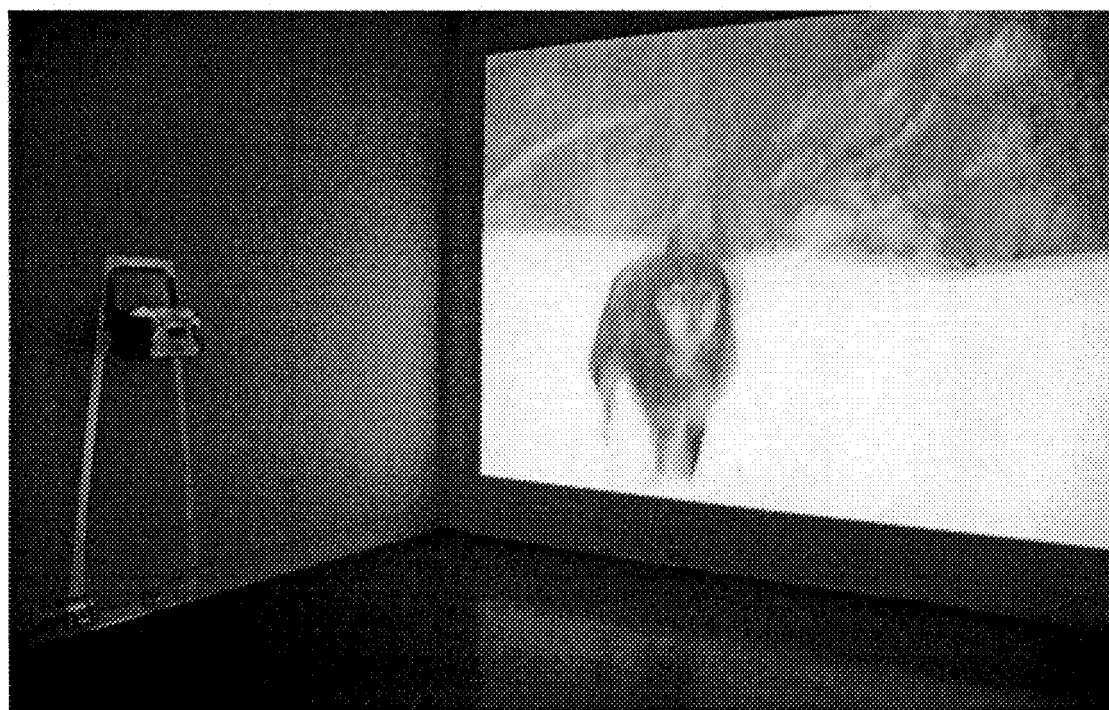
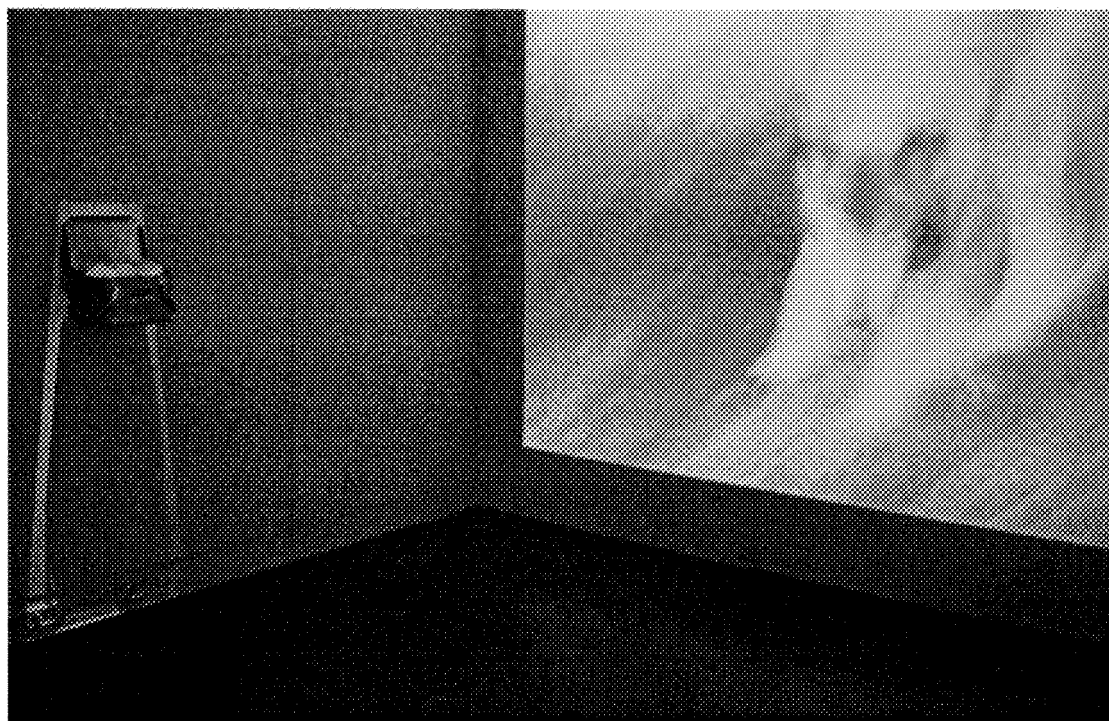


Fig. 9, 10

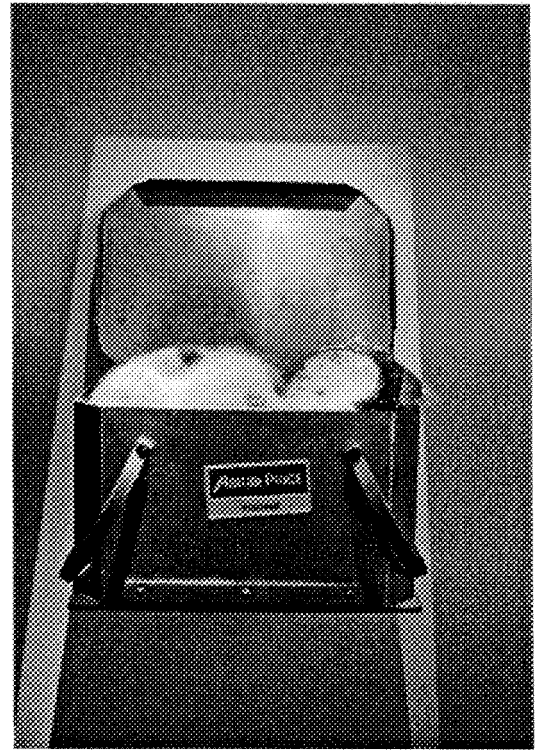


Fig. 11, 12

CHAPITRE IV

ATELIERS, LE STAGE

(Stage avec l'artiste Claudio Parmiggiani (2004), Teatro Metastasio, Prato, Italie)

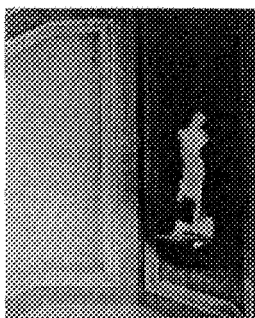


« Faust », pyramide de livres brûlés. Claudio Parmiggiani, Teatro Metastasio, Prato, Italie (2004)

Au fond, le débouché naturel de l'action, dans sa signification faustienne, ce serait l'art, qui, avec ses rêves incarnés, détient le secret de la vraie magie créatrice, dont la fonction est en dernière instance critique puisqu'en substituant au réel ses simulacres il enseigne à s'en déprendre. Au commencement était la poésie [...].

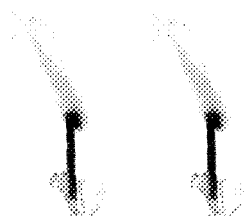
Pierre Macherey

1. La rencontre du travail de Claudio Parmiggiani



L'artiste travaille avec le déplacement (ses *delocazioni*). Habituellement, il fait tout d'abord un feu de pneus dans ses espaces d'intervention et laisse se déposer la poussière de combustion sur les murs et sur les objets installés le long de ces murs. Il enlève ensuite, *déplace*, ces objets et c'est l'empreinte qu'il expose (photo ci-contre) ⁴⁵. Les formes fantomatiques résultent aussi des accidents de l'air et du lieu. Sa poussière de suie, si elle a une affinité certaine avec *l'Élevage de poussière* de Marcel Duchamp, est cependant plus proche d'Hiroshima dans ce qu'elle transporte d'espace soufflé ⁴⁶. Après la présentation de l'installation *Entre le foyer et le volcan* (Chapitre III et fig. 6 à 8), mon directeur de maîtrise me fit découvrir le travail de cet artiste : j'eus l'agréable sensation de mettre le pied sur un territoire frère parce qu'il procède lui aussi d'une intensification du temps, de l'espace et des éléments, et de la transformation d'un tourment d'identité en paysage de la *psyché*. La réalisation de mon manuscrit du feu avait cependant demandé pour sa part l'investissement de mon propre souffle (pour éteindre les centaines d'allumettes) : cet air qui passe par le corps est-il lié avec ma réalité de femme ? Serait-ce parce que je suis plus proche des vieilles cultures matrilineaires que de celle des Antiques ? Une chose est certaine, les deux démarches procèdent de la poésie, une poésie au cœur de feu.

*Je n'ai pas d'Histoire mais la mémoire du feu
des tisons volent encore sous mes peaux* ⁴⁷



⁴⁵ PARMIGGIANI, Claudio (1999) *Luce luce luce*. Détail. Suie. Toulon, Hôtel des Arts. Photo J. Bernard.

⁴⁶ Cette tragédie concorde avec la petite enfance de l'artiste et son œuvre en est empreinte.

⁴⁷ Cf. extrait de notre « Mémoire » (1989), texte inédit.

2. Stage : le projet « Faust »

Le projet consista pour Claudio Parmiggiani à revisiter la tragédie de Goethe en créant une œuvre qui rejoigne à la fois le littéraire, le théâtral et l'installatif. La création de cette interaction ainsi que la géopoétique de Kenneth White, avant tout quant à elle une aventure littéraire, furent déterminantes dans cette recherche : la liaison poésie/installation que présente l'exposition de maîtrise (voir Chapitre V) est à la fois une synthèse de mes ateliers de production et de recherche théorique et une intégration de cette expérience de stage. Hormis l'adaptation de la tragédie et la mémorisation des textes pour les comédiens, tout le travail s'est fait au Teatro Metastasio même, lieu des représentations : Claudio Parmiggiani avait transformé pour la circonstance le théâtre à l'italienne en une sorte de résidence d'artiste. J'étais donc conviée à un work in progress. Le fait de pénétrer si intimement son processus de création me donna du recul par rapport à ma propre pratique. Le cœur de l'expérience de stage se situe là, dans ce mouvement sensible de recul.

(a) Adaptation

Claudio Parmiggiani proposa que l'adaptation soit réalisée sous la forme d'un monologue, le dialogue entre Faust et Méphistophélès étant fondamentalement un dialogue de Faust avec lui-même, un dialogue et une lutte entre la lumière et l'ombre. Avec le philosophe Jean-Luc Nancy, qui assura le montage du texte, ils réussirent une ré-actualisation d'une rare justesse. En faisant table rase de tous les personnages pour les faire ressurgir concentrés en un seul, Faust-Méphisto, le procédé du monologue révèle le « tourment de l'identité (celle d'un sujet, celle d'un savoir, celle d'un monde) »⁴⁸ qui rejoint la vérité de l'homme actuel.

(b) Poétique du paradoxe

Il créa in situ une pyramide avec des dizaines de milliers de livres dont il fit brûler les surfaces à l'aide de torches au gaz acétylène (voir photo de la page 47). Cette sculpture brûlée est la pièce centrale de l'œuvre à partir de laquelle il a mis en place tous les autres éléments de l'installation

⁴⁸ NANCY, Jean-Luc (2004), « FAUST ». Préface au *Libretto*, projet de C. Parmiggiani, Teatro Metastasio, Prato (It.).

et autour de laquelle il a bâti sa mise en scène. L'amoncellement de livres sur la scène du Teatro Metastasio, c'est la bibliothèque et ses paradoxes. Ce que brûle Parmiggiani, ce n'est jamais la connaissance mais ses abstractions. Aux tautologies, il oppose la poésie. Ici, c'est à travers Faust-Méphisto qu'il met en scène sa poétique du paradoxe : Faust voudrait bien brûler la culture théorique qui le sépare de la nature et Méphisto lui, est prêt à brûler toutes les questions de fond. Se pose alors la vieille « question alexandrine : que reste-t-il dans la mémoire lorsque les livres ont tous brûlé ? »⁴⁹. Que reste-t-il après Hiroshima ? Et que restera-t-il après tous les génocides qu'on tait sur nos super écrans, quand la mémoire du monde aura brûlé ? Le poète y répond par la poésie, en donnant une présence sculpturale à la brûlure.

Mon approche de la bibliothèque dans l'installation de fin de maîtrise est une résurgence de cette expérience de stage ainsi que celle du livre qui parcourt le conte, l'élément central de cette installation. De plus, au chapitre *Le Mont Athos* de ce récit, la bibliothèque devient un meuble qui agit comme une présence dans la maison et Lovely fait apparaître, à travers le parcours initiatique dans lequel elle entraîne Lucie, la part orale de la connaissance (voir Chapitre V).

(c) Musique

Tout de suite après le prélude déclamé sur l'avant-scène par Graziano Piazza (Faust-Méphisto)⁵⁰, le théâtre est aussitôt plongé dans le noir. La pièce commence à peine et Claudio Parmiggiani opère déjà son premier *black out* : c'est alors que le jeu incandescent du violoniste Géza Hosszu-Legocky déchire l'obscurité, l'œuvre surgissant du sonore et l'impact émotionnel sur le spectateur que ce solo dans le noir suppose. Sa mise en scène se conjugue au présent et en même temps s'adresse à la mémoire, en recoupant l'origine même de la tragédie : « [...] la tragédie est issue du chœur tragique, et était à son origine chœur et rien que chœur »⁵¹ c'est-à-dire, musique. C'est bien là sa façon de travailler, en marge de catégories temporelles précises. Il le dit lui-

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges (2001), *Génie du non-lieu*. Collection Fables du lieu. Les Éditions de Minuit, page 87.

⁵⁰ Faust-Méphisto et la *voce femminile* étaient joués respectivement par Graziano Piazza et Cinzia Sbrana et la musique assurée au piano par Giorgia Tomassi et au violon par Géza Hosszu-Legocky.

⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich (éd. 1994), *La Naissance de la tragédie*. Coll. Classiques de la philosophie, Éditions Le Livre de Poche, page 74.

même : « une œuvre et un art ne peuvent trouver asile que dans [...] un temps sans temps. » ⁵². Dans le sillage de la poésie au cœur de feu de cet artiste, à travers la virtuosité foncièrement prométhéenne de Géza Hosszu-Legocky, je rencontrais en même temps, la part orale de l'Europe. Car ce sont les origines tziganes de ce violoniste, cette culture orale-là, qui enflamment son interprétation du répertoire classique, qui lui donnent sa respiration propre. Martha Argerich dit d'ailleurs à propos de lui qu'il faut le laisser jouer car c'est pratiquement sa seule façon de respirer (voir la référence discographique dans Bibliographie). Ce que j'ai entendu dans le noir dès la première écoute, c'était la jonction entre la musique orale et la musique classique, la sonorité de cette liaison-là.

Pour les cultures autochtones, les instruments sonores, les chants et les danses suscitent les rencontres et les passages entre les mondes. ⁵³

Rien que pour cette liaison, le stage aura valu la peine. La sonorité mélancolique de la musique tzigane desservit avec efficacité son propre travail et l'œuvre de Goethe, fondamentalement mélancoliques eux-mêmes. Et elle a agi sur la texture du conte intégré à mon installation de fin de maîtrise, dont le cœur est le chant qui, comme Nietzsche, en questionne en même temps l'origine.

3. Une louve dans la bergerie

(a) Éclairage

C'est ensuite à travers l'éclairage qu'il mit en place cette déchirure mélancolique propre au Faust de Goethe. Lors du processus, Claudio Parmiggiani plongea tout d'abord la scène dans l'obscurité pour y tendre de minces fils de lumière qui n'étaient pas sans rappeler le clair-obscur des tableaux de Rembrandt, des « jeux de lumières qui font l'espace et donnent aux lieux puissance d'événements » ⁵⁴. De sa scénographie, je ne retiendrai ici que la présence en deuxième

⁵² BERNARD, C. (1996), *Claudio Parmiggiani : Livre d'heures. Dessins de projets*. Genève-Milan, MAMCO-Mazzotta, page 13.

⁵³ KAINE, Elisabeth (2004), *Métissage*. Éditions La Boîte Rouge vif, Caféine design et L'Œuvre de l'Autre, p. 8.

⁵⁴ PIETRA, Régine (1992), « *Clarum per obscurius* », in *Sage comme une image. Figures de la philosophie dans les arts*. Au sujet du tableau *Le Philosophe en méditation* de Rembrandt. Éditions du Félin.

partie de la pièce d'une sphère de verre soufflé, en verre transparent, d'à peine trente centimètres de diamètre. Il l'avait installée par terre sur le bord droit de l'avant-scène et elle acquérait avec l'éclairage clair-obscur (un fil de lumière la transperçait) une présence aussi forte que la pyramide de livres brûlés, située de l'autre côté. Elle symbolisait pour l'artiste la féminité et atteignait une qualité de présence plus touchante à elle seule que le *personnage* de la *voce femminile* (voix féminine) dont elle accompagnait une des rares entrées en scène.

(b) Voce femminile

Claudio Parmiggiani et Jean-Luc Nancy avançaient une ferme intention d'actualisation. Dans la préface du *Libretto*, Jean-Luc Nancy dit de la *voce femminile* qu'elle n'est pas à proprement parler « un autre personnage, sans se réduire pourtant à l'une des figures qui se contentent de bourgeonner sur la tige de Faust. »⁵⁵. Pourtant, le *personnage* de la *voce femminile*, concentration des personnages de Marguerite et d'Hélène, fut dépouillé lui de façon telle qu'il en perdit au passage sa respiration tragique. Marguerite/fille-mère par exemple, l'ostracisme qu'elle a subi et qui l'a poussée à la folie et à l'infanticide, le personnage original, malgré et *avec* le virilicentrisme qui sévissait à l'époque, avait l'avantage d'être tragique. Et pourtant on a enlevé cette scène clef de l'adaptation. A-t-on bâclé ce *personnage* faute de temps ? Il devait exprimer l'ouverture de Faust à l'altérité, celle de la femme. Et pourtant, à travers une mise en scène trop placée, rôle de statue dans un gynécée, les quelques apparitions d'un corps de femme et ses courts textes se réduisent à une idéalisation du désir de Faust. Comment peut-on parler d'altérité, en occurrence ici celle de la femme, en l'excluant en partant de la position de sujet ? En l'excluant du désordre du vivant ? Bref, pour une actualisation réelle, il aurait mieux valu selon moi que l'adaptation se concentre uniquement sur le personnage de Faust-Méphisto dont le tourment d'identité a été rendu dans toute sa profondeur plutôt que d'ajouter cette petite *voix* qui apparaît quelquefois sur scène...pour la beauté de la chose ? Monter le texte de façon à intégrer l'objet du désir / le sujet désirant comme un *chœur* qui bat dans le seul personnage de Faust-Méphisto me

⁵⁵ NANCY, Jean-Luc (2004), « FAUST ». Préface au *Libretto*, projet de C. Parmiggiani, Teatro Metastasio, Prato (It.).

sembla en cours de stage une avenue autrement plus riche, dans laquelle les être humains, hommes et femmes, peuvent se retrouver.



Alors j'ai entrepris une mise en scène imaginaire, au noir, où j'y plaçais un nouveau personnage, une louve. J'imaginai ses passages furtifs sur la scène, le temps d'un regard franc, le temps pour le public de sentir le rythme particulier de son trot, impliquant une formidable ventilation des poumons. Je l'imaginai aussi dans la première scène et dans l'obscurité complète, répondre dans un hurlement au violon incandescent de Géza Hosszu-Legocky et j'entendais la naissance d'une sorte d'improvisation musicale entre eux, tzigane, créant des variations sauvages dans le très berger théâtre à l'italienne. J'en avais seulement parlé à Cinzia Sbrana en lui disant que cela pourrait donner plus de corps à son *personnage*. Elle était fascinée par l'idée. Je voyais surtout la louve l'accompagner lors de ses rares entrées en scène et la frôler au passage :

*Et la louve a bougé. [...] Elle s'est approchée de ma main gauche, l'a flairée. J'ai juste étendu le doigt et toute seule, elle a glissé sa tête puis ses omoplates contre ma paume. Alors, j'ai ressenti une étincelle fulgurante, une décharge dans tout le corps, un contact unique qui a irradié dans tout mon bras, ma poitrine et m'a remplie de douceur [...] l'appel d'une force inconnue et primordiale.*⁵⁶

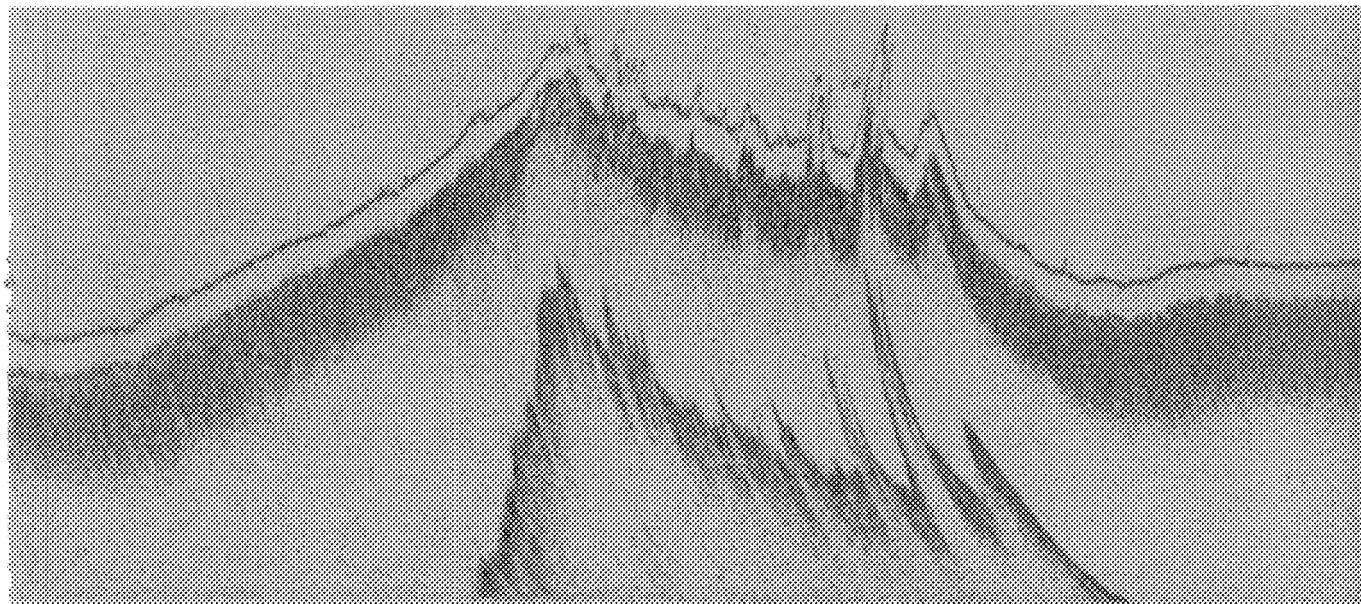
C'est cette mise en scène que j'ai ramenée dans mes bagages, *volée* à l'originale. Je ramenaï à travers elle la certitude d'une coexistence de l'humain et de l'animal dans une cosmologie commune ou du moins, c'est grâce au stage que j'ai commencé à l'articuler plus clairement. Je ramenaï surtout une féminité élargie, transpécifiques, où les frontières entre la femelle et la femme sont beaucoup plus souples qu'elles ne paraissent. C'était une piste de création, le corps comme condition de l'expérience et le corps féminin comme sujet. Elle se transposa dans le conte à travers la scène au Mont Athos (voir Chapitre V). Le stage avec Claudio Parmiggiani m'aura donc aussi donné la dissidence. À travers la générosité et la densité de son travail, j'ai cueilli cette dissidence comme le plus précieux des cadeaux que je pouvais me redonner.

⁵⁶ GRIMAUD, Hélène (2003), *Variations sauvages*. Éditions Robert Lafond, S.A., Paris, p. 211 et 212.

-- Première rencontre de la pianiste avec la louve Alawa qui la conduira à la création du *Wolf conservation center* (Etats-Unis). Figure ci-haut : tiré du site du *Wolf conservation center*, www.nywolf.com.

CHAPITRE V

LOVELY (TOUCHEZ-MOI JE SUIS FRAGILE)



1. Liaison poésie/installation

(a) Sommeil paradoxal

Un processus de création commence toujours au moment où on s'y attend le moins, nous arrive à travers une image embryonnaire et salvatrice d'un lieu qu'on ne pouvait pas prévoir : la recherche serait tout d'abord un long exercice de renforcement de l'attention pour être capable de capter ce moment. L'image a surgi du sommeil, le sommeil paradoxal, phase pendant laquelle ont lieu les rêves. C'est un rêve qui fut l'élément déclencheur de la liaison poésie/installation projetée dès le début de la maîtrise. La poésie (fondamentalement paradoxale elle-même) se matérialisa à travers un récit onirique : le conte « Lovely ». Ce conte est le centre de l'installation *Lovely (touchez-moi je suis fragile)* à partir duquel s'articulent les autres éléments. Je l'ai annexé à cet essai, sous forme de CD.

Voici un résumé du rêve déclencheur :

J'avais quatorze ans et je marchais en soutenant une vieille femme d'une centaine d'années. Nous avons marché à travers plusieurs paysages (urbains et naturels). Elle m'enseignait à voir les choses sous un angle qui me libérait de mes anxiétés. Et nous sommes arrivées dans une cour intérieure où il y avait un joli jardin et plein de soleil qui y pénétrait. Les bâtiments qui la clôturaient étaient très anciens. Le lieu était chaleureux, apaisant. Je lui ai alors exprimé que cet endroit me disait quelque chose. Elle m'a répondu que j'allais le connaître beaucoup plus tard dans ma vie (on retrouve ce type de cour et d'architecture en Toscane, la région où j'ai fait mon stage).

La vieille femme glissa alors de mon bras et s'effondra sur le sol. La peau de son visage se fendit. Le sang giclait et ses organes sortaient par cette fente, se putréfiant à mesure. Je fermai les yeux, ressentant un profond sentiment d'impuissance.

Puis, contre toute attente, la vieille femme se releva le torse pour déposer au creux de ma main droite son cœur qui battait encore. Son visage était redevenu normal. Le cœur battant était si petit. On aurait dit le cœur d'un dindon. Quand je relevai les yeux vers elle, elle était à nouveau étendue par terre. Son visage était paisible et souriant. Elle était morte et son cœur battait toujours dans ma main.

À mon réveil, je sentais encore sa pulsation. Elle dura quelques heures avant de s'estomper. Je savais déjà que la vieille femme faisait tout autant partie de moi que la jeune fille. Ce rêve était, comme le dit E. R. Dodds, un des « rêves d'anxiété et de réalisation des désirs qui sont communs à l'humanité entière »⁵⁷. Et concernant le rêve chez les vieilles cultures, il ajoute encore qu'à côté d'eux, « il en est d'autres dont au moins le contenu manifeste est déterminé par une structure

⁵⁷ DODDS, E. R. (éd.1977), *Les Grecs et l'Irrationnel*. Éditions Flammarion, page 108.

culturelle locale. [...] Il est évident que de tels rêves sont proches parents du mythe, qui est [...] le « penser onirique » d'un peuple, tout comme le rêve est le mythe de l'individu. »⁵⁸. C'est à partir de ce cycle de libération, allant du sentiment d'impuissance face à la mort à la réalisation d'un désir --le don du cœur / le cœur à vivre--, que j'entrepris de bâtir une fiction, fiction portée à la fois par « le penser onirique » des cultures maritimes.

*Les contes sont les rêves de l'humanité.*⁵⁹

L'ouvrage « Femmes qui courent avec les loups » de l'analyste jungienne et *cantadora* Clarissa Pinkola Estés, exerça quant à lui une influence sur la décision d'approcher le récit par le conte. *Las cantadoras*, les femmes conteuses de la tradition hispano-mexicaine dont elle est issue et ma propre tradition de conteurs font partie de la culture orale sur laquelle s'est érigée notre humanité. Dans cet ouvrage né de son étude de la biologie animale, en particulier des loups, Clarissa Pinkola Estés dit que « les loups sains et les femmes saines ont certaines caractéristiques psychiques communes : des sens aiguisés, un esprit ludique et une aptitude extrême au dévouement. »⁶⁰. Ces caractéristiques psychiques traversent le récit. Le don du cœur en est l'assise. Il s'agissait donc aussi de tenter, par l'écriture d'un conte, une interaction des cultures orale et littéraire et plus précisément une de l'oralité et de l'identité féminine.

(b) Tour d'horizon

L'œuvre affirme une géopoétique qui passe en premier lieu par le corps et une littoralité devenue figure génétique d'interaction des mondes. Elle le fait entre autres par le biais d'une interaction de l'humain et de l'animal qui met de l'avant une dimension esthétique, en partie inspirée de l'éthologie contemporaine. Rappelons ici que le Chapitre III traite de cette partie de la recherche qui a trouvé chez moi un écho puissant. Rappelons enfin que dès le Chapitre II, j'avance la dépression, l'univers conflictuel qu'elle implique, comme partie prenante du processus de création : ce processus débouche ici sur une fiction impliquant un cycle de libération. Les

⁵⁸ *Idem*, page 109.

⁵⁹ Cf. un extrait de mes ateliers d'écriture (2006).

⁶⁰ PINKOLA ESTÉS, Clarissa (éd. 1996), *Femmes qui courent avec les loups, histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*. Le Livre de Poche. Éditions Grasset, page 16.

situations conflictuelles sont souvent impossibles à résoudre dans la réalité. Sans elles, il n'y aurait pas d'art. Tout l'intérêt de la fiction se situe dans ces chemins de travers qu'elles nous poussent à prendre pour arriver à transformer la réalité, voire la fuir. Quant à moi, j'ai choisi plus précisément la fuite, prise ici dans le sens maritime du terme : lors d'une tempête sur la côte, s'il est impossible d'accoster sans couler, il devient vital de fuir vers large. Et le conte m'est alors apparu comme étant le véhicule fictif le plus efficace poétiquement pour orchestrer cette fuite.

(c) Le livre-objet, l'appartement et l'approche installative du texte

L'installation a été présentée à la Bibliothèque publique de Chicoutimi (fig. 13 à 18). Le livre-objet et le fait même d'avoir choisi une bibliothèque comme lieu d'exposition, sont une trace de l'expérience de stage avec l'artiste Claudio Parmiggiani qui, rappelons-le, mettait de l'avant le paradoxe de la connaissance et le livre comme objet sculptural. L'installation s'est construite à même le mobilier de l'aire de lecture de cette bibliothèque (voir Chapitre IV). J'ai déplacé des parties de ce mobilier de façon à créer un lieu intime : la composition rappelle un coin d'appartement. Elle porte l'empreinte de mon petit appartement dans lequel j'ai écrit le conte. La photographie sur le mur, son format, rappelle celui des tableaux en série qu'on retrouve souvent sur les murs de ces petits espaces, 1 ½ ou 2 1/2, dans les blocs-appartements comme celui dans lequel j'habite. L'installation porte l'empreinte de la solitude, son paradoxe, à la fois la solitude nécessaire à la création et l'autre, celle des personnes seules, isolées les unes des autres dans une multitude de petits espaces. La préoccupation du spectateur demeure au cœur du travail. L'œuvre ne peut s'approcher dans son ensemble qu'à raison d'un seul spectateur à la fois. L'invitation à lire le conte, un exemplaire unique, et le fait de n'avoir placé qu'un seul fauteuil dans l'espace, le convoquent à une expérience solitaire que j'espère, elle, créative. Dans ce léger glissement du public à l'intime et vice versa, l'installation fait donc apparaître là aussi l'interaction.

L'approche du conte est elle-même installative. J'entends par là que mon expérience visuelle plutôt que littéraire de la création a beaucoup influé sur la manière de l'écrire. J'ai opéré la mise en place des éléments dans l'espace du récit de la même façon que j'approche une installation,

pour les mêmes objectifs expressifs : la création d'un parcours --le texte étant abordé comme un territoire--, la création d'une ambiance et d'un espace habitable. J'ai tenté une organisation à la limite matérielle et plastique du langage, initiée en cela par l'installation Entre le foyer et le volcan (voir Chapitre III), qui puisse rejoindre ainsi le mode poétique.

(d) Mise en scène photographique

*Le toucher est anxiolytique. [...] Pour apprécier l'importance de la sensibilité tactile de la main, il faut savoir que la surface de représentation corticale de la main est plus grande que tout le tronc. Aucune description ne peut rendre compte des possibilités infinies et des nuances du toucher [...].*⁶¹

Racontant un moment du conte⁶², la photographie (fig. 18) rappelle ce geste que j'avais vu tant de fois répéter par les femmes du littoral et qui a habité toute mon enfance : le geste de poser sa main droite sur le sternum, près du cœur, quand l'énergie d'une joie ou d'une douleur est trop intense et qui sert à disperser cette intensité dans l'ensemble du corps. La main est très près du cœur, le cœur qui fait circuler le sang. Mais au cours de cette recherche, je découvris aussi que pour la vieille médecine chinoise, cette zone du sternum se trouve sur la route du « Vaisseau Conception », un méridien yin du médian antérieur, un des canaux par lequel circule l'énergie vitale. Ce méridien part du sexe pour traverser en ligne droite tout le tronc et se terminer par un point situé sur le menton, sous les lèvres. Un des points de digitopuncture (massage et automassage) dans la zone couverte par la main, le *shanzhong*, situé à mi-distance des deux mamelons, participe chez les femmes à une tonification dans les cas d'insuffisance de lactation et chez les hommes et les femmes, à la régulation d'une respiration difficile⁶³. Et quelle étrange coïncidence que ce *shanzhong* soit aussi pour moi, le point d'implosion : après le viol et un autre choc, la perte d'un enfant pendant une grossesse et dans des circonstances aussi violentes, c'est là que s'est cristallisée la douleur. Encore aujourd'hui, il m'arrive d'être incapable de me faire toucher sur ce point précis. Quant à la main droite déposée sur cette zone du corps, elle est elle-

⁶¹ LELEU, Gérard (éd. 1998), *Le Traité des caresses*. Éditions France Loisir - Éditions Flammarion, pages 64 et 136.

⁶² Cf. notre mise en scène (2006). Modèle, Vanessa Boivin. Photographe, Paul Cimon. -- Voir aussi « *Lovely* », le conte, présenté en annexe sous forme de CD: chapitres *Le Mont Athos*, pages 26, 32, 33, 38 et 42 et *Raymond*, pages 44 et 49.

⁶³ T. TOP, Denis (éd. canadienne 1987), *Dictionnaire d'automassage, points d'acupuncture, de digitopuncture, de shiatsu*. Collection Santé. Dictionnaires. Éditions Québec/Amérique. -- Les informations sont tirées de cet ouvrage.

même traversée par un autre méridien yin, le « Maître du cœur » et au centre de la paume, se trouve le point *laogong* : il participe quant à lui à soigner par dispersion (massage par dispersion) les chocs post-traumatiques. Et quelle autre étrange coïncidence, c'est en même temps l'endroit exact où dans mon rêve, la vieille femme avait déposé son cœur : c'est ce point précis de ma paume qui continua à palpiter pendant plusieurs heures après le réveil, laissant passer une sorte de courant électrique qui m'apaisait à mesure. Le plus intéressant lors de cette recherche, c'est d'être arrivée à faire le lien entre ce geste familier des femmes, sorti tout droit de mes souvenirs d'enfance, mon rêve et une médecine plus proche du corps, et dont je retiens plus précisément le massage par dispersion, celui qui sert à désengorger le trop plein. La photographie montre un geste d'amour d'une femme pour elle-même et parce que ce geste rétablit l'équilibre, une renaissance. Et à travers le voyage dans une zone du corps qu'elle donne à voir, la photographie annonce là aussi le conte, dans lequel le corps, et le corps des femmes en particulier, s'avère justement le premier territoire d'exploration. J'avais commencé par un périple en mer et en compagnie des pêcheurs et leur culture orale, pour en arriver au bout de cette maîtrise, à un voyage dans l'intimité et l'identité féminine. Le « Dehors » m'avait renvoyée au « Dedans ». La photographie et le conte relèvent d'une conscience géopoétique féminine.

*Le voyage recèle tous les possibles, il est la promesse de libération du connu, de la prison de ce que l'on sait.*⁶⁴

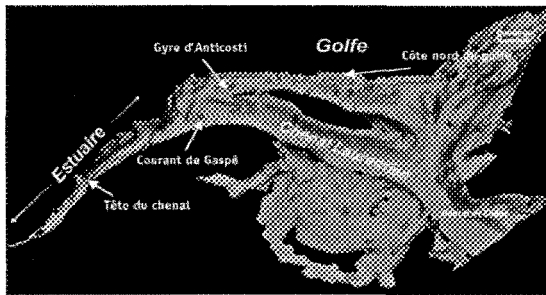
On me fit remarquer aussi la ressemblance entre le geste que met de l'avant cette photographie et celui de la Vénus de Sandro Botticelli (*La naissance de Vénus*). Le processus de création procède souvent de décisions qui ne sont pas nécessairement conscientes au départ. En fait, jusqu'à cette remarque, je n'étais absolument pas consciente de cette ressemblance. Comment la jonction s'était-elle faite ? Une chose est certaine, c'est que les deux gestes si parents arrivent, à des centaines d'années d'intervalle, du littoral. C'est là que se situe le processus de création, dans une gestation de ce que nous sommes. La création est un acte fondamentalement féminin et qui se fait, pour employer l'expression à Claudio Parmiggiani, dans « un temps sans temps ».

⁶⁴ KAINE, Elisabeth (2004), *Métissage*. Éditions La Boîte Rouge vif, Caféine design et L'Œuvre de l'Autre, p. 10

2. Le conte, un rituel de passage

*L'œuvre est une métaphore d'un travail sur soi-même, la création d'un rituel de passage.*⁶⁵

(a) Écrire la côte



Le conte met en scène une jeune fille de quatorze ans, Lucie, et une femme d'une centaine d'années, Lovely. Le plaisir de l'écriture se résumerait peut-être à ces moments où partant de soi-même, on arrive à toucher

l'autre. À ces espaces où l'on arrive à rejoindre tous les âges, le corps devenant une extension du temps : lors de l'écriture, je me couchais le soir dans ma cinquantaine et en étendant les bras, je pouvais toucher du côté gauche, Lucie, l'avenir, et de l'autre, Lovely, l'autre siècle, le vingtième, dans ce qu'il a de plus dionysien, celui qu'on a nommé *le siècle du peuple*. Les bras devenus littoral, j'inventais une histoire d'interaction, dont le personnage principal n'est autre que le territoire maritime lui-même. Ce paysage physique et mental parcourt tout le conte telle une vibration, y agit comme un courant planctonique. Il s'agissait tout d'abord d'écrire la côte.

Dans « Le Plateau de l'Albatros », Kenneth White dit de l'écrivain américain Walt Whitman : « Ce Whitman-là avait déclaré un jour qu'il était prêt à abandonner à peu près tout ce que l'on attend ordinairement d'un poème [...], si seulement il arrivait à rendre [...] *la respiration de l'océan*. [...] Ici, la cosmopoétique devient plus précisément géopoétique ». Et le choix du mot sert à « indiquer que le cheminement a lieu dans l'espace terrestre plutôt que dans l'espace lunaire ou martien » et qu'il s'agit de « marcher sur un chemin terrestre dans un « esprit cosmique ». »⁶⁶. Ce n'est pas un hasard si la géopoétique soit née d'un poète et essayiste qui a lui-même passé son enfance sur le littoral (littoral atlantique de l'Écosse). Dans le conte, c'est tout d'abord par le rythme de l'écriture que je tente de dire cette respiration océanique, une

⁶⁵ LA CHANCE, Michaël (2003), *Art, individu et société*, 7ART811. UQAC. Extrait de son syllabus.

⁶⁶ WHITE, Kenneth (1994), *Le Plateau de l'Albatros*. Éditions Grasset, pages 34, 35 et 36.

écriture aux phrases courtes, phrases poids plume pour ne pas en noyer la densité. J'y ai voulu en même temps un texte *soufflé*, qui déchire la page, mue par l'urgence de la mémoire.

*Que vise donc l'urgence de la mémoire, si ce n'est, tout à la fois, le désir de l'éternel retour et l'éternel retour du désir ?*⁶⁷

Comme je le note au Chapitre I, Kenneth White dit aussi de la mer qu'elle « reçoit des influences subtiles provenant des confins de l'univers. ». J'y dis moi-même qu'en tanguant sur le littoral atlantique, nous recevons chaque fois les influences de son courant de fond, appelé *la boucle*, le courant qui agit sur la température de la planète. Plus près de nous, il y a un autre courant, transportant une masse d'eau froide, très riche en sels minéraux et en plancton animal et végétal : « C'est par le courant de Gaspé, qui longe la côte sud du Saint-Laurent sous l'effet de la rotation de la terre, que cette masse d'eau transite jusqu'à la pointe de la péninsule gaspésienne et qu'elle fertilise les eaux du Golfe »⁶⁸. C'est dans cet environnement-là qu'a baigné mon enfance et l'ambiance du conte baigne à son tour dans une sorte de gestation, en écho au murmure de cette pouponnière du Golfe. Ce n'est pas un hasard si le récit fait apparaître des histoires de naissance : les petits du cormoran à aigrettes, la naissance du jour, du chant, du marsouin, la re-naissance de Lucie. Pas plus étonnant que l'univers du Mont Athos en soit un de sages-femmes, Lovely et Lucie, et de sages-femelles, les chattes et les chiennes⁶⁹. Et ici comme ailleurs, rien ne naît sans mourir tout d'abord à quelque chose. Le homard change de carapace et il le fait une multitude de fois durant sa longue vie : sans compter son seul prédateur, l'homme et ses pollutions, il possède une espérance de vie d'environ deux cents ans. Chaque fois qu'il s'expulse d'une de ses carapaces, il meurt à une vie pour renaître à une autre. Et dès sa sortie, son premier repas sera toujours sa peau de calcaire qu'il vient de quitter. C'est l'image même du processus de création, un « travail sur soi-même », un « rituel de passage ». Le personnage de Lovely meurt aussi mais renaît à la fois dans son don du cœur : il n'y a pas de continuité sans générosité. Sous l'effet de la

⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges (2001), *Génie du non-lieu*. Collection Fables du lieu. Les Éditions de Minuit, page 42.

⁶⁸ DE LA CHENELIÈRE, Véronik et THOMASSIN, Ianie (2004), « Des jeux océanographiques », *Le magazine de l'Union québécoise pour la conservation de la nature, UQCN*. Voir aussi graphique de la page précédente : Fr@ncVert.

⁶⁹ Voir le conte en annexe, sous forme de CD. Voir plus particulièrement, le chapitre *Le Mont Athos*, pages 23 à 42.

rotation de la terre, le conte baigne dans ce flux et reflux-là. De l'autre côté de la carte postale, qui n'est en fait qu'une forme de désertification de l'image caractéristique de nos sociétés, l'environnement dans ce qu'il a de plus vivant, s'insinue en nous tel un murmure et influe sur notre manière d'être au monde.

*Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure.*⁷⁰

(b) L'intrigue

Le conte est une histoire hautement contrastée, à l'image de notre époque et de notre environnement. Une histoire où l'éros et le thanatos s'entrechoquent durement et dans laquelle j'y ai tenté, à travers les personnages humains et animaux, un rituel de libération et un cycle de résilience. Un mal-être sociétal sert de trame de fond, vécu à travers l'expérience douloureuse de Lucie, dont on a regardé et filmé le viol⁷¹. La fonction du viol dans ce récit, organisé en spectacle et filmé, est critique puisqu'il met de l'avant, comme le nomme avec justesse Jean-Luc Marion, dans son ouvrage « La croisée du visible », *le désastre contemporain de l'image*. Le véritable viol ici, c'est l'instrumentalisation du corps pour répondre à des besoins de voyeurs. C'est ce voyeurisme qui est en premier lieu, criminogène. Cette histoire rejoint en cela la mondialisation de la pornographie et l'industrialisation de l'image, sa prolifération dans l'aplanissement. L'isolement vécu par Lucie recoupe en même temps la situation des femmes dans le monde et c'est l'Asie qui, actuellement, affiche le plus haut taux de dangerosité : crimes de feu en Inde, destruction des petites filles en Chine, prostitution forcée des femmes les plus pauvres de ce continent, sans compter l'intégrisme musulman qui peut pousser les femmes, comme par exemple en Afghanistan, jusqu'au suicide par le feu. Plus près de mon vécu, le personnage de Lucie tient en partie de la chronique, voire, dans le cas de la première tentative de viol⁷², de la chronique pure. Je suis passée dans le corps d'une jeune femme de ma communauté d'origine, à travers la situation accablante qu'elle a vécue et dont je fus moi-même témoin. Écrasée par son milieu, elle n'arrivait plus à avoir de représentation intelligible du monde. J'ai

⁷⁰ BRETON, André (éd. 1981), *Manifestes du surréalisme*. Collection Idées. Éditions Gallimard, page 43.

⁷¹ Voir le conte en annexe. Chapitre *L'Esprit de culbute*, pages 20 à 22.

⁷² Voir à cet effet, le conte en annexe. *Le rire des arbres*, page 16.

voulu à travers le récit lui insuffler en quelque sorte une nouvelle vie. Au début, j'écrivais comme on tient quelqu'un par la main, sur la ligne très fine entre le réel et le fictif. Puis au cours du processus, le personnage commença à prendre de plus en plus pied dans la fiction jusqu'à se libérer du réel pour n'en garder que le contexte sociologique, dans lequel j'ai moi-même baigné. Le personnage m'échappa enfin pour voler de ses propres ailes.

Je renvoie ici le lecteur à César Aïra, lorsqu'il parle de son roman « Les larmes » : « L'objet ultime de tout récit en fin de compte, est de nous faire accéder à une autre vie. [...] Si quelqu'un me demandait un résumé de ma vie à cette époque-là, je devrais lui dire : [...] je me préparais à pleurer. ». Il donne là une définition très intéressante de la fiction.

3. Écho, écholocation et échographie

(a) Dispersion

Le mythe de la nymphe Écho est né d'un besoin des Grecs d'expliquer le phénomène de l'écho. Des légendes qui ont été inventées pour l'expliquer, la plus tragique qui se rendit jusqu'à nous, parachevée dans leur mythologie, est la suivante : le dieu Pan était plein de désir pour Écho qui était très belle et qui imitait très bien les voix. Mais elle refusa ses avances et il se vengea en la faisant déchiqueter et en répandant ses membres aux quatre coins de la terre. Depuis, elle imite les voix et chante partout où nous allons. La situation de Lucie recoupe cette expérience douloureuse de la dispersion.

Mais la dispersion peut être aussi prise dans le sens que l'entend la vieille médecine chinoise dont je parlais plus avant : je réfère à la méthode de massage par dispersion qui permet de désengorger le trop plein et de remettre en mouvement l'énergie vitale. Je renvoie en même temps le lecteur au Chapitre I (page 19), à l'expérience de *déplacement du point d'assemblage*, qui permet aussi aux naguals de remettre en branle leur flux d'énergie. Même chose pour le narcissisme : il n'est pas toujours névrosant. Je renvoie à ce sujet le lecteur à la fois au Chapitre

II, au texte « Respiration » (page 23), et au conte en annexe ⁷³. Le monde reflété, sonore ou visuel, peut donc aussi jouer un rôle positif dans le travail artistique. Gaston Bachelard disait que « le monde reflété est la conquête du calme ». Dans le récit, la caverne et la baignoire ⁷⁴, en tant que productrices d'écho, sont deux exemples d'une expérience de dispersion qui permet à Lucie de dénouer la pauvreté de son quotidien. C'est en même temps une image de résistance. La caverne lui tient lieu de premier atelier musical, de studio de son naturel. Ce qu'elle cherche intuitivement dans ses jeux vocaux avec l'écho, c'est de trouver et placer sa voix. C'est déjà l'artiste qui est à l'œuvre. Sa caverne, contrairement à celle de Platon, est utérine, un lieu de gestation de son identité d'artiste. Et le rebondissement du son, sa vibration --en soi, une forme de toucher--, s'insinue par les pores de sa peau et agit sur le corps comme un automassage qui désengorge les trop pleins et régénère ses capacités créatrices.

Quant aux liens étroits entre le psychisme et la peau, ils s'expliquent par leurs origines embryologiques communes et le rôle de l'épiderme dans la structuration du moi. ⁷⁵

La caverne du conte prend sa source à des expériences qui se sont sédimentées en cours de processus, expérience de la littoralité évidemment, mais aussi deux autres, une en théâtre et l'autre au niveau de la performance. Au niveau du théâtre, les jeux vocaux de Lucie font écho à un exercice de projection de la voix puisé à une école théâtrale polonaise, qui n'existe plus maintenant, *Le théâtre pauvre* de Grotowski. J'avais appris à le faire pendant mes études au Conservatoire de Québec, durant les années '70. Le stage avec Claudio Parmiggiani qui, rappelons-le, était aussi une aventure théâtrale, compte pour beaucoup dans cette résurgence. L'exercice consiste à projeter la voix à travers différentes parties du corps (par des bouches imaginaires) : dessus de la tête, sexe, etcetera. Il permet au comédien d'en trouver la diversité et la justesse émotionnelles. L'expérience de la performance, La mort blanche, réalisée lors de mon bac à l'UQAM (1984), a ressurgi elle aussi du stage. Elle consistait en un parcours dans un appartement approché comme territoire (l'appartement où j'habitais). Elle s'est répétée une

⁷³ Voir le conte en annexe et plus précisément : *L'hiver*, page 12 et *Le Mont Athos*, pages 13 à 30 (la naissance de Lucie).

⁷⁴ Voir le conte en annexe. *L'hiver*, pages 12, 13 et 15.

⁷⁵ LELEU, Gérard (éd. 1998), *Le Traité des caresses*. Éditions France Loisir - Éditions Flammarion, page 60.

vingtaine de fois et à raison d'une dizaine de spectateurs à la fois. Assistée d'une étudiante en théâtre, Réjane Tremblay, j'y faisais entrer le public dans un grand placard d'environ 2.5 x 1.5 mètres et d'une hauteur de 2.5 mètres. La porte fermée, nous projetions nos voix sur un des murs, dos aux spectateurs et rebondissant, elles envahissaient la pièce. Cette proximité extrême dans le noir et cet écho envahissant tout le corps ne laissèrent personne indifférent : certains spectateurs sortaient paniqués, d'autres participaient à notre chant improvisé et cela créait chaque fois un chœur utérin. Il s'agissait déjà à travers cette performance, d'une réflexion expressive sur l'origine du chant et de la musique qui s'avère le cœur du conte.

(b) Vision acoustique du monde

Mais c'est la recherche au niveau de l'éthologie, et plus précisément la question de l'existence d'une dimension esthétique chez l'animal soulevée par Dominique Lestel, qui joua le rôle le plus important dans la création du récit. Au Chapitre III, je parlais d'une exploration du chant avec les chiens, mes compagnons de vie de l'époque, de la dimension esthétique qu'elle impliquait déjà. La recherche sur d'autres mammifères, dont les mammifères marins, a fait le reste. Je ne m'en tiendrai ici qu'aux mammifères marins :



[...] *les baleines et les dauphins seraient les rejetons d'une sorte de gros loup, le mesonyx, qui vivait à l'éocène et qui, suivant le chemin inverse de l'évolution, aurait décidé de revenir à la mer.*⁷⁶

Ce retour à la mer d'un mammifère, *une sorte de gros loup*, fut très inspirant. Il révèle la grande capacité d'inversion du vivant et intrinsèquement, sa grande faculté d'adaptation. Le mesonyx se retrouva un jour sur le littoral, à passer de plus en plus de temps dans l'eau pour se nourrir, jusqu'à se réadapter à la vie marine. Cela prit quelques cinquante millions d'années à cet animal pour opérer les innombrables transformations qui lui ont permis de passer du *loup* au mammifère marin : compression et entassement des vertèbres les unes sur les autres, disparition pratiquement

⁷⁶ GRENIER, Roger (1998), *Les larmes d'Ulysse*. Éditions Gallimard, page 111. --Dessin théorique du mesonyx.

complète du bassin, reformatioins des membres locomoteurs en palettes natatoires, de la cage thoracique en une plus élastique, capable de résister à la pression des profondeurs, et du système respiratoire pour pouvoir tenir beaucoup plus longtemps en apnée, sans oublier le déplacement spectaculaire des narines sur le dessus de la tête pour former un ou deux événements. Ce sens de l'inversion et cette vie dorénavant partagée entre l'air et l'eau m'apparurent comme étant l'image même de la littoralité.

Mais parmi ces modifications, ce sont celles opérées au niveau de l'audition et de la voix qui inspirèrent et consolidèrent la dimension esthétique du conte : je parle ici de l'écholocalisation chez les cétacés, qui utilise des ondes sonores, et du chant des baleines à fanons en particulier ⁷⁷. Le son voyage près de cinq fois plus vite dans l'eau que sur terre. Dans de grandes masses d'eau comme les océans, cette particularité est loin d'être négligeable. Par exemple, avant l'arrivée de la pollution sonore, des scientifiques avancent que les baleines communiquaient entre elles non seulement par secteurs comme aujourd'hui mais à travers un océan entier, grâce justement à cette particularité acoustique. Dans un tel contexte, les modifications au niveau de la voix et de l'audition (projection et réception des sons) révèlent avec plus d'acuité encore, la grande intelligence de l'environnement que possèdent ces animaux.

C'est l'intelligence du vivant.

Les mesonyx étaient-ils aussi groupistes que les loups actuels ? Une chose est certaine, leurs rejetons eux, les mammifères marins, le sont. Aimaient-ils autant chanter pour le simple plaisir d'être ensemble, comme les loups actuels, comme les baleines ? Encore ici, une chose est certaine, l'impact émotionnel qu'a sur nous le chant des loups et des baleines tient dans leur facture mélancolique commune. Et cette facture, on la retrouve aussi chez les formes les plus anciennes du chant humain, dont les plaintes. Il s'agissait à travers cette partie de la recherche d'aller en chercher les éléments qui puissent me permettre de tenter une cohésion des grands mythes. Les marsouins, les dauphins et les baleines sont les ondes sonores du conte. Le

⁷⁷ La pratique de l'écholocalisation par les Mysticètes (baleines à fanons) est encore sujet à controverse scientifique, mais a été démontrée chez tous les Odontocètes (baleines à dents), dont les Delphinidae, orques, marsouins et dauphins.

personnage principal est le territoire littoral lui-même. Et la liaison loups/chiens/mammifères marins ⁷⁸ met de l'avant la vision acoustique du monde que ce territoire porte.

L'écholocation est ce mode de communication et d'orientation semblable dans son principe puisqu'elle utilise des ondes sonores, à l'échographie et au sondeur ⁷⁹. La première page de ce chapitre, page 55, montre justement un fond marin retranscrit sur un rouleau de papier issu d'un sondeur dit à stylet, génération précédant le sondeur électronique (papier récupéré de ma période de pêche). Les ondes sonores, des ultrasons, émises par l'appareil frappent un obstacle et reviennent sous forme d'échos que le stylet retranscrit ensuite sous forme graphique. Même chose pour le sondeur biologique des mammifères marins : l'événement s'est élargi en une cavité que l'on appelle « cavité spiraculaire » et c'est dans cette cavité que se trouve la source des cliquetis. Flanquée de sacs considérés comme des réflecteurs acoustiques, les ondes sonores émises par cet ensemble sont alors focalisées par le melon, structure graisseuse visible sur le dessus de la tête. Comme pour le sondeur et l'échographie, ces sons parcourent ensuite le milieu aquatique et sont réfléchis sous forme d'échos par les objets qu'ils rencontrent. Le conduit auditif n'est pratiquement plus fonctionnel, les oreilles externes disparues : les sons sont recueillis par la mâchoire inférieure et transmis à une oreille interne qui s'est développée en cours d'inversion. En analysant les échos qui leur reviennent, le cerveau crée une image acoustique de l'objet rencontré par les sons. Cette image rend compte non seulement de la silhouette de l'objet, mais également de sa structure interne. Lors de rencontres organisées dans les eaux littorales entre enfants et dauphins par exemple, pourquoi ces derniers vont-ils si souvent vers les malades dont les autistes ? Ne serait-ce pas cette capacité de leur sonar biologique à lire la structure interne des êtres qui soit en cause ? Ou plus précisément, ne dessert-il pas à merveille leur aptitude compassionnelle ? Et par extension, ne dépasserait-il pas chez eux, comme l'entend Dominique Lestel, la seule « rationalité instrumentale » pour rejoindre la « rationalité expressive » ? Au Mont Athos en particulier, Lovely a comme on dit des vieux pêcheurs à l'estime, *un sondeur*

⁷⁸ Voir le conte en annexe dans son ensemble et plus particulièrement les chapitres *Le Mont Athos*, pages 23 à 42, et *Raymond*, pages 48 à 52.

⁷⁹ Les mots *sonde* et *sondeur* sont d'ailleurs issus du vieil anglo-saxon *sund* qui signifie, mer.

dans le nez. Sa manière de deviner Lucie et la sage-femme en elle qui l'accompagne dans sa renaissance, relèvent d'une vision échographique. Comme si sur le littoral, tout contre cette gigantesque masse d'eau dans laquelle le son voyage si vite, nous développerions, comme les mammifères marins, une sorte d'oreille interne qui permette d'entendre sur des fréquences qui nous sont ordinairement inaccessibles.

Sur le littoral, Écho s'immerge. Et son chant tient alors moins de la répétition ou de l'imitation des voix (tout en l'incluant) qu'à une communication dans laquelle voix et voies se confondent dans une géopoétique écholocative.



Fig. 13

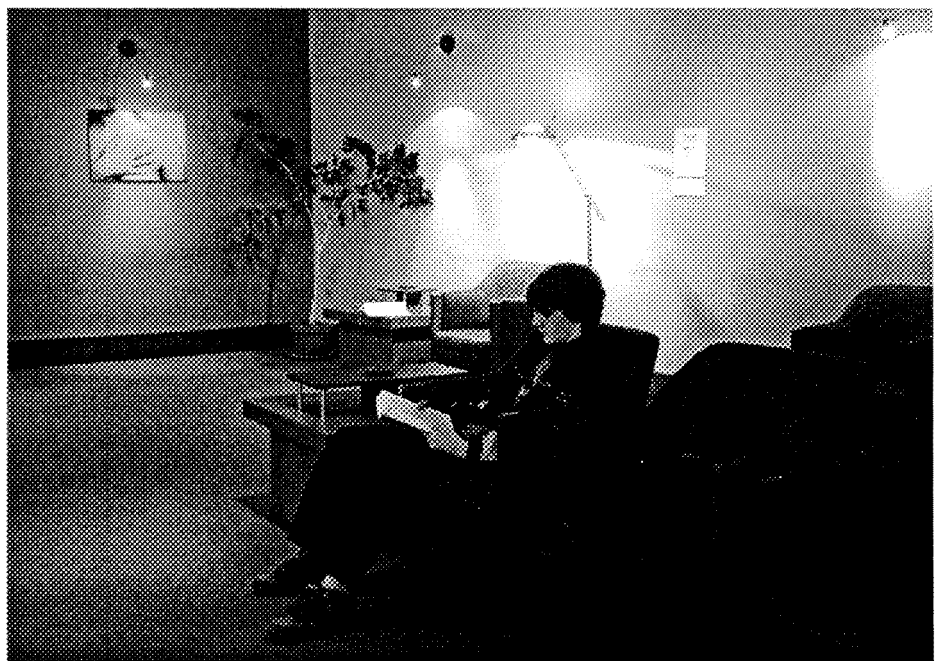
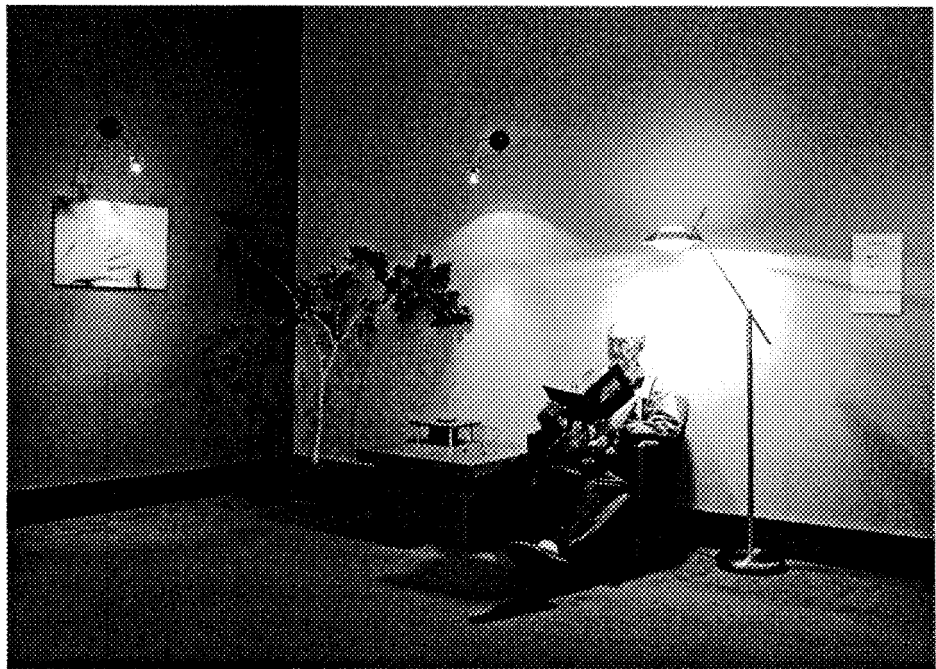


Fig. 14, 15

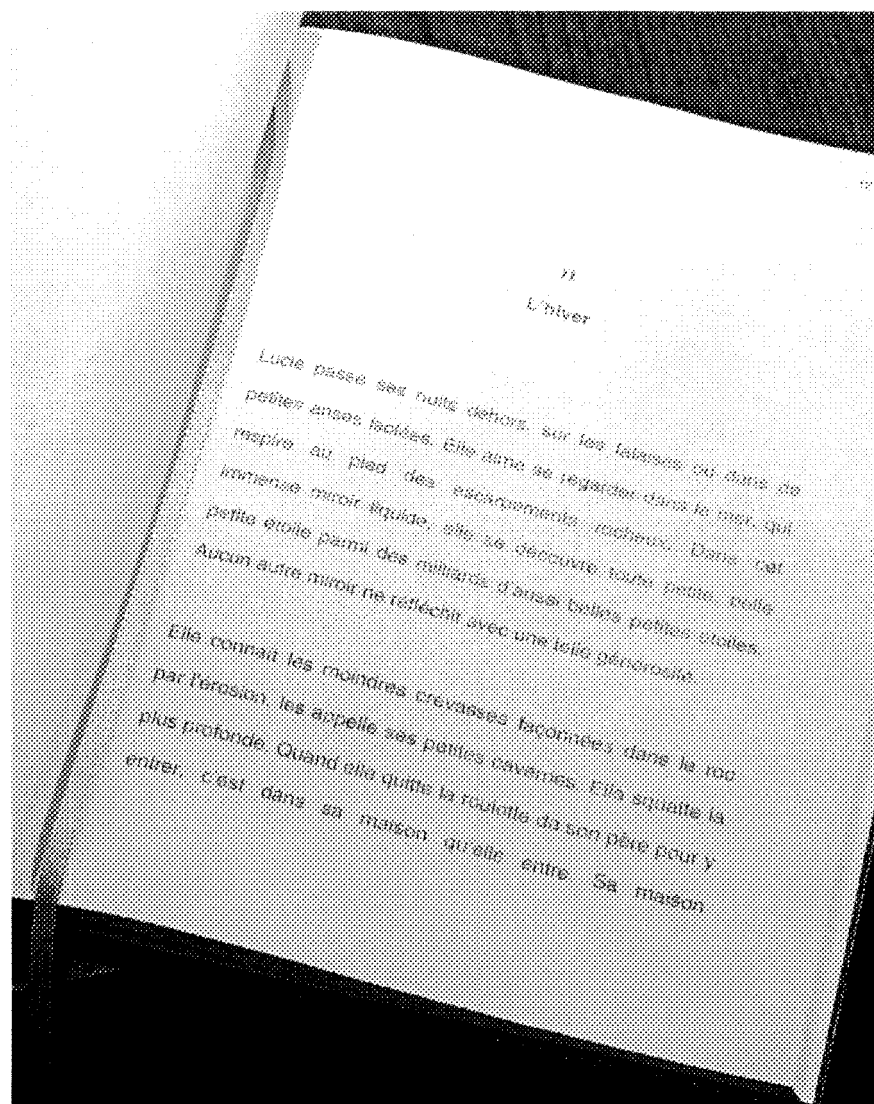


Fig. 16

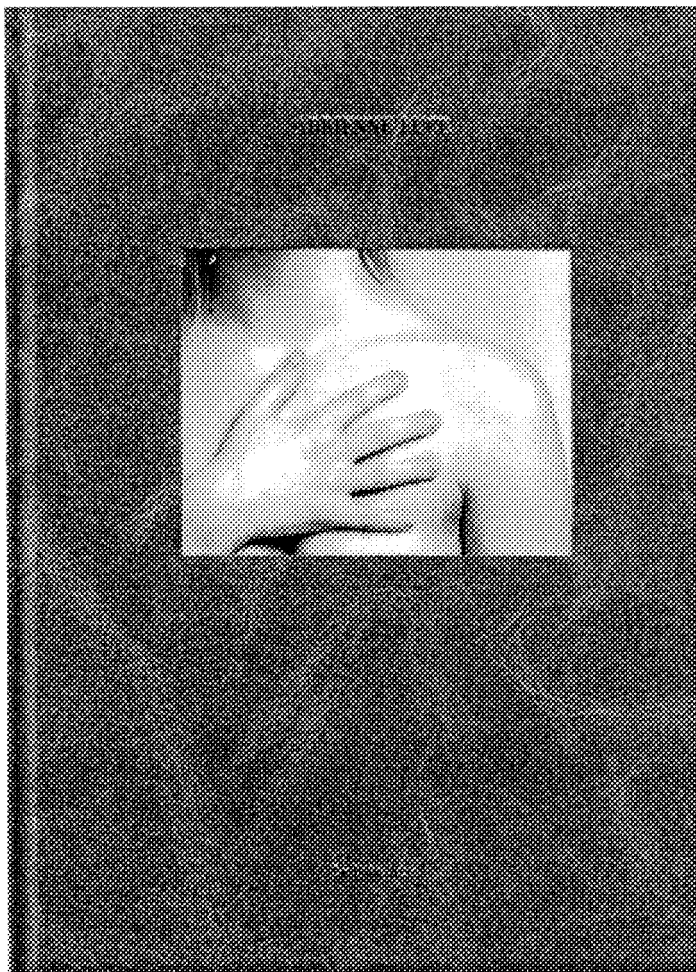


Fig. 17



Fig. 18

Conclusion

L'objectif d'intégrer l'écriture à ma pratique visuelle s'est matérialisé dans une liaison poésie/installation qui m'a ouvert de nombreuses pistes de création. L'exposition dans une bibliothèque publique avec texte et mise en scène photographique me semble une avenue qui mériterait d'être développée davantage, tant au niveau visuel que littéraire. Les bibliothèques publiques pourraient devenir aussi le réseau privilégié de diffusion de ces œuvres. Car c'est précisément leur caractère public qui m'intéresse dans une telle avenue.

Le rapport entre l'humain et l'animal qui traverse pratiquement tous mes travaux de maîtrise est une piste sous-jacente que j'ai l'intention de continuer à explorer car il a pour moi le potentiel de rejoindre le mythe. Dans l'avenir, il peut encore se matérialiser dans une liaison poésie/installation mais tout autant se disperser dans différentes formes d'expression : vidéographie, photographie, enregistrement sonore, dessin, écriture. Sans nier l'importance du medium, la maîtrise m'aura permis aussi de confirmer qu'il n'est pas le seul à porter le message.

L'objectif de dépouillement de mon travail installatif a, je crois, été atteint lui aussi. Du moins assez pour influencer en même temps sur l'écriture, en la dégageant de son lyrisme trop ampoulé pour laisser plus d'espace à la musicalité. J'ai travaillé le conte comme si j'écrivais une partition et cette piste-là, *acoustique*, me donne beaucoup d'espoir pour l'avenir.

Mais il est évident que la *maîtrise* dans ce qu'elle a de plus dense, consista pour moi en cette lutte contre la dépression que j'ai intégrée au processus de création. J'en sors en sachant qu'il n'y a ni guérison, ni maîtrise définitives. Je suis passée d'une illusion de contrôle à une expérience du dénuement et de la pauvreté. Il me fallait traverser cette illusion-là si je voulais retrouver la mémoire. La mémoire du risque, nécessaire à tout artiste. La mémoire sensible du monde, celle qui murmure inlassablement sous le discours des fins. Qui murmurera encore si nous

disparaissons. Je sors de ce périple non plus fragilisée, mais fragile. Moins heureuse que vivante. Et pauvre aussi. Soit. Au pis aller, je fouillerai les bacs de récup pour trouver du papier et des crayons et j'écirai. C'est encore ce qui coûte le moins cher à produire, la poésie.

J'ai perdu quelque chose de très important à travers cette maîtrise, ma peur bleue de la littérature. Rien que pour cela, elle aura valu la peine.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉRUBÉ**, Anne et **COTTON**, Sylvie (2001), « Installation, pistes et territoires ». Éditions Skol.
- BEUYS**, Joseph (1974), « *Coyote, I like America and America likes me* ». Éditions René Block Gallery, New York.
- BORÉAL Art/Nature**, in www.artnature.ca.
- BROHM**, Jean-Marie (2000), « Le vivant ». Entrevue avec Élisabeth de Fontenay in www.philagora.net.
- CASTANEDA**, Carlos (1985), *Le feu du dedans*. Folio/essais. Éditions Gallimard.
- CHAPOUTHIER**, Georges (2004), *Qu'est-ce que l'animal ?* Les Petites Pommes du Savoir. Éditions Le Pommier.
- DAIGNEAULT**, Gilles (2003), « Louise Robert, la peintre qui écrit », in *La transposition générique*. Revue *Protée*, volume 31, no 1.
- DE FONTENAY**, Elisabeth (1998), *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Éditions Paris Fayard.
- DE NERVAL**, Gérard (éd. 1964), *Faust*. Traduction de la première partie. Éditions Garnier-Flammarion, Paris.
- DIDI-HUBERMAN**, Georges (2001), *Génie du non-lieu. Fable du lieu*. Les Éditions de Minuit, Paris.
- DODDS**, E. R. (éd. 1977), *Les Grecs et l'irrationnel*. Champs. Éditions Flammarion.
- DUBOIS**, Philippe J. (1996), *Oiseaux marins*. Coll. Les carnets de la nature. Éditions Gallimard Jeunesse.
- DUMONT**, Jean (1998), *L'ombre rouge*. Catalogue des œuvres de feu d'André Fournelle. Présentation de Pierre Restany. Éditions Les 400 coups.
- GARNEAU**, Marc (2001), *Les années de feu*. Catalogue sur ses œuvres avec le feu. Publié en collaboration avec Plein Sud, Expression et CNE.
- GILBERT**, Lorraine et **FABB**, Jeane (2002), *Sans traces / an ummerkja / Without a trace*. Catalogue de l'expérience art/nature en Islande avec des artistes québécois et islandais. Éditions Boréal Art/Nature.
- GRANDE**, John K. (1997), *Art, nature et société*. Les éditions Écosociété.
- GRENIER**, Roger (1998), *Les larmes d'Ulysse*. Collection Folio. Éditions Gallimard.

GRIMAUD, Hélène (2003), *Variations sauvages*. Éditions Robert Lafond, S.A., Paris.

GUATTARI, Félix et **GLOWCZEWSKI**, Barbara (1987), « Espaces de rêves : Les Warlpiri », in *Chimères*, no 1.

HARTHERLY, Janelle et **NICHOLLS**, Délia (éd. (1991), *La Petite Encyclopédie des Dauphins et Marsouins*. Traduction Anne Collet, directrice adjointe du Musée océanographique de La Rochelle. Éditions Bordas.

HÉNAULT, Michel et **JOLICOEUR**, Hélène (2003), *Les loups du Québec : meutes et mystères*. Société de la faune et des parcs du Québec.

HESSE, Hermann (éd. 1971), *Steppenwolf*. Éditions Bantam Books.

HOSSZU-LEGOCKY, Géza (2004), in *Progetto Martha Argerich*. Discographie : <http://www.rtsi.ch/trasm/argerich/welcome.cfm?lng=1&ids=493&idc=3096>. Répertoire de musique tsigane, *The 5 Devils*. <http://www.rtsi.ch/trasm/argerich/welcome.cfm?lng=1&ids=491&idc=975>. Répertoire de musique classique.

HOUSTON, Nancy (1998), *L'empreinte de l'ange*. Actes Sud. Éditions Leméac.

KAFKA, Franz (éd. 1955), *La métamorphose*. Le livre de Poche. Éditions Gallimard.

KAINE, Elisabeth (2004), *Métissage*. Éditions, La Boîte Rouge vif, Caféine design et L'Œuvre de l'Autre.

LA CHANCE, Michaël (2005), *Frontalités. Censure et provocation dans la photographie contemporaine*. Collection Le soi et l'autre. Éditions vlb éditeur.

LA CHANCE, Michaël (2000). *Carnet du Bombyx*. Éditions L'Hexagone et Michaël La Chance.

LAMOTHE, Arthur (1983), *Mémoire battante*. Filmographie, 3x55' Coul. VO Québec 16mm.

LELEU, Gérard (1998), *Le Traité des caresses* Éditions France Loisirs - Éditions Flammarion, Paris.

LE SABORD (2002), « Éléments/Feu », in revue no 62.

LESTEL, Dominique (éd. 2003), *Les origines animales de la culture*. Champs. Éditions Flammarion, Paris.

MACHEREY, Pierre (2001), « Im Anfang war die Tat, (1) L'homme insatisfait. La philosophie au sens large », groupe de travail animé par Pierre Macherey, in <http://www.univ-lille3.fr/set/accueilmacherey.html>.

MASINI, Lara-Vinca (2003), « L'arte del novecento, dall'Espressionismo al Multimediale », Volume XI. Éditions Giunti (Italie).

MARION, Jean-Luc (éd. 1996), *La croisée du visible*. Éditions PUF, Paris.

NANCY, Jean-Luc (2004), « Faust ». Préface au *Libretto*. Théâtre Metastasio, Prato, Italie, mai 2004.

NANCY, Jean-Luc (2003-2004), « Faust ». Adaptation du texte de Goethe selon l'hypothèse de Claudio Parmiggiani, traduction en italien par Franco Fortini. Texte inédit.

NIETZSCHE, Friedrich (éd. 1994), « La Naissance de la tragédie ». Le Livre De Poche, Classiques de la philosophie.

PIETRA, Régine (1992), *Clarum per obscurius*, in « Sage comme une image. Figures de la philosophie dans les arts ». Éditions du Félin.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa (éd. 1996), « Femmes qui courent avec les loups, histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage ». Le Livre de Poche. Éditions Grasset.

POULIN, Daniel (2000), *Vagabondages*, récit aventureux . Éditions Boréal Art/nature.

SAVAGE, Stephen (1991), *Espèces en danger. Dauphins et Baleines*. Éditions Glénat.

T. TOP, Denis (éd. canadienne 1986), *Dictionnaire pratique d'automassage, points d'acupressure, de digitopuncture, de shiatsu*. Collection Santé. Dictionnaires. Éditions Québec/Amérique.

VIAN, Boris (éd. 1968), *Les fourmis*. Collection Le Terrain Vague. Éditions 10/18.

WHITE, Kenneth (2003-2004), in *L'Archipel*, www.geopoetique.net.

WHITE, Kenneth (1994), *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Éditions Grasset, Paris.