



Autobiographie d'un artisan de la transmission :

Vers un profil de pratique à la manière d'une survivance des traditions personnelles

par Laurent Alexandre Krissohoïdis

**Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A) à la Maîtrise en art, à la concentration en Enseignement et en
Transmission de l'art, au profil de recherche Fondamentale**

Québec, Canada

© Laurent Alexandre Krissohoïdis, 2023

RESUME

Je propose par cette recherche de maîtrise de fouiller un point aveugle dans le milieu artisanal. Il s'agit pour moi de définir avec un certain soin une partie non-normative dans l'attribut de l'artisan en soulevant la problématique suivante : comment conceptualiser, faire advenir et incarner « l'artisan de la transmission » en ma capacité créative à agencer en mes traditions personnelles des oralités, des spiritualités, et des gestuelles ? Durant ce mémoire, j'expose les différentes pistes que l'artisan de la transmission doit emprunter pour définir son identité singulière, ainsi que les processus lui permettant une application de ses enjeux de transmetteur. Au vu de la multiplicité des angles de réflexion, et afin de justifier cette originalité, j'ai choisi d'élaborer une structure en six chapitres. Ceux-ci sont, en quelque sorte, encapsulés dans un contexte d'écriture relevant de l'essayisme poétique. Ce procédé, que je définis comme un espace de « porosité » entre le lecteur et le transmetteur, offre une relation à la tentative d'extériorisation de sa pensée tout en la découvrant. Ainsi, la première étape présentée dans ce mémoire est naturellement un retour sur ma vie de jeune homme et sur mon vécu d'artisan afin de donner un éclairage situationnel à cette recherche. Je m'inscris ensuite dans un regard interdisciplinaire en articulant les concepts principaux découlant d'une étude de la survivance anthropologique (voir Warburg & Recht, 2019) aux processus et inhérences liées à une représentation de la transmission. À partir de l'image de cette dernière et de son déroulement pas forcément linéaire, je tente de faire émerger l'équilibre dans l'acte de transmettre par les médiums exprimés par l'artisan : le geste et le conte. Dans un troisième temps, mon approche dévoilera une méthodologie itérative prenant place dans une tradition ethnographique postmoderne. Cette dernière se prêtant complètement au possible croisement entre les positionnements autobiographique et ethnométhodologique, les déclinaisons d'attitudes de « l'Autos » (voir Morin, 1980) – autoréflexivité, autodéfinition, autoformation et automédialité – et les postures du Praticien-Chercheur en science de l'éducation et de l'Agent-Patient anthropologique. La poursuite de ce cheminement est ainsi l'occasion de mettre en valeur les parcours d'autrices et d'auteurs autochtones ayant des points de vue uniques sur l'artisanat et la transmission. De la sorte, je fais cas d'une conceptualisation hétéroclite et j'amène une suggestion de définition de ce que l'on peut entendre comme étant des traditions personnelles, à la fois orales, spirituelles et gestuelles, et la manière de les faire exister. Par la production d'une création littéraire, je mets en évidence, mais d'une autre façon, les mouvements de transformation résultant de l'instauration de mon identité d'artisan de la transmission dans sa transférabilité et son effectivité. À l'issue de ce mémoire, j'ouvre sur l'idée qu'il est nécessaire qu'une nouvelle taxonomie soit appliquée à l'artisan de la transmission, de la sorte que les notions d'*automédium*, d'*autobiologie*, d'*actiographie* et de prophétisation viennent enrichir l'approche. Pour préciser l'agentivité de l'artisan de la transmission, j'ai mis en diagramme les différentes évolutions de cet état cyclique en spécifiant ainsi un « profil de pratique » (Boutet, 2004, p. 6) de transmission. La capacité opératoire de ce concept dans un atelier et en dehors promet des perspectives inédites pour l'artisan de la transmission : à la fois comme incitateur aux regroupements corporatifs, comme dénominateur commun à l'innovation par les traditions, mais aussi comme facteur de la création de savoir artisanaux propre à être transmis.

Mots-clés : artisan ; autochtone ; modélisation ; traditions ; transmission.

ABSTRACT

In this master's thesis, I propose to explore a blind spot in the craft world. My aim is to carefully define a non-normative part of the artisan's attribute, by raising the following question: how can I conceptualize, bring to life and embody the "artisan of transmission" in my creative capacity to combine oralities, spiritualities and gestures in my personal traditions? In this memoir, I outline the various paths that the artisan of transmission must take to define his or her singular identity, and the processes that enable him or her to apply his or her transmitting stakes. In view of the multiple angles of reflection, and in order to justify this originality, I have chosen to develop a structure in six chapters. These are, as it were, encapsulated in a writing context of poetic essayism. This process, which I define as a space of "porosity" between the reader and the transmitter, offers a relationship to the attempt to externalize one's thought while at the same time discovering it. Thus, the first step presented in this memoir is naturally a return to my life as a young man and my experience as a craftsman, in order to shed situational light on this research. I then take an interdisciplinary approach, articulating the main concepts derived from a study of anthropological survival (see Warburg & Recht, 2019) with the processes and inferences linked to a representation of transmission. From the image of the latter and its not necessarily linear unfolding, I attempt to bring out the balance in the act of transmission through the mediums expressed by the craftsman: gesture and storytelling. In the third stage, my approach will reveal an iterative methodology rooted in a postmodern ethnographic tradition. The latter lends itself completely to the possible crossover between autobiographical and ethnomethodological positions, the declensions of attitudes of the "Autos" (see Morin, 1980) - self-reflexivity, self-definition, self-training and self-mediality - and the postures of the Practitioner-Researcher in educational science and the anthropological Agent-Patient. The pursuit of this path is thus an opportunity to highlight the journeys of indigenous authors with unique perspectives on craft and transmission. In this way, I bring to bear a heterogeneous conceptualization and a suggested definition of what can be understood as personal traditions - oral, spiritual and gestural - and how they can be brought into existence. By producing a literary creation, I highlight, but in a different way, the transformative movements resulting from the establishment of my identity as a craftsman of transmission in its transferability and effectiveness. At the end of this dissertation, I open with the idea that a new taxonomy needs to be applied to the artisan of transmission, so that the notions of automedium, autobiography, actiography and prophecy enrich the approach. To clarify the agentivity of the artisan of transmission, I have diagrammed the different evolutions of this cyclical state, thus specifying a "practice profile" (Boutet, 2004, p. 6) of transmission. The operative capacity of this concept both inside and outside the workshop promises unprecedented prospects for the transmission craftsman: both as an incentive for corporate groupings, as a common denominator for innovation through tradition, but also as a factor in the creation of craft knowledge suitable for transmission.

Keywords: craftsman; indigenous; modeling; traditions; transmission.

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|-------|
| RESUME..... | III |
| ABSTRACT..... | IV |
| TABLE DES MATIERES..... | V |
| Liste des figures..... | IX |
| DEDICACE..... | XI |
| REMERCIEMENT..... | XII |
| AVANT-PROPOS..... | XIII |
| PREAMBULE..... | XIV |
| PROLEGOMENES..... | XVI |
| L'ESSAI POÏETIQUE..... | XVI |
| L'ESSAI..... | XVI |
| LA POÏETIQUE..... | XVII |
| LA COMBINAISON..... | XVIII |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| CHAPITRE I..... | 3 |
| SITUER L'ARTISAN DE LA TRANSMISSION, UNE QUETE DE SOI..... | 3 |
| 1.1. RECIT D'UNE ORIGINE : ÊTRE HYBRIDE..... | 3 |
| 1.1.1 SOUVENIR D'UNE ENFANCE SINGULIERE..... | 3 |
| 1.1.2 IL ME FUT CONTE..... | 6 |
| 1.1.3 APPRENTISSAGE, ARTISANAT ET ARTISTE : UNE RELATION OSMOTIQUE..... | 8 |
| 1.1.4 LE VOYAGEUR SENSIBLE..... | 18 |
| 1.1.5 MOI, ETRANGER..... | 23 |
| 1.2 THEMES DE TRANSITION ET PROBLEMATISATION..... | 26 |
| 1.2.1 POUR UNE INTRODUCTION AU MILIEU ARTISANAL..... | 27 |
| 1.2.2 PROBLEMATIQUE..... | 28 |
| CHAPITRE II..... | 30 |
| TRANSMETTRE LES TRADITIONS, AU TRAVERS DE SOI..... | 30 |
| 2.1 TRANSMETTRE L'EXPERIENCE..... | 30 |
| 2.1.1 ACTUALISER LES TRADITIONS..... | 32 |
| 2.1.1.1 REPETITION..... | 34 |
| 2.1.2 SURVIVANCE..... | 35 |
| 2.1.2.1 ACTE DE SURVIVANCE..... | 37 |
| 2.2 PROCESSUS ET INHERENCES A LA TRANSMISSION..... | 38 |

| | | |
|---|---|----|
| 2.2.1 | LES FRAGMENTS DU PUZZLE IMPOSSIBLE DE GRACIELA FRIGERIO | 39 |
| 2.2.1.1 | FRAGMENT DE LA PENSEE..... | 40 |
| 2.2.1.2 | FRAGMENT DE LA PAROLE | 41 |
| 2.2.1.3 | FRAGMENT DE L'ESPACE | 43 |
| 2.2.1.4 | FRAGMENT DE L'ECOUTE..... | 44 |
| 2.2.1.5 | FRAGMENTS DE COMPREHENSION ET D'INTERPRETATION | 45 |
| 2.2.1.6 | FRAGMENT DE L'IMAGINATION | 46 |
| 2.2.1.7 | VOUS AVEZ DIT FRAGMENTS ?..... | 47 |
| 2.2.2 | LE CHEMIN DE L'EQUILIBRE | 49 |
| 2.3 | ACTES DE LA TRANSMISSIBILITE : MEDIUMS ET CREATEURS | 51 |
| 2.3.1 | LE MEDIUM CONTE : L'HISTOIRE NARREE DU GESTE, CONTER SA VIE..... | 52 |
| 2.3.2 | LE MEDIUM GESTE : UNE PRAXIS AU SERVICE D'UNE TRANSMISSION CREATIVE, MIMETISME..... | 54 |
| 2.3.2.1 | PRATIQUE ET PRAXIS, DIFFERENCIATION DANS L'APPLICATION | 56 |
| 2.3.3 | LE CREATEUR DES MEDIUMS GESTE ET CONTE : L'ARTISAN | 57 |
| CHAPITRE III..... | | 60 |
| UNE TENTATIVE METHODIQUE, S'INSTALLER EN SOI..... | | 60 |
| 3.1 | TRADITIONS..... | 61 |
| 3.1.1 | ETHNOGRAPHIE POSTMODERNE | 61 |
| 3.2 | POSTURES ET ATTITUDES | 62 |
| 3.2.1 | LA POSTURE DU PRATICIEN-CHERCHEUR | 63 |
| 3.2.2 | LA POSTURE DE L'AGENT-PATIENT..... | 63 |
| 3.2.3 | LES ATTITUDES DE « L'AUTOS »..... | 64 |
| 3.2.3.1 | AUTOREFLEXIVITE..... | 65 |
| 3.2.3.2 | AUTODEFINITION | 67 |
| 3.2.3.3 | AUTOFORMATION | 67 |
| 3.2.3.4 | AUTOMEDIALITE..... | 69 |
| 3.3 | METHODOLOGIES ET METHODES DE RECHERCHES..... | 69 |
| 3.3.1 | ETHNOMETHODOLOGIE | 70 |
| 3.3.2 | METHODOLOGIE AUTOETHNOGRAPHIQUE | 70 |
| 3.3.3 | METHODE AUTOBIOGRAPHIQUE..... | 71 |
| 3.3.4 | METHODE DES P.A.C.S..... | 73 |
| CHAPITRE IV..... | | 77 |
| ÊTRE ARTISAN DE LA TRANSMISSION, AU CŒUR DES AUTRES | | 77 |
| 4.1 | PREMIERE MONOGRAPHIE | 77 |
| 4.1.1 | HOSTEEN KLAH : HOMME MEDECINE, TISSERAND ET PEINTRE DU SABLE | 78 |
| 4.2 | DEUXIEME MONOGRAPHIE | 82 |

| | | |
|---|---|-----|
| 4.2.1 | LORI ARVISO ALVORD : ARTISANE DE LA CHAIR ET RECONCILIATRICE DES MEDECINES | 82 |
| 4.3 | TROISIEME MONOGRAPHIE | 85 |
| 4.3.1 | SAM BEGAY : HOMME TRADITIONNEL ET BIJOUTIER | 85 |
| 4.4 | LIEN AVEC MA RECHERCHE | 88 |
| 4.4.1 | INDICE SUR LE DEVENIR D'UNE TRANSMISSION, CE QU'IL EN EST A VENIR : REFLEXION SUR KLAH | 88 |
| 4.4.2 | INDICE SUR LE CHEMINEMENT DE CELUI QUI REÇOIT ET ENSUITE TRANSMET : REFLEXION SUR ALVORD | 89 |
| 4.4.3 | INDICE SUR L'INCARNATION DE CE PARCOURS, SON APPLICATION A DES SITUATIONS PRESENTES : REFLEXION SUR BEGAY | 90 |
| CHAPITRE V | | 92 |
| LE MANIFESTE SPONTANE DE LA THEORIE DES DEUX VAINQUEURS | | 92 |
| 5.1 | CONTES ALLEGORIQUES : TOME I ^{ER} | 92 |
| 5.1.1 | LA GESTE DU PREMIER ET DU SECOND | 92 |
| 5.1.2 | LE GESTE DU PREMIER ET DU SECOND | 96 |
| 5.2 | LE MANIFESTE DUAL : UNE ANALYSE | 99 |
| 5.2.1 | LA CHANSON DE GESTE | 100 |
| 5.2.2 | LE GESTE ET SON GUIDE | 101 |
| CHAPITRE VI | | 103 |
| ÊTRE ARTISAN DE LA TRANSMISSION, AU CŒUR DE SOI | | 103 |
| 6.1 | TAXONS | 104 |
| 6.1.1 | AUTOBIOLOGIE | 104 |
| 6.1.2 | AUTOMEDIUM | 106 |
| 6.1.3 | ACTIOGRAPHIE | 108 |
| 6.2 | PROPHETISATION | 109 |
| 6.3 | « DETERMINATION » | 113 |
| 6.3.1 | UN POINT SUR MON AGENTIVITE | 113 |
| 6.3.2 | DIAGRAMME | 114 |
| 6.3.2.1 | LEGENDE | 116 |
| 6.3.3 | LE « PROFIL DE PRATIQUE » DE MARC BOUTET APPLIQUE A LA TRANSMISSION | 119 |
| 6.3.4 | PERSPECTIVES D'APPLICATIONS | 120 |
| CONCLUSION | | 123 |
| EPILOGUE | | 127 |
| BIBLIOGRAPHIE | | 128 |
| ANNEXE 1 | | 142 |
| ANNEXE 2 | | 144 |
| ANNEXE 3 | | 148 |

| | |
|--------------------------|-----|
| ANNEXE 4..... | 153 |
| ANNEXE 5..... | 155 |
| ANNEXE 6..... | 156 |
| ANNEXE 7..... | 157 |
| ANNEXE 8..... | 159 |
| ANNEXE 9..... | 160 |
| ANNEXE 10..... | 161 |
| ANNEXE 11..... | 162 |
| ANNEXE 12..... | 163 |
| ANNEXE 13..... | 167 |
| INDEX ET GLOSSAIRE | 171 |

LISTE DES FIGURES

| | |
|---|----|
| FIGURE 1 : MON POSTE DE TRAVAIL AVEC TOUTES SORTES DE PREPARATIONS POUR LA PRODUCTION D'ESSAIS DE COULEURS VITRIFIABLES. CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES..... | 12 |
| FIGURE 2 : UNE DE MES PREMIERES REALISATIONS DECOREES A L'AEROGRAPHE. JE ME SOUVIENS AVOIR ETE TRES EMU DE CONSTATER UN TEL RENDU POUR DE LA MAIN LEVEE. CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES..... | 13 |
| FIGURE 3 : DETAIL D'UNE ŒUVRE SUR LAQUELLE J'AI CHERCHE A OBTENIR DES CROISEMENTS DE MATIERES, DE COULEURS ET DE MATERIAUX. PIECE D'ARGILE BLANCHE SIGILLEE, DOREE A L'OR 24 CARATS, EMAILLEE ET DECOREE DE COULEURS DITES DE « TROISIEME FEU ». CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES..... | 14 |
| FIGURE 4 : DETAIL D'UNE ŒUVRE DECOREE AVEC MA TECHNOLOGIE D'IMITATION DES SABLES DE COULEURS NAVAJO. ON PERÇOIT ICI NETTEMENT LE « GRAIN » DE LA MATIERE, LES ALENTOURS AYANT ETE REHAUSSES D'UNE DORURE A L'OR JAUNE ET AU PALLADIUM. CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES..... | 15 |
| FIGURE 5 : CI-DESSUS, L'UN DE MES SERVICES A THE SUR LE THEME DE LA FEUILLE ET DU FRUIT DU FIGUIER. ENSEMBLE A THE FABRIQUE EN ARGILE BLANCHE SIGILLEE, DECOR A L'AEROGRAPHE, EMAIL HYDROPHOBE ET OR 24 CARATS. LES COUVERCLES ET L'ANSE SONT EN LIEGE, EN PIN ET EN BAMBOU. CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES..... | 16 |
| FIGURE 6 : CI-DESSUS, UNE DE MES CREATIONS CERAMIQUE, UN VASE SIGILLE DECORE A L'OR ET AU CUIVRE. JE RENVOIE A L'ANNEXE 12 POUR D'AUTRES EXEMPLES DE MON TRAVAIL. CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES..... | 18 |
| FIGURE 7 : PHOTOGRAPHIE DE LA FERME A FLANC DE MONTAGNE, DANS LAQUELLE J'AI VECU UN PEU PLUS DE VINGT ANS. LE DEUXIEME BATIMENT OU JE VIVAIS ET QUI ABRITAIT MES ATELIERS, SE TROUVE MASQUE PAR LA VEGETATION. ON EN DISTINGUE TOUTEFOIS LE CREPI ORANGE SUR LA GAUCHE DE L'IMAGE A LA HAUTEUR DE L'HABITATION PRINCIPALE. CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES..... | 19 |
| FIGURE 8 : ILLUSTRATION DE L'INTERRELATION METHODOLOGIQUE. ŒUVRE INSPIREE DE « L'HISTOIRE DE LA CREATION » DANS LA « VOIE DE LA BENEDICTION » NAVAJO ET DES REALISATIONS DE JUANITA STEVENS (ACCARD ET AL., 2002, PP. 16-17) ET DE JOE BEN JR. (1987-1988). CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES..... | 74 |

| | |
|---|-----|
| FIGURE 9 : LE CERCLE EXTERIEUR DISCONTINU REPRESENTE L'ETHNOGRAPHIE POSTMODERNE, ELLE CONTIENT TOUT LE RESTE, BIEN QUE RESTANT PERMEABLE AU PASSAGE DES CHOSES DE L'INTERIEUR VERS L'EXTERIEUR ET INVERSEMENT. LA CROIX EST CELLE DES ATTITUDES QUI SE RETROUVENT A CHAQUE BOUT DES BRANCHES CRUCIFORMES. LES POSTURES SE PARTAGENT LE CENTRE EN PASSANT L'UNE PRES DE L'AUTRE, EN COMPLEMENTARITE. LES METHODOLOGIES SE REPARTISSENT LA PARTIE GAUCHE DU DESSIN ALORS QUE LES METHODES SONT PLUTOT SUR LA PARTIE DROITE. ELLES SONT TOUTES RELIEES ENTRE ELLES, DANS UN CHEMINENT NON-RECTILIGNE, PASSANT AU TRAVERS DU DESSIN DANS UNE CONSTRUCTION PROCESSUELLE. CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES. | 75 |
| FIGURE 10 : PHOTOGRAPHIE DE L'ŒUVRE, ENCORE MARQUEE PAR LES TRACES DU CHALUMEAU. CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES. | 96 |
| FIGURE 11 : J'AI VOULU REPRESENTER ICI LE CARNET QUI M'A SERVI D'AIDE-MEMOIRE A L'ECRITURE DU CONTE. IL CONSIGNE EN PARTIE LES MOUVEMENTS ET HISTOIRES DE CREATIONS DE CETTE EPOQUE-LA (VOIR ANNEXE 6). | 99 |
| FIGURE 12 : « SCHEMA AGENTIF DU MESE ET DU DATE [...] LES FLECHES NOIRES MARQUENT L'ACTION AGENTIVE ; LES FLECHES GRISES, LES DEVENIRS. CE SCHEMA REND COMPTE DU BLOC HOMME-CHASSEUR/ANIMAL-GIBIER. DANS LE CAS OU LE BLOC DE DEVENIR EST INVERSE, HOMME-GIBIER/ANIMAL-CHASSEUR, TOUTES LES FLECHES DE L'AGENTIVITE SONT ELLES-MEMES INVERSEES. » (DESHAYES, 2013, PARAGR. 43). REPRODUIT SOUS LICENCE <i>CREATIVE COMMONS</i> . CREDITS : DESHAYES (2013)..... | 114 |
| FIGURE 13 : DIAGRAMME DU CYCLE <i>AUTOBIOLOGIQUE</i> . CALLIGRAPHIE ET ENLUMINURE. CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES. | 115 |
| FIGURE 14 : DIAGRAMME DU CYCLE <i>AUTOBIOLOGIQUE</i> ZOOMÉ. CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES. | 116 |
| FIGURE 15 : DIAGRAMME DU CYCLE <i>AUTOBIOLOGIQUE</i> , SECTION 1. CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES. | 117 |
| FIGURE 16 : DIAGRAMME DU CYCLE <i>AUTOBIOLOGIQUE</i> , SECTION 2. CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES. | 118 |
| FIGURE 17 : DIAGRAMME DU CYCLE <i>AUTOBIOLOGIQUE</i> , SECTION 3. CREDITS : ARCHIVES PERSONNELLES. | 119 |

DEDICACE

À Burdle Blue Arm de la *Cheyenne River*, à Eugène, son fils, et à John qui les accompagnait.

À Raymond Gone de *Fort Belknap*.

À Éliane et Jean Seguin des Selves.

J'écris ceci dans l'espoir que les enfants, petits-enfants, et arrière-petits-enfants de nos amis disparus viendront à moi pour que je puisse les relier avec celles et ceux qui ont en tant fait pour ma famille et moi-même et qui sont encore dans nos esprits aujourd'hui. Je n'oublie pas.

REMERCIEMENT

À mes parents, qui ont toujours su trouver les mots justes pour m'accompagner en toute circonstance, qui m'ont abreuvé d'histoires durant mon enfance et encore aujourd'hui, et qui m'ont acquis à la cause des livres dès mon plus jeune âge.

À tous mes proches et à ma famille, qui se reconnaîtront, qui ont manifesté une grande sympathie pour mon travail et mes projets dès leurs balbutiements.

À mes directions de recherche, en les personnes de Jean-Paul Quéinnec et de Catherine Duquette, qui ont toujours eu une indéfectible foi en mes recherches et en mon message.

Aux membres de mon jury de maîtrise, Mesdames Anne Marchand et Marie-Ève Skelling, qui ont été enthousiastes tout le long de la soutenance et pour la qualité de leurs retours.

Au service aux étudiants de l'Université du Québec à Chicoutimi, spécifiquement Jonathan Turcotte et Lise Ouellet, pour leur accompagnement et la pertinence de leurs interrogations.

À Sarina Mc Lellan, pour son écoute et son soutien permanent face à mes difficultés de neuroatypique, mais aussi pour sa profonde bonté qui porte son attitude humaine bien plus loin que sa profession.

À Claude Boivin, pour ses précieux conseils d'aîné, pour sa parole vivante des traditions autochtones et pour sa franche amitié.

À l'Université de Sherbrooke, pour m'avoir permis malgré les difficultés administratives de faciliter l'accès à mes stages en son sein.

À Messieurs René Lemieux et Philippe Charland, pour m'avoir reçu à l'occasion de mes stages dans une si chaleureuse ambiance et pour m'avoir fait confiance.

À Patricia Godbout, qui fut une responsable de stage exceptionnelle, mais aussi une conseillère fort avisée. Je la remercie également pour nos conversations riches qui ont nourri ma réflexion durant mon écriture.

À la Nation abénaquise en son représentant présent lors de ma conférence de fin stage, qui par sa bienveillance m'a donné de l'assurance en la légitimité de ma parole.

À Sylvie Morais, qui me permit de comprendre que j'avais ma place dans les études supérieures universitaires.

À Sandra Côté du service aux étudiants internationaux de l'Université du Québec à Chicoutimi, qui malgré sa charge de travail répondait présente lors de mes appels.

À Michaël La Chance, pour nos joutes intellectuelles qui furent très enrichissantes.

Au Département des arts, des lettres et du langage de l'Université du Québec à Chicoutimi, pour avoir rendu cette expérience de maîtrise possible.

Et enfin, à tous ceux que je ne cite pas, mais qui ont eux aussi apporté une aide précieuse à la constitution de cet écrit.

Tous, je vous remercie pour m'avoir donné confiance en mes mots, en ma volonté, en moi.

AVANT-PROPOS

Dans une attitude éclairante, et bien que vous le sachiez déjà, je me dois de vous dire qu'il n'y a pas de réponse à ma question de recherche. Il n'y a qu'une démarche qui aboutit sur l'instant suspendu de la réflexion. Un espace psychique dans lequel je nous abandonne au nouvel éclairage que cette longue lecture nous aura disposé et déposé. C'est dans la compossibilité que de multiples réponses n'en soient pas que nous entrons dans ce mémoire. Il n'y a pas de définitions qui viendront forclure les possibles, ainsi que le dirait Ludwig Wittgenstein (1972, pp. 46-47), mais une élation de notre compréhension vis-à-vis des potentielles interprétations de notre représentation personnelle de l'univers.

Tout humain a-t-il besoin de début et de fin ? Dans cette quête de fin absolue, on omet la subtilité qu'une chose n'ayant pas de fin peut être interrompue par un terme. Et y mettre un terme, c'est une sorte de fin qui suffit à l'esprit humain. Alors mon mémoire peut avoir un terme, mais pas de fin. Il peut y avoir des développements, des variations, mais pas de conclusions fermées. Il peut y avoir des attentes – de celles admises de notre relation d'ouverture au monde du vivant, du non-encore vivant, de l'humain et du non-encore humain – mais pas de satisfactions qui portent à la satiété.

Pour ce voyage, je serai votre élégiaque et je m'appliquerai à vous bercer de mes écrits. Tel le mouvement réflexe, j'en serai la motile structure pour que vos pensées prennent leurs places en mon utopique tentative pasigraphique.

Il se peut que la tentation de me décrier comme une idiosyncrasie soit prégnante. Mais il est de subjectivité toute chose à partir du moment où notre œil conditionne notre vision de l'univers (Wittgenstein, 1972, p. 143), on ne peut douter que ma lentille n'est pas la même que la vôtre.

À la lecture, on se posera naturellement les questions suivantes : où veut-il en venir ? Que dit-il dans l'ensemble ? Je ne vois pas les choses dans leur ensemble, c'est un fait, un diagnostic. Je n'interprète que par le détail. Pour moi, cette tâche achevée sans fin que vous avez sous les yeux est le plus grand foisonnement de détails que j'ai pu écrire dans cette partie de ma courte existence. Ainsi, glissez-vous dans les pans de cette expérience d'essai-poïétique comme dans un précis de néoténie. En glanant les segments de ma réflexion peut-être verrez-vous ma fenêtre, devant laquelle je suis constamment assis à regarder la même chose que vous, l'étincelant cosmos, mais juste par une autre vue qui m'est offerte par le spectre de mon esprit. Car je ne suis, tout au plus, qu'à quelques pas de vous.

PREAMBULE

Dans ce préambule, qui pourrait également être considéré comme un substitut à une « mise en garde », il sera fait état de certaine particularité tenant tant à ce mémoire qu'à des décisions d'écriture. Elles seront énoncées ci-dessous comme des paragraphes sans forcément de lien entre-elles, mais nécessaires à justifier la cohérence de l'ensemble de mon présent travail.

Il vous faut savoir que j'ai longtemps été un artisan et qu'une certaine attitude de besogneux est venue avec cette profession, ou plutôt s'est développée avec elle, ce qui m'habitua à adopter un certain dédain vis-à-vis de l'archive. Mon travail étant fait consciencieusement et sans arrêt jusqu'à la dernière étape et ma jeunesse aidant, je ne documentais que très peu mon processus. Cet état de fait a une fâcheuse incidence aujourd'hui alors que je désirerais présenter plusieurs illustrations de mes savoir-faire. Ceci étant dit, je proposerais tout de même des clichés d'étapes ou des moments proches des événements relatés dans ce mémoire. Ils ne seront peut-être pas d'excellente qualité ni très évocateurs, mais il me plaira de vous les offrir quand bien même. J'invite d'ailleurs à considérer les Annexes, non pas comme une zone facultative à la lecture, mais comme un espace « réservoir » contenant ces cardinales images permettant une meilleure visualisation de mes dires.

Il me sera peut-être reproché les nombreux exergues que j'aurai mis en évidence tout le long de la lecture du présent mémoire. Pourtant, je tiens à partager des éléments qui m'ont fait vibrer durant mon parcours d'écriture, et non d'ensevelir mon lecteur ou de le lasser. S'il m'est permis une comparaison, je vous renverrai à l'ouvrage *Les Fourmis* du romancier Bernard Werber (1991), qui agençait chaque changement de point de vue de sa narration synchrone avec un exergue qui préparait à la suite de la lecture, ou bien proposait une réflexion sans lien a priori avec les situations se déroulant dans le texte. Je souhaite sincèrement proposer par ces exergues des espaces de transitions qui ont été pour moi des clés de compréhension et d'apaisement durant l'approvisionnement de l'exercice de mémoire.

J'ai souhaité mettre à la toute fin de ma rédaction un « index et glossaire » à la disposition du lecteur. Certains termes inhabituels se retrouvant dans le texte sont employés couramment dans les métiers de mes pratiques artisanales. J'ai également fait le choix au sein des présents écrits d'utiliser des terminologies et locutions parfois peu courantes dans l'objectif de préciser ma pensée. Afin de gagner en fluidité et d'alléger les notes de bas de page, tous les mots immédiatement suivis d'un astérisque exposant (*) seront consultables par ordre alphabétique pour leurs définitions et leurs numéros de pages à l'Index et Glossaire.

Le CHAPITRE IV fût conçu d'une manière un peu différente que les autres vis-à-vis des normes APA-Provost utilisées dans l'actuel document. Effectivement, j'ai pris la liberté d'adapter quelque peu, sans toutefois abroger aucune règle, afin d'en faciliter la lecture du contenu. Ce chapitre étant entièrement consacré à des monographies, chacune durant un sous-chapitre complet, il m'a paru peu opportun de répéter constamment la citation courte en texte – c'est-à-dire le : (Nom, année, pages) – et de permettre ainsi au lecteur d'être renseigné dans l'avancement de la paraphrase du livre cité que par le numéro de page – autrement dit, seulement le : (pages). Bien qu'il y ait certaines coupures dues à une ou deux apartés, je reprends toujours mon texte monographique en recitant complètement selon la norme puis en réadaptant ensuite comme précédemment précisé.

Ayant bien conscience que les termes « artisan », « apprenti » ou encore « maître » sont très présents dans mon texte, il m'a fallu prendre une décision orthographique. En effet, ce n'est pas par iniquité que je n'ai pas choisi une écriture plus inclusive, mais pour marquer le fait qu'il s'agit essentiellement du « concept » d'artisan ou d'apprenti dont il est question. Il m'a paru effectivement plus pratique de débattre d'un concept sans y adjoindre une personnification, qui pourrait entraîner une mauvaise interprétation de mes propos.

PROLEGOMENES

« Il faut comprendre ici que lire, c'est devenir autre ».

— Jérôme Roger, *L'essai, point aveugle de la critique ?* (2005, pp. 58-59)

J'ai choisi d'intégrer, en amont de l'Introduction, des prolégomènes dont l'objectif est de décrire mon parti pris d'écriture général à ce mémoire. Je vais ainsi donner d'abord quelques clés de déchiffrement quant à mon travail, et seulement après introduire la genèse de ce qui m'a poussé à entreprendre cette recherche.

L'ESSAI POÏÉTIQUE

L'essai poïétique est pour moi une structure momentanée de l'écriture. Je me suis aperçu de l'importance de sa définition dès le début de ce mémoire, ayant senti son omniprésence dans mon actuelle démarche de rédaction. Mon acte scripteur est imprimé, mais n'est pas le résultat de ma pensée, seulement le sous-produit de son doute. Il m'a donc paru opportun de développer ce/cette concept/méthode régnant sur ma composition afin de ne pas désabuser le soucieux anagogue* de mes laïques¹ écritures. Commençons par séparer en deux termes initiaux cette notion, afin d'en détailler les choix spécifiques, puis de les réunir enfin.

L'ESSAI

Je n'ai pas ici l'espace et la latitude pour narrer l'histoire de l'essai, son apport dans le temps, ce qu'il représente, ni même les auteurs qui ont su tour à tour revendiquer cette améthodologie² d'écriture. Il est même heureux que j'écrive un mémoire et non un essai académique, car j'aurais souffert de définir que l'essayisme est « un exercice d'inquiétude, aux antipodes des discours de maîtrise » (Roger, 2005, p. 49) et de devoir expliciter que le souci taxinomique de ce genre littéraire ne pouvait aboutir que sur une gêne certaine entre la noétique profondément automédiale (voir Guéna et al., 2008 ; voir sous-titre 3.2.3.4 *Automédialité*) de l'essai et ce que son utilisation commune comme « discours de la preuve, de la vérification, de la maîtrise » (Roger, 2005, p. 52) en a fait.

Je voudrais donc insister sur ce que l'essai, en tant que forme, possède comme force « d'impensé » et « d'anachronique » permettant de se mouvoir « tout à la fois dans l'univers du conte, de la méditation, du portrait, de la vie brève, de l'aphorisme » (Roger, 2005, p. 58). L'essai, cet « exercice matériel » comme le dirait l'écrivain Pascal Quignard (1997, p. 73), procède d'une trame dialectique ne se révélant plutôt que par sa résolution musicale (Millet, 2003, p. 10), portant ainsi la décision initiale à son usage comme étant une « [...] expérience [qui] ne peut, le plus souvent, se faire ou se dire que de façon clandestine et non sans d'inévitables malentendus » (Roger, 2005, p. 59). Car

¹ Au sens bouddhiste du terme.

² Jérôme Roger (2005, p. 52) d'après R. Lane Kauffmann (1988, p. 81) nous dit : « "L'essai procède pour ainsi dire d'une manière a-méthodique". L'essai, qui du point de vue de la théorie critique est conçu comme un antidote à la rationalité des Lumières, s'apparente alors à un contre discours, qui "coordonne les éléments au lieu de les subordonner" ». La force de l'essai est sa subversion permanente à l'endroit du genre qui tente de l'institutionnaliser, trouvant ainsi un nouvel essor en se positionnant en contre par rapport à celui-ci, et ainsi que le présente Roger (2005, p. 51) d'après Germaine Brée et Édouard Morot-Sir (1984, p. 269) : « Nous ne parlons pas de l'essai comme d'un genre qui s'ajouterait aux genres consacrés ; il est une exigence en deçà et par-delà des genres. De là son omniprésence et son caractère protéiforme. »

le propre de l'essai, c'est d'essayer (Friedrich, 1984, p. 354). Je me souviens de ma mère me pressant d'accomplir une activité et de ma réponse : « Je vais essayer... », elle me rétorquait alors, « Tu vas y arriver ! ». Croire « qu'arriver à faire quelque chose » est la seule manière d'effectuer complètement une tâche est illusoire. Essayer, c'est commencer à accomplir. La forme de l'essai serait l'espace d'accomplissement du dialogue et de la réflexion intense sur les bribes d'une prose comme résultante véritable d'une lecture. Une communication efficace ne passant pas forcément par un objectif de compréhension d'un point précis, défini par l'auteur à l'attention du lecteur, mais par une tentative où l'on pourrait s'essayer « [...] à deviner : "on", lecteur et auteur associés le temps d'une "promesse furtive" » (Roger, 2005, p. 63). Car le rapport à double sens entre lu et lisant apporterait bien plus à la structure de la pensée qu'au terminal exposé apparent dans sa matérialité : « si bien que la frontière entre l'expérience intérieure de l'auteur et celle du lecteur redevient poreuse » (Roger, 2005, p. 61).

LA POÏÉTIQUE

La poïétique, comme l'essai finalement, a été un sujet extrêmement réfléchi et documenté par de grands auteurs fondateurs de la pensée : Todorov, Genette, Zérafra, Valéry, Souriau, Scriabine ou encore Passeron pour ne citer que quelques-uns des plus éminents³. Il est donc difficilement évitable de ne pas retracer l'essence de la poïétique, sa naissance effective⁴ au collège de France dans les années 30, son expansion à travers des travaux d'auteurs, sa scission avec l'école de la sémiotique (Conte, 2017, pp. 15-17), et aujourd'hui son exploitation par une quantité importante de recherche à travers le monde. Toutefois, c'est bien ce risque que je désire prendre aujourd'hui dans l'objectif avoué de rester concis dans mes dires, ainsi que d'avoir la probité de reconnaître l'écrasante tâche de reprendre une genèse que des auteurs tels que Richard Conte ont déjà si bien fait (voir Société internationale de poïétique & Groupe de recherche en sciences de l'art et de la création de Beit al Hikma, 1994).

Je vais donc m'attarder à une pensée, celle d'Étienne Souriau entre autres, qui considère la poïétique à l'aune d'un phénomène d'instauration (Conte, 2017, p. 15). Nous savons la poïétique « en tant que démarche consciente et dûment appliquée de l'auteur qui sait, veut savoir, écrit et se voit écrire » (Conte, 1996, p. 21) et qu'elle possède en propre son agentivité (voir sous-titre 3.2.2 *La posture de l'Agent-Patient*) :

[...] la capacité de l'écrivain de se rendre compte que son œuvre est le produit d'un travail, d'un travail dont il voudra en décrire le spécifique, les traits inhérents, le parcours qui va du mental à la matérialisation concrète, de l'idée à la phrase écrite sur la feuille de papier. (Conte, 1996, p. 21)

Considérant l'acte d'écrire, et donc sa poïétique, « dorénavant comme une activité "artisanale" » (Conte, 1996, p. 23) et pour tout rappel que « le travail devient pendant l'acte de la création proprement-dite, plus important que l'œuvre-même » (Conte, 1996, p. 23), on s'attachera à percevoir l'instauration dans l'état poïétique comme permettant de se définir soi-même au travers d'un médium, ainsi que le disait Paul Valéry (1974, p. 991) : « écrire pour se connaître, voilà tout ». On nommera bien entendu le fait que la poïétique est « [u]ne science qui enregistre et analyse les

³ J'ai choisi délibérément de citer ces noms sans associer chacun d'eux à leurs ouvrages respectifs sur le sujet poïétique, car ces œuvres représentent une somme colossale de documentation qui ne serait pas justifiée dans le point que je veux présenter ici. Toutefois, certains de ces auteurs ont participé à la création commune d'une littérature de référence édifiante (voir Centre national de la recherche scientifique & Groupe de recherche d'esthétique, 1975).

⁴ Il est bien entendu ici qu'il ne s'agit que de l'époque de la naissance de la terminologie dans son état actuel, et non des auteurs qui ont pu auparavant amorcer le travail de réflexion amenant à cette théorie et à son appellation.

trajets qui mènent de l'intention à la matérialisation, une science dont le langage est à la fois substance et moyen » (Conte, 1996, p. 25), nous amenant à accéder à la compréhension de la nature polysémique des médiums humains qui sont les nôtres (Fortin & Houssa, 2012, p. 66). L'instauration dans l'écriture, c'est pour moi l'instant évident où les mots s'imposent sans prédire leurs sens ou leurs directions, sachant d'eux-même la pensée profonde qui est la mienne, en ce lieu où je n'ai pas encore accès, et délivrent avec cette « force tranquille » mon inexploré message en son écoulement métronomique. Écrire aujourd'hui est, en mon cas, la conséquence d'être un « [...] créateur qui acquiert cette capacité spéciale de se dédoubler (pour se voir aux prises avec l'œuvre qui est en train de se faire) et qui ressent le besoin de tout dire, de tout immortaliser, [...] pour que rien n'altère par la distance temporelle ce qu'il voit ou ressent » (Conte, 1996, p. 30). Et mon texte, quelle qu'en soit sa nature, en est le « sous-produit ».

LA COMBINAISON

L'essai pourrait aller trouver son origine au style poétique de la Fatrasie* médiévale (Roger, 2005, p. 60), amenant ses non-sens supposés de surface, mais étant figure d'une profonde transformation lors de son écriture ; définissant ainsi une lecture relevant parfois d'une perte de compréhension au profit de sa musicalité qui, l'une comme l'autre, importerait finalement peu. L'essai, toujours dans l'hypothétique descendance fatrasienne, pourrait être fondamentalement poétique. Car celle-ci s'exprimerait au travers d'une « hyperlucidité » (Conte, 1996, p. 26) de l'écrivain comme étant des états d'être questionnant, sans arrêts ni mesures aucunes durant l'acte d'essayisme, les profonds fondements qui animent l'auteur à la création, à la raison d'être de celle-ci, où elle se rend et, à l'instar de l'ethnographe (Fortin & Houssa, 2012, p. 74), la responsabilité de l'auteur dans ce qu'elle représente en s'accomplissant devant nous.

Une posture de l'essai poétique est celle de l'aventurier en exploration de son âme. L'essayiste poétique n'a pour préoccupation que les parties qui s'illuminent en sa quête interne, sans inquiétude quant à sa main, sa pensée, ses mots ou son papier. Et c'est seulement quand la lumière est faite qu'il peut être à cette « porosité » avec son lecteur, qu'il peut transmettre.

INTRODUCTION

Je ne vais pas m'étendre très longtemps sur cette introduction. En effet, une bonne partie introductive est écrite en amont et le chapitre I^{er} sera un récit d'origine amenant avec force de détail ma détermination à produire l'actuelle étude. Je dirais que comme moteur à venir poser ces mots aujourd'hui, il y a eu des éléments déclencheurs : le temps que je réservais à la prière avait tendance à être accaparé par le téléphone qui sonnait ; mon art était comme « bloqué » en un point, une sensation de pièce manquante dans un puzzle qui faisait enrayer le disque de mes créations ; je ne trouvais pas la reconnaissance que je cherchais, car celle que l'on me donnait ne me correspondait pas entièrement ; je vivais une accumulation des difficultés dans ma vie, dans la mesure où mes diagnostics n'étaient pas encore prononcés ; je vivais une hybridité renouvelée, une forme d'anachronisme des choses vécues dans leur lignage, comme un repère que j'ai de ces choses et la valeur qu'elles ont pour moi sans être capable de le nommer ; et puis une forme de douleur me submergeait en permanence, surtout quand je songeais à mon passé. Il fallait que je donne du temps à ce dernier, que je l'accepte dans ma vie à l'instant nécessaire à ma compréhension. Un peu comme le rhume que l'on ne soigne pas en le traitant avec mépris, mais en décidant de s'arrêter un moment au chaud, ce qui revient à le considérer en un élément temporel à part entière dans notre existence.

Le sentiment général qui m'a poussé à écrire fut la solitude. Même si le poète Rainer Maria Rilke (2020) en faisait pratiquement l'éloge, je sais ce qu'elle a entraîné et je ne la confonds pas avec le fait d'être un solitaire. Je suis une personne qui a besoin d'être en harmonie avec son propre silence, et cela est juste. Toutefois, marcher avec d'autres en ayant la sensation d'être seul est pesant, car je viens d'un désert où l'artisan en transmission peine. Quelle que soit ma place dans la grande circulation de la transmission, j'ai voulu comprendre ce qui se vit entre les acteurs, apprenant et transmetteur, et la dualité de ma position. Une « case aveugle⁵ » existe dans le milieu artisanal, et

⁵ Je parle de « case aveugle » pour définir métaphoriquement un manque dans la profession qui passe pratiquement inaperçu aux yeux des chercheurs et des membres de ma corporation.

nous sommes un certain nombre silencieux à la vivre. C'est parce qu'il m'est difficile de revendiquer une filiation d'une source unique et qu'il n'y pas assez de personnes qui ont décidé de décrire ma situation, que j'ai choisi de le faire, artisanalement et scientifiquement parlant. Ainsi, l'ensemble de ce mémoire soulève des questions non abordées dans le milieu de la recherche : comment stigmatiser cette situation identitaire ? Quels sont ses mécanismes d'existence et comment se transmet-elle ?

Pour envisager une solution à cette absence de définition, nous verrons dans ce mémoire en premier lieu mon récit d'origine au chapitre I. J'y narrerai des périodes marquantes de mon histoire pour ensuite, les rassembler en une problématique qui a pour objet d'identifier « l'artisan de la transmission ». Au chapitre II, j'entamerai la théorisation de ma vision de la transmission en l'envisageant comme une genèse à la construction de celui qui transmet, par la « survivance » (voir Didi-Huberman, 2002; voir Warburg & Recht, 2019) de nos traditions personnelles. Je parlerai des outils propres à l'artisan de la transmission et, une fois ces étapes franchies, j'aborderai ma méthodologie protéiforme au sein du chapitre III. Les racines de ce chapitre s'arriment en une vision très biologique de la nature du « narrateur » (voir Benjamin & Ivernel, 1995), et je chercherai à donner par cette méthodologie l'acquisition des clefs de lecture des chapitres IV et V. Ces chapitres, qui seront à eux deux une expérience de compréhension de démarches de transmissions intimes, s'organiseront distinctement : le chapitre IV sera une étude de monographies d'auteurs ayant poursuivis ou poursuivant un objectif de transmission de leurs traditions personnelles, et le chapitre V sera une production créative de contes autobiographiques amenant un prise de conscience de l'auteur à son tempérament de partage effectif et transposable. Enfin, dans le chapitre VI, je produirai une nomination nouvelle de phénomènes inhérents à ma transmission qui me guideront vers la réalisation d'un « profil de pratique » (Boutet, 2004, p. 6) en lien avec l'artisan de la transmission. À l'issue de ce parcours, je proposerai des applications originales à la fois propres aux milieux artisanaux, mais aussi pouvant exister dans une possible envergure sociale et professionnelle.

CHAPITRE I

SITUER L'ARTISAN DE LA TRANSMISSION, UNE QUETE DE SOI

1.1. RECIT D'UNE ORIGINE : ÊTRE HYBRIDE

Un humain sophistiqué peut devenir primitif. Cela signifie en réalité que l'existence humaine change. Les anciennes valeurs changent, sont reliées au paysage avec ses plantes et ses animaux. Cette forme de vie nouvelle exige une connaissance pratique de ce réseau complexe d'événements simultanés que l'on désigne sous le nom de nature. Elle exige une dose de respect pour la puissance d'inertie de tels systèmes naturels. Lorsqu'un humain acquiert cette connaissance pratique et ce respect, c'est alors qu'on le dit « primitif ». Le contraire, bien sûr, est également vrai : le primitif peut devenir sophistiqué, mais non sans subir d'effroyables dommages psychiques.

Le commentaire de Leto, d'après *Harq al-Ada*.

— Frank Herbert, *Le Cycle de Dune* * (2003a, p. 798)

1.1.1 SOUVENIR D'UNE ENFANCE SINGULIERE

Je me souviens du bruit et de l'activité du camp, mais tout est tellement diffus maintenant, comme au travers de multiples voiles. Je me rappelle ma mère m'apprenant à tirer à l'arc et de tous ces hommes, femmes et enfants parés de turquoise, de corail et de reflets.

Mon père était un homme d'affaires reconnu dans les années 90 et possédait de nombreuses entreprises dans des univers très différents comme le marketing de diversification l'exigeait à l'époque. Une de ses entreprises basées sur les sports-nature, concept émergeant qu'il avait largement contribué à créer (voir *Annexe 1*), lui permit de proposer au public une expérience de sensibilisation à la vie autochtone : monter un camp traditionnel sioux (voir *Annexe 2*). Mon père fit venir des familles lakotas en France, et c'est en Sologne qu'ils montèrent leur camp. Ils purent ainsi partager le mode de vie traditionnel de leurs ancêtres avec des Français qui à l'époque, étaient en demande d'une nouvelle manière d'envisager le monde. Les récents succès des films comme « Cœur de

tonnerre⁶ » ou encore « Danse avec les Loups⁷ » attirèrent l'intérêt du public pour les sociétés traditionnelles autochtones en leur donnant une introduction à l'histoire de ces peuples. Les enseignements sur la culture Lakota au camp permettaient de démystifier les clichés, de sensibiliser et d'approfondir les connaissances des gens entreprenant cette expérience de rencontre interculturelle. Ils étaient ainsi mis au contact d'une porosité entre les savoirs, récits et rites ancestraux et la vie contemporaine.

C'est dans ce camp que je baignais, totalement perméable à cet univers osmotique qui diffusait en moi toutes les traditions ancestrales que mes aînés d'une terre lointaine m'offraient, en souriant lors de jeux ou quand les individus de la communauté m'asseyaient sur leurs genoux durant les palabres. Mes souvenirs, bien qu'étant assez clairsemés dans le temps, sont d'une précision sans faille : la disposition du camp avec les tipis, dont un central, servait de lieu d'inscription aux activités encadrées par les Lakotas ; l'incongruité des réunions avec le staff, les responsables et les Lakotas, où tout le monde était assis sur des troncs d'arbres disposés en rond autour d'un grand espace réservé au feu ; les enfants de la communauté Lakota et du personnel qui jouaient au milieu de tous quand du nouveau matériel pour le camp arrivait ; les sorties avec John — parmi les Sioux présents, il était le plus coquet, toujours bien paré — près du lac aux abords du camp, où il nous expliquait la confection d'un canoé et la relation de son peuple à l'eau pendant que j'étais juché sur les épaules de mon père ; le sommeil venant me chercher le soir dans le tipi, bercé par les chants traditionnels au-dehors qui remplissaient mes rêves d'étoiles (voir *Annexe 3*).

Il y eut de nombreux moments marquants, comme les *Sweats Lodge* que mon père fit avec Burdell Blue-Arm, homme médecine et chef traditionnel de la communauté, qui transformèrent mon père pour le restant de ses jours.

⁶ Traduction française du titre du film « *Thunderheart* » (Apted, 1992).

⁷ Traduction française du titre du film « *Dances with Wolves* » (Costner, 1990).

Eugène, le fils de Burdell, était lui-même en formation pour devenir homme médecin, avec des hauts et des bas qui caractérisent tout apprentissage. C'est justement lorsqu'il y avait des bas que ceux-ci étaient particulièrement truculents. Un jour où Eugène conduisait une cérémonie dans une *sweat lodge* sans son père, et voulant donner du poids à ce jour d'émancipation, il exagéra sur la quantité de poudre de cèdre qu'il lança sur les pierres brûlantes. Cela eut pour effet de faire rompre une des pierres du foyer qui dégagea une infâme odeur de soufre ! Les participants fuirent de la tente en riant et Eugène, découragé, rencontra son père qui lui expliqua avec un sourire que les esprits avaient voulu eux aussi marquer l'évènement.

Toutes ces choses allaient ainsi, étirées éternellement dans l'esprit du jeune enfant que j'étais. Malheureusement, un des associés de mon père céda à la tentation de voler les recettes et le capital qui assurait le fonctionnement du camp. Cette situation laissa mon père et les Lakotas dans le plus grand désarroi et sans moyen de relancer l'activité. Nos amis durent rentrer dans le Dakota du Sud et mon père, ma mère et moi-même nous partîmes dans le sud de la France, seul endroit où il nous restait encore de quoi vivre, car les dettes accablèrent vite notre famille.

J'ai longtemps voulu minimiser ces mois que je passai avec les Lakotas. Comme si je n'avais pas le droit de m'en souvenir et, finalement, comme si la douleur était moins présente si on l'ignorait. À la suite de mes voyages ces dernières années et les rencontres que j'ai faites, je m'interroge souvent sur ce à quoi aurait pu ressembler ma vie s'ils étaient restés. J'ai la sensation durable que je me suis fait dérober quelque chose d'infiniment précieux, que je ne retrouverais jamais. Une femme autochtone m'a dit que l'on est tous sans cesse à la recherche de nos racines, de notre culture et de notre histoire, mais que l'on ne parviendra pas à tout reconstituer. On compile juste des morceaux nous indiquant qui nous aurions pu être et comment panser nos blessures. Pourtant, c'est durant ce cheminement que nous nous trouvons en tant qu'être, bien plus que si nous n'avions jamais entrepris cette route.

1.1.2 IL ME FUT CONTE

« Understand that it is not the work of storytellers to bring answers to you [...] »

— *Chief Wes Fineday*, cité par Walter Strong d'après un audio d'une interview de 1998 à la CBC Radio (2020, paragr. 36)

J'attendais toujours avec impatience la venue d'Anatole, mon oncle adoptif. Il n'était pas le frère de mon père ni de ma mère, mais un ami de longue date de mes parents et j'avais naturellement fini par le considérer comme un membre de ma famille. Il venait toujours nous voir plusieurs fois dans l'année, lors d'un retour de voyage ou pour nous raconter sa dernière bataille contre les maladies qui rongeaient ce monde. Il était un brillant médecin, génial même dans sa jeunesse, d'une intuition à toute épreuve et d'un sens de la droiture sans pareil. Son prénom était une originalité à elle toute seule, désuète à souhait et un peu « bourgeoisie encanaillée », ce qui amusait beaucoup sa mère. Quand il passait nous voir, il avait toujours une histoire pour nous : un passage de sa vie exceptionnelle durant ces expéditions au bout du monde ou un mythe d'une culture autochtone qu'il nous racontait comme si cette légende venait d'arriver. Il possédait une formidable éloquence adjointe à une gestuelle méticuleusement grandiloquente qui forçait l'admiration de son public. Comme tout explorateur digne de ce nom, il se servait une rasade de whisky et nous contait ces exploits : l'exploration du Népal accompagné de son ami tisserand, les cols infranchissables du Tibet où il redécouvrit d'anciens trésors cachés, ses entretiens avec le Dalaï-lama, sa traversée du Sahara en compagnie des peuples du Désert, mai 68 et le mouvement hippie, son service auprès d'un archevêque du Vatican, les horreurs tragiques durant ses expéditions en tant que médecin sans frontières, sa période de vie auprès des sikhs, son métier de charmeur de cobra en Afrique...

À chacune de ses visites, il passait du temps avec nous et nous aidait dans tous les travaux quotidiens de la ferme, transformant chaque moment en une histoire charmante. Il prenait souvent le temps de me raconter le monde, et je me régalaïs de chacun de ces instants où qu'il soit : près de la

rivière, sur un banc à regarder les montagnes, en épluchant des légumes où en allant fermer le poulailler pour la nuit (voir *Annexe 4*).

Un jour, alors qu'il farfouillait dans une de ces grandes malles contenant ses souvenirs de voyage, il en extirpa un bout de verre blanc qu'il emballa dans du papier journal qui trainait par là. Il vint vers moi, qui le regardais avec une curiosité non dissimulée, et il me tendit l'objet en disant : « Prends cette pierre, car vois-tu, il s'agit de la pierre de Nicolas Flamel. » Je le regardais comme s'il eut dit un gros mot, mais il poursuivit sans sourciller : « Tu dois impérativement protéger la pierre jusqu'à que tu sois capable de l'utiliser. Elle m'a été transmise par l'arrière-petit-fils de Poisson qui l'avait lui-même gardée et cachée après la mort de son maître alchimiste. » Il partit sur ses mots, comme il était coutumier pour lui de le faire. Je restais là, sidéré, alors que mes yeux commençaient à s'écarquiller et mon souffle à devenir court le temps que les implications du bref discours de mon oncle me pénétrèrent. Me jurant à moi-même de faire strictement ce qu'il m'avait dit, je gardais précieusement la pierre et l'abritais de mon regard, craignant de faire quelque chose à la gemme seulement en la contemplant.

Mon oncle continua à venir nous voir régulièrement les années qui suivirent, en nous apportant toujours des nouvelles du monde. Il avait coutume de me dire : « Il existe deux façons de voyager : la première c'est d'être reçu, la seconde c'est d'être celui qui reçoit. » Ainsi, tel un voyageur immobile (voir Saint-Ogan & Ducray, 1945), je recevais ses histoires aussi souvent qu'il m'était permis de le faire, après la sortie de l'école d'abord, durant les week-ends pendant mon apprentissage, puis au moment des pauses quand je travaillais dans mon atelier ou à la ferme.

Inexorablement, les rasades de whisky devinrent de plus en plus nombreuses et Anatole finit par mélanger les histoires, sa vie et les gens à qui il parlait. Sa vie amoureuse était la personnification du chaos, et chacun de ses nouveaux compagnons était pire que les précédents. Vint la rupture, lorsqu'une bouteille de trop lui coûta notre amitié et ma confiance.

Il disparut sans laisser de traces et nous fimes de même, mais le souvenir de tous ces contes remontait en moi à chaque fois que la peine m'aiguillonnait.

Je crus longtemps que ces histoires à la première personne, ces contes autobiographiques, étaient le fruit d'un esprit mythomane qui avait piégé le petit enfant et ensuite le jeune homme que j'étais. Je refusais d'essayer de comprendre toutes ces histoires, de peur qu'elles ne me révèlent une vérité crue : que tous ces contes n'avaient aucune valeur à part celle de me rappeler la douleur de la perte d'un être cher. Du temps passa et un jour récent, très tranquillement, je décidais de briser le tabou que je m'étais imposé : je déchirai le papier journal pour voir la pierre. Avec les années de métier d'artisan qui étaient les miennes, je reconnus de suite qu'il s'agissait d'un bout de culot de bouteille formé par un moule à verre industriel. Je ris de m'être empêché de regarder ce machin durant de si nombreuses années, dans la crainte que son pouvoir philosophal ne me change, tel un moderne Midas, en or. Alors que le sourire était encore sur mon visage, je me figeai soudain. Je compris. Oui, je ne devais regarder cette pierre que quand je serai prêt à l'utiliser. L'utiliser pour comprendre que la nature du savoir d'un conte n'est pas dans son immédiateté, ni dans sa forme, mais dans le message qu'il délivre des années après. Je saisis ce jour-là que l'immense savoir qu'il m'avait légué n'était pas fait de vérité ou de mensonge, mais de temps. J'étais prêt aujourd'hui à assimiler la symbolique de tous ses contes et de les utiliser dès que j'en avais le besoin pour aiguiller ma vie. En ce sens, le culot de bouteille philosophal m'avait bien métamorphosé en autre chose... en un autre conteur.

1.1.3 APPRENTISSAGE, ARTISANAT ET ARTISTE : UNE RELATION OSMOTIQUE

« Sélectionner à partir du passé, comparer au présent. Tirer les conséquences. »

— Frank Herbert, *Le Cycle de Dune* ** (2003b, p. 906)

Lors d'un de nos déménagements dans le sud de la France, nous avons loué une petite habitation proche d'une grande poterie. Mon père m'y amena un jour, j'étais âgée de sept ans, et ce fut une révélation. Au fond d'un hangar gigantesque plein de courants d'air, à proximité d'un tas

d'outils et de machines industrielles, un tourneur était juché sur un siège haut, manifestement branlant. Une clope au bec et un bonnet bleu écarlate de terre enfoncé sur la tête, il tournait un vase. J'aperçus les éclaboussures d'argiles disséminées sur le mur autour de lui et la lumière du soleil qui traversait une fenêtre vers son visage. On n'était pas loin de l'auréole des saints et cela me fit un choc. En sortant de la poterie, j'annonçai tranquillement à mon père : « Je ferai ça quand je serai plus grand ». Étant un petit bonhomme de nature décidé, je grandis avec le même objectif qui s'étoffait avec ma curiosité et mes lectures : « Je serai orfèvre/céramiste/verrier ». Un choix combinatoire pas forcément évident pour un enfant de douze ans, mais qui avait le mérite de me transporter d'allégresse (voir *Annexe 5*). Je me désintéressai complètement des méthodes d'enseignement scolaire, pour décider de m'orienter vers l'apprentissage. De treize à quinze ans, je travaillai tous les week-ends chez une enseignante en céramique qui donnait des cours dans un Centre de Formation professionnelle pour Adultes (CFA), que j'intégrai par la suite en alternance avec un emploi chez un maître d'apprentissage. La formation qu'elle m'imposa me montra la discipline et la rigueur du métier, mais aucunement la joie de l'exercer, ni l'intelligence créatrice qui le sous-tendait. Son enseignement prit fin quand je commençai la formation à issue diplômante au CFA et en alternance chez un employeur. Cela se passa dans une entreprise de céramique semi-industrielle à Aigue-Vive dans le sud de la France. Cette entreprise produisait de la vaisselle utilitaire décorée aux motifs naïfs du 20^e siècle et sentant la poussière. Mon employeur était au demeurant un brave monsieur. Il était juste le seul porteur d'une entreprise anachronique en souffrance de clients, et cela le rendait particulièrement anxieux. Il était habitué à faire usiner des apprentis de trente ans, mais pas un bonhomme de quinze ans. Je fis un travail de trop dans la peau d'un adulte et mes bras rompirent net. Je ne pus continuer un apprentissage aussi rude avec de telles blessures. Je passais mon Certificat d'Aptitude Professionnelle (CAP), après des mois de convalescence. C'est d'ailleurs dans une salle d'auscultation, à la suite de mes *injurias*^{*}, que je rencontrai mon premier maître artisan.

Le docteur Alain Steinmetz était un homme à la passion frustrée. Ses parents étaient tailleurs et ils lui avaient interdit d'être artisan, un métier trop ingrat. Il fit médecine d'abord pour leur faire plaisir, ensuite pour satisfaire sa femme, et finalement pour l'éducation de ses enfants. C'est-à-dire qu'il lui fallut attendre plus de la moitié de sa vie pour devenir un des plus fantastiques verriers français. Il ne pratiquait plus la médecine que pour se « reposer » du verre. À la suite de l'observation de la bonne cicatrisation de ma blessure, nous décidâmes de nous revoir dans son atelier. Ce fut le début d'une collaboration qui dura deux ans. J'apprenais vite et je devins son second d'atelier (voir *Annexe 6*). Au vu de ma boulimie de connaissances et de mes recherches personnelles sur la nature des matériaux composant la céramique, il me proposa de travailler avec lui sur un de ses projets les plus fameux : recréer des « Sulfures ».

Il s'agissait de redécouvrir un savoir perdu depuis la fin de la Renaissance, permettant d'enfermer un camé de céramique dans un bloc de verre. C'était physiquement impossible, les écarts de dilatation empêchant toute manœuvre.

Après des mois de travail acharné à mélanger nos savoirs et à expérimenter tout ce qui était possible, nous arrivâmes à des résultats concluants. Toutefois, sur la fin des expérimentations, et constatant mon plaisir pour la recherche, il commença à me questionner pour que je choisisse entre être artisan et faire des « expérimentations ». À l'époque, avoir un cheminement artistique ne m'avait jamais frappé et même le vocabulaire de mon maître était dénué du concept « d'artiste ». Je le quittais donc à la fin de nos travaux communs, l'esprit pleins d'interrogations.

Avant ma rencontre avec le docteur Steinmetz, j'avais étudié au Centre International de Formation aux Métiers d'Art et de la Céramique l'EMA – CNIFOP⁸ avec de grands noms de la céramique contemporaine française : Patrick Buté, éminent chimiste céramique et élève de Daniel de Montmollin ; Martine Renault, technicienne experte en façonnage ; Tjok Dessauvage, céramiste

⁸ Site consultable à l'URL suivante : www.cnifop.com

en sigillée contemporaine ; Didier Robert, technicien en tournage de céramique très grands formats ; Pierre Dutertre, céramiste décorateur ; Guy Legrand, artiste plâtrier mouleur ; et Joanna Hair, sculptrice en céramique. Ces professionnels, qui n'étaient pas vraiment des enseignants, me donnèrent une solide technique et de nouvelles habiletés dans mon métier.

Tout en vendant mon travail, je commençais à me concentrer sur des expérimentations plus poussées. J'étais convaincu de pouvoir tout créer. Mon atelier était ma salle de croquis, mon laboratoire, mon boudoir au masculin, ma salle d'informatique, mon défouloir et ma zone de vie permanente (voir *Annexe 7*).

Pendant mon apprentissage et mes formations, j'appris à travailler avec toutes les argiles. Je me rendis compte que les propriétés d'un grès et d'une porcelaine auraient été fameuses si elles avaient pu être exploitées au travers d'une faïence. Quoi de plus logique pour moi, jeune fou, que de décider de synthétiser une terre qui allait posséder des caractéristiques analogues à celles qui m'avaient séduite dans la haute température : finesse, couleur, contact et douceur, séchage, facilité à décorer et à cuire. Tout était bon pour créer une matière nouvelle. Sachant que les pores d'une argile de basse température ne seraient jamais aussi étanches que celles d'une terre de haute température, je réalisai alors un émail totalement hydrophobe et sans la moindre craquelure, de celles qui apparaissent avec le temps.

Une fois l'argile et l'émail créés, à moi la couleur ! Des maelstroms d'oxydes de toutes natures venaient se répandre sur ma table de travail, le vanadium saluait le cobalt, le chrome embrassait le titane, le zinc et l'étain s'enlaçaient tendrement, les feldspathoïdes rencontrant leurs frères silicates, les amitiés fugaces du manganèse avec le cuivre et le fer...



Figure 1 : Mon poste de travail avec toutes sortes de préparations pour la production d'essais de couleurs vitrifiables. Crédits : archives personnelles.

La plupart de mes décors étaient réalisés à l'aérographe*. Je collectionnais ces appareils tellement ils me fascinaient. Je pulvérisais alors la couleur dans un souffle, grâce à l'usage de matériaux céramiques de ma conception, imaginée pour passer au travers des buses les plus fines.



Figure 2 : Une de mes premières réalisations décorées à l'aérographe. Je me souviens avoir été très ému de constater un tel rendu pour de la main levée. Crédits : archives personnelles.

J'en étais enivré, étourdi. Plus rien n'avait d'importance une fois plongé dans ma fascination pour les matériaux. Les formes que je pouvais modeler prirent petit à petit une plus grande place et je pus révéler mes matières les plus ingénieuses, mes ajustements de couleurs les plus infimes, mes émaux les plus soignés.



Figure 3 : Détail d'une œuvre sur laquelle j'ai cherché à obtenir des croisements de matières, de couleurs et de matériaux. Pièce d'argile blanche sigillée, dorée à l'or 24 carats, émaillée et décorée de couleurs dites de « troisième feu ». Crédits : archives personnelles.

Je m'inspirais aussi des arts traditionnels autochtones en concevant une matière céramique semblable à celle des sables que les Navajos⁹ utilisent pour leurs dessins cérémoniels (voir *Annexe 8*). Je produisais très peu d'exemplaires avec ces inspirations, car il me fallait des mois pour décorer ces pièces : poser au scalpel chaque grain de couleur pour l'assembler dans une fresque à la démentielle précision (voir *Annexe 9*). Toutes les formes que je créais n'étaient jamais identiques, ce qui était surprenant pour le tourneur de série que j'étais. C'est comme si elles me poussaient continuellement vers une nouvelle apparence, comme un écoulement qui ne peut s'arrêter. Je

⁹ Il existe de nombreuses façons d'orthographier le nom « Navajo ». J'ai choisi, afin de faciliter la lecture, de l'orthographier selon l'écriture la plus utilisée dans les ouvrages que j'ai consultés. Il ne sera consigné différemment que dans les citations de passages d'œuvres où les auteurs auront fait leur propre choix d'écriture.

découvris au cœur de mon cœur les formes qui me faisaient souffrir et celles qui me rendaient heureux, celles qui m'apportaient la mélancolie et celles que je ne pouvais supporter de regarder.



Figure 4 : Détail d'une œuvre décorée avec ma technologie d'imitation des sables de couleurs navajo. On perçoit ici nettement le « grain » de la matière, les alentours ayant été rehaussés d'une dorure à l'or jaune et au palladium. Crédits : archives personnelles.

Il fut un temps où le monde du thé m'obséda : la réalisation d'une théière était le challenge ultime du tourneur en céramique. Je montrai ainsi à mes confrères ma compétence et ma ténacité. Emporté dans mon élan, je décidai d'aller plus loin. Je concevais des services où chacune des pièces étaient chargées de décorations et de technologies curieuses. Je fabriquais des anses de bambou que j'attachai grâce à un fil d'aluminium dans un perçage de la paroi de la théière, contenant elle-même un élément de caoutchouc fabriqué pour éviter l'usure de l'anse et de la céramique. Les becs de mes théières étaient constitués d'acrylique dans lequel était incorporé un « refroidisseur », un système de circulation du fluide qui tempérerait le thé quand il s'écoulait par le bec. Les accessoires étaient tous

conçus ou retravaillés de ma main : plateaux de bois exotique gravé, petites cuillères en argent ou en or brossés aux manches en plastiques colorés, filtre à thé en verre filé coloré et sablé, couvercles et bouchons en liège tourné, doré et plastifié. J'avais même poussé le principe jusqu'à la conception entière de coffrets pour ces services luxueux : tous de carton résistant ou de bois, tapissé de velours et de cuir, poignées et préhension de métal ou de verre, agencement intérieur illuminé par des systèmes électroniques et des portes/vitrines en Plexiglas permettant l'ouverture de l'écrin (voir *Annexe 10*).



Figure 5 : Ci-dessus, l'un de mes services à thé sur le thème de la feuille et du fruit du figuier. Ensemble à thé fabriqué en argile blanche sigillé, décor à l'aérographe, émail hydrophobe et or 24 carats. Les couvercles et l'anse sont en liège, en pin et en bambou. Crédits : archives personnelles.

C'est durant cette période que j'appris la dorure à la feuille avec Bernard, mon deuxième maître artisan. Nous nous apprécions sans trop savoir pourquoi et il m'appelait quelques fois pour

que nous travaillions ensemble sur une de ces sculptures monumentales (voir *Annexe 11*). Je discutais avec lui de mes projets et il me questionnait sur des points techniques en céramique, car il s'agissait de son principal médium sculptural avant l'application de la feuille d'or. Ainsi, nous débattions régulièrement de la meilleure façon de faire ceci ou cela. Un jour, il me proposa de m'inscrire dans un événement et de faire le nécessaire pour m'aider à y exposer. Je m'inscrivis, mais ne fus pas sélectionné. Il s'était finalement ravisé et ne m'avait pas soutenu. Avec le recul, je suppose aujourd'hui qu'il s'était engagé sans trop savoir pourquoi, et que son élan du cœur premier fit place au doute et à la circonspection.

Le problème de commencer jeune dans une corporation comme l'artisanat, c'est que tous ceux qui ont besoin d'un enfant, d'un repreneur ou des deux, nous enferment dans ce schéma. Nous sommes rarement acceptés comme ayant un libre arbitre artistique et encore moins comme ayant une vision de notre parcours de manière transdisciplinaire. Nous devons refléter l'image que l'on attend de nous, du jeune artisan qui ne doit pas prétendre à ce qu'il ne lui a pas été offert dans son corps de métier, dans sa spécialité. Même si la lutte pour exister dans notre propre vision de notre art perdure, ne finissons-nous pas, jeunes que nous sommes, à vouloir nous conformer à cette image comme nous le ferions avec des parents trop autoritaires ? Si apprentissage il y a, est-ce que les artisans le feraient avec des artistes et que les artistes le feraient avec des artisans ? Croiserions-nous nos routes pour ne plus commettre, peut-être, les mêmes erreurs ?



Figure 6 : Ci-dessus, une de mes créations céramique, un vase sigillé décoré à l'or et au cuivre. Je renvoie à l'Annexe 12 pour d'autres exemples de mon travail. Crédits : archives personnelles.

1.1.4 LE VOYAGEUR SENSIBLE

« La mémoire ne recrée jamais la réalité. Elle la reconstitue. Et toute reconstitution modifie l'original en devenant elle-même un cadre de référence externe obligatoirement imparfait. »

Manuel du Mentat »

— Frank Herbert, *Le Cycle de Dune* ** (2003b, p. 825)

Nous vivions à l'époque dans une petite ferme dans les Cévennes, au sud de la France.



Figure 7 : Photographie de la ferme à flanc de montagne, dans laquelle j'ai vécu un peu plus de vingt ans. Le deuxième bâtiment où je vivais et qui abritait mes ateliers, se trouve masqué par la végétation. On en distingue toutefois le crépi orange sur la gauche de l'image à la hauteur de l'habitation principale. Crédits : archives personnelles.

Je travaillais conjointement à la ferme et dans mon atelier d'artisan. La vie était dure dans cet îlot de montages éloigné de tout (voir *Annexe 4*), mais c'était le prix à payer pour la tranquillité. Mes voisins — ils étaient les grands-parents que je n'avais jamais eus — n'avaient pas l'électricité et s'éclairaient au gaz, relique d'un autre âge. La paix gagnée au détriment d'une meilleure technologie, c'était un choix. Malheureusement, il y eut des conséquences à cet éloignement : quand mon père fit un Accident Vasculaire Cérébral (AVC), nous fûmes réellement en souffrance d'aides et de professionnels pour nous soutenir.

Je ne saurais jamais décrire combien ce fut difficile pour lui, orateur et érudit, d'être « enfermé en lui-même » comme il me le disait. La nature du temps changea subtilement à partir de ce moment-là, elle devint attente. Une attente qui ne dévoila sa voix qu'après trois longues années de

réapprentissage, en 2016. Un couple d'amis américains que nous connaissions depuis vingt ans, et qui connaissait les talents de cuisiniers de mon père, lui firent la proposition de venir assurer les prestations culinaires lors de leur mariage. Mes parents acceptèrent. En contrepartie du travail qu'ils allaient accomplir, ils demandèrent que leur soient payé le voyage et simplement prêtée une voiture. Mes parents vinrent à moi et me dirent : « Nous aimerions revoir nos amis des grandes plaines, viendras-tu avec nous ? »

Je partis avec eux pendant plusieurs mois, et ce régulièrement durant trois ans. Nous nous rendîmes dans de nombreuses communautés du nord des États-Unis et de l'ouest du Canada, accumulant plus 36 000 *miles* au compteur. Nous allâmes à la rencontre des communautés Cheyennes, *Crows*, *Blacks Feet*, *Flats Head*, Gros Ventre, *Mnicoujous*, *Crees*, Nakotas, *Brule* et de nombreuses autres communautés¹⁰. Nous trouvâmes bien *Eagle Butte* dans le Dakota du Sud, *Pine Ridge* et la *Cheyenne River*, mais nos amis lakotas étaient déjà partis pour le Grand Voyage. Alors, nous fîmes pèlerinage dans des lieux sacrés sioux tel qu'à *Bear Bute*, à la *Devil's Tower* et dans les *Black Hills*, et nous nous rendîmes sur les anciens sites de bataille, comme dans une quête de réponse aux départs de nos amis tant d'années plus tôt et à ce qui nous avait amenés ici. Durant ces voyages, nous avons eu le plaisir et la chance de croiser des gens qui nous marquèrent profondément dans leur façon de penser et de vivre, nous en gardâmes certains comme amis et d'autres entreprirent aussi le Grand Voyage (voir *Annexe 13*).

À notre dernier retour de nos pérégrinations, je décidai que j'avais encore des choses à vivre sur le continent américain et je revins pour entreprendre des études. C'est un peu pour faire le point sur ces dernières années et reprendre mon souffle, mais aussi saisir quelque chose qui m'avait comme échappé lors de notre traversée des grandes plaines.

¹⁰ Il n'est nullement dans mon intention de blesser qui que ce soit en utilisant une appellation des peuples qui ne soit pas dans leurs langues d'origines. Effectivement, je n'utilise ici que les noms qui m'ont été présentés par les membres des communautés que j'ai rencontrés à ce moment-là.

À l'été 2020, alors que le monde était paralysé par le Covid-19 et que j'étais coincé dans mon appartement de Chicoutimi au Québec, je téléphonais à un ami que j'avais rencontré un soir du rassemblement automnal à *Ushkui-shipi* de l'année précédente. Il s'appelait Claude, il était Innu et je le considérais comme un homme traditionnel de sa communauté. Lors de nos discussions sur les cultures autochtones d'Amérique, il me disait souvent qu'il n'y avait plus d'hommes médecine depuis longtemps et qu'il ne se voyait pas ainsi. Toutefois, il admettait le concept d'homme traditionnel, bien qu'à contrecœur. Il avait beaucoup voyagé dans des communautés autochtones aux États-Unis et en tirait une certaine connaissance d'autres cérémonies que celles inhérentes à son peuple d'origine. Je lui demandai s'il célébrerait une *Sweat Lodge* bientôt — qui était une cérémonie sioux nommée *Inipi* — car la période était propice et les contacts avec des personnes en nombre restreint étaient admis. Il allait en faire effectivement une et il m'invita chaleureusement à y participer. J'arrivai chez lui une semaine plus tard et nous commençâmes les préparatifs à la célébration. Il prit le temps de discuter avec moi et de me montrer comment monter la *Sweat Lodge*. Tandis que nous étalions de l'épinette sur le sol de la tente, que nous ramassions l'osier pour sa structure et que nous montions le foyer de pierre, il m'enseigna précisément les usages qui ritualisaient la cérémonie. Quand le soir fut venu, nous reçûmes d'autres personnes qui souhaitaient se joindre à la *Sweat Lodge* et nous commençâmes ensemble des « guirlandes » de prière aux quatre directions¹¹. À une heure avancée de la soirée, nous entrâmes dans la *Sweat Lodge*. Claude en premier, car il guidait la cérémonie et moi en dernier, car je l'assistais. C'était un grand honneur et j'en étais bien conscient, il s'agissait d'une reconnaissance implicite de mon parcours et de mon rapport vital aux traditions autochtones lakotas en l'occurrence.

¹¹ Il ne s'agit pas à proprement parler de « guirlandes », mais plutôt de long collier que nous formons en pliant des carrés de tissus aux couleurs des quatre directions – noire, jaune, rouge et blanche – contenant chacun une offrande de tabac et nos prières en son sein. Au fur et à mesure du pliage des boules de tissus, nous les enfilons sur une corde – le nombre de boules de chaque couleur et la taille du collier pouvant varier d'un praticien cérémoniel à l'autre – pour ensuite la suspendre au-dessus de la *Lodge* et les brûler à la fin de la cérémonie.

Il faut bien comprendre que l'on ne fait pas une *Sweat Lodge* sur un coup de tête. On ne découvre pas une culture en commençant par là, pas plus que pour prendre un bain de vapeur. C'est une épreuve physiquement ardue et psychiquement difficile. On y entre prompt à relâcher ce que l'on doit et prêt à recevoir ce qui Est, à l'instar d'une présentation taoïste : « La vérité est ce qui Est ; Ne pas le reconnaître, c'est ne pas Être. » (Li-Eul & Yi-Wang-Chung (trad.), 1979, paragr. 1-2). Ainsi, on chemine à nouveau au centre de la Terre, dans un noir absolu, dans le retour à la matrice maternelle en sa moiteur étouffante et apaisante. Claude, mû par quelque chose qu'il ne sut me dire, savait que j'étais prêt à renaître. La cérémonie commença quand nous firent entrer les premières roches incandescentes et que Claude, en entonnant les chants sacrés lakotas, versa de l'eau sur les pierres qui exhalaient ainsi de vapeur. Le rite se poursuivit tard dans la nuit, et à chaque ouverture du rabat pour saluer une direction cardinale, des gens quittaient la *Lodge*. Ce qui a fait que pour les deux dernières salutations, nous étions à peine trois ou quatre dans la tente. Claude sachant cela durcit les conditions du rite, qui était déjà au-delà du supportable, comme on le fait traditionnellement pour des guerriers. Nous finîmes la cérémonie en nous baignant dans l'eau glacée de son étang où nous étions en communion avec les étoiles, en ne sachant plus qui des astres ou de nous étaient ceux qui contemplaient les autres.

Ce qui se produit pour chacun dans une *Sweat Lodge* est le secret de son expérimentateur. Il en est ainsi de coutume, car raconter à d'autres ce que l'on y a vécu est un acte délibéré pour leur donner du pouvoir sur nous. Pourtant, après cette cérémonie, je n'étais plus le même. En dehors de toute considération mystique ou psychologique, j'avais changé mon regard. Une immense désillusion avait pris racine dans mon être et me montrait les choses telles qu'elles étaient. Je compris pourquoi Claude ne voulait pas être nommé d'une quelconque façon. Je sus pourquoi j'étais en souffrance de mon passé et du peu de reconnaissance que j'éprouvais envers mon cheminement dans l'apprentissage, tout court, mais aussi dans le réapprentissage actuel des traditions qui avaient bercé mon enfance... Ainsi que tous les mythes nous le narrent depuis la naissance des âges, nous sommes

toujours rattrapés par ce que nous sommes. Cette désillusion m'a permis de prendre conscience que le point commun de tous ces gens, autochtones et allochtones, était peut-être de refaire vivre leurs cultures retrouvées ? Et ceci, fragment par fragment, afin de l'incarner alors dans leur vie à la manière d'une tradition vivante et vigoureuse d'actualité ? Finalement, le point commun qui m'unit à tous ces êtres, ne serait-ce pas que nous cherchons tous ce que nous avons perdu, quelle que soit la raison de cette perte ? Est-ce que l'absence de nos traditions ne nous coûte pas infiniment plus que nous n'aurions pu l'imaginer ?

1.1.5 MOI, ETRANGER

« [...] Je suis là au bord de ce fleuve dont je me fous tout autant que du reste. Tout à fait aussi indifférent à la géographie qu'à l'histoire. Hors du temps et de l'espace. Idiot. »

— Fernand Deligny, *Journal d'un éducateur* dans le recueil *Œuvres* (2007, p. 12)

Janvier. Février. Mars. Avril. Mai. Juin. Juillet. Août. Septembre. Octobre. Novembre. Décembre. C'est ainsi qu'on nous les apprend. C'est ainsi que je les ai appris. Mais cela ne sonne pas bien. Car, voyez-vous, ces mois ont un son et quand j'étais enfant, je les classais comme on joue une mélodie. Une enseignante de maternelle perdit un jour patience et, sans s'apercevoir de ma quête musicale, me hurla de cesser et de les ordonner. Ce fut un de mes premiers événements marquants d'incompréhension des autres, de moi.

On m'appela un jour au tableau durant mes années de primaire. C'était le jour où l'on apprenait à lire l'heure. L'institutrice me demanda de regarder les horloges dessinées au tableau et de lui lire l'heure que chacune indiquait. Elles étaient jolies ces horloges, faites de cercles avec des traits qui rompaient leur monotonie pour donner une direction aléatoire, indiquant on ne sait quel espace en ce tableau d'un noir obscur. Peut-être y avait-il d'autres lieux inexplorés au sein de cet espace sombre contenant lui-même des schémas circulaires pointant des directions incertaines. Je fus violemment sorti de mes considérations spatiales pour me faire rappeler que pour l'heure, il s'agissait de la donner. L'institutrice devenant sèche au fur et à mesure que la sueur montait à mon front et

perlait le long de mon dos répétait inlassablement : « Quelle heure est-il ? » J’aurais vraiment aimé lui donner une réponse, n’importe laquelle, mais aucune ne me venait. De tout ce que j’avais connu, ces dessins étaient bien les dernières choses qui pouvaient relier à mon esprit un rapport de signifiante avec le temps.

Car le temps, ce n’est pas ça. Ce ne fut jamais simple pour moi de l’expliquer, mais j’ai toujours considéré le temps en lumière. Ne me demandez pas de vous donner un nombre de photons pour obtenir l’heure, ce n’est pas une quantification, mais une qualification. Pour moi, le temps n’est pas un axe linéaire entrecoupé de trois moments qui sont couramment nommés passé, présent et futur. Il s’agit d’un Tore, à l’intérieur d’un nœud de Torus, dont nous observons seulement une partie et qui nous semble donc une tige cylindrique. En chaque séparation du cylindre, en chaque point et croisement existent des lumières. Ces lumières m’indiquent dans quel temps je vis et me dicte quelle forme de temps j’expérimente : un présent contenant un passé, un futur qui contient le passé d’un présent, un temps que je nomme le *Spannungskunst*¹² et une multitude d’autres dont je n’aurais pas le loisir de parler ici. Je pense aussi que l’accélération et le ralentissement du temps, au-delà de sa notion neurologique et subjective, sont une expérience du vécu temporel traduit par une trans-sensorialité* humaine. Selon où se situe notre présence sur le Tore, nous sommes soit proche du centre, soit dans la partie externe de la forme. En la proximité du centre ou de l’extérieur du Tore, on ne va pas plus vite ou plus doucement, mais plus compact ou plus fluide. Il ne s’agit donc pas d’une expérience de vitesse d’écoulement, mais d’un liquide qui peut ou ne peut pas nous amener des

¹² Je le définissais ainsi lors d’une discussion à propos du sublime avec l’un de mes professeurs :

« [...] Je me suis interrogé sur la situation de l’attente comme un statut de renouvellement du sublime dans notre société. Ce n’est certes pas nouveau, et nombreux sont ceux qui ont immédiatement saisi le rapport. Néanmoins, une partie spécifique de l’attente, faisant également écho à mon vécu, m’a permis de tenter de passer par le chas de l’aiguille de cette réflexion sur le problème épineux du sublime. Frank Herbert (2003a, p. 336) dans son premier tome du *Cycle de Dune*, cite en début de paragraphe un adage *fremen* : “Les Fremens avaient au degré suprême cette qualité que les anciens appelaient le ‘spannungsbogen’ et qui est le délai que l’on s’impose soi-même entre le désir que l’on éprouve pour une chose et le geste que l’on fait pour se l’approprier.”

Il y a une subtile intelligence dans le fait de savourer le temps qui nous sépare de notre immédiateté. Le “*Spannungsbogen*”, traduit généreusement par Google comme étant “arc de la tension”, pourrait-il être en ce cas “art de la tension” ou “*Spannungskunst*” ? Quoi de plus agréable que d’acheter une nouvelle lampe et d’attendre une semaine, une fois celle-ci bien installée, avant de l’allumer ? N’est-ce pas un moyen de vivre sublimement les choses dans notre époque d’accélération ? S’en remettre un peu au Chaos ? » (L. A. Krissohodis, échange de mail avec M. La Chance, 13 octobre 2021)

événements originaux correspondants aux temps que nous explorons. Je sais reconnaître ces temps par leur contact, comme si l'air était plus épais sur ma peau ou alors ruisselant sans même que je l'aperçoive.

Mais en avant d'un tableau noir, on ne trouve pas ces mots dans la bouche d'un enfant. Alors, après une copieuse huée, je vins me rasseoir.

Elle me regardait avec circonspection, cette neuropsychologue. Je savais qu'elle déployait une énergie formidable pour m'apparaître bienveillante, mais qu'elle n'avait qu'une hâte, c'était que je quitte son bureau. Beaucoup de bijoux aux mains, elle n'avait pas confiance en elle, mais elle choisissait également de se réfréner dans ses élans. La poussière du cabinet et les objets posés sans attention donnaient une impression d'installation qui n'en finissait pas, et ce depuis une décennie. La pièce contenait de multiples appareils électroniques tous en mode veille qui vrillaient mes oreilles d'ultrasons. Cela ne la dérangeait pas, elle ne les entendait pas après tout. Bien qu'elle s'ennuyât quelque peu dans son activité de neuropsychologue, elle prenait un réel plaisir en tant qu'équithérapeute*. Son port de tête le révélait ainsi que son habitude de porter des vêtements ajustés, car elle donnait l'impression de nager dans son ample châle. Elle m'annonça avec un calme de circonstance que je possédais un Quotient Intellectuel (QI) au-dessus de la moyenne. L'avènement de sa déclaration ne me donnant aucune indication, je lui demandais de me préciser de quoi il s'agissait : « Eh bien, entre 85 et 105, il y a tout le monde. En dessous de 85 il y a peu de gens et au-dessus de 105 il y a peu de personnes aussi ». Je ne me sentais pas très avancé, flottant dans un endroit où il y avait du monde pour passer dans une pièce où, tout au plus, on était moins serré. Continuant sur sa lancée, elle me fit savoir que mes modes de communications sociales montraient une « faiblesse ». J'ai toujours conçu une attirance/répulsion pour les autres, les comprenant de manière empathique et ne pouvant pas vivre sans eux, mais avec un épuisement systématique en leur présence et une déroute totale pour les codes sociaux. J'étais heureux qu'elle le remarque, même si j'avais

truqué certains tests pour que cela se voie moins, et je lui demandais de quelle manière je pouvais échanger sur cette difficulté avec les autres. Elle fut quelque peu prise de court par ma question, et me dit : « Vous pouvez dire que vous éprouvez des difficultés... non, que votre neurodivergence vous amène... enfin ! Disons que parler de votre spectre autistique peut parfois inquiéter un peu vos interlocuteurs... » Plus de son. Plus de lumière. Pendant qu'elle égrenait ses méthodes d'approches sociales, j'entendais le scintillement du soleil à travers la vitre, qui se reflétait sur un grain de poussière dans l'espace qui me séparait de son bureau. Je la remerciais comme on le fait en de pareilles situations, par automatisme, et je quittais son cabinet. En arrivant à ma voiture, je vis que mes parents m'attendaient tranquillement. Ils avaient voulu m'accompagner pour une raison que j'ignorais, et en pleurant dans leurs bras, je sus pourquoi ils étaient venus. Depuis ce jour-là, j'apprends petit à petit ce que cela implique que de vivre avec mon QI et un Trouble du Spectre Autistique (TSA) ; j'ai compris que, sans m'en apercevoir, j'ai mis en place des compensations cognitives pour pallier tel ou tel problème ; je perçois maintenant pourquoi je souffre tellement en des situations où d'autres n'y prêteraient aucune attention. Je suppose que l'on ne choisit pas ce que l'on est, mais on choisit comment le vivre. Je m'interroge sur mes processus d'apprentissage, de mimétisme et de réflexion, sur leurs singularités. Je cherche à comprendre où se lie la parole et le geste de ce que l'on m'a transmis. Ai-je appris par une histoire et par un toucher, plutôt que par une instruction et une tâche ? Qu'est-ce que cette synesthésie signifie pour moi ?

1.2 THEMES DE TRANSITION ET PROBLEMATISATION

Je voudrais ici introduire un milieu, celui de l'artisanat certes, mais aussi un milieu de vécu. Effectivement, il ne saura être sujet d'historicité ci-dessous, car l'actuel document n'a pas pour objectif de se prêter à une analyse du trajet complet de l'artisanat à travers le temps et le monde. D'une part, par ce qu'il existe d'excellentes recherches comme la thèse doctorale d'Anne Jourdain (2014) sur l'artisanat d'art français ou encore celle de Louise Chapados (1992) sur les métiers d'art du Bas-Saint-Laurent, qui à elles seules sont d'une grande pertinence, et d'autre part, parce que je

brûle de parler de certains repères qui jalonnèrent mon cheminement depuis mes débuts en cet environnement. Ainsi, mon point de vue va s'en tenir à une idée légèrement lacunaire, sans pour autant être trop écroulé par l'image classique que l'on a de ce milieu en France et, dans une moindre mesure, au Québec.

1.2.1 POUR UNE INTRODUCTION AU MILIEU ARTISANAL

Auparavant, un artisan ne se définissait que par son métier et la manière de son savoir : « Au Moyen Âge, l'artiste est un artisan et le critère majeur de la profession de peintre ou de sculpteur est le métier en tant que savoir-faire. », expliquait la sociologue Raymonde Moulin (1983, p. 389). Le mot « artisan » n'existerait que depuis le 16^e siècle et proviendrait de l'italien *artigiano* puis *artizan* (« ARTISAN », s. d.). L'un des aspects qui renforcèrent cette appellation fut la notion corporative industrielle qui commença à s'y adjoindre avec l'avènement de sa reconnaissance comme un groupuscule mesurable, dont on trouve la première trace en 1920 en France dans les archives du gouvernement de Vichy (Perrin & Lescure, 2007, p. 12). Cet état de fait, ayant entre autres conséquences, de lier l'artisan un peu plus au monde ouvrier qu'à celui de la pratique d'un art ; un processus ayant déjà débuté durant la révolution industrielle (Chapados, 1992, p. 9). L'éloignement diachronique des concepts d'artisanat et d'art, aboutissant à un écart eidétique, fût socialement réparé par une forme de retour entropique vers son origine par le vocable tautologique « d'artisanat d'art » (Chapados, 1992, p. 11), cette dernière nomination n'ayant pas vraiment de définition en propre (Bergadaà, 2008, p. 6) et arrivant dans le langage courant bien après la Deuxième Guerre mondiale (Jourdain, 2014, pp. 29-30). Bien que la polysémie régna longtemps sur le mot d'artisan (Jourdain, 2014, pp. 22-23) – et parfois aujourd'hui encore – l'artisan en tant que personne n'en est pas moins un représentant d'une pluralité des manières, notamment dans l'enseignement de son savoir. Cet art de la transmission est singulière en Europe, spécifiquement en France, où un savoir est transmis d'une génération à une autre par le biais d'une relation de maître/apprentis s'inscrivant parfois de manière filiale (Lynggaard, 1981, p. 28), mais qui fût longtemps l'apanage des manufactures abritant une

structure sociale pyramidale (De Lassus, 2013, pp. 21-22) largement plébiscitée par le « compagnonnage* » encore aujourd’hui (Bergadaà, 2008, p. 14). Toutefois, de nombreuses formes de rapport de transmission existent, ayant toute une manière radicale d’enseigner, car partageant ce que nous autres artisans appelons « sur le tas », c’est-à-dire apprendre la manière de faire en faisant. En France, cette méthode empirique nommée « apprentissage » est restée longtemps éloignée des écoles institutionnalisées – à moins que l’on considère « l’académie » sous Louis XIV (Moulin, 1983, p. 390) – et l’est encore pour certains savoir-faire (De Lassus, 2009, p. 29). Ce n’est qu’à partir de 1960 que des cours du soir furent donnés pour faciliter la modernisation des méthodes artisanales (Perrin & Lescure, 2007, p. 335), et le surgissement de centres d’enseignement spécialisés – nommés CFA de nos jours – qu’une forme d’articulation scolaire à l’apprentissage des métiers fût mise en place pour les artisans-en-devenir. Malheureusement, cette méthode d’enseignement a perdu de sa superbe auprès du système français qui en a fait une voie de moindre prestige auprès des étudiants, renvoyant ainsi une mauvaise image sociale de ce choix de carrière (Martine, 2016, paragr. 1). Ce n’est qu’une fois le parcours de l’apprenti artisan accompli que le réel « bain » dans le milieu s’amorce : soit par une installation sur le terrain grâce aux soutiens des structures qui ont aidé à la formation du nouveau professionnel, ou bien par la voie plus difficile d’un démarrage d’activité sans réseau. J’aime assez l’introduction que Jean-Pierre Bayard (2005, p. 16) donnait pour les compagnons et qui s’applique dignement à mon milieu d’artisans « fort qualifiés, mais aussi querelleurs, [...] » ayant la « dextérité, la maîtrise du métier, [...] orgueilleux peut-être car conscient de [leurs] valeur[s]. »

1.2.2 PROBLEMATIQUE

À la fin de ce chapitre, on comprendra que je narre ma recherche tel un conte. Un récit palpable pourtant, des situations en entraînant d’autres qui s’unissent en un cheminement de vie. Ainsi, je me suis confronté dans ce chapitre aux fragments d’histoires à reconstituer en un chemin de découverte, à la transmission des savoirs dans le temps et les métamorphoses par contact à l’autre, à

l'articulation de la parole et du geste en l'identité du créateur, à survivre avec nos traditions et à la recherche commune pour quitter l'absence, et enfin, à mêler les sens et les choses pour explorer différemment. Morceaux après morceaux, je collectionne l'essence de ces parcelles d'existence comme des gemmes brillantes qui m'interrogent :

- Comment conçois-je la transmission et quels sont les mécanismes qui participent à son existence ?
- Comment révéler une identité « d'artisan de la transmission » nourrie par les éléments de mon histoire et de celles des autres ?
- Quelle forme prend ma pratique de la transmission et pourrait-elle entraîner une transposition de ma situation chez un autre qui choisirait ce chemin ?

Je me questionne alors sur la problématique de comment conceptualiser, faire advenir et incarner « l'artisan de la transmission » en ma capacité créative à agencer en mes traditions personnelles des oralités, des spiritualités, et des gestuelles ?

Pour initier une tentative de réponse, je vais élaborer ma réflexion à la manière d'un essai poïétique (voir sous-titre *L'essai poïétique*). Je vais produire au fur et à mesure des éléments de compréhension s'assemblant et dépeignant les trajets de ma pensée sur le problème en partant de ce que je viens de raconter en ce premier chapitre.

CHAPITRE II

TRANSMETTRE LES TRADITIONS, AU TRAVERS DE SOI.

Durant ce chapitre théorique, j'ai souhaité ouvrir mes recherches d'abord par un axe essentiel de mon point de vue : la transmission. Assez loin de moi l'idée d'entreprendre la tâche colossale de définir exactement ce qu'est transmettre. Pour raison, d'une part, car le présent document n'est absolument pas adapté à ce travail titanesque et d'autre part, que s'il me fallait énoncer la multiplicité des domaines de savoir qui se sont penchés sur la question cela risquerait de produire beaucoup trop de dissonances et de contradictions. Ainsi, pour éviter un tel écueil, je propose dans un premier temps une forme de resserrement en approchant cette notion au regard de la transmission de l'expérience dans une optique anthropologique. Dans un second temps, nous procéderons à un tour d'horizon au travers d'une conceptualisation fragmentaire des processus et inhérences liés à la transmission. Et c'est dans un troisième temps que nous poursuivrons opiniâtrement afin de commencer à poser quelques jalons pour une transmission créative et initier le dévoilement d'une identité de créateur. Enfin, et dans une partielle mesure, je m'attacherai dans les lignes suivantes à prendre une certaine distance théorique pour m'ancrer dans un rapprochement pratique, à la mémoire de mon vécu.

2.1 TRANSMETTRE L'EXPERIENCE

« Tout ce que nous avons à décider, c'est ce que nous devons faire du temps qui nous est donné. »

— J.R.R Tolkien, Gandalf-Le-Gris dans *Le seigneur des anneaux*, tome 1 (1982a, p. 83)

« Transmettre » est emprunté au latin *transmittere* signifiant « envoyer par-delà, transporter, faire passer » (« TRANSMETTRE », s. d.). « Transmission » provient également du latin *transmissio* qui lui signifierait « trajet, traversée, passage » (« TRANSMISSION », s. d.). Nous pouvons donc nous installer dans l'hypothèse que la transmission est un voyage. Un voyage qui se doit d'être, ou

de ne pas être, préparé. Notre préparation, ou impréparation, est avant tout notre capacité à saisir et à exploiter notre présent. En extrapolant la pensée de Walter Benjamin (cité dans Simay, 2008, pp. 87, 97) l'on peut dire que transmettre, c'est actualiser. Qu'est-ce qui s'actualise ? Parmi toutes les réponses que l'on pourrait apporter, et qui seraient légitimes, une m'est particulièrement notable en écho à ma position sur l'essai poétique : l'expérience. Hans-Georg Gadamer (1963, pp. 7-12) s'amuse avec l'idée que l'humain est un projet jeté dans l'univers, qu'il est donc finalement une tentative, une expérience. En partant de ce postulat, notre première expérience¹³ est de vivre l'Expérience, faisant ainsi de nous des êtres dépositaires. Il n'est donc pas surprenant de situer l'expérience personnelle comme départ de toute transmission (Kaine, 2004, p. 100; Le Bars, 2003, p. 63) et de préciser que « [l]e contenu de l'expérience individuelle n'est pas évanescent ni entièrement particulier à un contexte intérieur subjectif : il est plutôt continu et durable ainsi qu'exprimable et transférable à d'autres contextes » (Boutet, 2004, p. 5). Ce faisant, j'avance que notre rôle originel fût d'actualiser le contenu d'une expérience afin d'être à même de la transmettre et ainsi de « [...] faire fonctionner ces deux opérations en miroir et produire une forme qui soit le résultat d'une expérience vécue transformée en expérience partageable. » (Derroitte, 2011, p. 7).

D'après Philippe Simay (2008) dans son interprétation anthropologique de l'œuvre de Benjamin (2000), la tâche d'actualisation demande d'interroger son passé à l'aune de son présent, afin que le souvenir percute notre présent en sa manifestation brute, sans que notre demande de réponses dans le présent soit l'unique besoin assouvi par cette visitation : « [...] si le présent se tourne vers le passé, ce n'est pas pour l'interpréter ou pour y trouver son bien, mais d'abord parce que celui-ci l'interpelle » (Simay, 2008, p. 96). Cette forme d'actualisation affirme une interrelation entre transmission et expérience, car l'appel de l'un vers l'autre amènerait au constat qu'ils « ne sont pas des plans séparés et statiques, mais s'insèrent réciproquement, se ramifient dynamiquement l'un dans

¹³ L'on peut tout à fait considérer cette expérience comme « temporelle », étant donné qu'elle s'initie, perdure et aboutit. Il ne sera toutefois pas question ici de chercher à mesurer s'il s'agit de temps perceptible en propre à l'humain ou non.

l'autre, à la manière de l'*entrelacs** » (Filliot, 2012, p. 61). Cet appel à la mémoire de l'expérience passée pour l'actualisation de la transmission présente pourrait avoir une forme temporelle singulière, comme le mentionne Simay (2008) toujours dans son interprétation des textes de Benjamin, celle d'un phénomène à rebours où le passé serait l'interpellant et le commettant d'un contact avec le présent pour lui (dé)livrer son existence : « Le présent ne peut pas se soustraire aux injonctions que le passé lui adresse : il doit lui rendre justice, le sauver en répondant à son appel » (Simay, 2008, p. 96).

Cette circulation temporelle pourrait être due à l'aspect que revêt l'expérience, autrement dit cette expression d'un rythme différent est induite par l'expérience qui choisit de se manifester sous le nom de tradition.

2.1.1 ACTUALISER LES TRADITIONS

Il s'agit alors de rappeler que l'on ne se débarrasse pas si aisément de la tradition, qu'elle est ce qui toujours nous précède et que l'on ne peut ignorer sans nous perdre nous-mêmes ; il s'agit de rappeler la force de structuration subjective de l'expérience des maîtres, compris comme initiateurs ; il s'agit de rappeler la spécificité de la culture de l'écrit et l'importance de « l'abstraction ».

— Hubert Vincent, revue du livre *Transmettre, apprendre* dans la *Revue Française de pédagogie* (2014, p. 146)

Il va être opportun ici de notifier une différenciation entre « la tradition » et « les traditions ». La première est souvent précédée d'un « T » majuscule et entraîne un certain nombre de conséquences sémiologiques – la plupart étant hautement discutées depuis des décennies par une pléthore de penseurs dont Jorge Luis Borges (1962/2021, p. 64) qui l'a circoncrivait comme « œuvre d'oubli et de mémoire » – et engageant également un nombre important d'aprioris en nos pensées personnelles, produisant une certaine vision rétrograde et égotique. La seconde, protéiforme pour être une plurielle revendiquée comme singulière, est beaucoup plus individuationnelle, au sens où le laisserait entendre le philosophe Michel Weber (2020, paragr. 3.4) et le professeur en science de l'éducation Hubert Vincent (2014, p. 145), c'est-à-dire une constatation que pour évoluer dans la prise de conscience de notre « existence concrète » (Cuvillier, 1956, p. 97), la présence de l'autre en tant qu'être de partage

— de soutien, de dialogue, de reflet, etc. — en est l'absolue condition. Les traditions sont effectivement à la fois une reconnaissance de la pluralité, et donc une ouverture aux univers personnels, mais aussi une appropriation de notre antériorité en propre. En ce dernier point, il y faudra voir une nuance que Simay (2008), en reprenant la pensée Benjaminienne (2000), met en évidence par le fait que l'appropriation en soi-même des traditions est lié à un contexte d'héritage et d'héritier. Effectivement, il est maintenant bien connu que Benjamin décriait une crise de la tradition comme n'étant plus à même d'être transmise, car ignorant comment et quoi transmettre (cité dans Simay, 2008, p. 88). C'est ici qu'intervient à mon sens le rapport d'héritage et d'héritier, le premier étant « le ressaisissement critique du passé, non le passé lui-même, qui a ici un pouvoir de filiation » (Simay, 2008, p. 89) et le second comme étant l'auteur – précisément le conteur (voir sous-titre 2.3.1 *Le médium conte : l'histoire narrée du geste, conter sa vie*) – d'une reconstruction¹⁴ des traditions. Ainsi que le souligne Simay (2008, p. 95) dans le travail de Benjamin, « avant de savoir comment l'on hérite, il faut se demander de qui l'on hérite ». Ce rappel est une clé pour saisir que l'essence des traditions est une importante démarche de constitutions rétrospective. Elle s'élabore par un *qui* à partir d'un *quoi* déjà advenu. Les traditions pourraient être somme toute l'entéléchie d'une forme de réflexivité, étant donc démonstratrice de discontinuité par des questionnements laissés en suspens, des changements de direction, mais avant tout un glissement épistémologique du sacré vers les porteurs des traditions plus que sur les traditions en elles-mêmes. Ces traditions dans leurs myriades de représentations sont chacune de formes et de couleurs variées, pour prendre une image évocatrice, interrogeant la nature de l'autre et en en questionnant respectueusement leurs propres manifestations.

¹⁴ Je reprends ici spécifiquement la définition de Benjamin dans le *Passengenwerk* quant à la différence que l'on peut en faire avec la construction : « la reconstruction dans l'identification est homogène. La construction suppose la destruction ». (1989, p. 487).

2.1.1.1 REPETITION

J'arrime ici un aparté pour prendre le temps de raisonner autour d'une question qui bien que plutôt lié dans sa formulation à « la Tradition » n'en sera pas moins évocatrice d'une situation qui se rapporte à notre forme plurielle : « [...] [L]a tradition est-elle une chose transmissible ou un concept répétitif dans l'histoire des représentations ? » (Simay, 2008, p. 88). J'ai souvent entendu que l'outil de passation d'une tradition, c'est la répétition. Une répétition factuelle, où dire une multitude de fois la même chose vers l'oreille d'un écoutant en est la définition. Et pourtant, la répétition n'est pas externe, mais bien interne. Elle ne peut être exogène, car le *dire* est toujours une nouvelle altérité, une nouvelle forme d'évocation (Le Bars, 2003, p. 61), dépendant de bien trop de facteurs pour être semblable à elle-même, pour même espérer se contempler. En guise de parabole, nous prendrons la théière et son thé à la menthe. La dimension de la théière en définit son contenu de thé, de menthe et de sucre. La solution aqueuse étant pourtant « identique » à chaque nouveau remplissage ; à la bolée du sirupeux liquide une nouvelle mouture de son goût s'en dégage, bien que le geste de verser en soi en soit son unique mouvement ressassé. Si bien qu'une fois l'initial brassage fait, les convives apprécieront différentes saveurs selon ce qu'il reste dans la théière, le niveau se rapprochant de l'inévitable sécheresse. L'esculence variant de manière à ce que l'on soit en haut, au milieu ou encore au fond du récipient culotté ; défiant ainsi l'homogénéité implicite à la nomination de « même » boisson. Effectivement, le sucre en morceaux, plus lourd que l'eau, ira donc finir sa course en fin du contenant, annonçant la proche disette, en concentrant son arôme pour les derniers gourmets le dégustant. Il s'agira donc ici de bien faire la différence entre un même geste et un même breuvage, et ce que j'appellerais une actuelle répétition. Car la répétition comme elle est si communément entendue n'existerait alors que du moment où le résultat est explicitement et invariablement indifférenciable de sa source de comparaison, ce qui est en notre monde particulièrement invraisemblable. De cette manière, j'insiste que la répétition est seulement endogène, en ce sens qu'il s'agit pour moi de l'échelle qui classe le nombre limite de fois que l'on peut faire passer une idée

inchangée en nous-mêmes avant que celle-ci ne nous dévore. Cette répétition-là est l'antithèse de la transmission des traditions, car « [e]lle néglige les passages où la tradition s'interrompt et donc les escarpements et les aspérités qui, dans l'œuvre offrent une prise à celui qui veut aller au-delà » (Benjamin, 1989, p. 492).

Sachant ce dernier point, l'actualisation des traditions pour leur transmission est une tâche qui requiert un sens prononcé de l'expérimentation. Ainsi, telle l'expérience qui porte son long manteau de traditions, l'actualisation revêt son nom de survivance.

2.1.2 SURVIVANCE

« La valeur générale du *Nachleben* résulte d'une lecture et, donc, d'une interprétation de Warburg : elle n'engage que la responsabilité de notre propre construction. »

— Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002, p. 71)

Dans son introduction à l'Atlas Mnémosyne, l'historien de l'art Aby Warburg (2019, p. 3) présente l'espace dans lequel se situe « ces embarras de l'esprit humain » à propos d'une dichotomie présentant à ces deux extrêmes soit une mesure pondérée quant à l'aspect structuré de l'objet d'art, soit une adoration de cultiste pour quiconque contemple l'idole enfantée de l'art. Ce raisonnement aboutit lorsqu'il perçoit la singularité des œuvres d'hédoniste habillant leurs compositions d'un parement d'une autre époque pour permettre à un sujet conceptuel d'en être que plus appuyé. C'est-à-dire que bien qu'il n'y eût structurellement qu'une même notion/objet de représentation, en changer l'apparence en revivifiait le message. Son atlas est, entre autres, la démarche réfléchie de ce constat et une présupposition qu'il ne pourra achever, de « symptôme d'une culture globale » ou « de croyance en général¹⁵ » (Didi-Huberman, 2002, p. 47) reliant entres-elles par leurs singularités, les représentations symboliques vêtues de leurs atours traditionnels, ces derniers étant les héritages de

¹⁵ Notons bien qu'il s'agit de « croyance en général » et non de « croyance générale », car Warburg était bien au fait qu'il n'y avait pas d'unité illusoire à trouver au sein des images ou représentations produites par l'humanité. « Pour Warburg, en effet, l'image constituait un "phénomène anthropologique total", une cristallisation, une condensation particulièrement significative de ce qu'est une "culture" (*Kultur*) à un moment de son histoire. » (Didi-Huberman, 2002, p. 48)

divers lieux et pensées du monde. Warburg nous offrit le fruit de cette réflexion sous la notion d'abord allemande dite *Nachleben* (Didi-Huberman, 2002, pp. 32-33) puis dans sa traduction française : « Survivance ». Bien qu'il ne soit pas ici sujet de la notion « mnémique » propre à Warburg (2019, p. 6), elle est importante à situer pour comprendre ce que veut dire survivance. Warburg avance que notre puissance mémorielle est en pouvoir de recréer en notre sein des « formes primitivement forgées » (Warburg & Recht, 2019, p. 6) à partir d'une relation d'adoration, presque une thiasse, à des formes de manifestations vues antérieurement et ayant pour nous même un impact « [...] à mi-chemin entre la dépossession pulsionnelle de soi et la maîtrise consciente de la création formelle, [...] indiquant au génie artistique le lieu psychique où celui-ci pouvait donner une empreinte propre à son langage formel le plus personnel » (Warburg & Recht, 2019, p. 6).

Toujours d'après lui, cette mnémique est restituable dans l'actualisation par la survivance qui est un concept profond, plus subtil que perdurer et plus fort que sauvegarder. Un entre-deux joignant « demeurer » et « insister » comme le dirait le philosophe de l'art Georges Didi-Huberman (2002, p. 33). Il s'agit de faire vivre à nouveau par l'expérience et par la pratique. En ce sens que Warburg et Benjamin se rejoignaient quand il s'agissait de faire parler « les vaincus » (Simay, 2008, pp. 95-96), les « inaudibles » (Warburg, cité dans Didi-Huberman, 2002, p. 40), au travers d'une historicité réécrite pour exister à nouveau. Ainsi que l'avance Didi-Huberman (2002, p. 41), il faut un certain temps écoulé, une étape « fantomatique » aux choses pour que la survivance relève de l'expérience revivifiante. Ces étapes spectrales sont alors « [...] considérées comme ce qui survit d'une dynamique et d'une sédimentation anthropologiques devenues partielles, virtuelles, car en grande mesure détruites par le temps. » (Didi-Huberman, 2002, p. 41). La survivance offre à l'issue de cette – peut-être malheureuse, mais certainement nécessaire – transition ectoplasmique, un paradoxe à l'entropie de l'oubli¹⁶ : le mouvement. Une redynamisation par une reconstruction au présent, par une

¹⁶ Je m'appuierais sur la pensée de David Rieff (2018, pp. 41, 49) dans son ouvrage *l'Éloge de l'oubli*, où ce que je nomme entropie de l'oubli serait en fait une perte de distinction entre des historicités et des mythologies personnelles, aboutissant à la création d'une mémoire collective confuse.

expérience transmissible de l'actualisation des traditions. Une action qui amène à « se mouvoir vers le terrain, aller sur place, accepter l'épreuve existentielle des questions que l'on se pose. » (Didi-Huberman, 2002, p. 43). Ce terrain, qu'il soit mental, physique, identitaire, allégorique ou bien tout à la fois, est injonction au déplacement instable, à la pérégrination déséquilibrée, forçant une permanente « impulsion » (Didi-Huberman, 2002, p. 33) pour se maintenir debout dévoilant alors le moyen et la cause – hypothétique – de la survivance, comme nous allons les nommer ci-dessous.

2.1.2.1 ACTE DE SURVIVANCE

Dans le dictionnaire philosophique d'Armand Cuvillier (1956, p. 180), l'on trouve la définition suivante pour le mot survivance : « Organe, usage, façon de penser qui survit aux causes qui lui ont donné naissance ». Survivre aux causes de notre naissance est bien normal annoncerait un naturaliste, ou « dans l'ordre des choses » comme l'on dit communément, mais quelles seraient les causes de notre survivance ? En étudiant l'œuvre de Warburg (2019), je serais tenté de dire : topographiques. L'importance de l'espace dans son travail est totale, jusque dans son classement de livres¹⁷, et cette quasi-obsession m'interroge sur notre géographisation de nos matérialisations. Pour approfondir un peu plus mon idée, je vais utiliser ses mots : « Entre l'imagination qui s'empare de l'objet et la pensée conceptuelle qui le contemple à distance, se situe ce qu'on appelle l'acte artistique, qui n'est autre qu'une manipulation tactile de l'objet aboutissant à son reflet plastique ou pictural. » (Warburg & Recht, 2019, p. 2). Les causes entraînant la survivance sont des besoins de spatialisations de nos représentations, mais plus encore d'existence advenue de ces dernières, car la survivance se situe à « l'intervalle séparant l'impulsion et l'action » (Warburg & Recht, 2019, p. 3), s'insérant désormais dans une dimension spatiale, car étant liée au substantif préfiguratif de l'actualisation : « l'acte ». Cet acte entraîne une double existence de la survivance, en ce sens qu'elle fut fondée dans une dimension

¹⁷ Roland Recht (2019, pp. 276-277) écrit à ce propos : « En constituant son immense bibliothèque ainsi que sa photothèque, [Warburg] se réfère à la mémoire de deux manières : en réunissant livres et images qui conservent la mémoire de la pensée discursive et figurative du passé, mais aussi en concevant la disposition, puis l'architecture de la bibliothèque comme une spatialisation de la mémoire, une moyen mnémotechnique pour retrouver les livres, et comme un mode de pensée. »

temporelle, comme l'avait ordonné un de ses instaurateurs l'ethnologue Edward. B. Tylor (1871, I, p. 16) « [...] *progress, degradation, survival, revival, modification* [...] », c'est-à-dire située de manière médiane dans un déroulement cyclique sociologique ; et ensuite grâce à Warburg où elle devient trace d'un temps particulier¹⁸ qui « anachronise » le présent et le passé¹⁹ (Didi-Huberman, 2002, p. 87) et rendant par là même obsolète la vision des linéarités, car elle « décèle paradoxes, ironies du sort et changement non rectilignes » (Didi-Huberman, 2002, p. 88). La survivance opère maintenant, par l'acte, en un glissement vers une destination spatiale, créant ainsi une coexistence spatio-temporelle de son effet, la constituant d'une certaine manière comme devenant résistante à l'impermanence (Didi-Huberman, 2002, p. 57).

Ainsi cet acte de survivance des traditions au cours de la transmission est de nature singulière, mais avant d'en développer le moyen de préhension de sa matérialité plus avant, autrement dit la dimension « artistique » de l'acte (Warburg & Recht, 2019, p. 2), il est opportun de dégager les processus et les inhérences à la transmission.

2.2 PROCESSUS ET INHERENCES A LA TRANSMISSION

De même que pour la plupart des éléments qui ont précédé dans ce chapitre, nous allons « jouer ici sur les déplacements » (Frigerio, 2004, p. 32) et proposer des alliances et des glissements épistémologiques entre les processus et les inhérences de la transmission. De la sorte, nous verrons qu'un genre d'équilibre s'extrait du regroupement d'éléments fragmentaires qui en s'additionnant, ne créent pas forcément une accumulation, mais bien de nouvelles perspectives de lecture.

¹⁸ Ainsi que lui, je déterminais mon *Spannungskunst* comme un temps singulier (voir note¹², p. 24).

¹⁹ Didi-Huberman entend par là que la survivance remet en cause la contemporaine image de l'histoire, comme une vision d'une vision de l'historiographie, et qu'elle présente le passé non comme une origine absolu, mais bien comme une construction « d'hybridations et de sédiments » (2002, p. 87).

2.2.1 LES FRAGMENTS DU PUZZLE IMPOSSIBLE DE GRACIELA FRIGERIO

Graciela Frigerio (2004), psychologue en science de l'éducation à l'université de *Buenos Aires*, est intimement convaincue que la transmission est composée de « fragments pour un puzzle impossible » (p. 31). Elle définit cela en exposant les peccabilités²⁰ de l'éducation comme étant des forces de transmission, c'est-à-dire que l'unicité des sens (Fortin & Houssa, 2012, p. 65) est une illusion faillible d'homogénéité qui s'écroule sur elle-même par instant, dévoilant ce que Jacques Derrida nommait comme étant une offrande de ce que l'on n'a pas (voir Derrida, 1991; cité dans Frigerio, 2004, p. 33). L'image du puzzle est évocatrice, car elle met en exergues un espace partiel²¹, morcelé, qui révèle que certaines « pièces ne coïncident pas avec les trous disponibles alors que des espaces s'offrent pour des pièces inexistantes. » (Frigerio, 2004, p. 31). La transmission est processuelle dans le sens où elle évolue, non de manière rectiligne, mais en divers lieux et moments donnés, parallèlement comme perpendiculairement, en nous – de manière identitaire – et à travers nous — de manière identificatrice — (Frigerio, 2004, p. 32). Ses croisements peuvent s'illustrer comme passant par des canaux obscurs, de la sorte qu'une transmission est véhiculé en notre pensée, en notre parole, à travers un espace, par une écoute d'un autre, sa compréhension et la lecture qu'il en a en son imagination.

Chacune des étapes énumérées précédemment sont pour moi des facteurs d'inhérences aux processus de transmission et, en voulant être raccord avec l'esprit de Frigerio (2004), je vais souhaiter, partiellement, vous les présenter comme des pièces éparses.

²⁰ Il s'agit moins de « péchés » pour moi que de faiblesses.

²¹ Mais aussi que l'on pourrait dire de partial.

2.2.1.1 FRAGMENT DE LA PENSEE

« IL EST UNE FIGURE RECONNUE DU NOM DE TROPE. Elle fait allusion à une *figure de signification*, à savoir celle qui prête aux idées une forme étrangère qui les déguise sans les occulter en ceci que le sens lui-même du camouflage est de créer des conditions pour le dévoiler. »

— Graciela Frigerio, *Tropes. Transmission/Transfert/Éducation : Fragments pour un puzzle impossible* (2004, p. 31)

Dans son article, Frigerio (2004) tente d'établir un parallèle entre la transmission et la figure de tropes, empruntée aux sceptiques qui souhaitaient démontrer qu'il n'y avait pas de possibilités permettant d'attendre des « vérités certaines » (Cuvillier, 1956, p. 190). Elle définit l'état inhérent aux idées comme une occultation, un déguisement et un « camouflage » (Frigerio, 2004, p. 31) avant que celles-ci soient servies par cette même dissimulation pour se livrer. Ce qui est déroutant, voire même contradictoire, c'est ce qui est délivré. Le psychothérapeute et théoricien de la communication Paul Watzlawick (2014) écrivait :

Il faut par ailleurs un haut degré de maturité et de tolérance envers les autres pour vivre avec une vérité relative, avec des questions auxquelles il n'est pas de réponse, la certitude qu'on ne sait rien et les incertitudes résultant des paradoxes. (p. 211)

Les idées voilées peuvent être faites de marasmes inexpugnables, mais aussi d'une rare, puissante et « solide réflexion » (Tolkien, 1982b, p. 103) à la manière d'un raisonnement « fort et lentement » construit (Watzlawick, 2014, p. 204), aboutissant à un paradoxe où est bien entendu indéterminable ce qui va en être présent à l'issue de ce « dévoilement ». La pensée résultante de ce constat est bien un trope, laissant ainsi une transmission grêle, certes, mais d'autant plus proche d'une « maturité » et d'une « tolérance » (Watzlawick, 2014, p. 211) que n'importe lesquelles autres tentatives²².

²² Et, ainsi que le dirait Frigerio (2004, p. 42), « c'est du besoin impératif de sa tentative que l'éducation traite ».

2.2.1.2 FRAGMENT DE LA PAROLE

« Elle ne vise point à transmettre le pur “en soi” de la chose, comme une information ou un compte rendu. Elle fait pénétrer la chose dans la vie même du narrateur et c’est à cette vie qu’ensuite elle emprunte. Elle imprime sur le récit la marque du narrateur, comme le potier laisse sur le vase d’argile la trace de ses mains. »

— Walter Benjamin, *Rastelli raconte... : et autres récits. Suivi de Le Narrateur* (1995, p. 157)

Frigerio (2004, p. 33) incite à ne pas tomber dans le piège des théories de la communication qui veulent mettre en « la notion de transmission une sorte de fétiche identificatoire qui trouve son épïcêtre dans l’information ». Somme toute, elle refuse à ces théories l’emprise d’une parole informative comme étant noumène de la transmission. Il est bien entendu difficile de sortir la parole de son contexte messenger, pourtant si nous nous hasardons dans un découpage d’un extrait librement choisi dans le prologue de l’Évangile selon Jean (Jn. 1:1 Version Maredsous), en débutant par cette phrase bien connue : « Au commencement était le verbe, [...] à tous ceux qui l’ont reçu, il a donné le pouvoir de devenir [...] », alors nous pouvons prendre le risque d’illustrer « le pouvoir de devenir » du verbe tel que l’auteur mexicain Miguel Ruiz (2010, p. 50) le nommait en référence aux Toltèques* : le « pouvoir créateur ». Cette parole créatrice permettant d’enfanter des histoires et surtout « l’histoire de notre vie » (Ruiz et al., 2010, p. 44), spécificité qui nous intéresse au plus haut point dans le présent document et sur laquelle je reviendrai un peu plus loin (voir sous-titres 2.3.1 *Le médium conte : l’histoire narrée du geste, conter sa vie* et 3.3.3 *Méthode autobiographique*). Ainsi, la parole reprend une force « sacrée » en ce sens qu’elle est à nouveau vectrice d’une puissance d’énonciation ayant une conséquence plus profonde que son axiome de véhicule d’une quelconque missive. D’ailleurs certains auteurs de fiction l’énoncent à leur manière : l’écrivain de littérature fantastique et éminent linguiste John Ronald Reuel Tolkien (1982b, pp. 105-106) en mettant en scène un échange entre un *Ents** et des *Hobbits**, où le premier ne voulait pas révéler son véritable nom à la prime rencontre, car cela dévoilerait son histoire en propre de manière inconsidérée²³. Ou encore, le réalisateur Goro

²³ Je rajoute ici la phrase pleine de soin de Tolkien (1982b, p. 106) : « Les vrais noms vous racontent l’histoire des choses auxquelles ils appartiennent [...] ».

Miyazaki (2021, 40:48) dans le film d'animation japonais *Les contes de Terremar*, où la trame scénaristique repose sur le fait que connaître le vrai nom d'une chose donne le contrôle sur cette dernière. Par ces exemples, les auteurs mettent en évidence que la parole en nommant crée une conséquence qui dépasse la seule résonance du verbe, mais instaure une relation très particulière à l'autre. Le Révérend Père (R.P.) Alexis Dembele (2015), doyen du département de journalisme et de la communication de l'université Catholique de l'Afrique de l'Ouest à Bamako, appuie dans son article que :

[L]a maîtrise de la parole profonde témoigne d'un savoir très valorisé. Elle vise à ménager la susceptibilité de chacun, en évitant par une parole directe de lui faire honte. Il convient de savoir parler. Ce qui est bien différent et suppose un apprentissage, un cheminement approprié. (Dembele, 2015, p. 246)

L'usage d'une parole²⁴ se doit donc d'être appris, plus encore, d'être transmis. Entre en scène le conteur qui par son expertise est celui par lequel se transmet cet usage (voir sous-titre 2.3.1 *Le médium conte : l'histoire narrée du geste, conter sa vie*) et surtout par lequel le geste « sonne » la parole pour mieux la faire entendre. Le médiéviste Paul Zumthor (2008, p. 171) précisait déjà la matérialité de la parole comme « l'élément le plus subtil du concret observable. » Mais aussi quand cette voix était soutenue dans sa résonance par une *physicalité*, autrement dit, quand geste et parole deviennent plus que le complément l'un de l'autre, mais inextricable (Zumthor, 2008, p. 187), car trop fondus ensemble pour pouvoir saisir l'un sans amputer l'autre.

²⁴ Noter bien ici que je parle de l'usage *d'une* parole et non de l'usage *de la* parole, étant donné qu'il ne s'agirait pas du tout du même sujet.

2.2.1.3 FRAGMENT DE L'ESPACE

« Ce qui est perçu en premier et sans médiation, ce ne sont pas les sensations, les formes, les objets ou leurs constellations – comme la psychologie de la *Gestalt* l'a pensé –, mais les atmosphères. »

— Gernot Böhme, *L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ?* (2018, p. 47)

Le R.P.²⁵ André-Jean Festugière (1971, pp. 389-400), philologue helléniste, disait d'Empédocle qu'il fut le premier à nommer l'Éther comme l'un des quatre éléments primordiaux. Aristote en fit le cinquième, tandis qu'Anaxagore le distingua de l'Air comme étant un état du feu (Festugière, 1971, pp. 389-400). Tous s'entendirent sur l'intangibilité, la nature diaphane, de l'Éther comme étant *atmosphérique* (Festugière, 1971, pp. 389-400). Cette appréciation n'est pas sans lien à l'espace de transmission, l'Éther étant la zone de « déplacement » où « [...] quelqu'un choisit un destinataire là où il n'y a personne ou là où il n'y a qu'un trou » (Frigerio, 2004, p. 36). Autrement dit, l'Éther d'une transmission est la spatialisation d'un inconnu dans lequel tombe le « geste » oral (Zumthor, 2008, p. 187). George Home-Cook (2016), citant une remarque de Kattleen Stewart, énonce :

Une atmosphère n'est pas un contexte inerte, mais un champ de forces dans lequel on se trouve. Elle n'est pas l'effet d'autres forces, mais *un effet vécu – une capacité d'affecter et d'être affecté*. [...] le fait d'accorder ses sens, ses actions et son imaginaire à des façons potentielles de vivre dans ou à travers les choses. (Stewart, cité dans Bernadet et al., 2016, p. 202)

Home-Cook (2016, p. 209) note aussi que « le fait de *ressentir* une atmosphère ne se limite pas à exprimer l'inexprimable présence ou le sentiment d'être [...] à un endroit particulier mais consiste à trouver sa place dans cet environnement ». Cet Éther atmosphérique n'est donc pas seulement un lieu de dépôt comme l'on pourrait l'envisager de prime abord, mais également un endroit où se vivent les choses, où s'entrechoque ce qui s'y trouve, ce qui ne s'y trouve pas et ce qui cherche à s'y trouver.

²⁵ En l'occurrence de l'ordre Dominicain.

Home-Cook (2016, p. 209) mentionne « [qu'écouter [...] et être écoutant confère à la fois le sentiment d'être dans l'espace et de faire résonner l'espace [...] et, ce faisant, [de] crée[r] l'espace ». L'écoute serait alors génératrice d'atmosphère (Bernadet et al., 2016, pp. 208-209).

2.2.1.4 FRAGMENT DE L'ECOUTE

Frigerio (2004, pp. 34, 39-41) mentionne beaucoup le dépôt de « quelque chose », admettant évidemment que recevoir est une part emblématique de la transmission. Dans un langage plus biologique, ce précipité de quelque chose est apposé par l'écoute. Le psychologue et pédagogue Jacques Salomé (1994, p. 93; 2001, pp. 74-75; Salomé & Galland, 2003/2020, pp. 29-32) présente aussi l'écoute comme un facteur d'importance dans la transmission, car écouter l'autre, c'est savoir que pendant qu'on l'écoute, il nous écoute. « Une expérience transmise de bouche en bouche », comme le disait Benjamin dans *le Narrateur* (1995, p. 146), amène à supposer une transmission d'ouïe à ouïe, concept cerné par le principe « d'auralité » ainsi défini par Lynne Kendrick (2016) :

L'auralité nous dispense d'aborder les menus détails d'une spécificité sensorielle si fragmentaire. Elle englobe l'anatomie et la réalité de l'oreille, le sens de l'ouïe et l'engagement de l'écoute, le corps sensible et la matérialité du senti, la vibration et la résonance, et tout ce que l'on perçoit – le son, le silence et le bruit. (p. 193)

Kendrick donne à penser « l'auralité » dans un contexte de lexème, en l'exhortant à sortir d'une terminologie générique, car :

[...] il s'agit aussi d'un vocable qui élimine les distinctions hiérarchiques entre ses éléments constitutifs. Par exemple, il ne permet pas seulement d'estomper la limite subtile entre entendre et écouter, mais aussi de rapprocher des domaines plus distincts comme parler et entendre, ou émettre et percevoir un son. (Bernadet et al., 2016, p. 193)

Ainsi, l'écoute se peut-elle être une prémisse à la parole ? Tel un processus pratiquement émotionnel qui suggère l'utilisation de tous les sens déployant de l'attention, les démarcations craquent et l'on s'aperçoit que se préparer à parler, c'est être à l'écoute vigilante de l'autre. Il ne s'agit

plus de choisir *quoi dire* et à *qui le dire*, mais plutôt de laisser autrui choisir « quelque chose » dans ce que l'on a à dire et quand il souhaite l'entendre, le sentir, le vivre et le comprendre. Cette dernière compréhension est d'ailleurs en parfaite harmonie avec la transmission « aurale » (Bernadet et al., 2016, pp. 193-194).

2.2.1.5 FRAGMENTS DE COMPREHENSION ET D'INTERPRETATION

Frigerio (2004, p. 32) annonce un rapprochement entre la capacité de compréhension des fragments d'une transmission et la tentative d'accessibilité aux bribes de souvenirs laissés par un rêve. L'onirologue Tobie Nathan (2010, pp. 13-17) émet une intéressante hypothèse à ce propos, qui illustre pour moi ce rapprochement, mais d'une autre façon, en spécifiant que « [...] le seul fait de rêver implique une interprétation » (p. 16). Qu'est-ce que l'interprète, sinon la fonction de celui qui nous dévoile obligeamment à nous-mêmes ? Nathan (2010, p. 15) indique qu'il ne peut y avoir d'interprète qu'en dehors de nous. Nous ne pouvons être notre propre interprète. D'après lui, si nous tentons l'entreprise malavisée d'interpréter, de décrypter, nous-mêmes le langage de nos onirismes, nous serons amenés à rêver de notre élucidation dans un autre songe (Nathan, 2010, p. 15). Une boucle qui restera sans solution. En prenant cette hypothèse, notre rapport à la compréhension d'une transmission dépend d'une interprétation par l'autre, à qui nous transmettons effectivement. La quête de discernement d'une transmission proviendrait du fait qu'une compréhension apparaît. Il est supposable ainsi que les compréhensions soient à rebours, la nôtre et celle de l'autre, créant un mécanisme effectif de transmission s'installant dans une poursuite permanente de son intercompréhension²⁶ d'elle-même. Ce fonctionnement produisant une non-finitude processuelle, une tentative – peut-être toute herméneutique (voir Gadamer, 1996) – pour saisir le sens²⁷ en en

²⁶ Ici entendu comme phénomène relationnel, mais pouvant s'étendre à la manière dont le perçoivent les linguistes, c'est-à-dire comme une « capacit[é] de circulation entre les langues » (Escudé & Janin, 2010, p. 116).

²⁷ « [...] un sens qui aussitôt nous dit quelque chose qui implique d'aller au-delà de tout contenu afin de faire place à une expérience. » Je vous livre librement hors de son contexte cette citation de Frigerio (2004, p. 39), car elle parlait du rapprochement entre travail et processus, mais qui fut pour moi étonnamment adapté à ce que je souhaitais mettre en évidence ci-dessus.

engendrant en permanence une autre, mais toujours s'interrogeant sur l'aboutissement du cycle en une quête de prédiction ultime.

Les onirocrits de l'Antiquité considéraient que toute interprétation révélait sa part de prédilection, et ils se pliaient à cette idée en l'érigant en règle (Nathan, 2010, p. 161). Frigerio (2004) en viendrait elle aussi à nommer la transmission comme un besoin prenant son origine dans l'acte de prédilection, de « divination » (p. 33), pour nous permettre de nous rapprocher du « non-transmis » (p. 33). En l'occurrence, je préférerais substituer ces notions de prévisions à celle de « présience », telle qu'elle nous fut offerte par l'auteur d'anticipation et intellectuel Frank Herbert (2003a, 2003b) et dûment développée tout au long de son *Cycle de Dune*. Il incitait à comprendre la prescience non pas comme une chose révélant l'avenir, mais comme un dispositif aux assises installées dans le passé et le présent. Autrement dit, il nous amenait à supposer que ce que nous appelons avenir ne soit que des fils, des « possibles » à l'instar de Wittgenstein (1972, pp. 46-47), prenant leurs racines dans une histoire multiséculaire de l'humanité – inexorablement oubliée – et dans les décisions de sélection des possibles que nous aménageons dans notre présent. Il s'agirait donc de faire un choix au sein de tous les possibles « non-transmis », et pour valider ce choix, être présent dans l'acte qui rendra ce choix réel, en un « non-transmis » advenu en un « transmis ». Sur cet aspect décisionnel particulier, l'imagination est le facteur plébiscité par excellence.

2.2.1.6 FRAGMENT DE L'IMAGINATION

L'imagination décide de beaucoup dans la transmission, Frigerio (2004) assure que : « Quelque chose nous est laissé par d'autres, mais cela ne suffit pas à le faire propre. L'héritage nous est moins légué qu'inventé. » (p. 41). Elle va plus loin encore en martelant : « Les héritages on les gagne, on les invente. Pure négociation fantasmatique, pure élaboration de loyautés invisibles. » (Frigerio, 2004, p. 41). Il est amusant ici de faire un parallèle avec ce que je disais plus haut, quant au contexte défini dans lequel sont l'héritage et l'héritier (voir sous-titre 2.1.1 *Actualiser les*

traditions), car pour Frigerio (2004) il s'agit moins de définir « l'héritage » que d'imaginer sa provenance. Elle stipule que des notions identificatoires et identitaires prennent corps en des « loyautés invisibles » (Frigerio, 2004, p. 41) et c'est finalement par la direction de notre imagination comme zone d'apparition que Frigerio, sans particulièrement énoncer le lien que l'on pourrait tisser avec Warburg quant à sa relation aux « fantômes » comme étant l'amont de l'héritage (Didi-Huberman, 2002, pp. 27-28), annonce :

Les fantômes des ancêtres morts ne cessent de soutenir une offre identificatoire [...], si ce n'est qu'ils squattent le sujet à son insu [...]. Dans le monde interne du sujet ses ancêtres dialoguent, discutent, se disputent avec ces référents qui ont pris en charge les fonctions d'hôtes et d'interprètes des nouveaux-venus [...], et s'ajoutent à la conversation des figures contemporaines dont l'identité rend l'identification attrayante. (Frigerio, 2004, p. 39)

Même si son image de *Dibbouk*^{*}, qu'elle définira d'ailleurs comme telle (Frigerio, 2004, p. 39), a de quoi repousser dans cette consommation de l'espace de convergence, d'apparition, que nous avons abordé il y a quelques lignes, il n'en s'agira pas moins d'une zone de cet entre-deux du puzzle fragmentaire qui sera sans limites de dialogue, d'innovation et de lecture d'un héritage, car étant composée de cette immatérialité inhérente à l'imagination.

2.2.1.7 VOUS AVEZ DIT FRAGMENTS ?

Transmettre serait une issue à l'inconnu nous permettant de nous installer dans une construction, toute chimérique, d'une continuité (Frigerio, 2004, p. 42; Simay, 2008, p. 91). Cette création de continuité était déjà bien connue de Benjamin (Simay, 2008, p. 90) qui, sans le nommer, aboutissait à un constat également fragmentaire d'une transmission mouvante. D'ailleurs, Didi-Huberman (2000, pp. 82-83) en s'inspirant de la réflexion de Benjamin (1985, p. 43) dans son ouvrage *Origine du drame baroque allemand*, explique quant à lui cette situation comme suit :

Bien qu'étant une catégorie historique, l'origine n'a rien à voir avec la genèse des choses. Elle n'est pas un événement du passé (comme le serait une source), mais "un tourbillon dans le fleuve du devenir", quelque chose qui continue à produire

du nouveau, une dynamique qui entraîne dans son rythme ce qui est encore en train d'apparaître. En ce sens elle ne se donne pas à connaître comme fait, mais comme rythme qui entraîne encore de nouveaux matériaux. (Didi-Huberman, 2000, pp. 82-83)

Nous pourrions ainsi y voir une continuité originelle, « quelque chose qui continue à produire à nouveau » (Didi-Huberman, 2000, p. 82), et non une structure sans rupture de la passation comme on l'entend habituellement, et qu'avec le support des auteurs précédents, je dénonce. Ainsi que l'acte de survivance qui « anachronise » (Didi-Huberman, 2002, p. 87), la transmission induit ce mirage de continuité se moquant des cahots, profitant des rythmes pour dire ce qu'il y a de nouveau à nouveau, et admettre ces hiatus paradoxaux. Afin de ponctuer cet état, je vais citer Frigerio (2004) en réunissant son introduction et sa conclusion, formant alors une suite inattendue de morceaux donnant un nouvel éclairage :

Cela signifie admettre ce qui n'est pas transmissible, ce qui ne se transmet pas, ce qui se transforme après transmission, ce qui dans la transmission passe et reste intact, ce qui dans la transmission se perd. L'incomplet et l'inachevé ne manqueront jamais à l'appel dans l'essai pour construire une figure unique de la transmission à laquelle il faudra renoncer [...]. La transmission est cet impossible de mener à terme et simultanément ce qui, sans sa tentative persévérante, nous laisse comme si on n'était rien, comme si on n'était personne. (pp. 31, 42)

À l'issue de ces processus et inhérences fragmentaires de la transmission, on émerge alors d'une séléographie²⁸ incomplète, minée des cratères de l'ambiguïté et des chasmes du paradoxe. Watzlawick (2014, p. 228) en était arrivé à ce constat et Warburg (2019, p. 276) lui-même était connu pour ces processus fragmentaires²⁹. Ainsi, on se questionne sur la vie de ces pièces de puzzle à l'intérieur de nous, leurs combinaisons pas forcément évidentes... et la réflexion plus introspective

²⁸ Je fais ici un clin d'œil à l'aspect nocturne de la formation de Gaston Pineau (2012, p. 16) que nous verrons au sous-titre 3.2.3.3 *Autoformation*.

²⁹ Roland Recht (2019, p. 276) dira de l'écriture de Warburg : « L'idiosyncrasie de son style, avec ses néologismes et l'abondance de substantifs, de synonymes, la rareté des verbes, ne facilitent pas la compréhension de sa pensée, sans cesse en mouvement, formulée sous forme de fragments, et qui a souvent recours à des diagrammes. »

sur l'ataraxie d'une transmission, une finalité qui ressemble plus à un sentier qu'à quoi que ce soit d'autre, c'est-à-dire un chemin de l'équilibre.

2.2.2 LE CHEMIN DE L'ÉQUILIBRE

« Chaque cérémonie, d'ailleurs, mets en scène l'état décrit par *hozho* ; c'est à la fois un processus de guérison et une méthode d'éducation ; vous vous instruisez et votre confiance en vous-même s'accroît. »

— Harry Walters, *Peintures de sable des indiens navajo : la voie de la beauté* (1996, p. 71)

L'artiste peintre Robert Marchessault nomma *Hozho* son exposition à la Galerie de Bellefeuille à Montréal du 19 au 30 juin 2008. Ce choix n'est certes pas un hasard, car bien que son œuvre fut déjà rapprochée au sublime d'Edmund Burke (Marchessault et al., 2008, p. 3), il choisit de parler de « transcendance, un passage à travers le niveau image (*maya*^{*}) en une reconnaissance de quelque chose qui nous relie de manière holistique » (Marchessault et al., 2008, p. 3). Ce lien holistique est un départ, bien qu'encore peu explicite, de la notion d'*Hozho*. L'*Hozho* est un terme navajo proposant une intéressante polysémie pour un allochtone : il peut s'agir d'un état, d'une définition de quelque chose et d'un concept cosmogonique à part entière. Je n'aurais pas l'audace de l'explicitier, car je ne suis pas locuteur de la langue ni natif Navajo, mais voilà ce que Harry Walters (Audouze et al., 1996), anthropologue navajo et directeur du *Hataalii Musuem* au *Navajo Community College* à Tsaile au Nouveau-Mexique, en dit :

Hozho, ce mot essentiel de notre philosophie désigne un état de paix, d'harmonie et d'équilibre. Non que nous ignorions les contraires. La beauté, chez nous, à deux faces : l'une est mâle, guerrière, agressive, et correspond à l'est. À l'ouest se trouvent la compassion, la douceur, tout ce qui est féminin. Mais il n'y a pas domination de l'une de ces faces sur l'autre ; dans la culture navajo, il n'existe pas de hiérarchie entre les hommes et les femmes, mais une complémentarité. (Audouze et al., 1996, p. 69)

Naayee est l'autre face d'*Hozho*. *Naayee* est « un élément de protection » et « quelque chose qui protège la beauté, veille à ce qu'elle puisse être. » (Accard et al., 2002, p. 17). La conception du monde par les Navajos n'est pas une exclusion, mais une forme de concentration amenant ainsi – à titre d'exemple – le rapprochement de deux forces éloignées pour aboutir en une émergence, comme « la pluie et la terre... c'est au printemps, quand le ciel et la terre se rencontrent avec le maximum de participation, et la vie ressurgie [sic]. » (Accard et al., 2002, p. 18). Il est vrai que la conception occidentale voudrait quantifier, créer une échelle de « participation » des extrêmes, au risque de saisir cela de manière linéaire³⁰. Mais cela ne se peut avec l'*Hozho*, car il n'existe pas de quantité ni voire même de qualité, seulement des opposés qui « maximisent » leur présence pour obtenir quelque autre nouveau. La transmission est de cette sorte, elle potentialise au plus puissant la rencontre de ses fragments pour être action : transmettre. C'est assez difficile à admettre toutefois, car de la communication de ces éléments disparates, il va être de tout temps question d'écueils ; empessant la rencontre, la rendant difficile où encore la désynchronisant. À l'instar des Navajos, les Tibétains ont su exprimer la résultante de la déficience de la communication des morceaux, et en proposer une réunion de toutes ces facettes par la pratique du mandala (voir Audouze et al., 1995). Carl Gustav Jung utilisera lui-même cette pratique (Audouze et al., 1995, pp. 74, 77-78, 80), démontrant ainsi l'imbrication des antinomismes (Jung, 1979, p. 2). La transmission parcellaire vit aussi cette jonction de ces parties distanciées, tel un mandala, offrant de la sorte une image particulière de son application, conçue comme un équilibre. Je pourrai parler de spirituel équilibre, mais peut-être serait-il plus judicieux en ce cas de parler de « façon » de l'équilibre ainsi que Marco Dello Sbarba (2018, p. 15) l'évoque dans son mémoire en science de l'éducation. Il problématise la nature polysémique du concept de spiritualité et propose une manière originale de l'adapter en « façons de penser, d'être et d'agir » (Dello Sbarba, 2018, p. 15). Je pense qu'avoir une « façon de penser, d'être et d'agir » la transmission ne correspond pas seulement à une manière de transmettre, mais aussi à une conviction

³⁰ On pourrait prendre pour exemple linéaire : une vision du monde en trois, deux extrêmes et la balance au centre.

profonde en l'équilibre inhérent aux processus du travail³¹ de transmission qui s'accomplissent en cheminant.

Cette deuxième partie de ce chapitre théorique aboutit à la constatation que les pièces du puzzle, bien que ne se laissant pas si évidemment saisir et interagissant singulièrement entre-elles sans être de simples ajouts, forment ensemble un équilibre. Et c'est du potentiel transmetteur, capable de se prémunir de ces interactions délicates tout en parvenant à cheminer dans cet équilibre, dont nous allons parler dans la dernière phase de ce chapitre.

2.3 ACTES DE LA TRANSMISSIBILITE : MEDIUMS ET CREATEURS

« Trouve-t-on encore des gens capables de raconter une histoire ? »

— Walter Benjamin, *Œuvres II* (2000, p. 365)

L'acte de la transmissibilité possède ses médiums et ses créateurs. J'ai choisi ces derniers mots à dessein, en connaissance du risque polysémique, pour ne pas introduire immédiatement de néologismes qui nuiraient à mes premiers pas vers une proposition praxéologique. J'entends par médium, l'élément qui constitue « à la fois un moyen d'expression et un intermédiaire » (Aljanvic et al., 1994, p. 643) à la transmission, dans son sens strict, mais je définirais plus tard spécifiquement la notion automédiale (voir sous-titre 3.2.3.4 *Automédialité*) afin d'en arriver à une forme finale d'*automédium* au CHAPITRE VI. Il n'est pas dans mon intention d'omettre la relation intermédiaire (voir Morin-Martel, 2018) qui pourra exister entre ces médiums, mais je ne me résoudrai à en parler que durant le développement que j'en ferai au CHAPITRE VI.

Pour le moment, ce qui va suivre est une reprise de ma pensée d'acte de survivance en le développant dans l'axe de l'acte créatif de Warburg (2019, p. 2), pour en développer une forme de transmission créative que je compléterai dans les chapitres V et VI. Transmettre, comme créer, sont

³¹ « La notion de travail [...] signale un processus, un chemin, c'est-à-dire, pas tellement ce qui est consommé par quelqu'un mais ce qui chez quelqu'un se mène à terme. » (Frigerio, 2004, p. 39)

des caractéristiques de la nature humaine. On traite trop souvent de compétence à développer, mais il s'agit ici de capacité à étendre. Une capacité en relation entre différents éléments : l'histoire narrée lors du geste, le geste lui-même et le créateur du geste. Je débiterai donc cette troisième et dernière partie de mon chapitre théorique en proposant une relecture du conte, le considérant comme un médium de l'acte de transmission.

2.3.1 LE MEDIUM CONTE : L'HISTOIRE NARRÉE DU GESTE, CONTER SA VIE

«La vie ne peut trouver de raisons de continuer, ne peut être une source de considération décente et mutuelle que si chacun de nous a décidé de lui insuffler ces qualités-là.»

Cheneoeh : Conversation avec Leto II. »

— Frank Herbert, *Le Cycle de Dune* ** (2003b, p. 557)

L'acte de « conter » est aussi vieux que le conte lui-même, et le rétroacte de la narration des contes dans l'histoire de la civilisation est largement plus importante que l'œuvre éponyme de Will et Ariel Durant (1962-1969). Loin de vouloir reprendre l'entièreté de la définition de ce qu'est le conte, je vais seulement ici le situer en partie pour initier l'expérience de pensée que j'aimerais développer en ma recherche, c'est-à-dire concevoir le conte en tant que médium de l'acte de transmission. Le conte est une forme narrative présente dans de nombreuses traditions et peuples, ayant pour chaque provenance des particularités spécifiques tenant compte de leurs présences environnementales, temporelles et socioculturelles. Cette dernière notion est mise en évidence par les autrices Francine Pellaud, Nathalie Sené et Bérénice Collet (2007) dans leur article *Prendre la science en conte* en reprenant l'avis de plusieurs psychanalystes spécialistes du domaine :

[...] il ressort que les savoir ainsi transmis [par l'intermédiaire du conte] sont ainsi essentiellement de l'ordre du développement personnel : ils participent à la construction de l'individu, à son intégration au sein de la société, à l'élaboration de l'image qu'il se forme de lui-même. (p. 96)

La conteuse, écrivaine et sociologue Myriam Martineau (2015; Martineau et al., 2015) s'est interrogée sur le conte, son renouveau et sa place dans notre monde. Elle fait état d'une riche

chronologie en remontant au Moyen Âge européen où le conte était essentiellement de nature orale et anonyme³² (Martineau et al., 2015, p. 231), ce qui est une des spécificités se rapportant à pratiquement toutes les formules du conte dans le monde. La nature orale n'a toutefois pas perduré partout, se prêtant également à l'écriture à partir du XVII^e siècle en Europe (Martineau et al., 2015, p. 231), mais seulement « en attendant qu'un conteur le ranime. » (Pichette, 2009, p. 56). Cette ranimation dont parle l'ethnologue Jean-Pierre Pichette (2009, p. 56) est peut-être consécutive de la nature anonyme du conte, qui n'est plus identifié à l'histoire de *l'un* mais à celle de *plusieurs* (Martineau, 2015, p. 81). Le conte est dans cette zone mouvante d'appartenance partagée, incitant à la nécessité d'un échange de paroles d'expériences vécues ou reçues et toutes réimaginées (Martineau et al., 2015, pp. 234-235 ; voir sous-titre 2.2.1.6 *Fragment de l'imagination*), mais prenant leurs sources dans ce que la chercheuse en éducation Christine Delory-Momberger (2010, p. 11) nomme un « processus de biographisation » à l'aune de « l'histoire de notre vie » (Ruiz et al., 2010, p. 44) ; parlant finalement de « l'expérience humaine » (Martineau, 2015, p. 87) que le conte biographique sert à relater (Vaïs et al., 2010, p. 82). Martineau (2015, p. 81) questionne notre capacité à raconter aujourd'hui et à celle « d'agir avec une voix singulière et plurielle sur notre société, plutôt que de la décrire, et ainsi participer à l'histoire en train de se faire ». Une des réponses va s'instaurer par le travail de transmission, qui va être patronné par l'objetisation³³ du conte, afin de créer un conte/entité saisissable par le conteur, mais aussi préhensible comme un outil-médium lié au geste du narrateur. Dembele (2015, p. 243) dit que la « parole montre et démontre ». Le conte devenant ainsi un objet directionnel dont on se saisit pour amener une intention et une attention en un lieu donné. Cet espace peut être enclin à l'accueil du corps du conteur dans son geste, dans sa « performance » (Martineau

³² Anonyme sûrement, car c'est plutôt à cause du travail de consignation d'ailleurs – comme l'on fait les frères Grimm – que pour des raisons de revendication de parentalité que l'on connaît certains contes (Connan-Pintado & Tauveron, 2013, p. 12)

³³ La notion d'objetisation peut être considérée comme péjorative actuellement, car elle est beaucoup utilisée en science humaine et sociale pour dénoncer des situations néfastes d'usage des corps et des êtres, humains ou animaux. Je souhaite utiliser cette notion sans qu'elle soit vue négativement pour ma démarche, étant donné que je compte créer une forme de matérialisation, de tangibilité de « l'objet-conte », tel que le nomme Martineau et al. (2015, p. 235). Cette notion sera d'ailleurs moins nommée que soutenant certaines relations conceptuelles aux chapitres V et VI.

et al., 2015, p. 235), fût-elle considérée comme danse (Vaïs et al., 2010, p. 138), ou dans une application « artisanale de la communication » comme l’entendait Benjamin (1995, p. 157). Ainsi, l’acte de conter est porteur de beaucoup de sens, de revendications et de desideratum. Créer le médium du conte pour créer par le conte une transmission créative. C’est aussi s’installer dans une aire plurielle, en rapport au lieu et à l’activité dans les moments de narration du conte biographique. Finalement, ce dernier ne serait-il pas un *Palantir*, signifiant « ce qui regarde au loin » dans le légendaire de l’œuvre de Tolkien (1982b, p. 328), permettant à tous ceux qui regardent au travers de se percevoir mutuellement ?

2.3.2 LE MEDIUM GESTE : UNE PRAXIS AU SERVICE D’UNE TRANSMISSION CREATIVE, MIMETISME

« Les lucioles se présentent à leurs congénères par une sorte de *geste mimique* ayant la particularité extraordinaire de n’être qu’un trait de lumière intermittente, un signal, un geste en ce sens. »

— Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles* (2009, pp. 48-49)

Nous avons parlé plus haut de la « fonction mnémique » de Warburg (2019, p. 6 ; voir sous-titre 2.1.2 *Survivance*), celle à laquelle le créateur fait appel lors de sa restitution durant l’acte artistique de ses formes archétypales « [...] indiquant au génie artistique le lieu psychique où celui-ci pouvait donner une empreinte propre à son langage formel le plus personnel » (Warburg & Recht, 2019, p. 6). Cette fonction mnémique ne peut s’absoudre de sa composante mimétique, car c’est elle qui lui apporte sa praxis. Il s’agit bien d’une parole mimique, d’un « langage des gestes : [...] une théorie de l’empathie corporelle des images [...] » ainsi que Didi-Huberman (2002, p. 37) en parle à propos des travaux de l’historien de l’art Auguste Schmarsow (1899). La mimétique est une puissante alliée lors de la transmission créative, car elle rend disponible à l’écoute en rendant disponible l’action des mains. Zumthor (2008, p. 187) parlait de la manière dont le corps du conteur amène réaction dans le « corps de l’auditeur [qui] répond, ne serait-ce que de manière intérieure, à cette stimulation ; un désir s’éveille en lui, de répondre au geste par le geste, de se mouvoir, de danser ». Sans partir dans

une étude sur le mouvement par les prismes des neurosciences ou de l'ethnologie³⁴, le geste mimétique contient sa praxis, celle-là apportant à ce qui est en relation avec elle une « mise en œuvre de techniques en cohérence avec des fins » (Maurel, 2000, p. 65). La théorie de la praxis est intégrée à « la science de l'agir » praxéologique qui est construction de savoirs de « l'intentionnalité de l'action » (St-Arnaud et al., 2002, p. 33). La notion d'intentionnalité a été très bien apportée par l'anthropologue Patrick Deshayes (2013, paragr. 54, note de fin 3) dans son contexte d'agentivité, sur lequel je reviendrais un peu plus tard (voir sous-titres 3.2.2 *La posture de l'Agent-Patient* et 6.3.1 *Un point sur mon agentivité*), où il démontre la posture dans laquelle nous nous trouvons pour diriger notre intention vers un autre qui la recevra. Cette relation itérative ne peut s'entendre que si elle est parcourue par les règles fondamentales de la praxis, et donc de la mimétique : la transférabilité et l'effectivité (Maurel, 2000, p. 28; St-Arnaud et al., 2002, p. 33). La transférabilité est un ordre-mot de la mimétique, qui montre que si nous replaçons dans un certain ordre nos actions, la transférabilité se retrouve contenue dans la narration qui la place dans un contexte permettant au créateur son entreprise de transmission. Quant à l'effectivité, Maurel (2000) insiste qu'il ne s'agit pas de s'attendre à des résultats, mais d'être plutôt plus « préoccupé des savoir-faire qui réussissent, que de la réussite elle-même » (p. 160). En ce sens qu'une praxis mimétique permettra d'être plus à même de percevoir l'impact, donc l'effectivité d'une chose, par sa position à « décomposer » (Maurel, 2000, p. 161) ce qui va nous soutenir dans nos actions exécutées avec succès.

Ce sous-chapitre nous amène à concevoir la déconstruction, en quelque sorte, du geste en tant que médium. Le geste, qui est impulsé par la mnémique de son créateur, s'exprime à travers une forme mimétique, qui contient elle-même sa propre praxis. Ainsi se constituent pratiquement des hyperonymes conceptuels, tellement les notions en contiennent d'autres.

³⁴ On pourrait les nommer de manière non exhaustive ainsi : « [...] mouvements conventionnels et mouvements imitatifs ou descriptifs ; mouvements formulaires, indicatifs et explétifs. » (Zumthor, 2008, p. 187).

Ce geste, dans son ensemble, comme médium de l'acte de transmission est bien évidemment inféodé à son créateur, et préalablement à en parler plus avant, nous allons juste procéder à une différenciation pour éviter une confusion.

2.3.2.1 PRATIQUE ET PRAXIS, DIFFERENCIATION DANS L'APPLICATION

Il est important de faire le distinguo entre les « pratiques » qui pourraient vite avoir la conséquence de nous fourvoyer durant la lecture. Le sociologue Christian Maurel (2000, pp. 36-37) nous donne l'exemple d'une différenciation pratique/praxis avec la production d'un café matinal. L'activité d'obtention de cette substance en début de journée ne nous demande pas d'effort de réflexion complexe, car il s'agit de geste conditionné à la fois par l'habitude, le cadre de vie, le contexte sociétal et notre goût personnel. L'auteur parle alors de pratique. Un restaurateur préparant le déjeuner pour ses hôtes en chambre aura le souci de produire des boissons adaptées à une variété de personnes ayant des demandes et des besoins différents. Ainsi, l'acte de préparation lui demandera une mise en branle de ses capacités cognitives pour effectuer une action attentive à l'égard de sa clientèle. Pour Maurel (2000, pp. 36-37), il s'agira plus d'une action mue par la praxis. Il est bien entendu de ne pas confondre la dichotomie conceptuelle pratique/praxis avec le métier ou les savoir-faire d'une pratique artistique ou professionnelle. Ainsi, on comprendra que la praxéologie, étudiant les issues de la praxis, « est moins une conceptualisation d'une pratique que la création d'un savoir nouveau issu de cette pratique » (Lhotellier & St-Arnaud, 1994, p. 95), s'apparentant à une autoréflexivité (voir sous-titre 3.2.3.1 *Autoréflexivité*) mise en œuvre pour se rapprocher d'une compréhension des pratiques qui se concrétisent (St-Arnaud et al., 2002, pp. 30-31).

Cet éclaircissement fait, et après avoir vu les médiums conte et geste d'une transmission créative, nous pouvons terminer ce chapitre théorique par la deuxième notion de cette dernière partie : le créateur.

2.3.3 LE CREATEUR DES MEDIUMS GESTE ET CONTE : L'ARTISAN

« J'étude. J'esquive, intimidé d'être celui-là même dont le renom me revient. »
— Fernand Deligny, *Esquiver* dans le recueil *Œuvres* (2007, p. 1114)

« Qui conte ? », demande Martineau (2015, p. 231), et qui fait ? La narration comme le geste ne peuvent être créés *ex nihilo*, ils doivent être supportés par quelqu'un :

Si les paysans et les marins excellèrent les premiers dans l'art du récit, c'est au milieu artisanal que cet art doit son perfectionnement. Il put ainsi concilier le message venu des pays lointains – tel que le rapporte chez lui l'homme qui a beaucoup voyagé – et le message du passé – tel que le sédentaire aime à le recueillir. (Walter Benjamin & Ivernel, 1995, pp. 147-148)

L'artisan est un creuset*. C'est pour cela aussi qu'il rassemble en son sein beaucoup de choses : revendication d'un statut social et professionnel, corps d'enseignement à part et façon unique de percevoir son art. Toutes sont importantes, comme j'en ai donné un aperçu un peu plus haut (voir sous-titre 1.2.1 *Pour une introduction au milieu artisanal*), mais une de ces choses est plus chère à mon cœur que les autres, celle que l'artisan incarne et que je véhicule moi-même en tant que membre issu de ce milieu : être la manière. L'artisan est la manière de faire, de dire, de transmettre, d'innover et de mouvoir la matière. L'illustre chimiste et artisan en céramique Frère Daniel de Montmollin (2005, p. 251) en fait une belle postface sur le sujet dans son célèbre ouvrage *Pratique des émaux de 1300°C*, et le Chevalier Cipriano Piccolpasso (2007, pp. 54-55) dans son manuscrit sur l'art du potier, qui mit plus de 450 ans à être édité³⁵, était lui-même plus que proluxe sur la *modo**. Alors, *quid* de la manière ? La parole d'un artisan est souvent la plus belle porte d'entrée dans son univers de métier. Il expose la manière d'être, de penser, de refléter, un art qui l'anime ainsi que le céramiste Jean Girel (2005, pp. 75-76) a pu le faire pour les voix de Jacqueline et Bernard Courcou³⁶. Ainsi que

³⁵ Tout du moins ne le fut-il pas en l'état, car une transcription faite par Giuseppe Raffaelli (1785-1878) parut en 1857 (Piccolpasso et al., 2007, p. 7).

³⁶ Propos recueilli par l'auteur sous le titre *récit de cuisson*, lors d'une montée en chauffe de pièces céramiques dans un four à bois.

l'imbrication de la narration du conte dans une gestuelle mimétique est absolument certaine, l'artisan vit la manière comme un *être* et un *faire* puissamment entrelacés. Cela est perceptible dans la poésie³⁷ brute de Girel (2005), comme dans ma manière de l'essai poïétique (voir sous-titre *L'essai poïétique*). Cette manière est également entérinée par le professeur et philologue Arnaud Bernadet (2006, pp. 257-260) qui en trace une tentative étymologique en une origine liée à la main, pour ensuite s'en remettre au distinguo avec la « façon », un positionnement que nous avons déjà adopté pour d'autres raisons (voir sous-titre 2.2.2 *Le chemin de l'équilibre*), et finalement présenter que « [l]a manière est directement une catégorie de l'individuation [...] [elle] pose les mêmes difficultés d'objectivisation que le sujet dont elle figure l'instanciation. » (Bernadet, 2006, p. 261). Cette subjectivation est une conséquence quant à ce que la manière a de vouloir produire l'éloge du « je-ne-sais-quoi » (Bernadet, 2006, p. 265) assumant ainsi une réelle perte de l'exprimable, ayant pour conséquence le positif détriment de l'incontestabilité. L'instanciation de la manière est elle-même une contestation de la venue d'un « système » pour l'apparition d'un « emblème » (Dessons, cité dans Bernadet, 2006, p. 262), et j'utilise ces mots en opposition à Gérard Dessons (cité dans Bernadet, 2006) en admettant que l'emblème révèle ici beaucoup plus l'absence de nomination qu'un système aux prises avec une structure syntagmatique.

J'ai souvent manqué de mots à mon tour pour définir la vibration qui m'émeut durant l'expérience de mon art, ma manière, car il m'est beaucoup plus difficile de verbaliser en adoptant une attitude descriptive que de conter ce qui m'arrive. Raconter, narrer, en appui d'une gestuelle de notre corps à la rencontre de la matière est une des manières qui nous sied le plus. « Il n'est aucun grand narrateur qui ne s'enracine [...] dans les milieux artisanaux », le répète Benjamin (1995, p. 168), insistant sur cette forme très particulière qui réunit le conte et le geste chez l'artisan. Il définira encore un peu plus loin que « [d]ans la vraie narration, la main intervient ; grâce aux gestes que lui a

³⁷ Je renvoie au travail de Frédéric Briot (2005) qui fait dans son article une belle démonstration de la « poésie de l'artisan » (p. 261) comme une ode à la manière au travers d'une relation au travail manuel et à l'art de faire.

enseignés le travail, elle appuie les paroles de maintes manières différentes » (Benjamin & Ivernel, 1995, p. 177). La main actrice de la chanson de geste³⁸ : ainsi artisan du conte et du geste. « Le processus de l'atelier était toujours le même », disait Martineau (2015, p. 84) durant la mise en place d'une réunion autour du conte. La notion « d'atelier » est artisanale, c'est en cette place que s'exporte la manière, la rend réelle et palpable. « Créer, c'est intégrer la tradition » nommait Kaine (2004, p. 144), et l'objet de la réunion conte/geste intègre les traditions permettant le passage pour ressentir au travers de soi (Kaine, 2004, pp. 155-157), privilégiant un soin attentif pour exprimer les expériences en tant que soi (Breheny et al., 2018, p. 45).

Je reviendrai plus en détail sur ce que je viens de présenter au dernier paragraphe en fin de mémoire. Toutefois, il est important de noter que cette ouverture en fin de chapitre théorique nous permet de refaire un court cheminement mental sur ce qui a été dit avant de nous consacrer à la suite. Ainsi, dans ce chapitre, nous avons vu comment des glènes conceptuelles peuvent se créer à partir de la transmission. Nous avons aperçu comment transmettre entretient une interrelation avec l'expérience, la rendant plurielle en devenant des traditions et s'actualisant sous le nom de survivance, indissociable de son acte. Nous avons côtoyé la transmission dans sa spécificité fragmentaire, avec ses atypiques étapes, parvenant malgré tout à être en phase avec le spirituel équilibre, la façon qui survient toujours. Puis, nous nous sommes enquis de médiums de la transmission : le conte et le geste dans leurs perméabilités l'un à l'autre, rendant partageable la transmission par une objetisation et par un axiome (dit mimétique) praxéologique. Et enfin, nous nous sommes initiés à la manière de l'auteur d'une transmission créative, nommé l'artisan.

³⁸ On m'excusera de cette facétie de langage, mais l'occasion était trop belle, d'autant plus que la chanson de geste n'est-elle pas orale et appuyée fortement par des mouvements (Aljanvic et al., 1994, p. 479) ?

CHAPITRE III

UNE TENTATIVE METHODIQUE, S'INSTALLER EN SOI

Le précédent chapitre offrait un contexte de recherche et un paysage balisant les questionnements, maintenant il s'agit de présenter les outils qui vont servir à s'essayer en un positionnement dans ce contexte, à arpenter cet horizon.

Je tiens à dire que devant l'ampleur de la tâche d'une méthodologie « à recoins » comme celle avec laquelle j'ai choisi d'avancer, il y aura d'inévitables manques, incomplétudes, errances et fourvoiements. C'est donc en connaissance de cause que j'invite à une lecture « expérimentale » une méthodologie qui l'est tout autant. De cette manière, je souhaiterais présenter dans ce chapitre les avenues suivantes : l'ethnographie postmoderne, étant une branche de la recherche postpositiviste, structurant toute l'exploration de ce mémoire; les postures du Praticien-Chercheur et de l'Agent-Patient qui à elles deux sont illustratrices de ma pensée dyadique, non pas en opposition, mais bien en « trait d'union » (Fourrot & Garcia, 2005, p. 65); les attitudes d'autoréflexivité, d'autodéfinition, d'autoformation et d'automédialité qui véhiculent la notion « d'autos » (voir Morin, 1980) et de son enracinement dans le Soi; l'ethnométhodologie et la méthodologie autoethnographique, permettent de parcourir l'interrelation, et les méthodes de recherche autobiographique et les Pratiques Analytiques Créatives (P.A.C.s ; Fortin & Houssa, 2012, p. 52) qui en sont l'expression effective et temporelle. Ce chapitre va servir à circonscrire les moyens méthodologiques qui seront les miens dans le cadre de l'écriture de mon chapitre V, mais qui sont en réalité les outils d'expression de la rédaction tout entière du présent mémoire.

3.1 TRADITIONS

« Les traditions philosophiques se rattachent à une pensée précise portée par un certain nombre de penseurs. »

— Sylvie Fortin et Émilie Houssa, *L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche: une fiction en quatre actes* (2012, p. 54)

Je ne vais pas développer à nouveau ma pensée sur les traditions ici (voir sous-titre 2.1.1 *Actualiser les traditions*). Toutefois, il est bon d'introduire la subtile glose des traditions plurielles par un exemple décrit par la professeure en danse Sylvie Fortin et sa co-auteure philosophe et historienne de l'art Émilie Houssa³⁹, c'est-à-dire l'ethnographie postmoderne comme l'une des traditions philosophiques (Fortin & Houssa, 2012, pp. 54-55).

Étant donné que je n'aurais pas la possibilité de m'étendre sur la recherche postpositiviste, ni sur les multiples courants qui en découlent, je vais focaliser ma démonstration sur une continuité entre les articulations choisies et l'exploitation de ces phénomènes dans la production de mon écrit.

3.1.1 ETHNOGRAPHIE POSTMODERNE

Par sa nature fonctionnelle de « l'emprunt » aux autres modes de pensée (Fortin & Houssa, 2012, pp. 55-56, 71), l'ethnographie postmoderne contient en elle-même des fragments d'éléments constitutifs des réflexions humaines qui peuvent s'organiser de manière subjective, véhiculant donc sa propre herméneutique lors de son agencement structurel (Fortin & Houssa, 2012, p. 68). C'est-à-dire, créer des manières alternatives de mener et de former une recherche (Fortin & Houssa, 2012, pp. 55-56). L'ethnographie postmoderne est une branche de la recherche postpositiviste (Fortin & Houssa, 2012, p. 53). Elle est axée sur une alternative de recherche réunissant les aspects questionnant les fondements :

³⁹ Afin de pallier à toute critique ultérieure, il me faut préciser que j'ai choisi d'utiliser une référence unique quant à l'ethnographie postmoderne. Effectivement, les autrices fournissent une ressource très documentée et dynamique, et comme je considère que cette notion aura plus d'espace dans un autre cadre que mon mémoire, j'ai décidé de m'en tenir à cette référence pour mon travail. Toutefois, et à titre d'exemple, je considère les travaux de la professeure émérite en sociologie Diane Gérin-Lajoie (2006) de l'Université de Toronto, ou encore ceux de la professeure en science de l'éducation Karine Rondeau (2011) de l'Université de Montréal, comme particulièrement démonstratifs des applications élargies de l'ethnographie.

[...] du savoir et de la réalité, en exposant de manière particulière la pluralité des différents points de vue, en montrant les processus de subjectivation, en révélant les instabilités, en jouant avec la polysémie du langage, en refusant les consensus et en rendant visible [sic] les conditions d'énonciation. (Fortin & Houssa, 2012, pp. 54-55)

L'ethnographie postmoderne vise à la compréhension même qu'il n'y a pas de termes dans le langage qui soient suffisamment éclairants ou précis pour exprimer une situation (Fortin & Houssa, 2012, p. 58), et qu'il faut en conséquence problématiser l'écrit comme étant l'objet même de toutes recherches (Fortin & Houssa, 2012, pp. 60, 63). Il s'agit de savoir remettre au cœur de la recherche la « parole du chercheur » (Fortin & Houssa, 2012, p. 64). Un ethnographe postmoderne a une conscience aigüe de sa responsabilité envers les autres, envers soi-même, envers l'humanité (Fortin & Houssa, 2012, p. 74). Ainsi, par l'expression empathique inhérente à sa posture, l'ethnographe est amené à se questionner en tant que transmetteur sur le rôle qui lui incombe dans ce qu'il partage aux autres et ce qu'ils en feront ensuite. Cette notion de posture nous ouvre au point suivant.

3.2 POSTURES ET ATTITUDES

Une posture entend en premier lieu un comportement physique. On peut aussi la considérer comme un positionnement plus profond, guidé par nos perceptions intérieures dans une sensibilité posturale : « Partie de la sensibilité proprioceptive[*] qui correspond aux attitudes ou position du corps. » (Cuvillier, 1956, p. 143)

La posture crée une interrelation aux attitudes qui lui sont inféodées, car ces attitudes communiquent et apportent à notre perception singulière la définition intérieure de nos postures. Ces attitudes sont des « [...] état[s] de conscience[s] antérieur[s] au mot et à l'image et qui consistent en "une préparation à l'acte qui reste intérieure [sic] et nous est révélée [sic] par les sensations

subjectives qui les accompagnent” » (Binet, cité dans Cuvillier, 1956, p. 25). Viennent à présent les postures en tant que telles, avant d’être suivies⁴⁰ par les attitudes.

3.2.1 LA POSTURE DU PRATICIEN-CHERCHEUR

La posture du Praticien-Chercheur s’avère dialogique et réursive (De Lavergne, 2007, pp. 29, 39), du fait qu’elle n’oppose pas pratique et théorie, mais compose une nouvelle forme d’échange permanent qui exclut cette binarité (De Lavergne, 2007, pp. 30, 33). Nos savoirs expérimentés, qu’ils soient d’ordre théorique ou empirique, s’orientent ensemble et entrent en relation pour nous permettre une évolution de nos pratiques intellectuelles et manuelles (De Lavergne, 2007, p. 39) à « l’innovation ordinaire » (De Lavergne, 2007, p. 31). La posture du Praticien-Chercheur amène ces mêmes pratiques dans une réflexivité (voir Boutet, 2004), qui engendre une heuristique, et permet une transférabilité de nos contextes d’expérimentation pour les rendre exploitables par d’autres ; tels les ethnographes qui opèrent « [d’]une parenté possible entre leur science et l’art » (Kohn et Nègre, cité dans De Lavergne, 2007, p. 40).

3.2.2 LA POSTURE DE L’AGENT-PATIENT

L’Agent est celui dont l’action est propulsée par l’intention, son Patient est le récipiendaire de l’intention (Deshayes, 2013, paragr. 43). Un Agent-Patient « relationnel » nous impose une forme de réciprocité où pour que l’Agent existe, donc son intention, il faut que le Patient, son récipiendaire, lui soit coexistant (Deshayes, 2013, paragr. 2, 4) formant ainsi une « alliance » (Deshayes, 2013, paragr. 3). L’Agentivité est aussi la mesure d’être celui qui vit l’action en propre (Bulot et al., 2007, p. 604). On y distingue une ontologie par rapport à ce qu’elle peut signifier de façon

⁴⁰ Dans le texte tout du moins, car nous avons compris que les attitudes sont aussi dans une dynamique circulaire étant tout autant précédant aux postures que suivant celles-là.

« strictement relationnelle » (Deshayes, 2013, paragr. 2). Pour être Agent-Patient en soi, il faut propulser notre état propre vers un de nos autres états par notre intentionnelle action personnelle.

J'ai souhaité mettre au jour cette complexe figure de l'Agent-Patient parce qu'elle est en résonance avec le développement de mon texte de mémoire, et que je voudrais en présenter une forme qui n'a pas encore été proposée dans mon domaine de la transmission des arts. Je l'introduis ainsi en cet endroit justifié, afin d'être prêt à le retrouver réadapté dans le chapitre VI.

Au risque de ralentir l'avancement de ce chapitre, il me paraît opportun d'ouvrir ici le sous-chapitre sur les attitudes par un maître mot « l'autos » (voir Morin, 1980), afin de définir ce qu'il est et ce qu'il implique en tant qu'élément précédant sa juxtaposition aux différents termes qui vont se succéder dans les suivantes déclinaisons d'attitudes.

3.2.3 LES ATTITUDES DE « L'AUTOS »

Difficile de parler de l'autos sans « souffrir sans cesse d'une pénurie de langage » comme le disait Gadamer (1996, p. 128) à propos de la philosophie. Gaston Pineau (2012, p. 106) précise qu'une fois distingué du *genos* – en grec : origine, naissance – et du *phénos* – en grec : le paraître – l'autos représente l'autonomie fondamentale (Morin, cité dans Pineau et al., 2012, p. 106). Edgard Morin (cité dans Pineau et al., 2012, p. 105) choisit d'en faire un substantif, autant qu'il est déjà un préfixe, motivé par le développement biologique qu'il voit en l'autos (Morin, 1980, pp. 102, 107). Il part du principe que toute autonomie est conséquente à un réseau complexe de relations physico-chimiques de phénomènes élémentaires. Ainsi, il précise que tout schème organisationnel qui découle de ces réseaux de relations est constituant et dépendant de l'autonomie (Morin, cité dans Pineau et al., 2012, p. 108). Cette autonomie est d'ailleurs représentable comme partie d'un « foyer organisationnel » (Pineau et al., 2012, p. 108) qui est issu d'une tridimensionnalité conceptuelle impliquant d'après Morin : l'autos – l'individu – le sujet (cité dans Pineau et al., 2012, p. 109). Il me sera peu permis en

cet espace de définir cette conceptualisation, qui exclurait notre présent point sur l'autos de l'univers où je souhaite le présenter, mais il est toutefois intéressant d'aboutir à une définition de l'autos par la présence de ce « foyer organisationnel » comme se trouvant être le refuge d'une dualité identité/identique (Pineau et al., 2012, p. 108). Une binarité paradoxale s'il en est, car imposant comme geste premier d'organisation et d'autonomisation celui du mimétisme (voir sous-titre 2.3.2 *Le médium geste : une praxis au service d'une transmission créative, mimétisme*). À l'instar de la contradiction irréductible et inexplicable de la Vie, qui ne valide ni n'invalide l'aspect biologique et donc sa démonstration scientifique⁴¹, l'eidétique de l'autos s'assemble à la manière de Janus : sur un double regard porté sur la croissance d'un identique fondant la structure de son identité. En ce sens que l'autos se révèle être une production de « l'identité en voulant reproduire par l'identique. » (Pineau et al., 2012, p. 108).

Maintenant que j'ai pu amener vers cet aspect qui m'est important quant à ce substantif, je vais poursuivre par l'énumération des attitudes qui suivent mes précédentes postures. Dans ce qui va venir à présent, je souhaite circonscrire l'attention sur des concepts qui existent par eux-mêmes, et que je prendrai le temps d'explicitier, et ceux qui ont reçu le préfixe « autos », demandant alors un instant de différenciation afin que la dissociation avec la notion connue soit plus claire. Certaines de ces représentations ne seront pas morcelées pour être expliquées comme les autres, car le bond épistémologique entre les notions « isolées » de leur affixe et ces mêmes notions revêtant leurs complétudes par « l'autos », serait effectivement trop désorientant pour l'avancée structurelle du présent mémoire.

3.2.3.1 AUTOREFLEXIVITE

La distinction que je voudrais faire entre la réflexivité et l'autoréflexivité s'ancre dans mon histoire en tant que céramiste, expérimentateur – terrestre par excellence – du soi. La réflexivité

⁴¹ J'extrapole par rapport à un paradoxe produit par Morin (1980, p. 111) sur la vie ondulatoire/corpusculaire.

propose de prendre du recul par rapport au « savoir-dans-l'action » pour le remplacer par la « réflexion-dans-l'action » (Boutet, 2004, pp. 8-9), agir de manière moins « instinctive » (Boutet, 2004, pp. 8-9) mais plus « conversationnelle » avec la situation elle-même (Schön, cité dans Boutet, 2004, p. 7). Selon Schön (cité dans Boutet, 2004, pp. 7-8; voir Schön, 1983/1994) cette réflexivité questionne les situations problématiques en leur apposant des modifications en guise de réponse :

- Par exploration, c'est-à-dire simplement en essayant diverses méthodes ;

- Par un changement délibéré dans sa pratique, changement orienté vers une fin précise ;

- Par vérification d'hypothèses, en tentant de vérifier laquelle parmi plusieurs hypothèses sera la plus efficace. (Schön, cité dans Boutet, 2004, p. 8)

Schön (cité dans Boutet, 2004, p. 8) choisit de fonctionner dans un rapport temporel différent à la période d'expérimentation de sa pratique. Ma vision d'une autoréflexivité s'arme en profondeur en nous, en notre capacité à interroger notre pratique effective en différents moments donnés durant l'action en elle-même. Je revisite la citation précédente et en propose trois points principaux pour moi :

- Avant l'évènement par notre connaissance de l'expérience à vivre pour en réorienter spécifiquement son déroulement ;

- Durant l'évènement en prenant conscience de son avènement immédiat et des modifications instantanément possibles ;

- Et enfin, après l'évènement en l'étudiant afin de lui proposer des hypothèses de compréhension et ensuite, des hypothèses de nouvelles constructions exploitables.

L'attitude voire l'existence de l'autoréflexivité nous engage de manière *sine qua non* dans l'expérience et sa temporalité comme deux facteurs indissociables. Il s'agira alors d'apporter le questionnement comme réaction et s'autoriser à actualiser⁴² en tout instant.

Ce questionnement va bien entendu de pair avec une certaine capacité à se situer, car la source de la réflexion est toujours à celui qui la produit. Ainsi, l'autodéfinition est une bonne piste pour continuer la liste des attitudes.

3.2.3.2 AUTODEFINITION

L'autodéfinition représente « ce que je suis » (Landry & Allard, cité dans Deveau et al., 2005, p. 79). Il s'agit de la perception spontanée et déclarative de nos « [...] appartenances multiples et/ou à trait d'union » (Fourot & Garcia, 2005, p. 65). L'autodéfinition est une situation d'interprétation de nos origines et de notre provenance (Fourot & Garcia, 2005, p. 65). C'est en soi une capacité autoréflexive à sonder notre ancrage au monde dans lequel nous évoluons et à dénommer notre place en celui-ci.

Se permettre de prendre une place demande à « former » l'espace mental qui est le nôtre. Un contexte de formation qui ne peut-être qu'autos, car hors d'atteinte d'un autre.

3.2.3.3 AUTOFORMATION

L'autoformation c'est d'abord un constat d'échec, mais pas le nôtre. C'est celui de « l'hétéroformation », de l'apprentissage par l'autre qui nous a trop longtemps dominés (Pineau et al., 2012, pp. 8, 17-18). L'autoformation c'est la nuit (Pineau et al., 2012, p. 16), c'est l'espace obscur avec lequel nous sommes seuls et que nous apprivoisons autant qu'il nous apprivoise. D'après Pineau (Pineau et al., 2012, p. 17), l'autoformation existe de manière prédominante dans notre sommeil.

⁴² Cuvillier (1956) dit une chose intéressante à propos de cette forme d'actualisation : « [f]aire passer de la puissance à l'acte » (p. 198), « puissance » étant la faculté de faire (Cuvillier, 1956, p. 152) et « l'acte » comme pleinement réalisé (Cuvillier, 1956, p. 13).

Toutefois, son bénéfice s'exprime dans notre vie diurne amenant ainsi, à la manière d'un rythme nycthémère, la disparition des objets et structures formatives (Pineau et al., 2012, p. 21) au profit d'une prise de conscience de notre présence en tant que formé et de notre potentiel à nous octroyer un savoir en propre (Pineau et al., 2012, p. 22). Pour comprendre cela, il faut accepter de poursuivre un « processus de libération éducative » (Pineau et al., 2012, p. 77), admettant alors que tout ce qui nous permet de désapprendre est salvateur, car apparaissant comme marque de la survie de notre autonomie (voir sous-titre 3.2.3 *Les attitudes de « l'Autos »*) d'apprenant.

Cette notion d'autoformation est loin d'être facilement saisissable⁴³, car entraînant une possible « idéologisation⁴⁴ » (Pineau et al., 2012, p. 36), mais surtout parce qu'elle s'éloigne de ce qui est attendu en termes de formativité diurne, c'est-à-dire qu'elle contrarie un système admis qui oblige à la production, et à l'apprentissage même de cette production, en des horaires définis depuis l'antiquité (Pineau et al., 2012, p. 19) comme étant ceux du jour (Pineau et al., 2012, p. 17). Sans entrer dans une réflexion sur la lutte des classes⁴⁵, l'enjeu qu'est notre activité de noctambule est réelle quant à notre faculté « [d']appropriation complète de [notre] pouvoir de formation » (Pineau et al., 2012, p. 9). Cette appropriation passe par la façon dont on exerce notre autonomie de formation (Pineau et al., 2012, p. 193), et le langage permettant à cet exercice de « l'autos » de circuler par une autre médialité.

⁴³ Notamment, car il s'agit d'un concept amené dans les sciences de l'éducation par Pineau (2012), et il est important d'en nuancer mon usage, au regard de ses possibles représentations/implications en éducation, considérant ma décision d'exploiter majoritairement son potentiel de problématisation anthropologique.

⁴⁴ Une idéologie qui dit que nous avons fait notre formation tout seul, sans l'intervention de quiconque. Cette dernière – et au combien courante – affirmation est une pure fiction, car remettant en cause le processus autoformatif qui se doit d'être en « négation » par rapport à un apport extérieur (Pineau et al., 2012, pp. 35-36).

⁴⁵ Pineau (2012, p. 18), en citant Bisseret, développe le rapport particulier à l'usage du temps nocturne en propre qui existent entre les classes antagoniques de production dominant/dominé, un temps possessif pour les uns et un temps privatif pour les autres, admettant les conflits réels quant à l'accès au monde autoformatif selon la classe de provenance.

3.2.3.4 AUTOMEDIALITE

L'automédialité ouvre au sujet un espace d'autodéfinition extrêmement vaste. Le lieu de construction du récit de soi n'est plus limité par un médium/média particulier, mais s'expérimente dans les formes variées que les représentations humaines sont capables de fournir à un moment T (voir Dijon et al., 2008). J'assume que la nature automédiale ne se vit pas comme une utilisation dans les limites spécifiques accordées à un médium/média, mais aussi à travers une autoréinterprétation de l'expression envisageable et déterminée par ce médium/média⁴⁶. Comme chaque médium a son propre langage, chaque *automédium* (voir sous-titre 6.1.2 *Automédium*) produit son rôle dans la construction d'un Être, sans temporalité ni sens donné.

La circulation des attitudes de « l'autos » ainsi explicitée engage alors une promiscuité avec les phénomènes les encadrant et aboutissant en une forme de transfluence* les impactant directement. En gardant donc nos postures et attitudes à l'esprit, nous allons prolonger par les méthodologies et méthodes de recherches pour saisir de quelle manière agissent les interrelations, la contamination effective et la situation temporelle.

3.3 METHODOLOGIES ET METHODES DE RECHERCHES

Méthodologies et méthodes de recherches sont liées par l'indéfectible rapport entre une idée et les façons de l'appliquer (Cuvillier, 1956, p. 117; Karsenti (dir.) et al., 2018, p. 143). Une (ou des) méthode(s) de recherche(s) donnera(ont) son (ou ses) caractère(s) figuré(s) à l'un des aspects choisis d'une (ou de plusieurs) méthodologie(s) (Karsenti (dir.) et al., 2018, pp. 141-143). Dans le cas présent, j'invite à percevoir le croisement entre mes méthodologies, ethnométhodologie et autoethnographie,

⁴⁶ « La particularité de tels dispositifs est d'instaurer un espace-temps privilégié où puisse se réinventer [...] le lien entre les membres mêmes du public, perçus comme de véritables acteurs dans la construction du sens de l'œuvre, et ce faisant, du monde dans lequel elle se donne à voir et à vivre. » (Dijon et al., 2008, paragr. 147)

et mes méthodes de recherches, autobiographie et P.A.C.s, les premières questionnent et les secondes outillent.

3.3.1 ETHNOMETHODOLOGIE

L'ethnométhodologie reconnaît que le quotidien se construit (Charest, 1994, p. 743)⁴⁷. L'anamorphisme* naturel de la réalité⁴⁸ force l'ethnométhodologue à faire partie de ce qu'il étudie, en tant que membre ou même objet de l'étude elle-même, afin d'en préciser le point de vue (Charest, 1994, p. 743). C'est-à-dire que dans une vision de la transmission et de son élément mimétique, l'ethnométhodologie constate «[...] que l'apprentissage se vit dans une interaction sociale. L'interaction suscite une modification chez le sujet qui construit le réel à partir de ce qu'il possède déjà » (Charest, 1994, p. 746).

Ainsi, l'attitude réflexive et la dialogique de la posture de l'ethnométhodologue engendre « l'équivalence entre décrire et produire une interaction, entre la compréhension et l'expression de cette compréhension » (Coulon, 1987, pp. 37-38). Cette congruence interactionnelle amène de fait à l'autoethnographie.

3.3.2 METHODOLOGIE AUTOETHNOGRAPHIQUE

La méthodologie du récit autoethnographique est liée à une certaine représentation du « je », il sera plus probant de parler d'une forme d'heuristique⁴⁹ se développant au sein « [d']aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible de l'auteur » (Ellis, cité dans Fortin & Houssa, 2012, p. 56). Cette

⁴⁷ De la même façon qu'il est possible de critiquer mes choix de références à la note ³⁹ (p. 61), je tiens à soutenir que j'ai préféré à des recherches plus récentes (bien que peu nombreuses) les travaux de Pauline Charest (1994) et d'Alain Coulon (1987) qui sont pour moi des incontournables dans l'explication des fondements de la notion. J'ai d'ailleurs comme intention pour mes recherches futures de travailler également à la modernisation de l'ethnométhodologie.

⁴⁸ Les nombreuses réalités, sociales (Charest, 1994, p. 746) et ordonnables (Watzlawick, 2014, p. 203), m'amenant à cette dénomination.

⁴⁹ À la manière dont l'amène Didi-Huberman (2002, p. 42), autrement dit qu'une heuristique soit « [...] une expérience de pensée non précédée par l'axiome de son résultat [...] ».

particularité ainsi stigmatisée ouvre sur le point de vue de l'acte méthodique de recherche, c'est-à-dire sur ce que l'autoethnographie nous offre : « [...] à la fois une méthode de collecte et d'analyse de données, et de transmission des résultats. » (Richardson, cité dans Fortin & Houssa, 2012, p. 57). Cette méthodologie interroge la transmission du savoir par un autre moyen qu'une explicitation brute (Fortin & Houssa, 2012, p. 66) et défie le chercheur en sa capacité à transmettre par un autre moyen, peut-être plus automédiale. Les lecteurs de ces textes sont donc invités, au-delà de percevoir l'émotion vibrante de l'écrit, à entrevoir la pluralité des voix que ces pensées amènent ouvrant sur des vérités et « [...] des lectures plurielles qui, à force de se juxtaposer, ne convergent pas vers un sens unique mais convergent vers l'idée que le sens ne peut être unifié. » (Fortin & Houssa, 2012, p. 65).

3.3.3 METHODE AUTOBIOGRAPHIQUE

« Mais écrire en même temps que les choses se font, c'est dur. Écrire est pris dans le faire... c'est difficile.
J'écris plus facilement, pourtant, que je ne parle. Parce qu'écrire c'est jeter, alors que lorsqu'on parle c'est entendu, et puis
après c'est trop tard. »

— Fernand Deligny, *Le Croire et le Craindre* dans le recueil *Œuvres* (2007, p. 1095)

Il est ici essentiel de s'arrêter, dans un moment d'*époque*^{*}, pour comprendre la mesure qui fut la mienne de choisir l'autobiographie plutôt que l'acte biographique. Comme le spécifie Delory-Momberger (2010), le parcours biographique – ou dit « parcours de vie » en sociologie (voir Lévy, 2001) – amorce le rapport à la narrativité comme une question : « De la vie existe-t-elle en dehors du raconté ? » (Delory-Momberger, 2010, p. 26). D'après l'approche très biologique de Wilhelm Schapp (cité dans Delory-Momberger, 2010, pp. 25-26) de la nature biographique, Delory-Momberger impose la certitude par l'expérience de vie – comme l'avait fait Marc-Aurèle (éd. 1964) avec ses *Pensées pour moi-même* – de la profonde et puissante innéité du lien unissant le corps biotique au corps biographique (Delory-Momberger, 2010, pp. 25-26). Ces deux corps, dont le premier est mécanique

et temporel et le second est eidétique et transitif⁵⁰, forment une relation s'accordant sur l'aspect fragmentaire et pluriel de l'expérience de (la) vie, rompant ainsi les linéarités du temps, de l'espace et du « Soi » sujet. Toutes biographies s'inscrivent dans une « géographie » et une « chronographie », entendues comme des écritures de l'espace et du temps (Delory-Momberger, 2010, pp. 52-53). La force de l'autobiographique est d'offrir une *actiographie* (voir sous-titre 6.1.3 *Actiographie*), c'est-à-dire une manière d'écrire l'action et de s'écrire dans l'action. Une action qui, d'après Maurice Blondel (cité dans Cuvillier, 1956, p. 13), « est la synthèse du vouloir, du connaître et de l'être. » Ainsi, on s'interroge sur l'incitateur autobiographique : l'autobiographe. Comme le disait Diogène, rien ne peut être produit à partir de rien. L'autobiographe part de lui. Il est le numérateur, le qualificateur, l'atemporel et l'omnipotent de son vécu expérientiel. La génération de son expérience est intimement liée à sa compréhension qu'il a vécu cette expérience en propre. Rendre compte de cette dernière est la source de naissance d'autres expériences. Ces expériences partagées créent l'autobiographe⁵¹.

Est-ce que l'autobiographe désire exister de lui-même ? Est-il finalement le Patient de l'Agent de l'autre ? L'enseignant n'a-t'il de raison d'apprendre plus que parce qu'il doit enseigner ? Sinon, n'apprendrait-il rien de plus que ce qu'il ne sait déjà ? Même si ces dernières questions pourraient avoir l'allure d'opinions, elles ne sont en fait que la manifestation d'une crainte de l'immobilisme. L'autobiographie est la lutte du Soi contre une démarche de conformation économique et sociale (González-Monteagudo, 2011, pp. 99, 104). Elle est le « souci de soi réflexif » (Onfray, 2000, p. 243) nécessaire pour vivre encore. Elle ne se détache pas des autres, mais permet à son expérimentateur de prendre le recul exigé afin de vraiment percevoir l'Autre.

⁵⁰ J'entends par là une relation d'agentivité renforcée où l'agent du corps biographique produit un effet qui ne se dirige pas à lui-même en son état initial mais l'atteint dans son nouvel état de patient, donc agissant sur un lui-même étranger et tierce — l'agent premier, l'effet second et le patient troisième — dans une nouvelle configuration (Deshayes, 2013, paragr. 44).

⁵¹ Je renvoie ici volontiers à la courte, mais brûlante énumération « des âmes fatiguées » de Michel Onfray (2000, p. 245).

L'autobiographe est nécessaire à lui-même (Bataille, 2005, p. 3). Il n'est bénéfique en premier lieu qu'à lui-même « [...] comme trace et témoignage du travail entre soi et soi [...] » (Onfray, 2000, p. 243), mais sa seule présence toutefois est profitable à l'autre (Onfray, 2000, p. 244). Il est l'exemple qui donne à l'autre les clés pour devenir à son tour autobiographe. Ainsi, l'autobiographe est utile à tous, fournissant « [...] en chacun des membres du groupe une multitude d'effets de résonance et d'écho, tels que chacun s'écoute (s'entend) en écoutant [l']autre » (Bataille, 2005, pp. 3-4). L'autobiographe est contagion, il convertit ceux qui le touchent.

3.3.4 METHODE DES P.A.C.S

Les Pratiques Analytiques Créatives comme méthode de recherche ne visent pas, par exemple, un objectif d'identification des protagonistes de récits en les dénombrant ou en contrastant leurs personnalités, mais plutôt de les reconnaître comme une convergence qui ouvre sur une étude plus orientée — peut-être plus ethnométhodologiquement parlant — vers l'humain polysémique (Fortin & Houssa, 2012, pp. 61, 66) et ses traditions personnelles. Cette méthode de recherche remet en cause « l'absolu » épistémologique au complet, de sorte qu'aucune objectivité ne peut avoir de place dans cette attitude de travail, remettant ainsi aux mains du chercheur une démarche ontologique et subjective (Fortin & Houssa, 2012, p. 72). De cette manière, il s'agirait de lui « [...] proposer la liberté de sortir des cadres et des normes pour créer de nouvelles formes de pouvoir/savoir » (Fortin & Houssa, 2012, p. 62).

En mon travail d'écriture, j'aime accéder à l'idée que les P.A.C.s offrent cet espace continu créatif et modelable permettant, même au sein de cet espace attiré à la méthodologie, de produire une « œuvre » sur laquelle est fixé ce mémoire qui s'écrit autour d'elle en étant à la fois partie intérieure et extérieure et, à l'instar du poète Octavio Paz (1965, p. 28), en un « rythme perpétuellement créateur ».

Pour clore ce chapitre et permettre de garder une représentation de ce dernier à l'esprit, je propose un schéma d'illustration des différentes notions dans lequel nous venons de circuler. Ce premier schéma étant une œuvre originale de ma création, j'ai souhaité le présenter d'abord « nu » puis avec les écritures permettant de se repérer dans l'image.

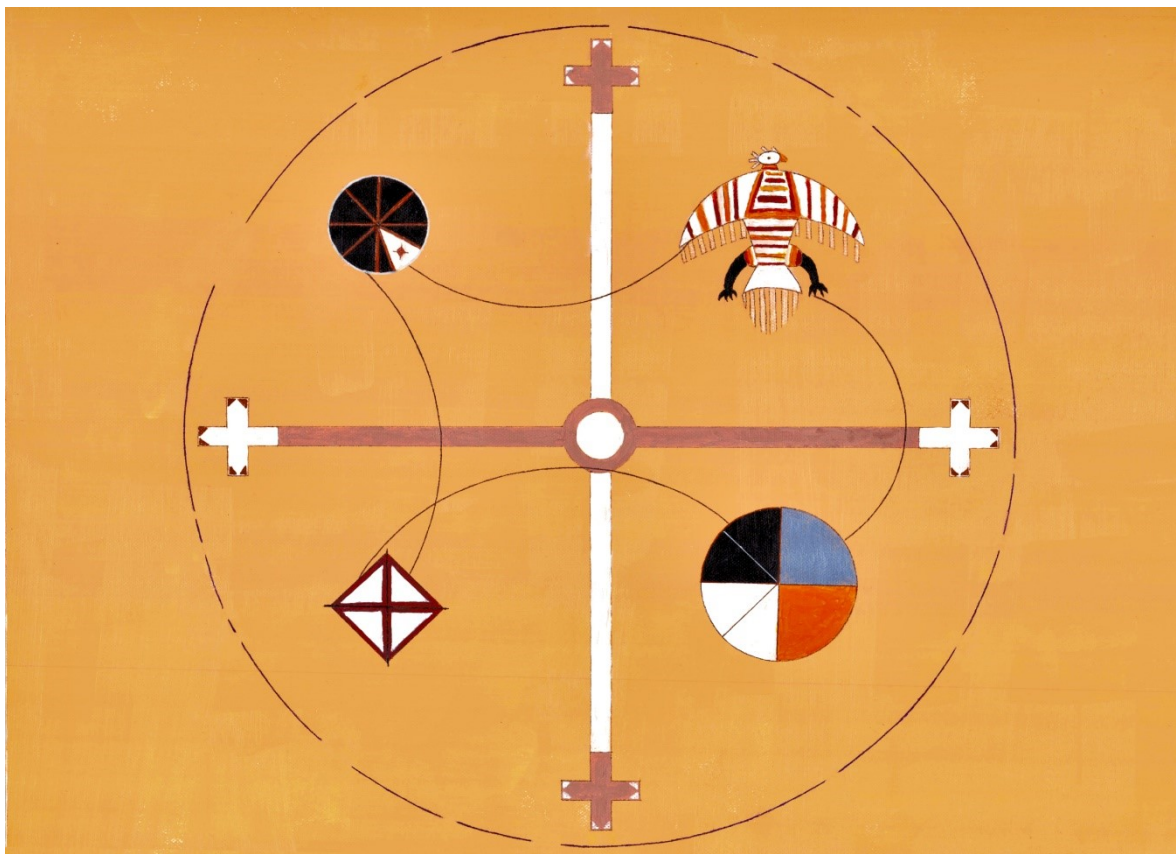


Figure 8 : Illustration de l'interrelation méthodologique. Œuvre inspirée de « l'histoire de la création » dans la « Voie de la Bénédiction » Navajo et des réalisations de Juanita Stevens (Accard et al., 2002, pp. 16-17) et de Joe Ben Jr. (1987-1988). Crédits : archives personnelles.

Dans cette figure méthodologique, qui est en premier lieu un hommage⁵² à la culture *Diné**

⁵² Mon intention de départ était d'introduire mon schéma avec les photographies des œuvres des auteurs qui m'ont inspiré. Malheureusement, les auteurs étant probablement décédés et leurs ayants droits introuvables, j'ai dû me raviser. Toutefois, leurs créations sont consultables : celle de Juanita Stevens est visible dans l'ouvrage *Hozho : Peintures de guérison des Indiens Navajo [...]* (Accard et al., 2002, pp. 16-17) et celle de Joe Ben Jr. (1987-1988) sur le site du *Smithsonian* à l'adresse web suivante : https://americanindian.si.edu/collections-search/objects/NMAI_277635?destination=edan_searchtab%3Fedan_q%3DNAVVAJO%2520creation

j'ai voulu installer des symboles⁵³ en place et lieu des concepts émaillant ce chapitre. Ci-dessous, la même figure avec son détail :

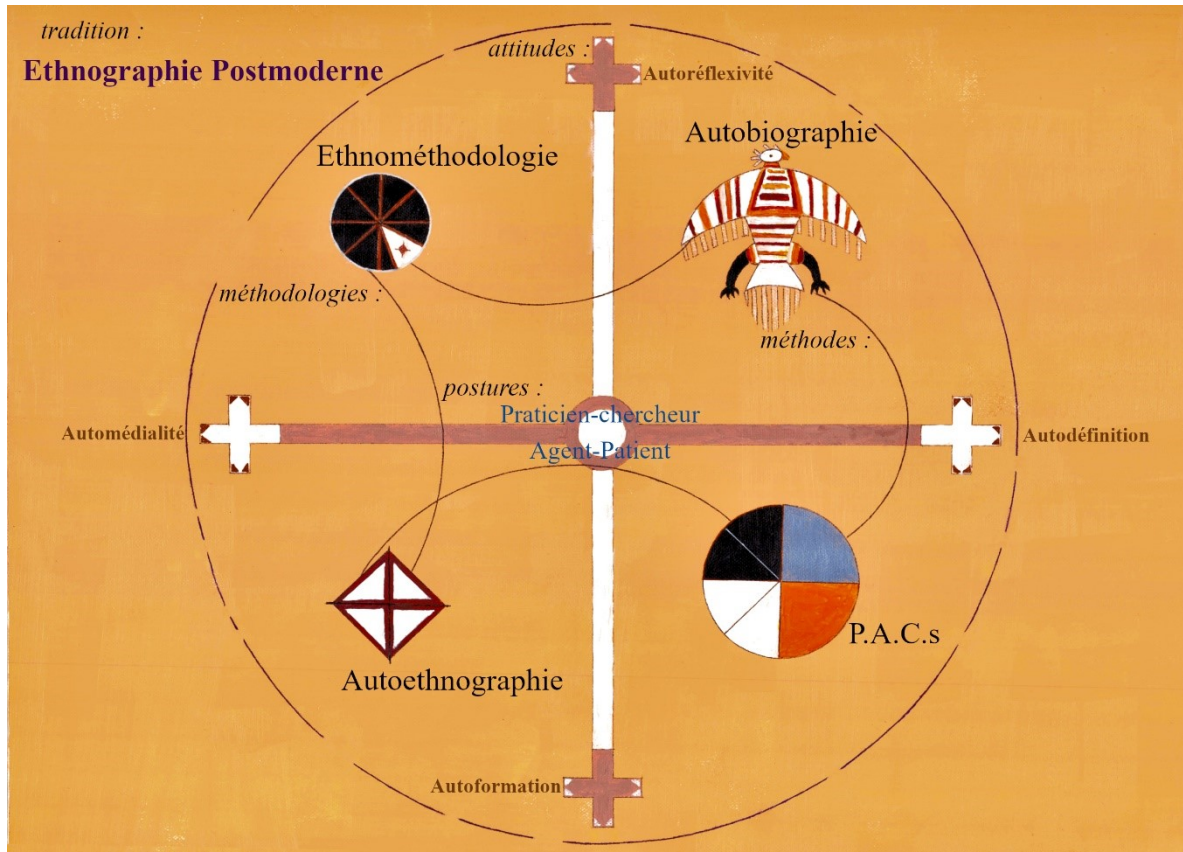


Figure 9 : Le cercle extérieur discontinu représente l'ethnographie postmoderne, elle contient tout le reste, bien que restant perméable au passage des choses de l'intérieur vers l'extérieur et inversement. La croix est celle des attitudes qui se retrouvent à chaque bout des branches cruciformes. Les postures se partagent le centre en passant l'une près de l'autre, en complémentarité. Les méthodologies se répartissent la partie gauche du dessin alors que les méthodes sont plutôt sur la partie droite. Elles sont toutes reliées entre elles, dans un cheminement non-rectiligne, passant au travers du dessin dans une construction processuelle. Crédits : archives personnelles.

Ainsi que j'en ai fait la tentative avec cette dernière illustration, j'ai voulu construire ce chapitre méthodologique comme on construit un humain, être fondamentalement biotique dans mes images mentales, à l'instar des schémas de l'hébraïste Annick De Souzenelle (1995). C'est dans un

⁵³ Il est important de spécifier que j'ai choisi d'adapter ces symboles navajos en les réinterprétant, mais sans trop les modifier pour ne pas dénaturer leurs fonctions et leurs usages traditionnels, mais aussi parce qu'en changeant la forme aurait apporté une nouvelle lecture du sens qui n'était pas l'objectif de la présente création méthodologique.

effort *autobiologique* (voir sous-titre 6.1.1 *Autobiologie*) en quelque sorte que je désire offrir une préparation aux chapitres qui suivent. C'est une approche de l'écriture à ma manière, organisme alphabète que je suis. Il faut donc bien envisager ce dernier chapitre comme une grille ou clé de lecture pour les chapitres suivants, mais aussi sûrement pour les chapitres précédents dans une optique dialogique.

CHAPITRE IV

ÊTRE ARTISAN DE LA TRANSMISSION, AU CŒUR DES AUTRES

« L'écriture d'un roman autobiographique singulier suppose la lecture de romans autobiographiques exemplaires⁵⁴. »

— Michel Onfray, *Manifeste pour le roman autobiographique* dans *Théorie du corps amoureux : pour une érotique solaire* (2000, p. 245)

Certaines choses procurent un déclic dans l'existence. Il peut s'agir d'une lumière d'été, d'une phrase dite trop vite, d'un taxi dans une rue ou d'une œuvre d'auteur. Je vais ainsi présenter trois biographies qui ont eu un très fort impact sur l'émergence de la réflexion que vous avez entre les mains.

Ci-dessous donc, trois monographies que j'ai réalisées à partir de deux biographies et une autobiographie. L'étude de ces textes va s'établir en deux étapes : dans un premier temps, je vais enchaîner les monographies au sein de ce chapitre. Elles ont chacune un thème de travail sur lequel j'ai axé mon écriture et contiennent aussi quelques apartés. Dans un deuxième temps, j'expliquerai mes constats par rapport aux thèmes inhérents à chaque monographie.

La première monographie est centrée sur la circulation entre survivance et actualisation, la seconde sur les rapports à la perméabilité des traditions et la troisième sur l'établissement d'une relation aux traditions spirituelles et artisanales.

4.1 PREMIERE MONOGRAPHIE

Dans cette première monographie, je vais présenter Hosteen Klah. Il s'agissait d'un homme traditionnel autochtone qui fit don au monde d'un immense savoir sur la tradition navajo. C'est donc d'après le prisme biographique de Franc Johnson Newcomb (1992) que je souhaite mettre en avant

⁵⁴ La citation s'interprète ici comme amenant l'écrivain à compiler des œuvres autobiographiques dans le sens de l'exemplarité, la multiplicité des exemples, et non dans une idée de chercher un « bon » exemple ; une notion de valeur qui n'a pas de sens ici.

son rapport de circulation entre un acte de survivance et une actualisation des traditions (voir sous-titres 2.1.2.1 *Acte de survivance* et 2.1.1 *Actualiser les traditions*).

4.1.1 HOSTEEN KLAH : HOMME MEDECINE, TISSERAND ET PEINTRE DU SABLE

Hosteen Klah naquit fin octobre 1867 quelque part⁵⁵ à Bear Mountains en territoire navajo au Nouveau-Mexique (Newcomb, 1992, p. 108). Très vite, il fut mis en présence des cérémonies traditionnelles de soin perpétré par son grand-oncle, qui était chanteur du Chant de la Grêle, et qu'il accompagnait partout en tant qu'aide. À l'âge de dix ans, et grâce à une mémoire hors du commun, il était déjà en capacité de superviser des dessins du sable, conduire des rituels ainsi que de chanter les prières adaptées à la situation (p. 117). Lors d'une escapade à cheval durant son adolescence, il fit la découverte d'une caverne minutieusement scellée qui contenait les derniers biens d'un homme médecine disparu. Enthousiasmé par sa découverte, il en fit part à son grand-oncle et ils étudièrent de conserve le lieu caché. Les parois de la grotte étaient recouvertes de peinture représentant des rites et des dieux *Yeibichai** qu'il mémorisa sans encombre. Son grand-oncle lui expliqua qu'il s'agissait très probablement d'une décision de l'homme médecine disparu que de laisser toutes les traces de ces cérémonies pour qu'elles ne soient pas oubliées (pp. 127-128). C'est cet événement marquant de sa jeunesse qui fit doucement son chemin en lui et qui, plus tard, caractérisa son intention de transmission omniprésente.

Une des habitudes de l'enseignement traditionnel était que son grand-oncle prenait place le soir autour du feu pour parler en détail de différentes cérémonies et rites. Cette période de narration faisait partie intégrante de l'éducation des jeunes navajos. Les contes des dieux, des cérémonies et

⁵⁵ Cette partie du livre est un peu plus obscure sur le lieu de naissance d'Hosteen Klah : « On les fit accompagner d'une escorte militaire jusqu'à *Bear Springs (Fort Wingate)* — qui se trouvait alors en territoire Navaho — [...]. Ensuite ils retournèrent à un endroit protégé dans *Bear Mountain* et construisirent des cantonnements pour l'hiver. [...] Fin octobre, Ashon Tso mit au monde un fils [...]. » (Newcomb, 1992, p. 108)

des ancêtres qui avaient transmis ces rites étaient des éléments cruciaux de la transmission générationnelle tout autant que l'apprentissage d'un équilibre conceptualisé par *Hozho* (p. 134).

L'*Hozho* est à la fois un état et un équilibre. L'*Hozho* est beauté, sans être esthétique (Sartwell, 2004, p. 98), et est calme intérieur « qui surgit quand tout est à sa juste place » (Accard et al., 2002, p. 17). *Hozho* est féminin et son équilibre opposé masculin est *Naayee* (voir sous-titre 2.2.2 *Le chemin de l'équilibre*). Il est enseigné aux jeunes que c'est de leur harmonie que découle l'univers. Cette démarche démontre à la fois l'implication du transmetteur dans le respect de cet état/équilibre durant sa narration, mais permettait aussi aux jeunes de perpétuer cet esprit traditionnel dans leur vie.

Pour pouvoir se nourrir, Klah devenu jeune homme apprit à travailler la laine des troupeaux de sa famille afin de produire des tapisseries pouvant être vendues (Newcomb, 1992, p. 136). Il fut très rapidement habile au métier de tisserand, car doté de sa mémoire exceptionnelle qui lui facilita l'acquisition de la pratique. À la fin d'une des saisons d'hiver « [qui] avait mis fin aux activités religieuses, l'oncle décida que, ne pouvant plus diriger convenablement le Chant de la Grêle, il céderait la place à son neveu » (p. 137). Le goût immodéré pour la connaissance de Klah le poussa à apprendre d'autres chants et cérémonies que celle dont il était déjà l'officiant (p. 140). La difficulté première était due à la disparition de nombreux rites, en forte partie à cause de l'adaptation du mode de vie traditionnel conséquemment à l'arrivée des Blancs (p. 139). La deuxième raison, non des moindres, était la durée d'un apprentissage sous le mentorat d'un homme médecin. Après la rencontre de Klah avec un célèbre homme médecin performant la cérémonie du *Yeibichai*, « il fallut à Klah vingt-six années d'études avant de diriger son premier *Yeibichai* en tant que chanteur principal » (p. 145).

Klah était déjà reconnu comme artisan de grande expertise quand en 1910 il fut contacté par une expédition archéologique afin de reproduire un tapis dans un piètre état découvert dans *Chaco Canyon* au Nouveau-Mexique (p. 148). Ses commanditaires souhaitaient mieux se rendre compte des dessins et couleurs utilisées à l'époque des *Anasazis**. En 1915, le conservateur du musée de Boston

demanda également une reproduction à Klah d'un tapis tombant « en poussière » (p. 148). Ces commandes eurent un effet déclencheur et il commença en 1916 un tapis reprenant une scène traditionnelle représentant un groupe de danseurs *Yeibichai*. Cette œuvre lui valut les foudres de ses homologues hommes-médecines, car la coutume voulait que les figurations d'une cérémonie ne soient pas permanentes (pp. 148-149). Cette mésentente sur le travail de Klah dura un certain temps, jusqu'au moment où il fut tellement reconnu comme homme traditionnel que sa démarche apporta une certaine renommée internationale au peuple navajo.

Klah innove en la sorte qu'il amène au regard l'ambivalence que représente pour une communauté une transgression aux coutumes de déroulement des traditions⁵⁶. Pour reprendre sans trop détailler la notion de territorialisation d'Edwige Garnier (2004), les codes sont d'un côté déplacés, nous pourrions dire déterritorialisés, et de l'autre, ils sont reconnus, révélés et reterritorialisés (voir Deleuze & Guattari, 2013; voir Garnier, 2004).

Klah était un homme très demandé pour les cérémonies et il lui restait peu de temps pour s'occuper des troupeaux familiaux. D'une certaine manière, il possédait une grande richesse entre ses moutons, la vente des tapis ainsi que la célébration des cérémonies pour lesquelles il était rémunéré. Il fut reconnu comme l'un des plus grands chanteurs *Yeibichai* et « dès lors, il n'aurait plus besoin de moutons pour assurer son existence puisque ses cérémonies de guérison lui assureraient un revenu bien plus important. » (Newcomb, 1992, p. 172). Cela ne l'a pourtant jamais poussé à cesser son activité de reproduction des figures de cérémonies (p. 192) ou son application à apprendre toutes les variantes d'une même cérémonie (p. 150).

Il est une contradiction intéressante chez Klah. En 1919, un jeune navajo initié au *Yeibichai* vint à lui pour lui proposer son aide pour les cérémonies et Klah accepta. Cet homme⁵⁷ mourut en

⁵⁶ Je préfère préciser « aux coutumes de déroulement des traditions » pour ne pas entrer dans un débat de différenciation sémiologique entre les notions de « coutumes » et « traditions », car il est simplement fait ici un renvoi à ce que j'ai écrit plus haut au sous-titre 2.1.1 *Actualiser les traditions*.

⁵⁷ Beaal Begay était son nom (Newcomb, 1992, pp. 176, 246).

1931 d'une maladie du rein et Klah, profondément meurtri, renonça à former des apprentis, se sentant aussi trop vieux pour cela (p. 222). Cela lui coûta par la suite quand il ne laissa pas de successeurs à son rôle d'homme médecine (p. 177).

Ce renoncement à transmettre un savoir complexe est une situation plus courante que l'on ne veut bien le croire. En effet, dans le cadre d'une recherche en dramaturgie sonore dans un monastère dominicain (Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre et al., 2018, non-paginé), Andrée-Anne Guiguère obtint comme réponse à son questionnaire à une sœur sur l'actuelle disparition de sa communauté, que pour former une adepte il fallait environ dix ans, et que ces jeunes seraient alors confrontées à des femmes très âgées à l'issue de leur formation. On peut facilement supposer que le temps joue contre le transmetteur, ne lui permettant pas de perdre aucun apprenti en chemin, que ce soit pour une raison d'abandon ou de décès. En ce sens être seul garant d'un savoir est un risque pour la transmission de ce savoir-même.

Il faut être une personne méticuleuse pour réaliser les dessins du sable en respectant scrupuleusement la symbolique et l'ordre de ceux-ci. La technique et la créativité de l'artisan s'appliquent aussi bien pour Klah quand il tisse que quand il dessine (Newcomb, 1992, p. 185).

Klah fut également un généreux donateur du musée d'Art Cérémoniel Navajo de Santa Fé, qui fut construit par une de ses amies avec qui il travaillait sur des enregistrements des chants et des dessins des cérémonies. Ces dons s'exprimaient en objets médecines de grande valeur ayant appartenu à sa famille (p. 223). Il promut également avec assiduité la tradition tisserande de son peuple en participant à deux expositions universelles à Chicago, une quand il était jeune et l'autre sur la fin de sa vie (p. 227).

Klah était un voyageur pour son époque, allant en beaucoup de lieux en Amérique. Il fit une déclaration amusante au journal de Gallup après son dernier passage à Chicago à propos du mode de vie des blancs : « Les Américains vont trop vite. [...] Ils traversent la vie tellement rapidement qu'ils

n'ont pas le temps de voir ce qui est beau ou d'avoir des pensées profondes. [...] Je vis aujourd'hui exactement comme je vivais à l'époque où j'ai fait mon premier voyage dans l'Est, en 1893, et quand ce que je possède me tracasse trop, je le donne.» (p. 232). À la manière dont il gérait sa vie, Klah gérait son enseignement traditionnel. Quand une cérémonie ne devait pas tomber dans l'oubli, il l'offrait à autrui. Il mourut le 3 mars 1937 d'une pneumonie. De nombreux journaux parlèrent de lui en termes élogieux et en précisant qu'il était parti sans laisser de successeur (pp. 246-247). Toutefois, vingt et un tapis représentant des passages des cérémonies de Klah (p. 197) ainsi que tous ses objets sacrés, furent légués ou achetés à sa famille (p. 251), et vinrent rejoindre plus de trois cents dessins du sable (p. 256), finissant de constituer — pour l'époque — la plus grande collection d'objets traditionnels navajo exposés au musée de Santa Fé.

4.2 DEUXIEME MONOGRAPHIE

Pour cette deuxième monographie, je souhaiterais présenter Lori Arviso Alvord (2003). Elle est la première chirurgienne *Diné* et considère que les médecines du monde occidental moderne et traditionnels navajos peuvent se réunir en une voie réconciliatrice des savoirs. L'axe que j'ai choisi pour approcher l'univers d'Alvord est la composante traditionnelle essentielle à son cheminement et à sa compréhension d'identités multiples et de leurs perméabilités les unes aux autres.

4.2.1 LORI ARVISO ALVORD : ARTISANE DE LA CHAIR ET RECONCILIATRICE DES MEDECINES

La voie de l'équilibre, *Hozho*, est le fil conducteur de la vie et des actes d'Alvord. Cet équilibre se présente sous la forme d'une quête d'harmonisation entre deux médecines, deux modes de vie, deux façons d'être (Alvord & Van Pelt, 2003, p. 13). Elle nous rappelle qu'elle est à la fois chirurgienne généraliste, mais aussi membre de son peuple et qu'en tant que tel elle a « de ce fait le rare privilège de pouvoir observer clairement et distinctement deux styles de médecine différents — et de [se] sentir relié aux deux » (pp. 17-18). Au-delà de ce constat qu'elle en fait, il s'agit surtout d'une identité : « Une vérité toute simple à mon sujet m'est rappelée sans cesse : je vis à cheval sur

deux mondes. » (p. 18). Son père était Navajo et sa mère *bilagaana** ce qui fit qu'elle vécut toute son enfance partagée entre deux univers qui lui laissèrent chacun leur héritage :

À vivre entre deux mondes sans jamais appartenir ni à l'un ni à l'autre, je me suis enrichie des deux. [...] J'étais pareil à *Spider Woman*, la Femme Araignée, ce personnage de notre tradition qui tisse la toile de son existence de par le monde, tantôt ici, tantôt là. (Alvord & Van Pelt, 2003, pp. 25, 29)

Entreprendre des études de médecine la mit face à des contradictions entre la tradition navajo et les méthodes d'apprentissage des blancs. Il lui fallut supporter d'affronter des tabous, comme ne pas toucher les morts (p. 53) ou poser des questions indiscrètes au patient (pp. 54, 57), pour parvenir à atteindre son objectif. Toutefois, comme un équilibre rompu, l'éloignement de sa terre natale avait des conséquences : « Et plus je m'attardais hors de l'enceinte des montagnes sacrées, plus j'adoptais le comportement de l'homme blanc. Je me sentais de moins en moins en Navajo et cette perte m'attristait profondément. » (p. 62). C'est tel un sablier qui s'écoule tantôt dans un sens, tantôt dans un autre, qu'elle put rectifier la balance :

Plus tard, à l'issue de mes études de médecine, je fis le choix de retourner exercer auprès des gens de ma tribu [...]. À mesure que je laissais mon éducation Navajo déteindre sur ma pratique médicale occidentale, je m'aperçus non sans surprise qu'un changement s'opérait aussi en moi. (Alvord & Van Pelt, 2003, p. 23)

La question de l'équilibre étant omniprésente chez Alvord, à la fois dans sa vie comme dans tout ce qui l'entoure, elle constate que les patients eux-mêmes vivent des déséquilibres qui produisent des pathologies (p. 82). Pour elle, un médecin traditionnel à la responsabilité de transmettre l'exemple dans la voie de l'équilibre : « Dans le monde Navajo, les guérisseurs traditionnels sont censés montrer l'exemple. Ils apprennent en partie à leurs patients comment cheminer dans la beauté en suivant eux-mêmes ce chemin. » (p. 84).

C'est donc dans une démarche consciente qu'elle décida de mettre en place un système qui prendrait en compte ses deux traditions comprenant ses deux savoir-faire médicaux : « En combinant

le meilleur des deux mondes [...] on devrait pouvoir aboutir à une forme de médecine très puissante. » (p. 86). Dès lors, elle soigna de nombreuses personnes en mêlant les médecines (pp. 118, 130-132) et en diagnostiquant autant avec des connaissances traditionnelles qu'avec des savoirs modernes.

D'une certaine manière les *Hataalii** possèdent, sur un plan technique, des aptitudes qui sont semblables à celles d'un artisan. C'est le geste sûr et réitéré, la discipline d'exécution, la formation d'apprentis ainsi que de nombreux phénomènes majeurs en coexistence avec leurs statuts de soigneurs et de chanteurs qui entraînent cette ressemblance. Si l'on fait un parallèle, le terme chirurgie à la signification suivante dans le Dictionnaire de l'Académie française : « [p]artie de l'art médical qui consiste à faire avec la main ou à l'aide d'instruments certaines opérations sur le corps de l'homme. » (« CHIRURGIE », 1935, je souligne). On y trouve également l'étymologie suivante pour le terme artisan : « [...] celui qui exerce un art manuel, un métier. » (« ARTISAN », s. d., je souligne). Par un jeu de métonymie, il existe un lien entre le chirurgien qui pratique un art et l'artisan qui est le pratiquant de cet art. En d'autres mots, un chirurgien est un « artisan de la chair ». Cette image apporte une perception nouvelle dans notre compréhension du travail d'Alvord. Sa démarche de transmission est combinatoire d'une tradition évolutive et orale⁵⁸ et d'une médecine actuelle. Cette notion artisanale est bien présente à la pensée d'Alvord, car voici ce qu'elle écrit en préambule de son ouvrage :

Quand il tisse, un Navajo choisit des fils de laine qu'il mêle en un ouvrage [...] ; chaîne et trame se combinent pour former un dessin, et ce dessin raconte une histoire, il a une âme. [...] J'ai su dès le départ, que je devais agir de même avec les fils de mon récit [...] et pour relier cette histoire à une autre, qui montre comment d'anciennes pratiques et philosophie tribales peuvent aider [...]. (Alvord & Van Pelt, 2003, p. 11)

C'est cette démarche artisanale, par son empirisme⁵⁹, sa singularité et son avant-gardisme, qu'elle décida de transmettre durant des cérémonies d'ouverture dans des lycées et dans des

⁵⁸ Car il s'agit bien d'intervention de chanteurs traditionnels, d'*hataalii*, en ce cas (Alvord & Van Pelt, 2003, p. 16)

⁵⁹ J'invite à lire l'Index et Glossaire quant à la subtilité de la définition que j'ai choisie quant à l'usage de ce mot.

universités, dans des articles sur son travail et sa philosophie (p. 196), ainsi que par son poste et ses conférences à l'université de Dartmouth dans le New Hampshire (pp. 202, 206).

4.3 TROISIEME MONOGRAPHIE

Enfin, et pour terminer ce chapitre, voici la troisième monographie portant sur Sam Begay. Il était un éminent homme traditionnel au sein de la communauté *Diné*. Cet ouvrage, qui est le fruit d'une collaboration entre Begay et Marie-Claude Feltes-Strigler (2010), est un retour sur les expériences de vie de Begay. J'ai choisi d'étudier, dans cette dernière monographie, la relation entre la spiritualité et l'artisanat au sein d'une transmission des traditions navajos.

4.3.1 SAM BEGAY : HOMME TRADITIONNEL ET BIJOUTIER

Sam Begay est né le 15 octobre 1935 sur le territoire de la communauté autochtone navajo, lieu sur lequel il a vécu toute sa existence (Begay & Feltes-Strigler, 2010, pp. 22, 37). Il exerça différents métiers et rôles durant sa vie. Il fut éleveur de moutons (p. 46), plombier (p. 35), bijoutier (p. 43) et *Hataalii* (p. 222). Sur les quatre activités qu'il exerça dans sa vie, trois furent intimement reliées aux traditions navajos. Et ce sont les deux dernières qui révélèrent le plus son intention de transmission des savoirs anciens. En avant-propos de son livre, il dit :

J'ai décidé d'écrire ce livre. Les gens liront mes histoires et les raconteront à leur tour. C'est tout ce que je souhaite. Mes pensées vont vers les générations futures. J'ai donné de moi-même, et je veux partager avec tous ceux qui veulent savoir. C'est tout. (Begay & Feltes-Strigler, 2010, p. 8)

L'artisanat navajo a revendiqué une place économique aux alentours des années 1960, mais sans perdre son rapport intrinsèque aux enseignements spirituels qui font partie de cette pratique artisanale (p. 18). Begay disait que l'art du tissage, même s'il provient d'échanges culturels avec les *Pueblos*^{*}, fut enseigné aux premiers temps par Femme-Araignée qui le transmet aux *Diné*. Homme-Araignée avait construit un métier à tisser composé d'éléments sacrés de la nature dont « [1] armature

était constituée de cordons de ciel et de terre, les lisses, de rayons de soleil, les lisières, de cristal de roche. La navette était un halo de soleil, et le peigne était formé d'un coquillage blanc » (p. 19). L'apprentissage du tissage est d'un caractère exigeant. L'apprenti est formé à la technique ainsi qu'aux valeurs spirituelles qu'il illustre en tissant, « [c]'est l'apprentissage de la vie, tout en étant le moyen de subsister [...] » (p. 19). Les traditions navajos ne se sont jamais explicitées par l'écrit, mais furent dûment expliquées et représentées par le médium artisanal. Cet automédialité (voir sous-titre 3.2.3.4 *Automédialité*) traditionnelle prend sa racine au commencement des temps, quand les *Yei** créèrent les cérémonies (p. 28). Ils conçurent les outils de leurs enseignements, tels des artisans, et les transmirent aux *Diné* qui les utilisèrent pour enseigner à leur tour.

Begay ne parle pas dans son livre de sa relation à son métier de bijoutier (pp. 43, 71), même si l'on sent qu'il y est fortement attaché : « Je suis né tout nu, je n'avais pas de *concho belt** autour de la taille. » (p. 37). Mais il exprime de façon assez marquante son vécu d'homme médecin, à la manière d'un artisan qui a effectué un long chemin technique dans la narration qu'il fait de son parcours (pp. 75-77). Mr Yellow Hair fut celui qui transmet son savoir d'*hataalii* à Sam Begay. Ce dernier ne le cite jamais comme un professeur ou en un quelconque référent pouvant apparaître comme provenant d'un milieu de l'enseignement. Il emploie les termes de l'artisan : « Un jour, je suis allé le voir ; [...] je lui ai demandé d'être mon maître, mon mentor. » (p. 79). Il le considérait comme celui qui avait fait de lui l'*hataalii* qu'il devint. Begay commença son apprentissage à « une petite cinquantaine d'années » (p. 75), et s'aperçut qu'il apprenait malgré lui : « Je ne savais pas que j'étais en train d'apprendre des cérémonies quand j'étais avec [Mr Yellow Hair]. "J'absorbais" presque involontairement. » (p. 75). Il s'agit d'un mimétisme propre à l'artisan (voir sous-titre 2.3.2 *Le geste, une praxis au service d'une transmission créative : Mimétisme*). Durant toute sa formation, Begay reproduisit tous les gestes, tous les chants et toutes les attitudes correspondantes aux cérémonies que son « Grand-oncle Yellow Hair » (p. 75) lui transmettait. Toutefois, il ne s'agit pas d'une simple répétition (voir sous-titre 2.1.1.1 *Répétition*). Tel l'apprentissage d'un artisan, chacune

des périodes de transmission était réalisée « sur le tas » (voir sous-titre 1.2.1 *Pour une introduction au milieu artisanal*). C'est-à-dire que pour chaque phase où s'élaborait le partage entre Mr Yellow Hair et Begay, il s'agissait d'action concrète ayant des répercussions tangibles sur un patient durant une cérémonie.

La concentration était donc de mise et était renforcée par ce mimétisme très singulier. Un travail d'autoformabilité certain se déployait en l'acquisition du geste et de la parole qui l'accompagne. L'autoformation (voir sous-titre 3.2.3.3 *Autoformation*) en ce moment d'*epochè* où le praticien du geste est immergé totalement dans son acte et, d'une certaine manière, aboutissant sur une distanciation. Cette distanciation pourrait se comparer à une sorte de décorporation du praticien, qui lui permettrait d'observer la scène de sa propre action en un geste du faire ralenti. Cet état ne peut se maintenir que si celui-ci est enrichi par une parole entrant en résonance avec le geste (voir sous-titre 2.3.3 *Le créateur des médiums geste et conte : l'artisan*). Dans ce cas de figure, la parole doit être un moteur du geste, de son explication en même temps que de son application. À la manière d'un *mantra** tibétain récité durant la réalisation d'un mandala, parole et geste entrent en osmose et offrent cette situation d'apprentissage mimétique (voir sous-titre 6.3.2 *Diagramme*).

Begay fut « ordonné » *hataalii* par Mr Yellow Hair quelque temps avant la mort de ce dernier (Begay & Feltes-Strigler, 2010, p. 77). Dans un processus que je continuerai de qualifier d'artisanal, il conçut les outils de ses cérémonies de la façon qu'il concevait les cérémonies elles-mêmes : la concrétisation de la parole spirituelle en un geste. Et ce geste peut aboutir à un objet, mais il n'est pas seulement objet. Il contient tout ce qui a procédé à sa constitution et à son usage futur (pp. 29, 287-289).

« On ne naît pas *hataalii*, mais on fait un long apprentissage avec un maître, un mentor » (p. 30), disait Begay en ayant bien conscience de l'importance de la transmission et de la façon de l'opérer. Il se posait sans arrêt des questions sur la nature de ses traditions et, comme un leitmotiv, il répétait qu'il se devait de connaître les réponses aux interrogations des autres sur les traditions

navajos (p. 317). Sam Begay était le dépositaire d'un immense savoir et n'eut de cesse de le transmettre jusqu'à la fin de sa vie. Il s'éteignit le 13 janvier 2017 sur le territoire de sa communauté.

4.4 LIEN AVEC MA RECHERCHE

Je reprends maintenant les thèmes des trois monographies étudiées plus haut en les mêlant plus intrinsèquement aux réflexions de ma recherche, sur le comportement de mes auteurs et à nos relations à la transmission.

4.4.1 INDICE SUR LE DEVENIR D'UNE TRANSMISSION, CE QU'IL EN EST A VENIR : REFLEXION SUR KLAH

Ce qui est suprêmement intéressant dans l'œuvre d'Hosteen Klah (Newcomb, 1992), c'est qu'il fit par ses actes et ses choix une distinction entre la « survie » et la « survivance ». Car après tout, ainsi que le dit Walters (2002), « survivre, c'est n'accomplir que des choses nécessaires... » (p. 19). Transmettre est un acte qui ne se réduit pas à une passation d'un individu à l'autre, nécessité entre deux personnes, mais s'exprime en un rapport puissant et vaste dans la vie d'une pluralité d'individus. En risquant de ne plus former quelqu'un aux cérémonies qu'il connaissait, Klah aurait pu tout perdre. Mais il s'évertua à reproduire sans cesse par ses tapis des scènes des cérémonies pour qu'il en reste une trace. Et grâce au médium qu'il choisit, il en subsiste une réexécution possible. Mettant un soin très spécial à obtenir des matériaux permettant une exacte copie des couleurs des *iikaah** originaux (Newcomb, 1992, pp. 190-191), il offrait à ceux qui le souhaitaient le moyen de faire exister à nouveau ces figurations en recréant ces cérémonies. Et bien qu'il eut dit qu'afin de préserver la coutume qui voulait qu'une représentation ne soit pas parfaitement « belle » au risque d'attirer un dieu dans le tapis et de déranger le sacré sans raison (Newcomb, 1992, pp. 191, 195), j'aime à imaginer qu'il a laissé un indice à un œil averti pour reconstituer l'œuvre dans sa totale complexité, ainsi qu'il l'avait peut-être lui-même perçu durant sa reconstitution d'anciennes tapisseries *anasazis* (Newcomb, 1992, p. 148).

4.4.2 INDICE SUR LE CHEMINEMENT DE CELUI QUI REÇOIT ET ENSUITE TRANSMET : REFLEXION SUR ALVORD

Se sentir double en permanence semble parfois insurmontable. C'est au prix d'efforts considérables pour fondre ces deux aspects de notre personne que l'on peut se dire « en cheminement ». Nous ne devenons pas plus laxistes avec ce que nous sommes, pas plus que nous avons dû sacrifier des parties de nous pour en arriver là. Nous nous sommes adaptés, en choisissant dans nos existences ce qui prime pour être, pour incarner, nos traditions personnelles. Alvord (2003, p. 18) disait se sentir liée à deux univers culturels « dans l'un par le sang, dans l'autre par un titre ». Ainsi, suis-je lié dans mon sang et, à défaut d'un titre, dans mon cœur ? Un sang d'origine multiple qui a épousé un cœur ayant été adopté par ailleurs (voir sous-titre 1.1.1 *Souvenir d'une enfance singulière*) ? Alvord (2003, pp. 18-19) revient sans cesse sur la façon dont s'exprime sa biculturalité, sur ses choix lui semblant toujours contradictoires, sur son sentiment d'être « ni d'ici ni de là » (p. 19). Comme elle, je m'interroge sur être un artisan et un artiste, un praticien et un chercheur, un conteur et un faiseur, un haut QI et un TSA, et comment convergent l'homme occidental et l'accueil des valeurs des Lakotas (voir sous-titres 1.1.3 *Apprentissage, artisanat et artiste : une relation osmotique*, 3.2.1 *La posture du Praticien-Chercheur*, 1.1.2 *Il me fut conté*, 1.1.5 *Moi, étranger* et 1.1.4 *Le voyageur sensible*).

On m'a dit une fois que l'on ne peut pas vivre dans un seul des deux mondes. C'était l'un des premiers enseignements que je reçus de ma nature bi-identitaire. J'étais dual, et je le suis encore, et reconnaître cet état me prendra le reste de ma vie. Cette phrase d'apprentissage résonne encore en moi chaque jour, pour me rappeler l'équilibre que je dois entretenir dans ma vie.

Alvord (2003) a consacré sa vie à unifier les médecines et sa démarche pour les transmettre, peut-être pourrait-on dire, comme des valeurs traditionnelles. Mais c'est entre les lignes que l'on voit cette identité dichotomique, qui elle aussi se glisse et infuse dans ce qu'elle est et transmet. Nous transmettons ce que nous sommes, certes, mais nous transmettons double. Ambivalence qui se partage

à d'autres chez qui elle se mêle et devient nouvelle (voir Serres, 1991). Telle Alvord (2003) qui présente une combinaison d'elle-même en l'insufflant dans son métier et dans sa manière de transmettre, la plurivocité est une spécificité à la démarche de transmission, et à l'identité de celui qui entreprend ce cheminement.

4.4.3 INDICE SUR L'INCARNATION DE CE PARCOURS, SON APPLICATION A DES SITUATIONS PRESENTES : REFLEXION SUR BEGAY

Chez Begay (2010), on sait désormais que l'enseignement spirituel des traditions Navajo était le moteur de sa geste artisanale et la source de son intention. Cette parole spirituelle était la concrétisation d'une histoire ayant comme support médial l'artisanat, entraînant nécessairement une *actiographie*. Begay faisait, et en faisant, il imprimait aussi en lui-même ce qu'il insufflait aux objets. Begay (2010, p. 160) illustre cela en comparant la corbeille sacrée et le livre sacré des chrétiens : il suffit de savoir y lire pour y trouver sa réponse. Il considérait aussi « [qu']un homme qui ne "possède" pas d'histoire est un homme pauvre » (Begay & Feltes-Strigler, 2010, p. 337, note 3) et curieusement, dans un parallèle avec la fabrication artisanale, il est vrai aussi qu'un objet qui ne possède pas non plus d'histoire est également un objet pauvre. Dans une même ligne de pensée que Begay, sa co-auteurice et transcriptrice, Marie-Claude Feltes-Strigler (2010) cite la chercheuse en étude des Femmes et du Genre Thi Minh-Ha Trinh (1989) : « Les récits, souvent considérés comme fictifs et proches du mythe et de la légende, sont pour les conteurs les plus simples véhicules de la vérité » (cité dans Begay & Feltes-Strigler, 2010, p. 173). Cette citation est pour moi incomplète, car ne représentant pas l'interaction complexe et plus globale que l'on peut percevoir en réalité chez le conteur, je la compléterai ainsi : « Les récits [...] sont pour les conteurs les plus simples véhicules de la vérité [de leurs gestes]. » (Trinh, cité dans Begay & Feltes-Strigler, 2010, p. 173, je rajoute). Les Navajos chantent leurs cérémonies, mais plus encore ils content leurs chants. La naissance de ces chants, leurs utilisations, leurs conséquences dans la vie. Ils content la fabrication des objets, leurs applications et l'endroit où ces derniers aboutissent enfin. Et ainsi que Begay (2010) fut « façonné » par les actes

qu'il entreprenait dans le déroulement des cérémonies, par l'apprentissage de Mr Yellow Hair, par les histoires et les chants qu'il narrait et les peintures du sable qu'il réalisait, les artisans sont histoires et gestes, marqués par ces médiums autant qu'ils y apposent leurs empreintes. « J'ai donné de moi-même, et je veux partager avec tous ceux qui veulent savoir. C'est tout. » (Begay & Feltes-Strigler, 2010, p. 8).

À l'issue de ce chapitre, nous aurons traversé la vie de trois personnes, certes exceptionnelles, mais surtout engagées dans un processus de transmission. À leurs manières et avec leurs convictions, elles nous poussent à nous attarder dans un instant de réflexion sur ce que cela implique que d'être un artisan de la transmission. J'ai tenté de « dénouer » cette réflexion en proposant, lors de mon analyse qui a suivi ces monographies, des indices sur des positions connexes ou encore découlant du fait d'être artisan de la transmission. Je souhaite poursuivre vers le prochain chapitre avec ces réflexions, comme suspendues dans notre esprit, permettant d'influencer la lecture qui sera faite de mes écritures créatives.

CHAPITRE V

LE MANIFESTE SPONTANE DE LA THEORIE DES DEUX VAINQUEURS

Dans cet avant-dernier chapitre, j'ai choisi de produire deux contes proposant une autre façon de comprendre ma démarche de recherche. C'est en passant par la narration de mon savoir manuel, que j'ai voulu construire une œuvre – incomplète – faisant place au geste conté. Je m'inscris dans la suite de mon chapitre méthodologique et utilise les P.A.C.s pour cette réalisation qui sera ensuite analysée à la fin de ce chapitre.

J'ai voulu rejoindre deux styles, deux approches communicantes, qui seraient toujours dans l'optique d'une dialogique opposante, mais maximisant leurs présences (voir sous-titre 2.2.2 *Le chemin de l'équilibre*). À la fois en prenant exemple sur la narration synchrone de Werber (1991) qui apporte à chaque paragraphe un autre narrateur ignorant le précédent, mais se répondant ; sur la tension du mystère de Borges (1962/2021, pp. 87-91) dans sa nouvelle *La Demeure d'Astérion* nous poussant, supposition après supposition, vers une vérité éclatante, mais nous emplissant de doutes ; et sur la « *Vibrant Matter* » de Jane Bennett (cité dans Granjou, 2014) qui est une consistante réflexion sur la vie mouvante *versus* la matière inerte, démontrant que cette dernière ne l'est pas tant.

5.1 CONTES ALLEGORIQUES : TOME I^{ER}

« L'homme est son image : lui-même et cet autre. Au travers de la phrase qui est rythme, qui est image, l'homme, en perpétuelle instance d'être, est. »

— Octavio Paz, *L'arc et la lyre* (1965, p. 148)

5.1.1 LA GESTE DU PREMIER ET DU SECOND

L'or est souple, de cette mollesse qu'un peu de cuivre dans son alliage rendait moins pesante, mais aussi plus doux, quand l'envie me vient de caresser un peu de métal pour changer de la chamotte* rugueuse qui me sert de médium principal à mon art. Je regarde ce fil d'argent avec mécontentement,

il est moins ductile* que l'or et mon projet demande de la malléabilité. Je ne souhaite pas faire un alliage, tout du moins pas de celui qui se passe dans le brasier d'un creuset en fusion. Mais j'aime l'idée d'entremêler deux choses sans qu'elles puissent s'exclure. La même exacte présence de chacune... ça me fascine presque. Où est ma filière* ?

J'ai froid et je ne vois pas bien, la lumière manque là où je me trouve. Une certaine clarté perce toutefois, et comme à chaque fois, elle ne provient jamais du haut. Je perçois sensiblement une couleur, mais je ne la saisis pas encore. Ébloui, seul le chatolement de ce qui est posé en deçà de moi me parvient. Je m'accommode certainement à cet éclat pourtant bien incommode, et commence à distinguer une signifiante à ma présence. Qui m'appelle ?

La frappe a débuté et je me sens bien. Mon marteau à pans* va bon train et mord ostensiblement la chair au teint gris⁶⁰. J'aurai bientôt terminé l'anneau, une fois martelé les trois fils de section carré que j'harasse de ma vigueur. Je remesure. On ne sait jamais, il faut que l'anneau se referme à la bonne longueur. Mon maître avait des parents tailleurs qui lui disaient souvent : « Trois fois coupé, trois fois trop court ! », ainsi qu'il en va du bon sens de l'artisan. J'aime bien la tournure que cela prend, c'est au son mat produit par la bigorne* que j'en tire mon contentement.

Il y a un bruit qui me rassure, mais me distrait aussi. J'avais une question. Je songe qu'elle est importante, car sinon je ne me la poserais pas. Je n'ai plus froid. J'ai même la sensation qu'un souffle ardent parcourt la distance qui me sépare de mon obsession nitescente. Elle est chromatique, c'en est absolument hurlant, mais j'attends encore que se déplie mon regard.

La soudure est gourmande, je sais avoir trop mis de brasure*, mais quelque chose m'indique de poursuivre. Les fils s'amalgament de manière irrégulière au milieu de cet océan de métal brûlant, ma cheville* commence à prendre feu et je redoute les conséquences de mon obstination. La fumée

⁶⁰ La maladie du sang nommée argyrie « donne le teint gris » (Vial & Mandrant, 2007, p. 79).

de mon chalumeau a noirci la petite lampe de mon établi que je nettoie pendant que le jonc perd de son opéra*.

Ce n'est pas assez, pas assez chaud. Il faut que cela s'écoule en grande quantité et c'est instamment que je l'impulse. Je me précise, bien qu'encore amoindri, et je sais qu'il se passe des mouvements alentours requérant ma diligence. Je me concentre en ce lieu un peu plus pour me sentir croître, mais il me faut être davantage pour ne serait-ce que souhaiter.

Ça y est, j'ai réuni en une même bobine de fins brins d'argent et d'or pour les dévider sur l'ouvrage. Je suis pris d'hésitation, car j'ai ces pierres dans mon tiroir et j'ai comme l'impression de les voir en transparence du meuble. Ainsi soit-il ! Il reste des chatons* que je saisis dans l'étagère murale pour en entamer l'implantation sur le corps de bague.

J'aimerais. C'est un progrès. Bientôt sûrement, je voudrais. Je distingue enfin la substance que je désire et je m'élance à brûle-pourpoint vers elle. La saisis-je ? Trop dure pour moi, typiquement dense et assurément aussi vieux que je le suis. Cela luit, me repaissant pour le moment, m'ouvrant une seconde à la contemplation de mes sensations environnantes.

La chauffe est difficile, et l'alliance des matières peu tenace à la flamme directe. Je me contorsionne par reflexe pour atteindre de ma buse cracheuse de feu toutes les parties de l'objet. Je m'arrête. J'ajoute du fil. Je reprends. M'arrête. Rajoute. Reprends. Les heures suivent leur cours pendant qu'inlassablement je stoppe, refixe, recommence. Je perds un peu l'idée de départ, je crois que je déplace sensiblement des choses que je ne devrais pas bouger. Il y a encore de nombreuses adjonctions de brasure et ma peau* reçoit une tempête d'infemales gouttelettes iridescentes. La dévorante rencontre des matériaux nobles s'adoucit pourtant, involontairement, révélant un fragment de blancheur entre deux flamboiements, telle une oraison lancée à une pythie boudeuse. Je marque un temps de retenue avant de m'obscurcir à nouveau l'esprit dans le Phlégéthon et remarque que tout

est enfin soudé. Ce qui ornera un jour un doigt est pour l'instant sombre de dépôts de carbone et je lorgne, médusé, cette chose affinée par ma main.

Je me souviens de ma question. Que fais-je ici ? Sorti des entrailles me voilà vapoureux, sans contour, indéfini à la pression qui murmure mon nom ; comme on caresse des yeux le coucher du monde, je sens poindre l'aspiration d'une tourmente assourdissante venant de l'obscurité qui m'entoure. Écho, tu es ma seule compagne, ne te détourne pas de moi.

J'assujettis un peu plus la griffe qui enserre le saphir. J'ai décidé de la centrer en premier sur le boulet* qui retient le bijou. Je m'angoisse à l'idée qu'il me reste encore la topaze et le grenat alors que j'ai déjà tant de mal à fixer cette maudite pierre. Pourtant, il brille ce joyau et je ne me pardonnerai pas de lui infliger un seul accro. Je reprends donc mon ascèse, me confrontant à un argent désormais dépoli par le passage de l'échoppe* et de la masse*.

Enfin. Je me sens partir, quitter cette nasse de vide qui retient mon essence. J'ai prodigué conseil et justesse autant que je le pouvais ; *relâche-moi maintenant. Tu as eu ce que tu voulais et j'ai frémi à nouveau* ; je m'éclipse à présent. La chose qui illumine s'est tue ; je peux désertter une fois de plus.

Je la tiens dans ma main ici et hui. Je suis exténué de mon artisanat et passablement couvert de suie, mais c'est accompli. Je la contemple comme s'il n'y en avait jamais eu qu'une, et dont je serais l'unique éternel faiseur. Résolu, j'éteins les lumières, les épaules voûtées fourbues par le labeur, rentrant sous une immensité d'astres clairvoyants environnés d'un bleu ténébreux.



Figure 10 : Photographie de l'œuvre, encore marquée par les traces du chalumeau. Crédits : archives personnelles.

5.1.2 LE GESTE DU PREMIER ET DU SECOND

La canne* est bien chaude maintenant qu'elle a séjourné près du laboratoire*, il ne reste plus qu'à y coller la ballote* préchauffée dans le four de cuisson*. J'ai la main tremblante d'inexpérience, mais je parviens quand même à attacher le morceau de couleur à l'embout rougie de la canne. Je l'apporte vers Alain qui m'ouvre la porte du four de réchaud*.

– Nous étions encore debout tôt ce matin-là, et comme d'habitude il faisait une température insupportable dans l'atelier. Les bruleurs continuaient leur office, imperturbables de jour comme de nuit, gardiens des pierres contenant la plus transparente des laves, attendant une relève qui éteindrait

définitivement leurs flammes pour un repos sans rappel. Guy était tout à son café, touillant avec la première tige de verre filé* passant à portée de sa large main calleuse.

Je marbre* rapidement la couleur pour ne pas qu'elle ne refroidisse et je cueille* par-dessus une petite paraison* de verre que je marbre à nouveau. Je m'installe instantanément au banc* pour maillocher* puis je repars réchauffer. Je suis transi, le verre brûlant altère ma vision et tout est sombre en dehors du vif halo émis par cette matière flasque.

– Il me jeta son habituel regard de début de journée, me signifiant l'imminence d'un geste projeté vers la réalisation d'un projet élaboré nuitamment. Sans surprise, il se dirigea vers l'armoire écumante de matériel d'où il retira un ensemble de petit creuset gros de quelques pouces carrés. Me confrontant sans un mot à son injonction muette, je préparai les pellets* de verre blanc. Je sus qu'aujourd'hui, nous faisons de la couleur !

Alain est au banc, je lui passe la canne et pendant qu'il met en rotation celle-là, je me mets en position pour souffler à l'autre bout. J'ai son top, je souffle, on attend, encore un coup, c'est bon. La canne poursuit son va et vient puis Alain se lève et part cueillir une nouvelle couche de verre.

– Guy était tel un Piccolpasso ou un Palissy ne voulant pour rien au monde révéler ses secrets (Piccolpasso et al., 2007, p. 11). Chaque mélange d'oxyde était une recette jalousement gardée dans un cahier indéchiffrable pour le *vulgum pecus*, entreposé sous clef dans une cave inatteignable. Une fois les compositions faites, elles étaient scrupuleusement réparties dans des jattes de grés encloses marquées par des symboles connus seul du maître.

La mailloche est dans sa main, je n'ai pas le temps de changer de poste que je dois souffler à nouveau. Il s'empare de la palette de graphite et commence à former le flacon. J'ai la canne et je mets au réchaud, je la lui repasse et sur le banc, il rogne* le trop plein de verre. À tour de rôle, l'on réchauffe, souffle et reforme. La base de la pièce est marquée à la craie et je vais chercher le pontil* pendant qu'Alain sépare le flacon de la canne. Je cueille très peu de verre, le marbre et le festonne*.

Il trempe une lame de couteau dans l'eau qu'il applique derechef sur le col du flacon, vapeur, il donne un coup sec de tournevis sur le corps de la canne, casse. La fiole est au bas d'un petit panier de journaux détrempé, j'approche du point de craie et colle mon pontil.

– Les creusets étaient répartis sur l'établi et, allant au-devant de mon mentor, je déposai équitablement les pellets. Il passa derrière moi en rejetant augustement le couvercle de ses préparations pour en déposer chichement la délicate mixture à même les récipients réfractaires. Sans autre préambule, nous enfournâmes creuset après creuset en une longue ribambelle de chérubins ternes à l'incandescence en devenir. Une fois la porte refermée, nous savions déjà le gaz léché de son ignescence la toute fraîche offrande à Vulcain.

Je réchauffe inlassablement le col de ma flasque pendant qu'Alain m'attend au banc, les fers* à la main. D'un mouvement brusque mais assuré, il étire, entrouvre, élargit et forme ce qui ressemble pour le moment à de grosses lèvres un peu trop pulpeuses. Le verre sonne en tombant dans le sceau de groisil*, Alain a rogné le surplus et me tend la canne pour une énième réchauffe. Ce jeu entre le four, les fers et les ciseaux* se reproduit deux fois encore avant de former un col digne de ce nom.

– Nous nous apprêtâmes à rouvrir le four et à mélanger les couleurs alors en cours de déliquescence. Pendant que j'effectuai en bon besogneux la tâche de me brûler les mains avec une touillette d'acier trempée dans du verre éblouissant, Guy regarda avec un air de connaisseur la fluidité des liquides opalescents, jugeant avec un sens inconnu ce qui était prêt de ce qui ne l'était pas, percevant à l'odeur un bleu, reconnaissant un vert au son ou bien un ivoire au tremblement de sa jambe. Du bout des doigts, j'osais espérer un jour atteindre cette maîtrise calme de la translucide matière en son bouillonnement sauvage.

Mesures et ajustements s'ensuivent pendant qu'Alain maintient la rotation du pontil. J'attrape compas*, il ajuste aux fers, je vérifie au gabarit, il attrape la tournette* et je souffle. Le pontil est proche de perdre la parure* dans le sabot*, le couteau ruisselant commet son office. J'apporte le

chalumeau pendant qu'Alain maintient le bas de l'objet vers moi, je fais rougeoyer le fondement du récipient de verre, et il appose la dernière marque en relief : le tampon d'atelier. Une fois le son de la flamme apaisé, en sueur, il transporte fièrement le flacon nouveau-né jusqu'à l'arche*. C'est d'ailleurs ici que tout avait commencé : Alain débutant son récit sur Guy et moi tenant un bout de ballotte chamarré pour l'amener à réchauffer.



Figure 11 : J'ai voulu représenter ici le carnet qui m'a servi d'aide-mémoire à l'écriture du conte. Il consigne en partie les mouvements et histoires de créations de cette époque-là (voir Annexe 6).

5.2 LE MANIFESTE DUAL : UNE ANALYSE

Je poursuis maintenant ce chapitre comme annoncé en introduction. Toujours dans mon essayisme poétique, je construis une analyse qui se centre sur le *qui*. Qui est maintenant, au moment du lu, certes, mais aussi à l'instant où tout se construit. Je réfléchis à cela avec les auteurs

des chapitres précédents et sur une possible interprétation de mes P.A.C.s. Des néologismes vont apparaître et ils seront immédiatement précisés au chapitre suivant.

5.2.1 LA CHANSON DE GESTE

La chanson de geste est une forme de récit épique « du Moyen-Âge relatant les hauts faits de personnages historiques ou légendaires » (Aljanvic et al., 1994, p. 479). Bien que sa représentation soit encore liée à une sorte d'exaltation d'un idéal féodal et d'une religion chrétienne⁶¹ (Aljanvic et al., 1994, p. 479), il n'en est pas moins que pour d'autres auteurs réunis par la médiéviste Agata Sobczyk (2022) dans son article *La chanson de geste et le sacré*, la chanson de geste est restée très ambivalente comme une expression du sacré et de la violence (Sobczyk, 2022, paragr. 23). Ce « sacré épique » (Sobczyk, 2022, paragr. 23) n'est pas à rejeter du moment qu'il est lu avec « la conscience [d']où peut mener cette rhétorique » (Sobczyk, 2022, paragr. 24) poussée parfois jusqu'au morbide. Je ne ferais pas une étude fouillée de la chanson de geste ici, mais afin de ne pas commettre d'oubli, je souhaite aussi nommer la chanson de geste sentimentale. Cette dernière peut se trouver tout autour du monde, comme les « *dastans* romantiques » (Novrouzov & Koenig, 2015, pp. 5-6) d'Azerbaïdjan, ou bien dans des formes inattendues, comme dans le cycle de *La geste des Princes-Démons* de Jack Vance (1982) où le romantisme « croise le fer ».

Subséquentement à la création de mon premier conte, je me suis interrogé sur ce qui était le plus à mon esprit durant sa rédaction. Il y avait bien entendu les auteurs dont je parlais en début de chapitre, mais aussi ceux qui exigeaient mon attention en coulisse. Le cycle des chansons arthuriennes réadapté par Xavier De Langlais (1965), ainsi que l'actualisation de l'enseignement alchimique du Moyen-Âge d'Yves Monin (1983/1989) dans *Le Bréviaire du Chevalier*, étant présents tous deux à mon esprit, démontrant une possible évolution de la pensée liée à la geste dans le temps. La geste

⁶¹ Pouvant aller jusqu'à l'hagiographie (Pastoureau, 2011, p. 265).

poïétique du *Perséphone* d'Eilahtan (1982) fut aussi d'un grand secours, bien que lue à rebours de l'écriture.

Je créais donc en ce conte quelque chose de double, bien entendu, de sacré (voire peut-être surnaturel, à l'instar des mythes des *Yei*) et de violent (l'on ne perçoit que souffrance chez cet « autre » qui parle), mais aussi de très profane (il s'agit d'une simple fabrication dans un atelier d'artisan) et d'innocent (la contemplation des étapes de la bague, par exemple). Toujours dans cette image biaxiale, comme décalée d'un pas, j'accorde les paroles en les renvoyant de l'un à l'autre, de l'un à l'un ou de l'autre à l'autre, dans une forme d'opposition.

Pour moi, il est de bon augure de tenter cette actualisation de la geste, car celle de l'artisan mérite son essor désormais, afin de proposer une transmission autrement contée. Offrir une « façon » (voir sous-titre 2.2.2 *Le chemin de l'équilibre*) et une « manière » (voir sous-titre 2.3.3 *Le créateur des médiums geste et conte : l'artisan*) d'exprimer la transmission en ses *automédiums* (voir sous-titre 6.1.2 *Automédium*).

5.2.2 LE GESTE ET SON GUIDE

Ce deuxième conte est lui aussi conçu comme un diptyque. Dans un contexte plus ethnométhodologique (voir sous-titre 3.3.1 *Ethnométhodologie*), je me mets en scène d'après un souvenir (voir *Annexe 6*) dans un contexte relationnel à mon ancien maître. J'ouvre un dialogue entre mon mentor et moi-même, mon mentor et le sien. Nous sommes finalement quatre à nous exprimer, Alain, Alain l'apprenti, son maître Guy et moi. Nos échanges sont autant de foisonnements du « faire » qu'un buffet offert par les largesses d'un amphitryon. Nous nous croisons et nous croiserons sûrement, à un stade ou un autre, dans cette structure inlassable du maître *versus* l'apprenti. Afin de permettre la compréhension du choix qui fut le mien de conserver le terme d'apprenti, alors que la relation qualifiant l'apprenant de l'artisan à son maître aurait pu être adaptée, je dirais que c'est à la fois par convention – j'ai appris à le nommer ainsi – et par conviction. Cette dernière position est

motivée par le fait que l'apprenti est pour moi un phénomène « d'abduction⁶² » (Gell, 2019, p. 17) au fonctionnement de la transmission, en ce sens qu'il est une proposition de personnification d'une partie du processus de transmission qui sans lui « demeurerait mystérieux » (Holland, cité dans Gell, 2019, p. 18).

Ce que je veux mettre en évidence dans mon conte, c'est la force des rôles que chacun aura tour à tour dans cette artisanale transmission des savoirs. Cette histoire est vraie, autant que peut l'être ce qui est autobiographique⁶³, m'amenant à produire en cet écrit ce qui s'est révélé comme une puissance fulgurante pour mon apprentissage : mon geste était bercé, accompagné par la narration de mon mentor, puis son conte devint le guide de mon geste, raffermissant mes prises lors de mon contact à la matière, dynamisant ma concentration en devenant apprenant multiple (voir sous-titre 6.3.2.1 *Légende*). À la fin de la manœuvre, je me retrouvais avec cette double expérience qui enrichissait ma propre transmission en devenir. Ce cycle, *autobiologique* entre autres (voir sous-titre 6.1.1 *Autobiologie*), sera plus explicité dans le chapitre suivant, je m'arrêterai donc ici dans l'analyse de l'essentiel de ces contes dans leur duplicité interactive.

⁶² Alfred Gell (2019, pp. 17-18) précise à grand renfort d'auteurs, que l'abduction est la création induite d'une règle à rebours de la découverte d'une situation, qui sans cette création, serait totalement hermétique à notre compréhension. L'abduction se présentant comme « intersection de l'inférence sémiotique [...] et des inférences hypothétiques [...] » (Gell, 2019, p. 18) et « comme un mécanisme fondamental qui permet de limiter le nombre infini d'explications cohérentes d'un événement » (Boyer, cité dans Gell, 2019, p. 18).

⁶³ Je ne développerai pas ici le champ de la réflexion sur la mémoire et ses truchements, mais je ne suis pas dupe du comportement naturel que nous avons à, sans même nous en apercevoir, donner une sorte de panache au réel (Tourret, 2021, 2:03).

CHAPITRE VI

ÊTRE ARTISAN DE LA TRANSMISSION, AU CŒUR DE SOI.

« Ce tracé a une longue histoire. Si je la racontais, d'un coup, à la suite, il y faudrait des milliers de pages. J'écrirai des milliers de pages car cette histoire, je la raconterais, l'histoire de ce tracé, de temps en temps je parlerais d'autre chose. Ce tracé est un miracle et si j'arrivais à raconter proprement l'histoire de ce tracé, je n'aurais pas vécu pour rien. »

— Fernand Deligny, *Journal d'un éducateur* dans le recueil *Œuvres* (2007, p. 16)

Dans cet ultime chapitre, nous allons venir étudier mon expression de la résultante de tout ce cheminement complexe de mémoire. Comme dans le premier chapitre de ce mémoire, je parlerai à la première personne essentiellement afin d'étayer cet essai poïétique à cette phase de recherche (voir titre *Avant-Propos* et sous-titre *L'essai poïétique*). À cet effet, nous verrons les néologismes qui ont mûri dans ce mémoire, puis une issue aux analyses des chapitres IV et V (voir sous-titres 4.4 *Lien avec ma recherche* et 5.2 *Le manifeste dual : une analyse*) qui furent comme des réponses aux interrogations préparatoires à ma problématique (voir sous-titre 1.2.2 *Problématique* ; voir ci-dessous). Nous terminerons par une proposition de détermination d'un « profil de pratique » (Boutet, 2004, p. 6) inhérent à la transmission créative de l'artisan, ainsi que de la survenue de nouvelles questions inévitables à l'issue de ce parcours.

Dans le but de faciliter la prochaine lecture, j'ai choisi de remettre ci-après les questions qui ont permis l'émergence de ma réflexion, puis ma problématique :

- Comment conçois-je la transmission et quels sont les mécanismes qui participent à son existence ?
- Comment révéler une identité « d'artisan de la transmission » nourrie par les éléments de mon histoire et de celles des autres ?
- Quelle forme prend ma pratique de la transmission et pourrait-elle entraîner une transposition de ma situation chez un autre qui choisirait ce chemin ?

Ce qui m'amène à m'interroger sur comment conceptualiser, faire advenir et incarner « l'artisan de la transmission » en ma capacité créative à agencer en mes traditions personnelles des oralités, des spiritualités, et des gestuelles ?

6.1 TAXONS

Suprême délice de l'amateur philologue, je m'en serais voulu de ne pas écrire ces mots nouveaux. Nouveaux essentiellement pour moi, car quand j'ai cherché à exprimer un sentiment, une attitude, une tentative voire même une élation, ils n'étaient pas là. J'ai donc décidé de m'investir dans la production de ces termes, tout en sachant que je serais toujours débutant par le sens que je leur donne par rapport à celui qu'ils finiront par avoir vraiment.

Ces néologismes me soutiennent vers une forme de conceptualisation de ma recherche qui, au regard de la singularité de cette dernière, n'a pas encore trouvé sa désignation. En voulant avancer vers la production d'un champ lexical, je précise mon optique de transférabilité dans mon rapport à la transmission, tout en insistant sur sa créativité implicite (voir sous-titre 2.3 *Actes de la transmissibilité : Mediums et créateurs*).

C'est donc une première partie axée sur le vocable manquant à ma proposition d'une pratique de la transmission, que je vais synthétiser ici.

6.1.1 AUTOBIOLOGIE

Ce mot s'est très vite imposé à moi dans l'écriture, comme un incipit qui ne dit pas son nom, mais il m'a fallu saisir son implication en moi-même d'abord. C'est en apposant « l'autos » de Morin (1980 ; voir sous-titre 3.2.3 *Les attitudes de « l'Autos »*) dans son approche du vivant à la perception de Schapp (cité dans Delory-Momberger, 2010, pp. 25-28 ; voir sous-titre 3.3.3 *Méthode autobiographique*) de la dépendance des récits et de la vie, que je me suis dit : c'est de l'*autobiologie*. En effet, Zumthor (2008, p. 171) en citant Alfred Tomatis (1978, p. 74) expose la nature

physiologique de la voix, cette voix même qui raconte. Henri Demolder (1958), dans son approche de la théorie pulsionnelle du psychologue, philosophe et biologiste Léopold Szondi (1972, 1975), touche à l'histoire des cellules contenant l'histoire de celles qui les ont engendrées et ainsi de suite. Cette hypothèse dénommée « génotropisme » (Demolder, 1958, p. 433) désignerait le fait que « toutes nos réactions spontanées sont dues à des tropismes déclenchés par nos gènes pulsionnels latents [...] » (Demolder, 1958, p. 433), en ce sens que « [l]es ancêtres cachés en nous, [...] nous contraignent à effectuer tels ou tels choix [...] comme un impératif physique et moral découlant de l'histoire [de nos] ancêtres⁶⁴ » (Szondi, cité dans Demolder, 1958, p. 469). Les histoires des êtres cachées dans l'histoire d'autres êtres représentent un cycle fractal qui nous impose un silence respectueux sur notre univers. Ce mutisme se narrant alors sans bruit et qui, pour atteindre la dimension lointaine de nos mots, utilise parfois le temps et l'espace d'une histoire : c'est un effort *autobiologique*. C'est l'organisme qui parle fort, hurle suffisamment puissamment pour que nous parlions de lui en parlant de nous. C'est une dualité, certes, mais comme toutes les autres, elle se termine confondue dans son propre équilibre spontané (voir sous-titre 2.2.2 *Le chemin de l'équilibre*). Toute autobiographie, tout conte, tout narrateur sont membres du cycle *autobiologique*. Zumthor (2008, p. 172) disait de la voix que « [q]uand elle se tait, [elle] semble se retirer dans le silence du corps, dont elle sortira de nouveau peu après ». Je pense que toute histoire promise et commise par l'humain est *autobiologique*, car issue du corps mouvant en sa réalité organique première.

Ici le cycle *autobiologique* forme la ligne circulaire à l'intérieur de laquelle viennent s'arrimer des concepts pratiques qui là encore appellent à une création linguistique, dont celui de l'*automédium* à venir.

⁶⁴ Il m'a paru opportun de dévoiler la conclusion du chercheur quant aux éléments spécifiés plus haut, car ils peuvent avoir un effet « coup de poing » à la lecture et méritent un dénouement. Szondi (cité dans Demolder, 1958), dans sa science de la destinée humaine portant le nom « anancologie » (Demolder, 1958, p. 469), précise que pour sortir de ce cycle pernicieux entravant notre liberté décisionnelle au profit d'une foulditude d'ancêtres morts, il faut « avoir pris conscience de la contrainte qu'exercent sur [nous] les éléments héréditaires cachés » et dans nos choix ultérieurs, « s'insurger volontairement contre cette contrainte » (p. 471). Je renvoie toutefois à l'article de Demolder (1958) pour de plus amples détails.

6.1.2 AUTOMEDIUM

Je suggère la formation du nom « *automédium* », car il me faut un terme qui sache conjuguer les particularités du médium comme véhicule de « quelque chose » (voir sous-titre 2.3 *Actes de la transmissibilité : Mediums et créateurs*), ainsi que celles de l'automédialité comme expression de la forme de notre histoire (voir sous-titre 3.2.3.4 *Automédialité*). En premier lieu, c'est en produisant des cooccurrences entre les mots : médium, conte et geste (voir sous-titre 2.3.3 *Le créateur des médiums geste et conte : l'artisan*), que j'ai compris qu'un *automédium* était tangible⁶⁵ dans son usage, mais qu'il devait également revêtir une forme du discernable. En effet, l'anthropologue de l'art Philippe Descola (2021, pp. 10-11) rappelle que ce que nous voyons ne correspond qu'à ce que nous avons été habitués de percevoir, en ce sens que nous éprouvons un conditionnement à ce que nous déclarons comme « visible ». Cette habitude de perception n'est pas forcément une iniquité imposée par d'autres à un soi naïf, mais plutôt une mécanique de « tout ce qui va sans dire et de tout ce qui se dit sans que l'on y pense » (Descola, 2021, p. 11). Ainsi, Descola (2021), tout en proposant une structure de classification des « inférences ontologiques » dans l'identification du discernable (pp. 12-13), entreprit de déconstruire ce mécanisme, qu'il possède lui aussi, pour saisir autrement ce « que la linéarité de nos mots peine à enserrer dans un discours analytique » (Descola, 2021, p. 19). Bien que cet auteur ait choisi de travailler sur les images, ce qui ne va pas sans rappeler la démarche de Warburg (2019), j'ai saisi la force d'objétisation (voir note ³³, p. 53) automédiale qui se dégage de son constat et qui s'applique également à l'*automédium*. Nous parlons d'intermédialité quand il s'agit de recourir à ce qui passe d'un médium/média à un autre, mais aussi quand ce passage s'opère par un truchement de phénomènes sociétaux (Morin-Martel, 2018, pp. 36-37). L'*automédium* est issu en partie de l'intermédialité, car il permet une construction de la narration qui est la plus « [...] pertinente

⁶⁵ Je souhaite préciser que « tangible » ne signifie pas absolument « matériel », en ce sens que je ne parle pas forcément de ce qui se touche avec la main.

et la plus susceptible de transformer la vie [...]»⁶⁶ » (Breheny et al., 2018, p. 46, je traduis) et ce « par sa capacité à représenter le processus [...] » (Morin-Martel, 2018, p. 45). L'*automédium* octroie le dépassement de ce que nous exprimons comme « signifiant » par une opération purement analytique, nous libérant ainsi des contraintes de ne pouvoir exister seulement qu'en lieu et place d'une définition. Ainsi vu, l'*automédium* est aussi un concept d'agencement interne. Il permet le franchissement d'une membrane formée par notre position vis-à-vis de ce qui est « défini ». Il se situe comme un intermédiaire par son suffixe « médium » (voir sous-titre 2.3 *Actes de la transmissibilité : Mediums et créateurs*). C'est un milieu, un entre-deux qui est véhicule d'agencement et de circulation en alimentant les dynamiques de passage et de survivance. L'affixe « auto » implique que nous devenions pour nous même ou par nous-même, une voie de contact à des espaces nouveaux. L'*automédium* est donc le propagateur d'une chose tout en participant à ce qu'est cette chose, et il revêt une forme de notre histoire – en sa substance – tout en ne se déterminant pas entièrement par celle-ci – en sa condition. À titre d'exemple, je pourrais reprendre l'objet-conte de Martineau (2015), qui est utilisé en faisant « appel à des informations extra-textuelles » (p. 235), c'est-à-dire que le conte en tant qu'*automédium* possède la particularité de transgresser la limite de sa propre définition, donc ce qu'il entraîne de perceptible et d'identifiable lors de son déroulement, pour acquérir la singularité du non-dit, en faisant également partie d'une zone inconnue en tant qu'objet de « systèmes sémiotiques non langagiers à part entière » (Boudjellal, 2012, p. 8).

⁶⁶ « [...] *that is relevant to and more likely to transform the lives* [...] » (Breheny et al., 2018, p. 46)

6.1.3 ACTIOGRAPHIE

« Et la créature parla. *Hé vieux*, dit-elle, *j'échange mon esprit contre le vôtre*. L'esprit de Blaine poussa un cri muet de surprise offensée confinant à la panique. Car voici que soudain, sans avertissement, il était devenu un être double – composé à la fois de lui-même et de cette créature affalée. »

— Clifford Donald Simak, *Le Pêcheur* (1975, p. 9)

Ainsi que je l'ai dit plus tôt, l'*actiographie* est « une manière d'écrire l'action et de s'écrire dans l'action » (voir sous-titre 3.3.3 *Méthode autobiographique*, p. 71). Nous voilà déjà face à une dilogie homophonique entre « d'écrire » et « décrire », une situation qu'il me plaît de ne pas avoir à résoudre, car l'*actiographie* est un amalgame de ces homonymes, en ce sens qu'elle décrit et écrit – sans que le support soit de papier – l'action. Une graphie donc, mais sans support conventionnel ou bien même attendu. Qu'est-ce qui peut s'écrire sans être de lettre ? Le geste s'écrit, et on s'écrit par le geste, on se narre par celui-ci (voir sous-titres 2.3.2 *Le médium geste : une praxis au service d'une transmission créative, mimétisme* et 5.1.2 *Le geste du Premier et du Second*). Une *actiographie* du geste présuppose donc une grande part d'autoréflexivité, telle que je l'ai proposé dans ma réinterprétation de la liste de Schön (cité dans Boutet, 2004, p. 8 ; voir sous-titre 3.2.3.1 *Autoréflexivité*, p. 66), afin de participer à une pratique de transmission. L'*actiographie* est donc initiée par une écriture qui vient se « greffer⁶⁷ » sur l'action. Il s'agit de s'emplir dans l'action, car l'*actiographie* est plus ce qui s'inscrit en nous que ce que nous inscrivons. Cet acte autoréflexif est réellement mené en ayant la présence d'esprit de la porosité entre le travail que nous accomplissons et les marques qu'il impose sur nous par la manière dont nous lui sommes reliés. Ainsi, le geste du potier qui imprime sa matière de ses mains, est tout autant pétri que sa pâte, mais également profondément marqué par l'acte qu'il exécute, au-delà de la simple réalisation de l'objet, au-delà de l'apprentissage qui en découle, plus proche de l'indélébile qui orientera désormais tout ce qu'il entreprendra.

⁶⁷ « Greffe » et « graphie » partage la même racine grecque : *graphein* (« GRAPHIE », s. d.; « GREFFE », s. d.).

Les mots précédemment inventés sont donc bien entendu des conversations, des échanges, constituées ou non de mots, circulant entre-elles et s'interpellant en leur propre rythme. Cet état faisant écho à ce qu'annonçait Gadamer (1996), en disant que partout où il y avait un dialogue et quel qu'en soit son altérité⁶⁸, cela constituait « l'universalité de l'expérience herméneutique » (p. 158). J'incite maintenant à continuer vers une notion unificatrice – non pas réunissant en une chose, mais plutôt rassemblant sous une bannière en quelque sorte – de mes analyses des chapitres IV et V.

6.2 PROPHEÉTISATION

Nous ne devons jamais oublier que le Moi n'est qu'une des instances présentes en nous. Il existe encore d'autres forces qui guident notre choix... le quantum des différentes dispositions géniques joue également un rôle important. Ajoutons encore que le Moi lui-même dépend [sic] de facteurs complexes, en partie héréditaires, en partie acquis. Nous pensons donc que l'humanisation possède un conditionnement génique et ne résulte pas uniquement de la « sublimation » des exigences « non-humanisées ». S'il n'existait pas de gènes « humanisés », le désir d'humanisation ne se manifesterait jamais chez l'être humain.

— Léopold Szondi, cité dans Henri Demolder, *La théorie pulsionnelle du Dr L. Szondi. De la « destinée-contre » à la « destinée-choix »* (1958, p. 475)

La prophétisation... voilà un terme bien ambigu dont je souhaite m'entretenir à présent. La réflexion que je vais développer ci-dessous n'est pas une nouveauté pour moi, car j'ai été élevé dans ce contact à l'insondable, mais cette recherche initiée sur les monographies, puis à travers les P.A.C.s, ont créé l'occasion d'un dévoilement jusqu'ici impossible. En effet, justifier un état de prophétisation demande une préparation, un cheminement en quelque sorte, qui ne peut être fourni que par une première approche des traditions spirituelles personnelles, comme celles qui ont émaillé mon mémoire. J'avais besoin d'un terme qui me ressemble, qui fait appel à ce que je crois profondément dans la transmission.

Afin de prendre une certaine distance avec une écriture religieuse, je vais citer un court extrait de la pensée d'Annick De Souzaelle (1995) qui m'a paru à propos :

⁶⁸ « [...] celle d'une chose, d'un mot ou d'une flamme [...] » (Benn, cité dans Gadamer, 1996, p. 158)

Les plus évolués sont ceux qui [...] sont dans la Tradition. À leur niveau, elle est la loi. [...] Ils ne sont pas encore assez adultes et conscients pour entendre la Voix qui les anime dans la spécificité de leur personne, ni pour vivre le prophétisme. Mais, saisis dans le souffle de la Tradition, ils « mutent » [...]. (p. 206)

Pour contextualiser cet extrait, De Souzaenelle (1995, pp. 204-209) parle de la capacité des Êtres à recevoir la mort, selon leur stade d'évolution de leur conscience en propre, d'après un prisme hébraïque. Nous voyons ici un usage de « la Tradition » avec majuscule, celle-là même que j'ai décidée d'écarter un peu plus tôt pour diverses raisons (voir sous-titre 2.1.1 *Actualiser les traditions*), et qui, dans ce cas de figure, se place pour moi comme héraut aux traditions plurielles. Cette « Tradition » est initiatrice, elle est outil de mutation pour les humains vers une forme d'elle-même bigarrée, plus diversifiée. Dans la suite de cette citation, l'on peut voir que la valeur introspective et surtout cumulative d'expériences qui permettent le dévoilement de la « Voix qui les anime » (De Souzaenelle, 1995, p. 206), rappelle celle de la chercheuse en arts du spectacle Laure Fernandez (2016) :

Elle [la voix] vient du passé, et d'un passé infiniment plus antérieur à son existence même (une voix antique), elle habite le présent, l'on sait que, transmise, elle survivra à l'homme lui-même, contaminera les temps à venir (la voix de l'épopée) – et, peut-être, [...] *rassemblera* (cette « liturgie pour laquelle nul n'a besoin d'être initié au sens des mots et des phrases⁶⁹ »). (Bernadet et al., 2016, p. 488)

Une voix somme toute transmise, et bien que pouvant être de nature commune avec la parole (voir sous-titre 2.2.1.2 *Fragment de la parole*), il s'agit ici d'une voix intérieure, ouvrant une « voie » pour « vivre un prophétisme » (De Souzaenelle, 1995, p. 206). Afin de soulager un peu le terme de son aspect théologique, je parlerais de prophétisation comme un acte consécutif à l'existence de l'expérience (voir sous-titre 2.1 *Transmettre l'expérience*), mais également instaurateur de l'envie de transmettre et d'unir (Sayre, 1971, p. 534). On a dit beaucoup de chose de grands auteurs, tel du

⁶⁹ Il est fait ici référence par l'autrice à Win Wenders (1987) dans son film *Les Ailes du désir*.

poète Virgile dont on a considéré l'œuvre comme prophétique pour Rome (Publius Vergilius & Rat, 1965, pp. 11, 23, 25) et de Warburg pour ses textes amenant « la prophétie d'un *savoir à venir* » (Didi-Huberman, 2002, p. 33, mis en italique par l'auteur), de même on parle aussi de la fiction mettant en scène la prophétique, comme l'auteur de science-fiction Philip José Farmer (1978) dans son œuvre *la nuit de la lumière*, faisant d'un personnage central le père – et forcément l'annonciateur – d'une naissance divine, et enfin, de l'auteur de récit fantastique Pierre Van Der Meulen (1947) qui dans son ouvrage *L'antéchrist et le potier*, romança la venue d'un prophète eschatologique.

Je ne ferai pas le tour de la littérature et des œuvres médiales qui se rapportent à la notion en la nommant ou non, mais j'attache une certaine importance par ces exemples à faire saisir qu'il est essentiel de concevoir la tâche de prophétisation aussi comme un acte du commun, qui prend racine dans notre vie de transmetteur. Frank Gouldsmith Speck (2011) dans son témoignage de la vie du peuple Naskapi en 1935, note la relation entretenue par ce peuple à la divination comme « l'incarnation de l'esprit le plus profond de [leur] religion » (p. 128), même si cette notion religieuse dans l'écriture de Speck (2011) se conçoit pour l'époque, on perçoit ici la réalité de la spiritualité qui, on le sait, est profondément entrelacée – même inextricable – à la vie courante autochtone (Dello Sbarba, 2018, pp. 22-23). Ces « façons de penser, d'être et d'agir », pour reprendre les mots de Dello Sbarba (2018, p. 15 ; voir sous-titre 2.2.2 *Le chemin de l'équilibre*), sont usuelles, et prophétisent le jour, la nuit et la vie. La prophétisation découle donc de cette évidence concrète de « l'enchevêtrement des spiritualités [...] dans la vie quotidienne » (Dello Sbarba, 2018, p. 23).

Un autre exemple d'un usage ordinaire de la prophétisation pourrait aussi se présenter à travers l'aspect langagier. C'est ainsi que les Naskapis disaient : « *tci 'tc 'stewehidje'o*, "il prophétise" [...]»⁷⁰ (Carayon & Speck, 2011, p. 128) pour rapporter couramment l'acte divinatoire. Il est aussi intéressant de retenir que la langue Innue possède un « futur prophétique [qui] énonce l'intention du

⁷⁰ Je me contente ici de reprendre le texte original de l'auteur, il se peut donc qu'aujourd'hui l'écriture de la langue et sa traduction ne soit plus exactement la même.

locuteur sous la forme de la ‘prophétie’ » (Dorais & Doran, 2023, diapo. 2) d’après les recherches de la linguiste Lynn Drapeau (2014), citée par le professeur retraité en anthropologie Louis-Jacques Dorais (2023). Ces simples exemples nous amènent à saisir que prophétiser est un élément de la vie de tous les jours, symbiose entre l’annonce des choses et la vie de ces choses à venir. Autrement dit, la prophétisation ayant à la fois le pouvoir d’énonciation – de parler des choses à venir – et d’annonciation – de préparer leur venue. En prophétisant, l’on crée un espace aux choses qui n’aurait certainement pas pu apparaître sans qu’elles soient annoncées. Ces choses étant inféodés à ceux ou celles qui prévalent de leurs présences, car elles n’existent pas encore. Pour illustrer mes dires, je vais évoquer l’analyse du professeur en littérature américaine Robert F. Sayre (1971) concernant l’autobiographie de *Black Elk* (1993) et de l’aspect prophétique de la vision de ce dernier. Sayre (1971, p. 510) s’intéressant aux fonctions sociales de la prophétie et interrogeant ce que cela nous montre, abouti à la conclusion que « *the importance to Black Elk of using the vision in order to unite people* » (Sayre, 1971, p. 534, mis en évidence par l’auteur). Il arrive ainsi au constat que le positionnement prophétique de *Black Elk* dans sa vision permettait l’accumulation de l’expérience, non seulement la sienne, mais aussi celle de son peuple : « *But it was not only the tradition that was meant to unite the people; they were also united by the promise of all that would be gained thereby.* » (Sayre, 1971, p. 534). Un positionnement dans l’annonciation, dans la prophétisation, apporte l’émergence d’une décision : celle de (me) transmettre.

Ainsi que tous les auteurs de mes monographies (voir CHAPITRE IV), qui avaient tous à cœur cette envie de transmettre, cette application en une prophétisation, j’ai tenté moi-même de m’y attacher lors de l’écriture de mes contes (voir CHAPITRE V). J’ai la sensation d’avoir trouvé le début qui me manquait, le pourquoi de la venue de l’artisan de la transmission en ma recherche personnelle pourtant si attachée à une « errance comme droit » (Bourdages et al., 2013, p. 221). Maintenant que l’aspect prophétique dans cette identité singulière de l’artisan de la transmission a été éclairé, je vais

proposer comme aboutissement à cette recherche une structure particulière, bien entendu transférable et effective (voir sous-titre 2.3.2 *Le médium geste : une praxis au service d'une transmission créative, mimétisme*), en une « détermination » de ma réflexion sur l'interrelation des traditions personnelles au sein du concept de l'artisan de la transmission.

6.3 « DETERMINATION »

Je vais livrer maintenant une hypothèse imagée de mon fonctionnement dans le cadre de mon identification à l'artisan de la transmission. Je propose donc de reprendre de nombreux éléments qui ont servi de constituants dans les différents chapitres de ce mémoire pour illustrer mon éclectique combinaison et son diagramme.

6.3.1 UN POINT SUR MON AGENTIVITE

L'agentivité dans l'art n'est pas une chose nouvelle, déjà l'anthropologue des arts Alfred Gell (2019) proposait dans son ouvrage posthume – paru en 1998 sous le titre *l'art et ses agents, une théorie anthropologique* – une approche de l'intentionnalité dans les arts. Gell (2019, pp. 6-8) avançait que l'objet d'art était chargé d'intentionnalité et, par ce même fait, empreint d'un pouvoir sociétal. Ces intentions sont pour lui autant de rapports à l'objet (Gell, 2019, p. IX) comme, par exemple, dans une manufacture où le sculpteur marque l'argile, le décorateur y appose son engobe*, le cuiseur y précipite son inquiétude quant à la montée en température dans le four, le boutiquier provoque par son souhait de vente l'acheteur, le collectionneur se crispe pour la préservation de l'objet... et ainsi de suite. Ce « faisceau d'intentionnalités » (Bloch, cité dans Gell, 2019, pp. IX-X) façonne pour moi une résistance à l'expérience dont l'objet découle, c'est-à-dire que l'objet devient trop rapidement d'une telle importance dans les échanges sociétaux qu'il vient dénaturer la relation de transmission entre les participants aux moments initiaux du faire. Mon agentivité ne se figure pas sur l'objet comme vecteur principal, mais sur la circulation praxéologique des relations des participants à l'expérience *actiographique*, en rapport avec les étapes liminaires de fabrication de

l'objet. Tel que Conte (1996, p. 23) le disait par une accréation poïétique, l'œuvre est moins importante que le processus qui se sert de l'œuvre pour exister (voir sous-titre *La poïétique*).

Afin de poursuivre à cette prise de position sur mon agentivité, je vais développer plus bas ma figure.

6.3.2 DIAGRAMME

Comme aboutissement de ma recherche, j'ai choisi de créer un diagramme mettant en scène les différentes parties actrices, à mon sens, de la dimension de l'artisan de la transmission. Afin de présenter au mieux cette complexe figure, je vais à nouveau attirer votre attention sur le travail de Deshayes (2013) qui a été particulièrement fondateur dans ma conception de la relation agentive chez l'artisan de la transmission.

Ainsi que nous l'avons vu plus tôt (voir sous-titre 3.2.2 *La posture de l'Agent-Patient*), tout ce qui a trait à l'agentivité se situe dans une forme de synchronicité jungienne, en la sorte que l'évolution d'une posture d'Agent à Patient, ou l'inverse, correspond à une adaptation de notre terrain intérieur à une évolution de notre perception du sens (voir note ⁵⁰, p. 72). Afin de développer un peu plus cette notion, je présente ici le schéma réalisé par Deshayes (2013) qui marqua initialement mon résonnement :

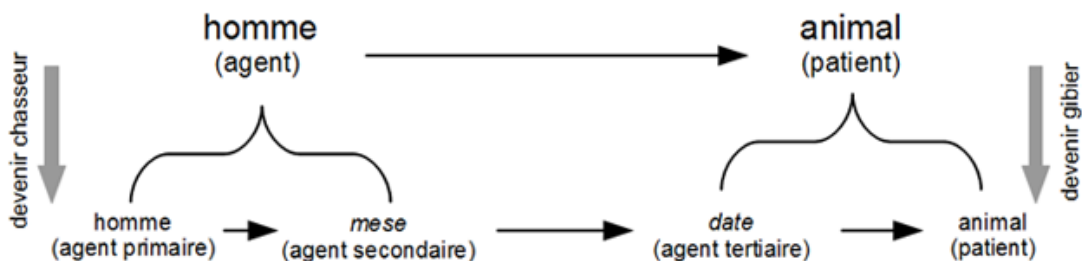


Figure 12 : « Schéma agentif du *mese* et du *date* [...] Les flèches noires marquent l'action agentive ; les flèches grises, les devenirs. Ce schéma rend compte du bloc homme-chasseur/animal-gibier. Dans le cas où le bloc de devenir est inversé, homme-gibier/animal-chasseur, toutes les flèches de l'agentivité sont elles-mêmes inversées. » (Deshayes, 2013, paragr. 43). Reproduit sous licence *Creative Commons*. Crédits : Deshayes (2013).

Pour donner le contexte à cette figure, Deshayes (2013, praragr. 42-43) démontre la relation d'agentivité qui existe entre un homme et un animal dans leur « devenir » respectif en chasseur et en gibier. Il expose également le phénomène d'agentivité secondaire qui se crée au sein même d'un Agent ou d'un Patient (Deshayes, 2013, paragr. 42-43). C'est cette particularité qui m'a mis sur la voie de l'interrelation poursuivie au cœur même des Agents et des Patients. J'ai donc pensé mon croquis comme une interaction au centre d'un cycle, une circularité qui n'empêche pas les Agents ou les Patients de vivre une agentivité interne, incluant Agents et Patient secondaire, orientant vers une agentivité que j'appelle « renforcée » (voir note ⁵⁰, p. 72).

Avant d'aller plus avant et de vouloir expliciter point par point ma structure dans sa singulière – mais toute relative – envergure, je vais vous la soumettre ci-dessous :

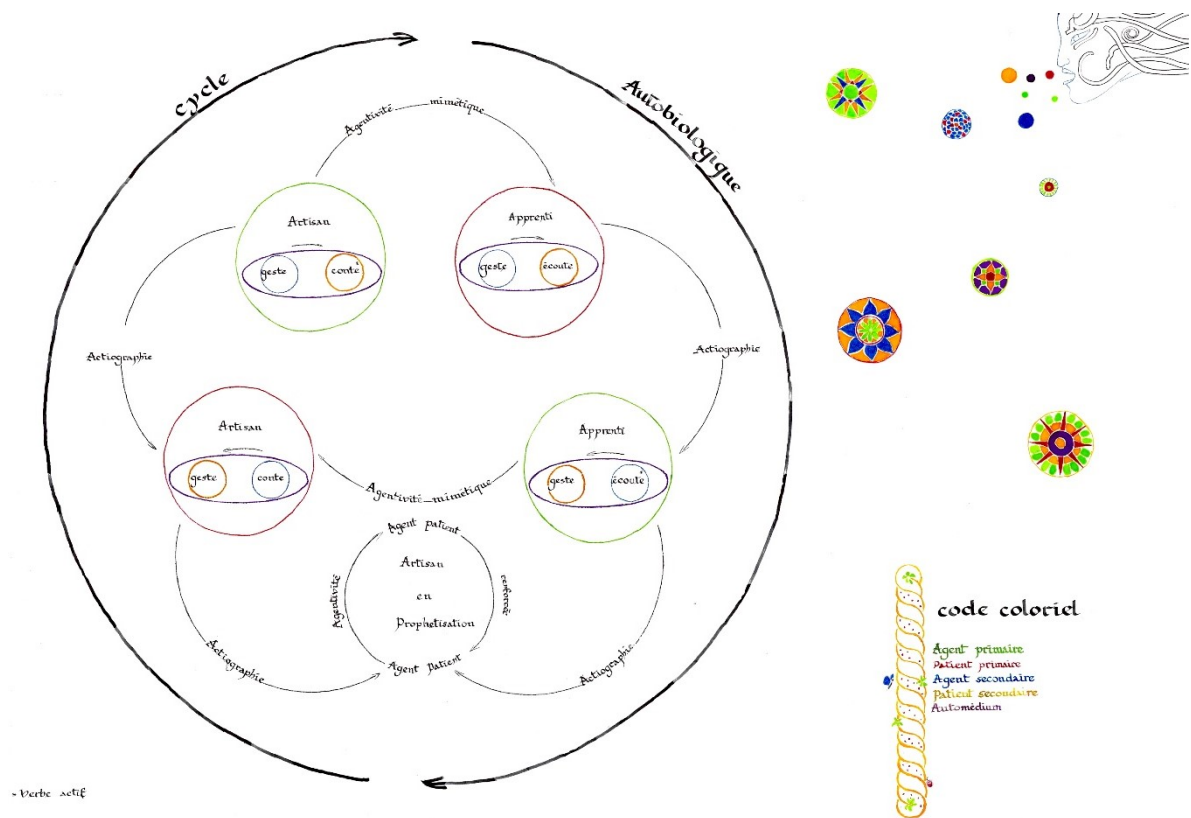


Figure 13 : Diagramme du cycle *autobiologique*. Calligraphie et enluminure. Crédits : archives personnelles.

6.3.2.1 LEGENDE

Mon diagramme étant particulièrement chargé et cela ayant comme conséquence le risque de nuire à la lisibilité immédiate, je prends le temps de m'arrêter sur l'analyse des différents blocs de la présentation ci-dessus afin de parcourir petit à petit l'espace de ce diagramme.

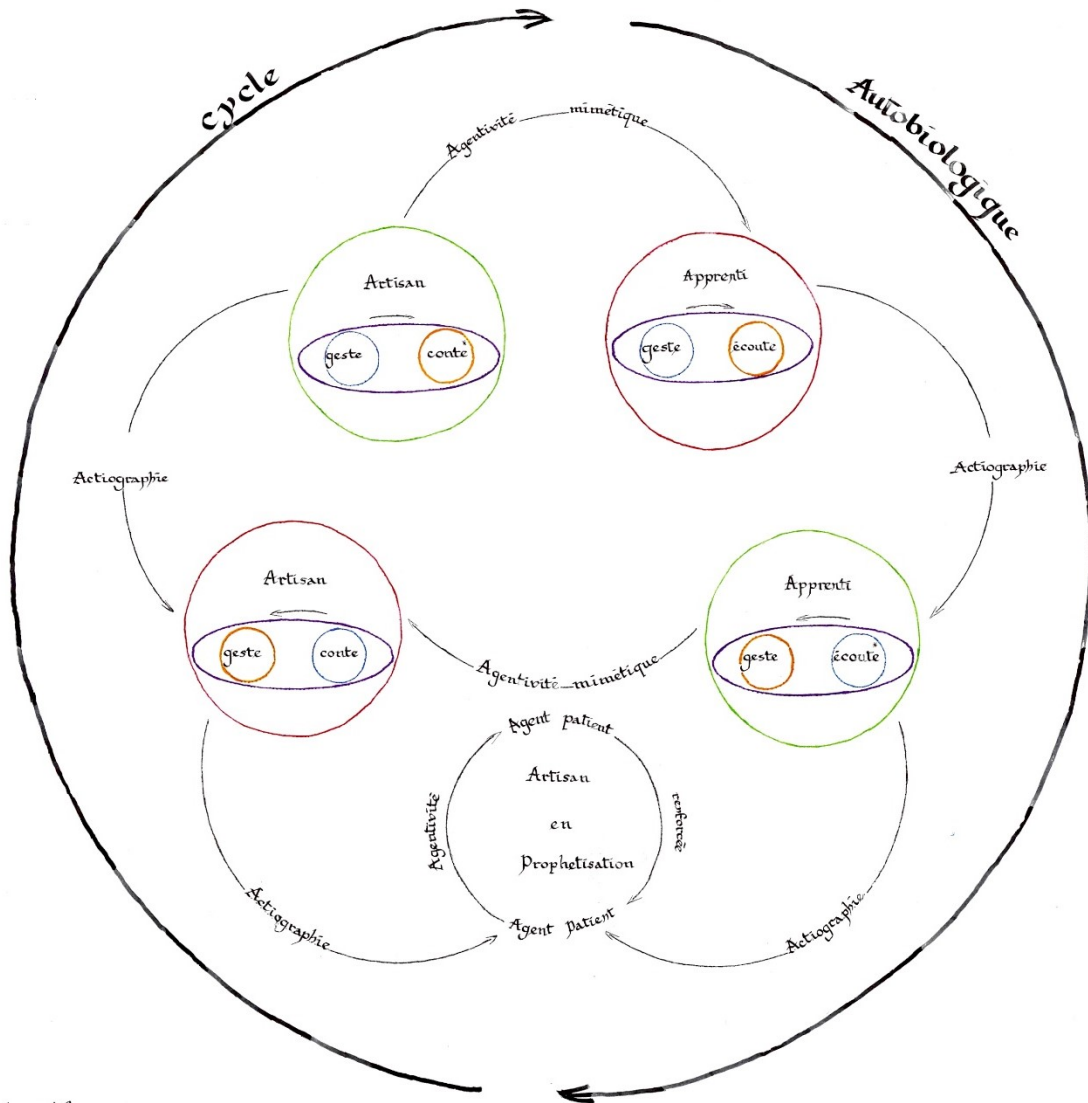


Figure 14 : Diagramme du cycle *autobiologique* zoomé. Crédits : archives personnelles.

Le cycle *autobiologique* est une circulation. Il propose en son sein une expérience d'agentivité qui repose sur l'Artisan et l'Apprenti. J'ai parlé de l'apprenti à de nombreuses reprises (voir sous-titres 1.2.1 *Pour une introduction au milieu artisanal* et 5.2.2 *Le geste et son guide*), je ne rentrerai donc pas à nouveau dans les détails de qui il est.

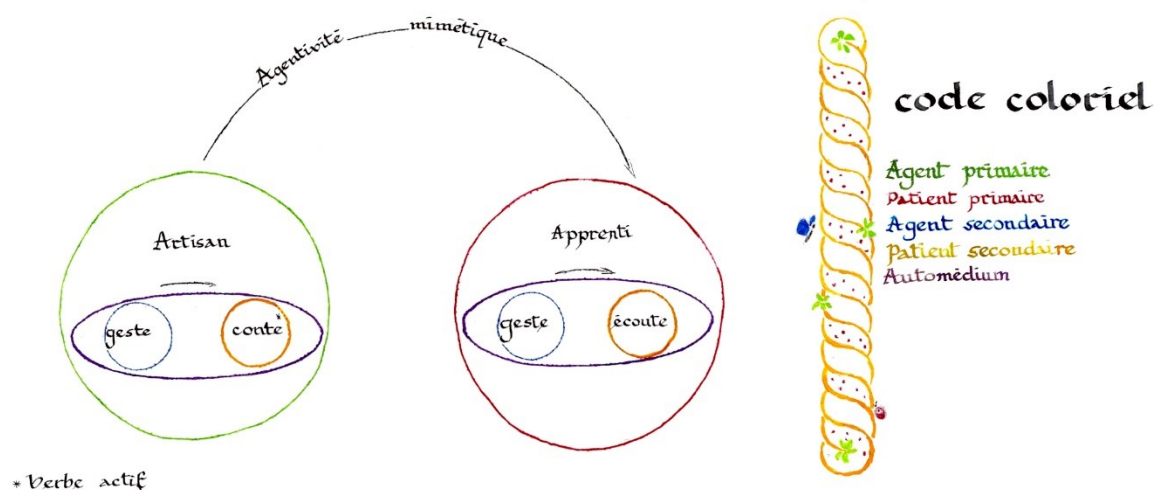


Figure 15 : Diagramme du cycle *autobiologique*, section 1. Crédits : archives personnelles.

Dans la première sphère de gauche il y a l'Artisan, l'Agent primaire, qui acte l'utilisation de ces *automédiums*, ici le geste et le conter. Ces *automédiums* sont aussi régis par une agentivité, secondaire celle-là, de la sorte que le geste est Agent secondaire et le conter est Patient secondaire. Le geste est donc initiateur au conté de l'Artisan qui annonce l'histoire par le démarrage du geste, forme de rythmique mécanique proche du « motif » (Rychner, cité dans Zumthor, 2008, p. 197), mais jouant peut-être aussi sur l'implication performative qu'est l'acte de prendre la parole (Martineau, 2015, pp. 81-82; Martineau et al., 2015, pp. 235-236).

En direction de la seconde sphère à droite vers l'Apprenti, ici Patient primaire, se trouve une flèche d'agentivité mimétique (voir sous-titre 2.3.2 *Le médium geste : une praxis au service d'une transmission créative, mimétisme*). Dans cette seconde bulle, les *automédiums* aux services de l'Apprenti sont le geste et l'écoute. Le premier est – comme la sphère précédente – Agent secondaire

du deuxième, qui est lui Patient secondaire. L'écoute est bien entendu en relation avec l'agentivité primaire de l'Artisan, mais est aussi récipiendaire du geste de l'Apprenti comme amorce à son « engagement » (Bernadet et al., 2016, p. 193 ; voir sous-titre 2.2.1.4 *Fragment de l'écoute*).

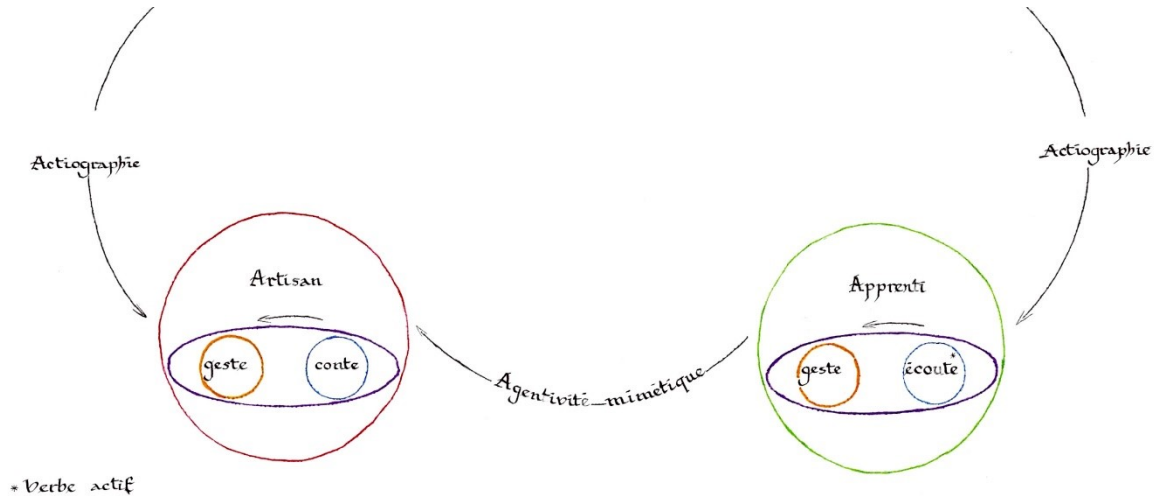


Figure 16 : Diagramme du cycle *autobiologique*, section 2. Crédits : archives personnelles.

Ensuite, les deux sphères évoluent pour en produire chacune deux autres qui sont conséquentes à l'*actiographie* découlant du premier mouvement d'agentivité. D'ailleurs, la circulation d'agentivité – primaire et secondaire – s'est modifiée pour faire de l'Apprenti l'Agent primaire et de l'Artisan le Patient primaire. Cet échange est dû pour une part à l'aperceptivité* de l'Artisan pour l'Apprenti, c'est-à-dire qu'il est attentif à l'exécution du geste de l'autre, et pour autre part à l'attention de l'Apprenti vers son geste propre, car ce qu'il a écouté modifie son geste, et fait de lui l'initiateur d'un mouvement nouvellement développé. Conséquemment, les mouvements d'agentivité secondaire ont aussi bougé, entraînant le conte narré de l'Artisan Patient primaire, comme Agent secondaire de son geste. Effectivement, son geste étant utilisé par ses besoins de conteur, à la fois en accompagnant et en renforçant sa prosodie (Boudjellal, 2012, p. 7), mais aussi comme faisant partie de ses « moyens kinésiques » (Dolz & Schneuwly, cité dans Boudjellal, 2012, p. 7) pour appuyer les situations de son récit.

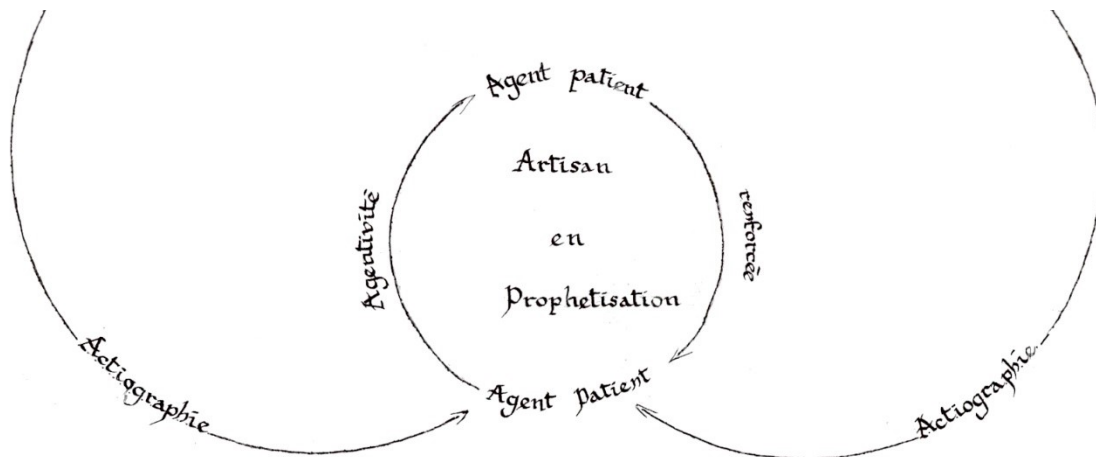


Figure 17 : Diagramme du cycle *autobiologique*, section 3. Crédits : archives personnelles.

Enfin, cette seconde étape sphérique amène la dernière production *actiographique* en une unique boule, non pas unifiée sous le sens (Fortin & Houssa, 2012, p. 65), mais réunissant le même constat pour les deux participants : une agentivité « renforcée » (voir note ⁵⁰, p. 72). Ils sont désormais tous deux Agent-Patients d’eux-mêmes, sont reconnus comme Artisan(s) et procèdent à une gestation de leur état, car ils sont en prophétisation d’un « à venir » encore indiscernable. C’est seulement quand le cycle recommence que les rôles, les actions et les tâches s’annoncent, s’énoncent et se redistribuent.

6.3.3 LE « PROFIL DE PRATIQUE » DE MARC BOUTET APPLIQUÉ À LA TRANSMISSION

Cette précédente hypothèse schématique ne fut produite que grâce à une ethnométhodologie, m’impliquant dans une observation réflexive de ma pratique de la transmission, et une exploitation de mon vécu comme matériau (voir sous-titre 3.3.3 *Méthode autobiographique*). Cette mise en mouvement du diagramme ne se peut que dans l’esprit où l’artisan de la transmission vit son identité aussi comme pratique. Boutet (2004, p. 6) théorise cela comme le « profil de pratique ». Il expose dans son contexte d’enseignement, « qu’une enseignante ou enseignant est plus que la somme de ses compétences » (Boutet, 2004, p. 6) et que « parler de profil de pratique enseignante plutôt que de

modèle » (Boutet, 2004, p. 6), permet de bien distinguer la décision du praticien de privilégier certaines compétences plutôt que d'autres – compétences étant toutes reconnues comme admises et nécessaires à l'enseignement – afin de dégager son profil en propre (Boutet, 2004, p. 6). Il est donc bien entendu pour moi, qui ai choisi de mettre mon identité d'artisan de la transmission en action, de parler de profil de pratique *de transmission*. Ma décision est également motivée par le concept du « motif » du médiéviste Jean Rychner (cité dans Zumthor, 2008, p. 197). Il illustre la capacité de l'interprète d'une chanson de geste de pouvoir restituer un chant qu'il n'a ouï qu'une seule fois (Zumthor, 2008, p. 197). Pour Rychner (cité dans Zumthor, 2008, p. 197) il s'agit plus d'une maîtrise « des motifs stéréotypés sur le plan du récit aussi bien que dans l'expression », c'est-à-dire d'éléments systématiques qui reproduisent toujours les mêmes formules et expressions permettant d'alléger la mémoire du narrateur, qui se concentre sur les éléments clefs du récit. Il est bien important de remarquer que ces motifs ne sont pas répétitifs (voir sous-titre 2.1.1.1 *Répétition*), mais codifient une « façon analogue » (Rychner, cité dans Zumthor, 2008, p. 197) de produire un type de situation (récit de combat, ou autres) attendue dans certaines parties du récit. Je pense qu'un profil de pratique de transmission contient lui aussi des motifs permettant à l'artisan de se concentrer par instant sur la direction de sa transmission, sur ce qu'il souhaite modifier dans telle ou telle direction (voir sous-titre 3.2.3.1 *Autoréflexivité*), pendant qu'un de ses motifs vient soulager son geste et/ou sa prose.

6.3.4 PERSPECTIVES D'APPLICATIONS

L'un des fondements dominants du programme de recherche mené se trouve dans le paradigme systémique de la communication au sens de l'école de Palo Alto. Le chercheur est engagé dans un système cognitif dont il ne peut choisir le mode de fonctionnement (Varela, 1988). La création de connaissance ne fournit pas une image du monde certaine, mais propose une interprétation de la réalité. Compte tenu de la richesse des données échangées, mais surtout des différences de modes et de styles d'expression, il devient difficile d'unifier la connaissance ; un niveau d'incertitude décrit par les travaux sur le paradigme de la complexité (Morin, 1990) ne peut être éliminé.

— Marion Polge, *La recherche « actée » en TPE : l'exemple d'un club de dirigeants* (2009, p. 229)

Ainsi que dans l'ouvrage de science-fiction de Clifford Simak (1975) *Le Pêcheur*, l'artisan de la transmission agit dans un partage de Soi au travers des autres, des autres qui se conçoivent avec

ce rajout d'un nouveau Soi. Cet autre devenu « double », comme le dirais Michel Serres (1991, p. 26) dans son *tiers-instruit*, puis devenant multiple en « vingt sens ou cent mille » (Serres, 1991, p. 26) se dirigeant vers d'autres, donnant ainsi qu'ils ont reçu... et moi de même. J'ai ainsi pensé aux façons d'appliquer ce profil de pratique de transmission à de nombreuses situations. Les plus évidentes pour moi restent celles dans lesquelles j'ai moi-même expérimenté cette relation à la transmission, c'est-à-dire un atelier d'artisan. Mais il est évident que comme toute proposition, il faut la décontextualiser de temps à autre pour qu'elle trouve toute son envergure. Ainsi, un exemple qui m'a marqué récemment est le travail de la biologiste Rachel Guidon (Roberge, 2022) qui par sa relation aux savoirs sur le tissage véhiculé dans sa famille, mais aussi par l'étude qu'elle a de la faune de la toundra, a développé une technique de filage de la laine de bœuf musqué et la transmet aux communautés autochtones sur place. Sa démarche, empreinte de respect pour les communautés et marquée par l'amour de l'artisan pour son matériau (Roberge, 2022), représente pour moi l'essence même d'une réalisation de mon hypothèse de profil de pratique de transmission. L'acte de transmettre une technologie développée sur un territoire pour le rendre aux habitants du territoire – qui rappelle le concept de Garnier (2004 ; voir sous-titre 4.1.1 *Hosteen Klah : Homme médecine, tisserand et peintre du sable*) – est un exemple puissant pour moi, qui met en évidence dans l'acte de transmettre cette prophétisation de l'artisan de la transmission, mais aussi produit un écho à ma propre démarche, lors de mes tentatives d'hommage aux traditions navajos grâce à ma technologie céramique (voir *Annexe 9* et sous-titre 1.1.3 *Apprentissage, artisanat et artiste : une relation osmotique*).

Je songe aussi que ce positionnement vis-à-vis de ce profil de pratique de transmission peut susciter un sentiment de reconnaissance chez d'autres qui vivraient un même rapport à la transmission. En extrapolant, je me demande si cet état de fait pourrait engendrer un rapprochement des personnes, s'organisant dans une forme corporative, afin de produire un précédent moderne à la conception que nous avons des « guildes ». Il n'est plus question de produire une société fermée et exclusive aujourd'hui, mais bien de concevoir une nouvelle expérience relationnelle autour d'une

« manière » (voir sous-titre 2.3.3 *Le créateur des médiums geste et conte : l'artisan*) et d'une « façon de penser, d'être et d'agir » (Dello Sbarba, 2018, p. 15) la transmission⁷¹. Ce serait, peut-être, une actualisation par la survivance du concept de guilde ? Un nouveau lieu d'échange pour trouver un repreneur à son activité artisanale ou une personne à qui transmettre (Martine, 2016; Thévenard-Puthod & Picard, 2006, p. 101). Parfois, la réponse peut se trouver dans la façon dont nous transmettons, dans l'image finalement que nous allons proposer de prime abord, et ce qu'il y aura d'effectif une fois ce premier pas franchi. Il m'est donc venu à l'esprit qu'une application collective de ce profil de pratique de transmission pouvait entrer dans une adaptation méthodologique déjà entérinée par les chercheuses en sciences de gestion Marion Polge (2009) et Isabelle Calmé (2017) : « la recherche acté » (Polge, 2009, p. 227). Ce principe relève certains défis liés au rassemblement des artisans en réseaux, notamment qu'il est « moins question d'étudier des formes particulières de mise en relation ou de mise en réseau que de décrypter des situations complexes conduisant à leur formation » (Calmé & Polge, 2017, p. 25). Cette recherche se distingue en se positionnant comme étant une partie d'un projet n'ayant pas de précédent (Polge, 2009, p. 230), comme en résonance à la nature innovatrice de l'artisan (voir Cognie & Aballéa, 2010). À ce titre, je me demande si cette méthodologie itérative (Polge, 2009, p. 230) apporterait le cadre relationnel nécessaire à la pratique de la transmission. Il pourrait permettre une opération de « tissage » des rapports humains de manière à promouvoir un équilibre non hiérarchique en « une finesse supplémentaire aux interprétations » (Polge, 2009, p. 230) propre au profil de pratique de transmission.

⁷¹ J'insère ici une remarque quant à cette démarche de regroupement, qui me fut aussi inspirée par Begay (2010, pp. 222-225) qui entama lui-même, de son vivant, une tentative de fédération des hommes traditionnels autour de ce qu'ils sont, dans leurs apprentissages, leurs savoirs et leurs valeurs, dans une « profession de foi » (Begay & Feltes-Strigler, 2010, p. 222).

CONCLUSION

Dans ce mémoire, il m'a semblé important d'entamer le CHAPITRE I par la genèse de mon parcours. C'est en amarrant les balises importantes issues de ces moments de ma vie que j'ai pu poser les questions pertinentes pour ma démarche et reconnaître les éléments déterminants de mon histoire. Puis avec le CHAPITRE II, j'ai poursuivi en mettant en valeur toute la trame philologique et conceptuelle qui découle pour moi de la transmission. À la fois en déterminant plus sûrement ce que sont les traditions, ce que la survivance représente comme définition et comme acte, mais aussi de manière moins évidente par les truchements de la transmission : se révélant comme autant d'ambrotypes* nécessitant alors des « fonds » pour être visibles et représentés ici par l'artisan. De plus, le CHAPITRE III m'a permis de me consacrer de manière approfondie à une méthodologie multidirectionnelle, mais paradoxalement plus proximale à la définition naissante de mon identité d'artisan de la transmission. Les « outils » méthodologiques conçus dans ce chapitre furent les appuis d'une écriture déliée et réflexive, apportant autant au positionnement intellectuel qu'à la proposition de pratique. Ainsi, le CHAPITRE IV fut un premier espace de constat des attitudes et des postures relevant de la transmission et du rapport entretenu par « l'autre » avec ce concept. Ce chapitre fut très enrichissant dans l'étude croisée des savoirs relationnels engendrés par la transmission, l'artisanat, et la spiritualité sortie de son habituelle « valise » polysémique. Avec le CHAPITRE V, j'ai pu explorer la part créative de la démarche de transmission et son illustration dans mes contes, tout autant dans la narration de ceux-ci qu'en tant qu'analyse d'exemple d'expérience liée à la transmission. Enfin, le CHAPITRE VI finit de nous guider vers les dernières réponses à la problématique au travers d'une initiative taxonomique et de l'appui d'un diagramme, comme tentative de rendre la complexité de la relation artisan-apprenti dans cet instant spécifique de transmission. Cet ultime chapitre aboutit en un décloisonnement identitaire de l'artisan de la transmission par l'apparition d'un profil de pratique adapté et de différentes perspectives d'application.

Une fois ce présent parcours achevé, j'ai naturellement obtenu des explications à mes énigmes de recherches. L'Avant-Propos était juste lorsque je disais ne pas pouvoir émettre une « fin ». Par cet entretoisement intellectuel et créatif permis par l'essai poétique, j'ai abouti à une structure de réflexion amenant elle, peut-être, à un terme. Je comprends maintenant que « concevoir la transmission » requiert une attention à une multitude de phénomènes qui existent par eux seuls, mais aussi en tant que des caractéristiques qui s'expriment en chaînes de relations complexes (voir CHAPITRE II). Mon identité d'artisan de la transmission est finalement autant un état d'être dans ses attitudes et ses postures que dans sa façon d'interagir avec son histoire en propre (voir CHAPITRE III). Cette identité ne se définit pas forcément par une destination ou une provenance, mais bien par un cheminement. Elle est une démarche soutenue par la conviction d'atteindre un équilibre personnel, mais qui passe par la naissance d'une intention à contaminer l'autre pour lui « montrer la voie » (voir CHAPITRE IV). Mon identité se révèle par des actes créatifs, laissant plus une sorte de « témoignage » en l'autre, qu'une image ou un objet en leurs finitudes (voir CHAPITRE V). Je sais désormais que la forme de ma transmission, qui s'est divulguée en une création – le profil de pratique de transmission – montre que je peux initier une pratique qui soit transférable et effective à l'autre, tant comme apprenant que comme transmettant (voir CHAPITRE VI). Ce profil de pratique de transmission mérite qu'on le défende – aussi en tant que terminologie – et que l'on en assume la position. À l'aide d'une forme évolutive et sans cloisonnement, il amène en son sein la possibilité de rassembler en une union des artisans de la transmission, d'être le soutien théorique et pratique à la construction d'innovations par l'usage des traditions et finalement, d'accompagner la démarche de création de savoirs artisanaux jusque dans leurs objectifs de transmission.

Pour introduire la limite de cette recherche, je rejoins l'avis du chercheur à l'École pratique des hautes études Jean-Miguel Pire (2020), qui dit que notre époque manque d'ennui, de celui qui permet à l'esprit une sorte de fécondité bien heureuse et studieuse (De Loisy & Pire, 2020, pp. 33-35). Cet ennui caractéristique décrit aussi par Gaël Faye (2022) comme un lieu « [...] où le temps

m'appartenait, un espace où j'ai fabriqué d'immenses rêves, un monde sans commencement ni fin, comme une phrase qui s'achève par trois points de suspension... » (Faye & Hippolyte, 2022, non-paginé). Cet état de fait m'amène à constater que j'ai manqué du temps de l'ennui dans cette réflexion, non pas que je n'ai pu en jouir avant, mais j'ai manqué des errements que nous apporte l'arrêt de soi en nos « profondeurs de l'être » (De Loisy & Pire, 2020, p. 37). Je ne peux donc que constater les limites de cette recherche, car je perçois que les implications de ce diagramme final sont sûrement plus grandes que je ne le suppose, et la consistante terminologie que j'ai disséquée dans ce mémoire permettra probablement d'appliquer ces concepts dans une bien plus large et différente envergure. Je réfléchis également que ce travail ouvrirait sans cesse à une étude philologique d'importance, que je n'ai pu satisfaire que dans une certaine mesure, essentiellement faute de temps. Je veux également nommer le fait que j'ai choisi de dialoguer avec la pensée d'autrices et d'auteurs autochtones en essayant toujours avec détermination de ne pas parler « sur », mais bien « avec » eux, ainsi que le rappelle Salomé (1993, p. 11), afin d'entrer dans une réelle communication d'idées. Cette décision dans l'échange m'a aussi mis face à la position délicate qui est de parler de la spiritualité autochtone – même si la mienne découle d'un prime contact d'enfance avec celle-ci – alors que je suis un allochtone. Dello Sbarba (2018, pp. 16-17) expose très bien la situation de la gêne et du sentiment coupable des chercheurs allochtones à exposer leur parole sur le thème des spiritualités autochtones. Toutefois, il dit avec une grande justesse :

En considérant le poids historique et la nature des relations entre Autochtones et non-Autochtones, celui ou celle qui écrit sur ces thèmes porte donc une grande responsabilité. À notre avis, cette responsabilité est saine, car elle oblige celui ou celle qui écrit à faire preuve d'humilité et de sensibilité. (Dello Sbarba, 2018, p. 17)

J'ai donc voulu respecter au plus proche la parole de Dello Sbarba (2018) dans ma relation à ces sujets. Et si j'ai commis des impairs par manque de connaissance, je serai toujours prêt à apprendre pour être à même de mériter cette parole.

Je sais que j'ai manqué de moments pour que mon esprit vagabonde afin d'imaginer des liens curieux entre les choses. J'ai connaissance aussi des tentatives d'associations délicates que j'ai commises dans ce mémoire. Toutefois, j'ai l'immodestie de souhaiter pouvoir approfondir tout cela plus tard dans une recherche doctorale. Certaines interrogations ne sont pas encore définies, naturellement, mais il en est qui sont déjà présentes : un questionnement sur le comment sortir de la « sauvegarde » pour entrer en survivance, comment évolue l'artisan de la transmission après celle-ci et sur quels terrains, quels sont les effets de résistance que l'on pourra rencontrer (De Kernier, 2017, pp. 289-291), comment accepter de manière circonstancielle le temps qui passe pour porter ces idées plus loin...

Mon objectif futur sera dans l'application de ce profil de pratique, issu d'un savoir-faire et maintenant théorisé, pour que l'artisan de la transmission revienne sur le terrain de ses traditions orales, spirituelles et gestuelles. Ces traditions personnelles, qui ont jalonné la construction de ce mémoire, restent et resteront des projections dans une temporalité singulière. Simay (2008) le rappelle :

Benjamin indique non seulement que l'ancienneté n'est pas une propriété intrinsèque des traditions mais plus radicalement que les éléments qui les composent ne sont pas a priori traditionnels. Ils ne le deviennent qu'à travers le processus de leur transmission et en fonction d'une situation d'énonciation particulière. (p. 90)

Aujourd'hui, je suis en expérimentation de mes traditions, d'où qu'elles viennent et quelles qu'elles soient : orales, spirituelles, gestuelles... car elles me nourrissent véritablement et portent chacune en elles le miroir des autres. La transmission de ces traditions personnelles m'apporte un regard sur tout ce qui émerge, apparaît, mûrit et jaillit. À titre poétique, je dirais que c'est comme la vision de mon reflet dans l'eau, c'est là où je me reconnais.

EPILOGUE

Pour ponctuer ce mémoire, je voudrais faire une hyperbole pour ceux dont la tentation d'arrêter la transmission serait une réalité. Dans son premier tome du *Seigneur des anneaux*, Tolkien (1982a) amène les membres de la communauté de l'anneau au sein de la *Lothlorien* où ils rencontrent le seigneur et la dame des *Galadhrim*, respectivement Celeborn et Galadriel. Cette dernière leurs dit :

Je ne vous donnerai pas de conseils en vous disant de faire ceci ou cela. Car ce n'est pas en actes ou en combinaisons, ni dans le choix entre tel ou tel parti que je puis vous être utile ; mais seulement par ma connaissance de ce qui fut et de ce qui est, et partiellement aussi de ce qui sera. (Galadriel, dans Tolkien, 1982a, p. 528)

Plus tôt dans le livre, lors de la fin de la réunion constitutive de la compagnie, Elrond s'adressa en ces termes à Frodon à propos de l'Anneau : « Mais c'est un lourd fardeau. Si lourd que personne ne pourrait l'assigner à un autre. Je ne le fais pas pour vous. Mais si vous l'assumez librement, je dirai que votre choix est bon [...] » (Elrond, dans Tolkien, 1982a, p. 403). Il sera toujours tentant d'arrêter sa route ici, car rien ne nous y oblige, rien ne nous y force, nous avons simplement le choix de cesser et de nous en retourner d'où nous venons. Mais si l'on sonde notre esprit – en profondeur, comme Galadriel le fit aux membres de la communauté en les soumettant à son épreuve (Tolkien, 1982a, pp. 529-530) – il est fort à risquer que la suite se fasse sans nous, que nous soyons alors dépendant d'un autre pour nous apporter ce que nous voulions faire et être ; ce qui n'est pas triste, car nous l'avons clairement exposé plus haut, l'autre est primordial et nous deviendrons alors le Patient de son agentivité pour un temps ; mais s'il n'y a personne pour ce rôle ? Il faudra aussi vivre avec cette possibilité le restant de nos vies, en tout cas, jusqu'à tant que nous reprenions ce que nous avons laissé là en une ultime tentative toujours renouvelée.

BIBLIOGRAPHIE

- [Nunpback]. (s. d.). *[Représentation d'un personnage bossu]* [Reproduction d'une peinture du sable navajo sur un support de bois contrecollé.] [Poudres colorées, colle, bois]. [Nouveau-Mexique].
- Abbaye Saint-Benoît de Maredsous, & Abbaye Sainte-Marie-Madeleine d'Hautecombe. (1992). *La sainte Bible* (Nouv. éd. rev. et corr.). Brepols.
- Accard, J.-L., Alvord, L. A., Barou, J.-P., Begay, S., Boulestin, M., Cohen Van Pelt, E., ... Walters, H. (2002). *Hozho : Peintures de guérison des Indiens Navajo : Une exposition présentée à la Galerie des hospices de Limoges, du 1er juin au 13 octobre 2002*. Indigène.
- Albaret, C., & Belmont, G. (1973). *Monsieur Proust : Souvenirs recueillis par Georges Belmont*. Robert Laffont.
- Aljanvic, A., Banckaert, A., Bonifacj, A., Bruguère, C., Carter, L., Casalis, D., ... Zha, É. (1994). *Vol. I, Dictionnaire des noms communs, locutions latines, grecques et étrangères ; Vol. II, Dictionnaire des noms propres, atlas du monde, atlas historique, chronologie universelle, grammaire, orthographe, conjugaison*. (Vol. I et II). Larousse.
- Alvord, L. A., & Van Pelt, E. C. (2003). *Le scalpel et l'ours d'argent* (G. Merchez, trad.). Indigène.
- Apted, M. (Réalisation), Tribeca Productions, & Waterhorse Productions (Production). (1992). *Thunderheart*. Columbia TriStar Home Video.
- ARTISAN. (s. d.). Dans F. Monier, J.-M. Pasqualini, & Y. Pouliquen (Éds.), *Nouvelle édition numérique du Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition (actuelle)* (Vol. 9). <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2715>
- Audouze, J., Archambault, C., Barou, J.-P., Begay, S., Silversmith, B., Butor, M., ... Walters, H. (1996). *Peintures de sable des indiens navajo : la voie de la beauté* (S. Crossman, trad.). Actes Sud.
- Audouze, J., Barou, J.-P., Blondeau, A.-M., Crossman, S., Carrière, J.-C., Dagpo Rimpotché, ... Zehnacker, M. (1995). *Tibet la roue du temps : pratique du mandala*. Actes sud.
- Bataille, M. (2005). Autobiographie, réflexivité et professionnalisation. *L'Orientation scolaire et professionnelle*, 19-28. <https://doi.org/10.4000/osp.528>

- Bayard, J.-P., & Laurent, L. (2005). *Le compagnonnage aujourd'hui : tradition vivante*. Dangles édition.
- Begay, S., & Feltes-Strigler, M.-C. (2010). *Moi, Sam Begay, homme-médecine navajo*. OD éd.-Indiens de tous pays.
- Ben Jr., J. (1987-1988). *Creation Story* [Peinture du sable] [Poudres colorées, colle, bois]. National Museum of the American Indian, Washington, DC (États-Unis). https://americanindian.si.edu/collections-search/objects/NMAI_277635?destination=edan_searchtab%3Fedan_q%3DNAVAJO%2520creation
- Benjamin, W. (1989). *Paris, capitale du XIXe siècle*. Éditions du Cerf.
- Benjamin, W. (2000). *Œuvres* (Vol. I-II-III). Gallimard.
- Benjamin, W., & Ivernel, P. (1995). *Rastelli raconte ... : et autres récits. Suivi de Le Narrateur* (P. Jaccottet, & M. de Gandillac, trad.). Seuil.
- Benjamin, W., & Wohlfarth, I. (1985). *Origine du drame baroque allemand* (S. Muller, trad.). Flammarion.
- Bergadaà, M. (2008). L'artisanat d'un métier d'art: l'expérience de l'authenticité et sa réalisation dans les lieux de rencontre entre artisan et amateur éclairé. *Recherche et Applications en Marketing (French Edition)*, 23(3), 5-25. <https://doi.org/10.1177/076737010802300306>
- Bernadet, A. (2006). Pour une poétique de la manière. *Critique*, 706(3), 255-270. <https://doi.org/10.3917/criti.706.0255>
- Bernadet, A., Boisson, B., Bourassa, R., Bovet, J., Brangé, M., Brown, R., ... Weinzierl, S. (2016). *Le son du théâtre : XIXe-XXIe siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. CNRS Éditions.
- Black, E., & Neihardt, J. G. (1993). *Élan-Noir parle, ou : La vie d'un saint homme des Sioux oglalas*. Éditions Le Mail.
- Böhme, G., & Le Calvé, M. (2018). L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? *Communications*, 102(1), 25. <https://doi.org/10.3917/commu.102.0025>
- Borges, J. L. (2021). *L'Aleph* (R. Caillois, & R. L. F. Durand, trad.). Gallimard. (Ouvrage original publié en 1962)

- Boudjellal, A. (2012). Le conte à l'intersection du code écrit et de la tradition orale. *Synergies Canada*, (4), 1-14. <https://doi.org/https://doi.org/10.21083/synergies.v0i4.1458>
- Bourdages, L., Dionne, H., Léger, D., & Gómez González, L. A. (2013). *Sens & projet de vie : une démarche universitaire au mitan de la vie*. Presses de l'Université du Québec.
- Boutet, M. (2004). *La pratique réflexive : un apprentissage à partir de ses pratiques*. Conférence au ministère de l'Éducation, du Loisirs et du Sport du Québec. <http://www.mels.gouv.qc.ca/REFORME/rencontres.htm>
- Brée, G., & Morot-Sir, E. (1984). *Du surréalisme à l'empire de la critique*. Arthaud.
- Breheny, M., Forster, M., & Ware, F. (2018). Kaupapa Kōrero: a Māori cultural approach to narrative inquiry. *AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples*, 14(1), 45-53. <https://doi.org/10.1177/1177180117744810>
- Briot, F. (2005). Le poète artisan : la lime et la rime dans la poésie française du XVIIIe siècle. *Le travail en représentations. Actes du 127e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Le travail et les hommes », Nancy, 2002, 127, 261-284*. https://www.persee.fr/doc/acths_0000-0001_2005_act_127_3_5138
- Bulot, V., Thomas, P., & Delevoye-Turrell, Y. (2007). Agentivité : se vivre ou se juger agent ? *L'Encephale: Part 1*, 33(4 Part 1), 603-608. [https://doi.org/10.1016/S0013-7006\(07\)92060-6](https://doi.org/10.1016/S0013-7006(07)92060-6)
- Calmé, I., & Polge, M. (2017). Artisanat-Université : quand deux mondes se rencontrent. Création d'une méthodologie de coconstruction d'outils d'aide à la décision. *Revue internationale P.M.E.*, 30(1), 19-26. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1039784ar>
- Canadian Therapeutic Riding Association. (s. d.). *Hippotherapy*. Repéré le 01/12/2021 à <http://web.archive.org/web/20211201144255/https://cantra.ca/en/our-services/hippotherapy>
- Carayon, P.-M., & Speck, F. G. (2011). *Naskapi : les chasseurs sauvages de la péninsule du Labrador*. Édition Effix et Découverte.
- Carret, M., Compoint, S. p., Fusil, G. r., & Poulet, P. (1989). *La Grande traversée, Nouvelle-Zélande : 1989*. Éd. PB Conseil.
- Centre national de la recherche scientifique, & Groupe de recherche d'esthétique. (1975). *Recherches poétiques* (R. Bellour, trad.). Klincksieck.
- Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre, Quéinnec, J.-P., & Giguère, A. e.-A. (2018). *Le silence finit par être écrapouti (installation performative)* (Vol. 03). Éditions Cindy Dumais/La Clignotante.

- Chapados, L. (1992). *L'entrepreneurship en métiers d'art : le profil des artisans en métiers d'art de la Côte-Nord* [Thèse de doctorat]. Université du Québec à Chicoutimi. <https://doi.org/10.1522/1471999>
- Charest, P. (1994). Ethnométhodologie et recherche en éducation. *Revue des sciences de l'éducation*, 20(4), 741-756. <https://doi.org/10.7202/031765ar>
- Chion, M. (2006, 14 octobre). *Glossaire*. Repéré le 03 avril 2023 à <http://www.lampe-tempe.fr/ChionGlossaire.html>
- CHIRURGIE. (1935). Dans Dictionnaire de l'Académie française (Éd.), *Nouvelle édition numérique du Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition (actuelle)* (Vol. 8). <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8C1418>
- Cognie, F., & Aballéa, F. (2010). L'artisanat, figure anticipatrice d'un nouvel entrepreneuriat. *Revue Management & Avenir*, (40), 79-99.
- Collet, B., Pellaud, F., & Sené, N. (2007). Prendre la science en conte. *Réalités Industrielles*, 95-102.
- Connan-Pintado, C., & Tauveron, C. (2013). *Fortune des contes des Grimm en France formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*. Presses universitaires Blaise Pascal.
- Conte, R. (1996). La poïétique de Paul Valéry. *Recherches poïétiques*, 21-32.
- Conte, R. (2017). La poïétique d'Étienne Souriau. *Nouvelle revue d'esthétique*, 19(1), 13. <https://doi.org/10.3917/nre.019.0013>
- Costner, K. (Réalisation), T. Productions, & M. F. International (Production). (1990). *Dances With Wolves* [Fiction]. Orion Pictures ; Image Entertainment.
- Coulon, A. (1987). *L'ethnomethodologie*. Presses Universitaires de France.
- Cuvillier, A. (1956). *Nouveau vocabulaire philosophique avec supplément*. Librairie Armand Colin.
- De Kernier, N. (2017). Une expérience de formation à la pédagogie universitaire : penser la transmission. *Pratiques psychologiques*, 23(3), 283-292. <https://doi.org/10.1016/j.prps.2017.03.004>
- De Langlais, X. (1965). *Le roman du Roi Arthur : renouvelé par Xavier de Langlais* (Vol. 1). L'Édition d'Art H. Piazza.

- De Lassus, P. (2009, Septembre-Octobre 2009). Dossier Métiers rares : Des savoir-faire d'exception. *Métiers d'art*, 247, 98.
- De Lassus, P. (2013, Déc.2012/Févr.2013). Dossier : L'orfèvrerie. *Métiers d'art*, 256, 78.
- De Lavergne, C. (2007). La posture du praticien-chercheur: un analyseur de l'évolution de la recherche qualitative. *Recherches qualitatives*, 3, 28-43.
- De Loisy, J., & Pire, J.-M. (2020). *Otium : art, éducation, démocratie*. Actes Sud.
- De Souzenelle, A. (1995). *Le symbolisme du corps humain* (Vol. G). Albin Michel.
- Deleuze, G., & Guattari, F. I. (2013). *Mille plateaux*. Éditions de Minuit.
- Deligny, F. (2007). *Oeuvres*. L'Arachnéen.
- Dello Sbarba, M. (2018). *Le thème des spiritualités des peuples autochtones en éthique et culture religieuse : la réalisation d'une SAÉ pertinente pour améliorer les connaissances et contrer les préjugés, le racisme et la discrimination* [Mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Trois-Rivières. <http://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/8696/1/032106759.pdf>
- Delory-Momberger, C. (2010). *La condition biographique : essai sur le récit de soi dans la modernité avancée*. Téraèdre.
- Dembele, A. (2015). Parler comme un conte, ou l'art de transmettre la connaissance en Afrique. *Hermès, La Revue*, 72(2), 243. <https://doi.org/10.3917/herm.072.0243>
- Demolder, H. (1958). La théorie pulsionnelle du Dr L. Szondi. De la «destinée-contrainte» à la «destinée-choix». *Revue Philosophique de Louvain*, 56(51), 429-478. <https://doi.org/10.3406/phlou.1958.4964>
- Derrida, J. (1991). *Donner le temps. Vol. 1, La fausse monnaie*. Galilée.
- Derroite, E. (2011, 14 mars). *La critique comme théorie de la créativité chez Benjamin* [Communication de colloque]. Créer sans nouveauté, Paris-Nanterre. <http://hdl.handle.net/2078.1/95909>
- Descola, P. (2021). *Les formes du visible : une anthropologie de la figuration*. Éditions du Seuil.
- Deshayes, P. (2013). Agentivité, devenir-chasseur et affects. *Ateliers d'anthropologie*. <https://doi.org/10.4000/ateliers.9503>

- Deveau, K., Landry, R., & Allard, R. a. (2005). Au-delà de l'autodéfinition. Composantes distinctes de l'identité ethnolinguistique. *Francophonies d'Amérique*, (20), 79-93. <https://doi.org/10.7202/1005338ar>
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Survivance des lucioles*. Les Éd. de Minuit.
- Dijon, B. J., Guéna, B., & Louvain-la-Neuve, S. B. (2008). Nouveaux régimes esthétiques, pratiques culturelles émergentes et automédialité. La pratique automédiale comme mode de subjectivation. Dans *L'automédialité contemporaine* (Vol. 4, pp. paragr. 4-8, 144-153). Abell.
- Dorais, L.-J., & Doran, A. (2023, 13 avril). *Peut-il y avoir un lien entre la conception du futur dans les langues inuit et innue, un roman ethnographique et le christianisme ?* [Présentation orale]. Midi-conférence, Université du Québec à Chicoutimi, QC.
- Drapeau, L. (2014). *Grammaire de la langue innue*. Presses de l'Université du Québec.
- Durant, W., & Durant, A. (1962-1969). *Histoire de la civilisation* (Y. Rosso, B. Médiçi, A. Calvin, & L. Grimm, trad.). Éditions Rencontre.
- Eilahtan. (1982). *Perséphone*. Édition de la Différence.
- EMPIRISME. (s. d.). Dans F. Monier, J.-M. Pasqualini, & Y. Pouliquen (Éds.), *Nouvelle édition numérique du Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition (actuelle)* (Vol. 9). <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E1170>
- Escudé, P., & Janin, P. (2010). L'école, la langue unique et l'intercompréhension : obstacles et enjeux de l'intégration. *Synergies Europe*, 5, 115-125. <https://gerflint.fr/Base/Europe5/pierre.pdf>
- Farmer, P. J. (1978). *La Nuit de la lumière* (F.-M. Watkins, trad.). Éditions J'ai lu.
- FATRASIE. (s. d.). Dans F. Monier, J.-M. Pasqualini, & Y. Pouliquen (Éds.), *Nouvelle édition numérique du Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition (actuelle)* (Vol. 9). <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0288>
- Faye, G., & Hippolyte. (2022). *L'ennui des après-midi sans fin*. Les Arènes.

- Feltes-Strigler, M.-C. (2001). *La médecine navajo*. Indigène.
- Festugière, A.-J. (1971). *Etudes de philosophie grecque*. Librairie J. Vrin.
- Filliot, P. (2012). L'entrelacs de l'éducation, de la spiritualité, de l'art, de la vie. *Sociétés*, 118(4), 59. <https://doi.org/10.3917/soc.118.0059>
- FLUENCE. (s. d.). Dans J.-M. Pierrel (Éd.), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/definition/fluence>
- Fortin, S., & Houssa, É. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche: une fiction en quatre actes. *Recherches qualitatives*, 31(2), 52-78.
- Fourot, A.-C., & Garcia, P. (2005). L'enquête sur la diversité ethnique : l'autodéfinition ethnique et la comparaison intergénérationnelle, vers une meilleure compréhension de la diversité ? *Les Cahiers du Gres*, 5(1), 61-79. <https://doi.org/10.7202/010880ar>
- French Association of Scientific Glass Blowers. (octobre 2022). *Le matériel du souffleur*. Repéré le 27 mars 2023 à <https://les-souffleurs-de-la-science.fr/les-souffleurs-de-verre/le-materiel-du-souffleur/>
- Friedrich, H. (1984). *Montaigne* (R. Rovini, trad.). Gallimard.
- Frigerio, G. (2004). Tropes. Transmission / Transfert / Éducation. Fragments pour un puzzle impossible. *Le Télémaque*, 26(2), 31. <https://doi.org/10.3917/tele.026.0031>
- Gadamer, H.-G. (1963). *Le Problème de la conscience historique*. Publications universitaires de Louvain ; Béatrice-Nauwelaerts.
- Gadamer, H.-G. (1996). *La philosophie herméneutique* (J. Grondin, trad.). Presses universitaires de France.
- Garnier, E. (2004). Une contribution à l'approche du territoire et de la ressource territoriale : le cas du marqueur territorial, notamment pour les populations déterritorialisées. *Montagnes Méditerranéennes*, (20), 25-33. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00275687>
- Gell, A. (2019). *L'art et ses agents : une théorie anthropologique* (S. Renaut, & O. Renaut, trad.). Les presses du réel.
- Gérin-Lajoie, D. (2006). L'utilisation de l'ethnographie dans l'analyse du rapport à l'identité. *Education et sociétés*, 17(1), 73. <https://doi.org/10.3917/es.017.87>

- Girel, J. (2005). *Paroles de feu : les fours à bois en France : une étude du Musée Bernard-Palissy*. Les Amis du Musée Bernard-Palissy.
- González-Montegudo, J. (2011). Pour une autre formation : les contributions de l'autobiographie éducative. Dans *Les Histoires de vie en Espagne. Entre formation, identité et mémoire* (pp. 97-138). L'Harmattan.
- Granjou, C. (2014). Vibrant Matter. A political Ecology of Things. Jane BENNETT. Durham and London, Duke University Press, 2010, 176 p. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 8(4), 839-843. <https://doi.org/10.3917/rac.025.0839>
- GRAPHIE. (s. d.). Dans F. Monier, J.-M. Pasqualini, & Y. Pouliquen (Éds.), *Nouvelle édition numérique du Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition (actuelle)* (Vol. 9). <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9G1258>
- GREFFE. (s. d.). Dans F. Monier, J.-M. Pasqualini, & Y. Pouliquen (Éds.), *Nouvelle édition numérique du Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition (actuelle)* (Vol. 9). <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9G1380>
- Grether, P.-A. (2012). *Technologie du Sertissage*. Watchprint.com. (Ouvrage original publié en 1999)
- Herbert, F. (2003a). *Le Cycle de Dune ** (Vol. I). Robert Laffont.
- Herbert, F. (2003b). *Le Cycle de Dune *** (Vol. II). Robert Laffont.
- Jourdain, A. (2014). *Du cœur à l'ouvrage : Les artisans d'art en France*. Belin.
- Jung, C. G. (1979). *Word and Image*. Princeton University Press.
- Kaine, É. (2004). *Métissage : de l'expérience à une pédagogie du design : essais, comptes rendus de recherche, manifeste*. Boîte rouge vif ; Trio communication-marketing ; Galerie L'Oeuvre de l'autre.
- Karsenti (dir.), T., Savoie-Zajc (dir.), L., & Tardif, M. (2018). *La recherche en éducation : étapes et approches* (4e édition revue et mise à jour.). Les Presses de l'Université de Montréal.
- Kauffman, R. L., & Béra, M.-A. (1988). La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode. *Diogène*, 143, 68-93.
- Le Bars, C. (2003). Walter Benjamin et le conte. *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, 49(1), 60-65. <https://doi.org/10.3406/horma.2003.2153>

- Lévy, R. (2001). Regards sociologiques sur les parcours de vie. *Cahiers de la section des sciences de l'éducation*, 95, 1-20.
- Lhotellier, A., & St-Arnaud, Y. (1994). Pour une démarche praxéologique. *Nouvelles pratiques sociales*, 7(2), 93-109. <https://doi.org/10.7202/301279ar>
- Li-Eul, & Yi-Wang-Chung (trad.). (1979). *Texte originel de la présentation taoïste de la voie* [Manuscrit non publié].
- Loosli, F., Merz, H., & Schaffner, A. (2011). *Manuel d'apprentissage du bijoutier-joaillier* (S. Styner, P. A. Grether, & J. Lenfant, trad.). Watchprint.com. (Ouvrage original publié en 1994)
- Lynggaard, F. (1981). *La verrerie artisanale*. Dessain et Tolra.
- Marchessault, R., Fraser, S., Cullen, T., & Duran, A. (2008). *Robert Marchessault : hozho* (K. Beaumont, trad.). Galerie de Bellefeuille.
- Martine, R. (2016, 11/09/2016). En France, l'apprentissage est encore considéré comme une voie de garage. *Les Echos*.
- Martineau, M. (2015). Conte et inter-cultures au Québec : vers une pratique collaborative d'un lien de mémoire. *Alterstice*, 5(2), 79-88. <https://doi.org/10.7202/1036693ar>
- Martineau, M., Hernandez, S., Ponsin, A., & Tierno de Siqueira, G. (2015). Le renouveau du conte au Québec, au Brésil et en France : analyse comparative et nouvelles perspectives pour une sociologie de l'oralité. *Cahiers de recherche sociologique*, (59-60), 229-243. <https://doi.org/10.7202/1036795ar>
- Maurel, C. (2000). *Éducation populaire et travail de la culture - Éléments d'une théorie de la praxis*. Harmattan.
- Meunier, M., Marcus Aurelius Empereur de Rome, Epictetus, & Cebes de Thebes. (1964). *Pensées pour moi-même [par] Marc-Aurèle, suivies du Manuel d'Épictète et du Tableau [de la vie humaine] de Cebes. Traduction nouvelle avec prolégomènes et notes par Mario Meunier*. Garnier.
- Millet, R. (2003). *Le sentiment de la langue. I, II, III* (Édition revue et augmentée.). La Table ronde.
- Miyazaki, G. (Réalisation), Studio Ghibli (Production). (2021). *Les contes de Terremar* [Animation japonaise]. Wild Side Video.
- Monin, E.-Y. (1989). *Le Bréviaire du chevalier*. Point d'eau. (Ouvrage original publié en 1983)

- Montmollin, D. d., Trochard, H., Henri, N., Sauvaire, R., & Junot, F. (2005). *Pratique des émaux de 1300°C : minéraux, roches, cendres* (3e éd.). Editions La Revue de la céramique et du verre.
- Morin-Martel, F. (2018). *L'intermédialité autochtone dans l'oeuvre de Natasha Kanapé Fontaine : mémoire, oralité et territoire* [Mémoire de maîtrise]. Université de Montréal. <http://hdl.handle.net/1866/21987>
- Morin, E. (1980). *La méthode II, La vie de la vie* (Vol. II). Seuil.
- Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. ESF Editeur.
- Moulin, R. (1983). De l'artisan au professionnel : l'artiste. *Sociologie du Travail*, 25(4), 388-403.
- Nathan, T. (2010). *La nouvelle interprétation des rêves*. O. Jacob.
- Newcomb, F. J. (1992). *Hosteen Klah : homme médecine et peintre sur sable navajo* (Alix De Montal, trad.). Le Mail.
- Novrouzov, N., & Koenig, L. (2015). *Shah Ismail : et autres dastans d'Azerbaïdjan* (N. Novrouzov, & L. Koenig, trad.). Édition Shusha.
- Onfray, M. (2000). Manifeste pour le roman autobiographique. Dans *Théorie du corps amoureux : pour une érotique solaire* (pp. 231-245). Bernard Grasset.
- Parramón Vilasaló, J. M., & Ferrón Geis, M. (1990). *Le grand livre technique de l'Aérographe* (M. Rey, trad.). Bordas.
- Pastoureau, M. (2011). *Bestiaires du Moyen âge*. Seuil.
- Paz, O. (1965). *L'arc et la lyre* (R. Munier, trad.). Gallimard.
- Perrin, C., & Lescure, M. (2007). *Entre glorification et abandon. L'État et les artisans en France (1938-1970)*. Institut de la gestion publique et du développement économique.
- Piccolpasso, C., Lhôte, J.-M., Rosen, J., & Watson, R. (2007). *Les trois livres de l'art du potier qui traitent non seulement de la pratique mais aussi brièvement de tous ses secrets, matière toujours tenue cachée jusqu'à aujourd'hui, du chevalier Cipriano Piccolpasso Casteldurante* (J.-M. Lhôte, & L. Fakhri-Sfeir, trad.; [Reprod. en fac sim.]). Édition de la Revue de la céramique et du verre.

- Pichette, J.-P. (2009). Le conte oral : Lieu de rencontre des littératures des francophonies d'Amérique. *Québec français*, (154), 56-59.
- Pineau, G., Marie-Michèle, & Delory-Momberger, C. (2012). *Produire sa vie autoformation et autobiographie* (Reprise de l'édition de 1983.). Téraèdre.
- Polge, M. (2009). La recherche « actée » en TPE : l'exemple d'un club de dirigeants. *Management & Avenir*, 30(10), 227. <https://doi.org/10.3917/mav.030.0227>
- Publius Vergilius, M., & Rat, M. (1965). *Virgile. L'Énéide : Traduction, introduction et notes par M. Rat*. Garnier-Flammarion.
- Quignard, P. (1997). *Petits traités*. Gallimard.
- Ramseier, P. (1998). *Dictionnaire de bijouterie & [et] joaillerie, ou Brèves d'établi d'« abrasif » à « zinc »*. Slatkine.
- Rieff, D. (2018). *Éloge de l'oubli : la mémoire collective et ses pièges* (Frédéric Joly, trad.). Premier Parallèle.
- Rilke, R. M. (2020). *Lettre à un jeune poète* (Marc B. de Launay, trad.; Édition bilingue). Gallimard.
- Roberge, M. (2022, 3 novembre). Apprendre à filer la laine de la toundra. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/empreintes/4600/tissage-textile-nunavik-inuit-boeuf-musque-nord?fbclid=IwAR0G8LIUGOQCTPR-wz2Sh6kbAt6uLL3K25OtTjIRZtYaVub3-yo9o226Tsw>
- Roger, J. (2005). L'essai, point aveugle de la critique? *Études littéraires*, 37(1), 49-65. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/012824ar>
- Rondeau, K. (2011). L'autoethnographie: une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire. *Recherches qualitatives*, 30(2), 48-70.
- Rosten, L. (1994). *Les joies du yiddish* (V. Kuperminc, trad.). Calmann-Lévy.
- Ruiz, M., Ruiz, J. L., & Mills, J. (2010). *Le cinquième accord toltèque : la voie de la maîtrise de soi* (O. Clerc, trad.). Guy Trédaniel Éditeur.
- Saint-Ogan, A., & Ducray, C. (1945). *Le voyageur immobile*. Les Éditions sociales françaises.
- Salomé, J. (1993). *Heureux qui communique : pour oser se dire et être entendu*. Albin Michel.

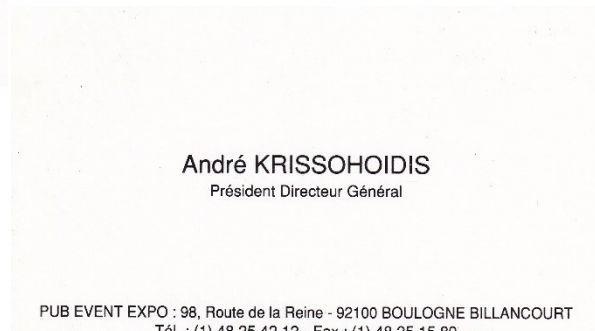
- Salomé, J. (1994). *Papa, maman, écoutez-moi vraiment : pour comprendre les différents langages de l'enfant*. Le livre de poche.
- Salomé, J. (2001). *Lettres à l'intime de soi*. Albin Michel.
- Salomé, J., & Galland, S. (2020). *Si je m'écoutais... je m'entendrais : Devenir un meilleur compagnon pour soi-même et pour les autres*. J'ai lu. (Ouvrage original publié en 2003)
- Sartwell, C. (2004). *Six Names of Beauty*. Taylor & Francis Group.
- Sayre, R. F. (1971). Vision and Experience in Black Elk Speaks. *College English*, 32(5), 509-535.
- Schmarsow, A. (1899). Mimik and Plastik. Dans *Beitrag zur Ästhetik der bildenden Künste III. Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis* (pp. 57-79). Hirzel.
- Schön, D. A. (1994). *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel* (J. Heynemand, & D. s. Gagnon, trad.). Éditions Logiques. (Ouvrage original publié en 1983)
- Serres, M. (1991). *Le tiers-instruit*. François Bourin.
- Simak, C. D. (1975). *Le Pêcheur*. Éditions J'ai lu.
- Simay, P. (2008). Reconstruire la tradition. L'anthropologie philosophique de Walter Benjamin. *Cahiers d'anthropologie sociale*, 4(1), 87. <https://doi.org/10.3917/cas.004.0087>
- Sobczyk, A. (2022). La chanson de geste et le sacré, éd. N. Bragantini-Maillard, É. Goudeau, Fr. Laurent, Cl. Roussel, N. Viet, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2019. *Perspectives médiévales*. <https://doi.org/10.4000/peme.41203>
- Société internationale de poïétique, & Groupe de recherche en sciences de l'art et de la création de Beit al Hikma. (1994). *Poïétique et culture : actes du II^e Colloque international de poïétique organisé par la Société internationale de poïétique et le Groupe de recherche en sciences de l'art et de la création de Beit al Hikma du 01 au 05 mai 1991 à Carthage, Tunisie*. Biruni ; Arcantère.
- St-Arnaud, Y., Mandeville, L., & Bellemare, C. (2002). La praxéologie. *Interactions*, 6(1), 29-47.
- Strong, W. (2020, 4 février). A question of legacy : Cree writing and the origin of the syllabics. *CBCnews*. <https://newsinteractives.cbc.ca/longform/a-question-of-legacy-cree-writing-and-the-origin-of-the-syllabics/?fbclid=IwAR3TdYL0ONoT1XRTfmPGHTAvDnzePcvGfe0HefhyLYaXasrwa3fIqmLkQXw>

- Sur les traces des Lakotas...* (1995). [Dépliant commercial]. Village Wi Luta.
- Szondi, L. (1972). *Introduction à l'analyse du destin* (C. Van Reeth, trad.). Editions Nauwelaerts.
- Szondi, L. (1975). *Liberte et contrainte dans le destin des individus* (C. Van Reeth, trad.). Desclée de Brouwer.
- Thévenard-Puthod, C., & Picard, C. (2006). Confiance et défiance dans la reprise d'entreprises artisanales. *La Revue des Sciences de Gestion*, 219(3), 99-113. <https://doi.org/10.3917/rsg.219.0099>
- Tolkien, J. R. R. (1982a). *Le Seigneur des anneaux (The lord of the rings). Tome 1, La communauté de l'anneau* (F. Ledoux, trad.; Vol. I). Christian Bourgois.
- Tolkien, J. R. R. (1982b). *Le Seigneur des anneaux (The lord of the rings). Tome 2, Les deux Tours* (F. Ledoux, trad.; Vol. II). Christian Bourgois.
- Tomatis, A. (1978). *L'oreille et le langage*. Éditions du Seuil.
- Tourret, L. (Animation). (2021, 2 août). Leïla Slimani : « L'envie de raconter des histoires remonte à mes 5 ou 6 ans » [Podcast audio]. Dans *Les Masterclasses*. France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-masterclasses/leila-slimani-l-envie-de-raconter-des-histoires-remonte-a-mes-5-ou-6-ans-8126051>
- TRANSFLUENCE. (s. d.). Dans J.-M. Pierrel (Éd.), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/definition/transfluence>
- TRANSMETTRE. (s. d.). Dans J.-M. Pierrel (Éd.), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/transmettre>
- TRANSMISSION. (s. d.). Dans J.-M. Pierrel (Éd.), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/transmission>
- Trinh, T. M.-H. (1989). *Woman, native, other: Writing postcoloniality and feminism* (Vol. 503). Indiana University Press.
- Tylor, E. B. (1871). *Primitive Culture : researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. Murray.
- Vais, M., Choinière, O., Marsolais, G., Godin, J. C., Bertin, R., Olivier, A., ... Vincelette, M. (2010). *Cahiers de théâtre Jeu : Conte et conteurs* (Vol. 131). Société québécoise d'ethnologie.

- Valéry, P. (1974). *Cahiers* (Vol. II). Gallimard.
- Van Der Meulen, P. (1947). *L'Antéchrist et le potier*. B. Arthaud.
- Vance, J. (1982). *Le Livre des rêves* (A. Rosenblum, trad.; Vol. 4). Presses pocket.
- Varela, F. J. (1988). Le cercle créatif (A.-L. Hacker, trad.). Dans P. Watzlawick (Éd.), *L'invention de la réalité*. Éditions du Seuil.
- Vial, B., & Mandrant, B. (2007). *Dictionnaire affectif des métaux : les métaux sont passés aux aveux...* Sauramps médical.
- Vincent, H. (2014). BLAIS Marie-Claude, GAUCHET Marcel & OTTAVI Dominique. Transmettre, apprendre. Dans *Revue française de pédagogie* (Vol. 186, pp. 145-147). <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/rfp.4433>
- Warburg, A., & Recht, R. (2019). *Atlas Mnemosyne*. L'écarquillé.
- Watzlawick, P. (2014). *La réalité de la réalité : confusion, désinformation, communication* (E. Roskis, trad.). Éditions du Seuil.
- Weber, M. (2020). Covid-19(84) - La vérité (politique) du mensonge sanitaire (partie 2). *FranceSoir*. <https://www.francesoir.fr/opinions-tribunes/covid-1984-la-verite-politique-du-mensonge-sanitaire-partie2>
- Wenders, W. (Réalisation). (1987). *Les Ailes du désir* [Fiction]. Argos Films; Road Movies Filmproduktion; West Deutscher Rundfunk (WDR); Wim Wenders Stiftung.
- Werber, B. (1991). *Les Fourmis* (Vol. 1). Albin Michel.
- Wittgenstein, L. (1972). *Tractatus logico-philosophicus*. Gallimard.
- Zumthor, P. (2008). Oralité. *Intermédialités / Intermediality*, (12), 169-202. <https://id.erudit.org/iderudit/039239ar>

ANNEXE 1

Ci-dessous : l'affiche d'un des salons que mon père organisait sur le thème des sports-nature à la Porte de Versailles (Paris). Ensuite, deux de ses anciennes cartes de visites que j'ai miraculeusement retrouvées : l'une étant l'entreprise de courtage d'assurance et de produits d'assistance dédiés aux sports-nature et l'autre celle de la société principale qui organisait les événements et les expéditions sur le thème. L'image d'après montre mon père sur le salon « Aventure Passion ». La dernière photographie fut prise lors d'un événement pour le lancement d'un concept auquel mon père avait contribué (voir Carret et al., 1989). Reproduit avec la permission d'André Krissohoïdis. Crédits : archives personnelles.





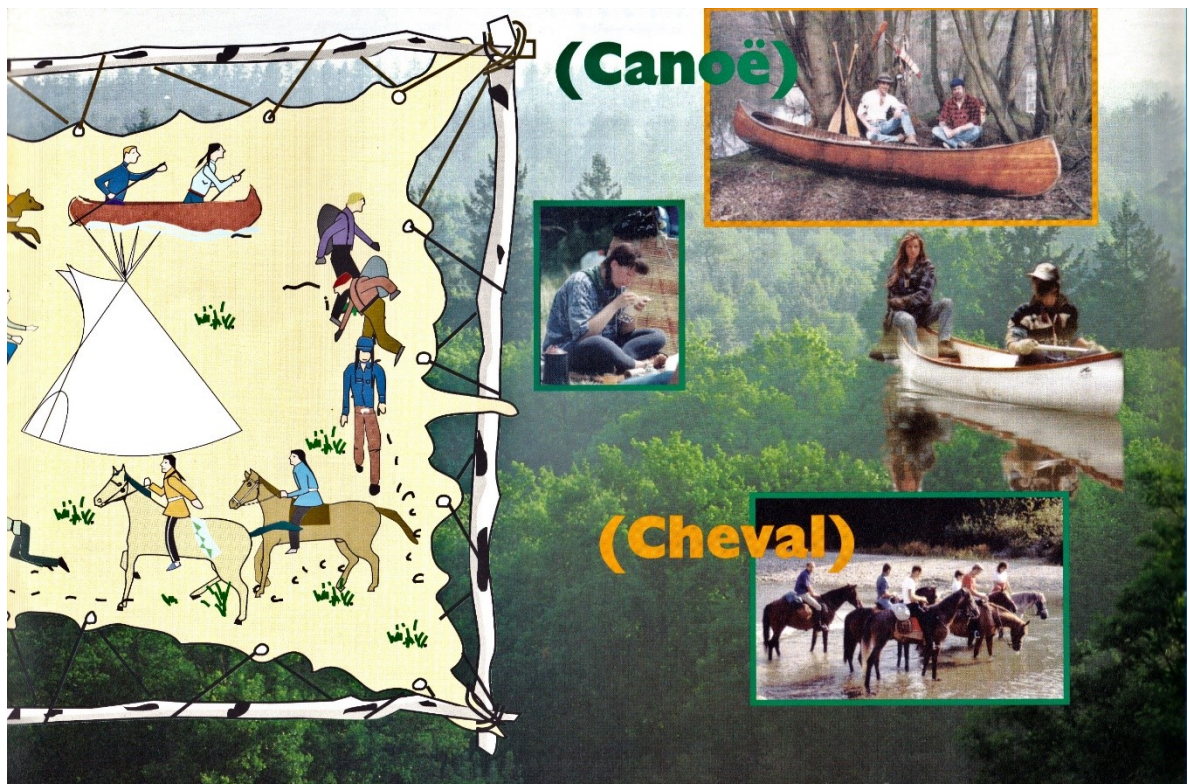
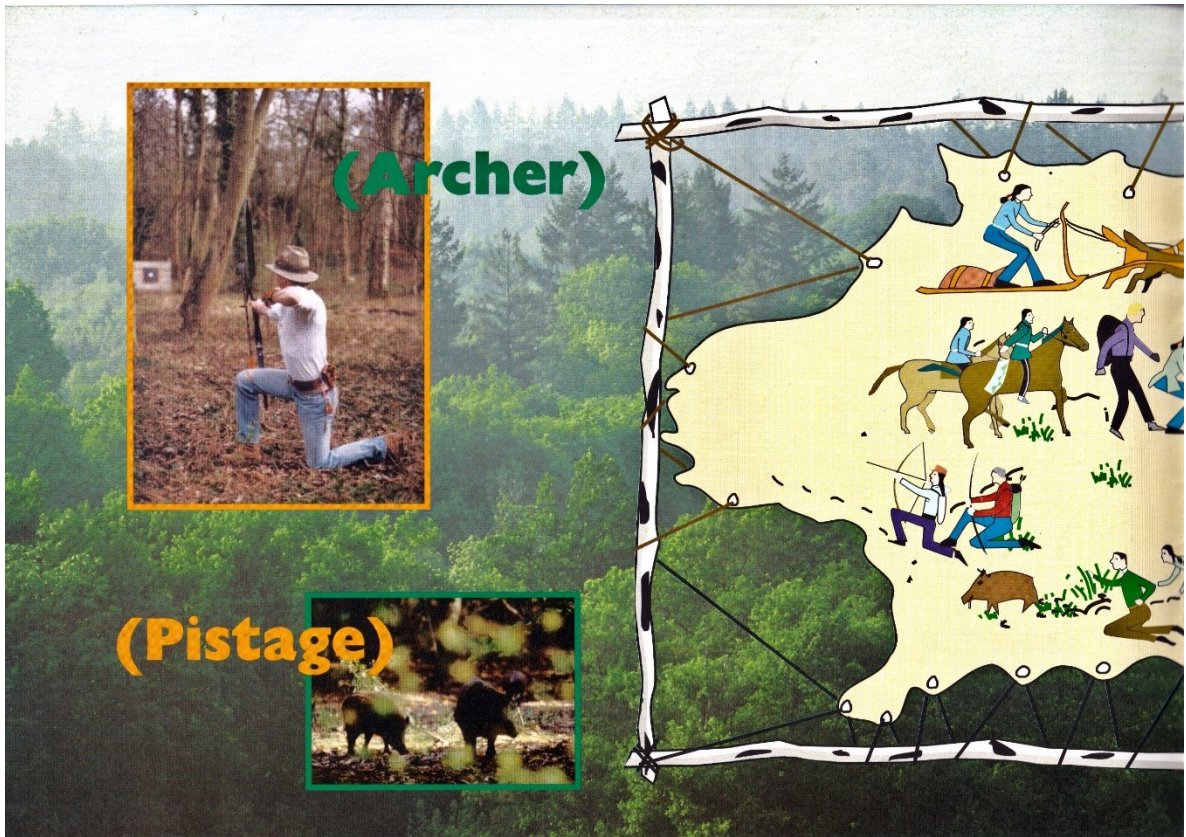
ANNEXE 2

J'ai eu l'heureuse chance de retrouver dans les documents de mon père, le dépliant commercial qu'il avait conçu pour le camp. Je cite ici une partie du dépliant qui m'a plu au milieu de l'objectif, bien attendu, de la vente d'un séjour :

Vos guides sont des Lakotas traditionnels : Ces hommes ont choisi de perpétuer la façon de vivre de leurs ancêtres. Ils offrent de vous en faire partager pendant quelques jours les sensations et plaisir. Ils sont l'âme du village. **Écoutez-les. 20.000 ans de sagesse s'expriment par leur bouche.** (*Sur les traces des Lakotas...* 1995, non-paginé, mis en évidence par l'auteur)

Reproduit avec la permission d'André Krisssohoidis. Crédits : archives personnelles.





Nos séjours

Nous vous proposons deux séjours/nature type

Le premier, découverte de deux jours et une nuit, convient aussi bien aux week-end qu'aux jours de semaine.

Le second, véritable initiation à la vie en pleine nature, se déroule sur une semaine entière, du Samedi au Vendredi soir.

Vous disposez de 3 jours ou de 3 semaines ?

Nous vous proposons, sur mesure, le séjour idéal, les vacances dont vous rêvez : n'hésitez pas à nous consulter.

Vous voulez approfondir certains aspects du mode de vie Lakota ?

Nous vous proposons déjà deux séjours linguistiques.

Pour d'autres aspects qui vous intéresseraient : **consultez-nous !**



LA VIE A WI LUTA

Le tipi constitue une forme d'hébergement particulièrement convivial et chaleureux. Il comporte un foyer au printemps et en automne. Chaque tipi permet le couchage de 4 personnes. Les lits indiens sont proches des nôtres, avec un sommier de type lattes, et un matelas de mousse.

La nourriture du village, comme celle des Lakotas, est saine et variée. Salades et légumes accompagnent viandes grillées et ragoûts.

Les guides sont des Lakotas traditionnels. Ces hommes ont choisi de perpétuer la façon de vivre de leurs ancêtres.

Ils offrent de vous en faire partager pendant quelques jours les sensations et plaisirs. Ils sont l'âme du village. Écoutez-les, 20.000 ans de sagesse s'expriment par leur bouche.

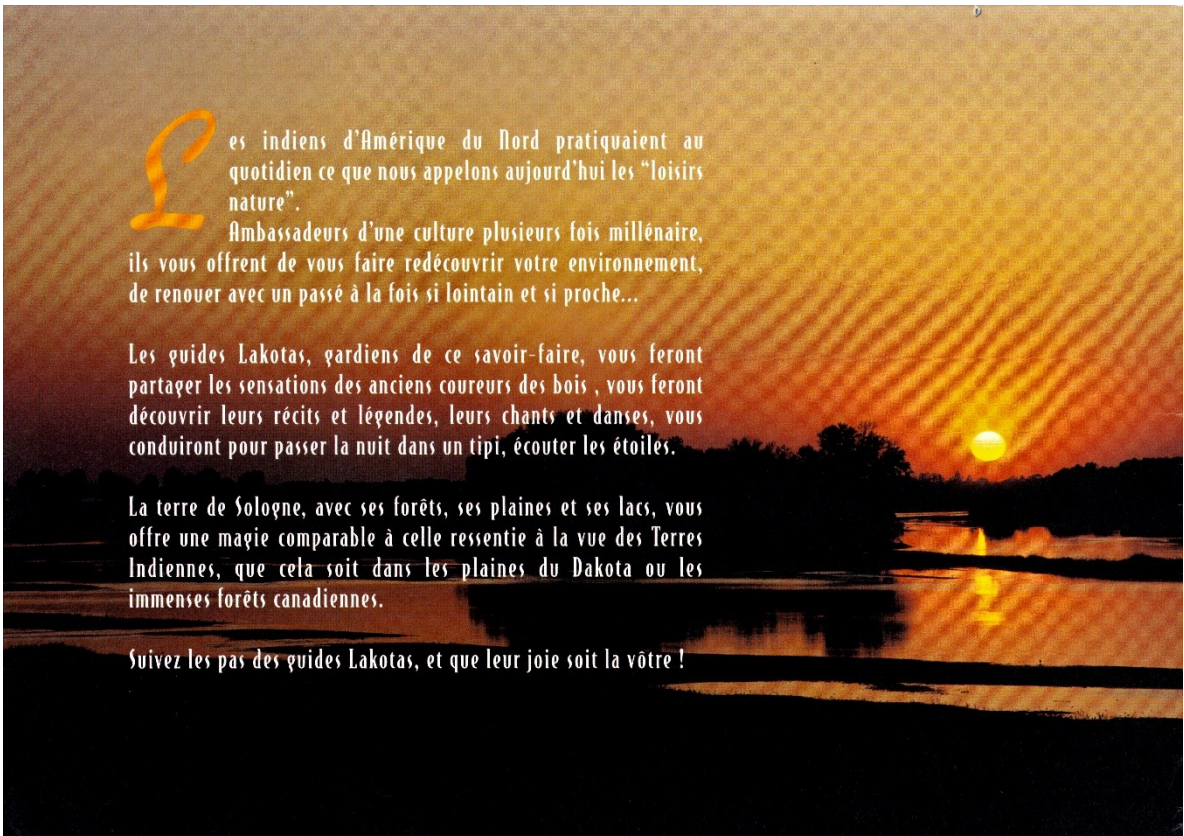
Les indiens d'Amérique du Nord pratiquaient au quotidien ce que nous appelons aujourd'hui les "loisirs nature".

Ambassadeurs d'une culture plusieurs fois millénaire, ils vous offrent de vous faire redécouvrir votre environnement, de renouer avec un passé à la fois si lointain et si proche...

Les guides Lakotas, gardiens de ce savoir-faire, vous feront partager les sensations des anciens coureurs des bois, vous feront découvrir leurs récits et légendes, leurs chants et danses, vous conduiront pour passer la nuit dans un tipi, écouter les étoiles.

La terre de Sologne, avec ses forêts, ses plaines et ses lacs, vous offre une magie comparable à celle ressentie à la vue des Terres Indiennes, que cela soit dans les plaines du Dakota ou les immenses forêts canadiennes.

Suivez les pas des guides Lakotas, et que leur joie soit la vôtre !



Séjour Découverte*

Durée : 2 jours une nuit (planning indicatif)

- 1 **17h00** : heure d'arrivée - accueil - présentation des guides et du village - dépôt des bagages dans les tipis.
Arrivée sur le pas de Tir à l'arc où les visiteurs sont initiés au tir instinctif.
Déplacement en canoë pour une petite balade avec possibilité d'un repas bivouac, ou retour à la base pour déjeuner.
17h00 : déjeuner
Arrivée sur le pas de tir pour 1/2 heure d'échauffement puis départ sur le parcours de chasse afin de mettre en application les techniques apprises le matin.
Retour en canoë avec arcs et flèches pour parcours sur cibles immergées.
Retour au camp où les visiteurs seront initiés à l'organisation de la vie sous tipis.
Démonstration et explication de tannage par un guide.
Préparation du dîner avec la participation de tous.
19h30 : dîner.
Soirée dans le tipi agrémentée de chants, musiques Lakotas.
22h30 : fatigués mais heureux, du rêve plein les yeux.

- 2 **8h30** : petit-déjeuner
Départ en canoë avec arcs et flèches où l'on enchaîne les parcours aquatiques et terrestres. Déjeuner pris en bivouac ou sur le camp.
Retour aux tipis. Initiation aux petits artisanats et au tannage.
17h00 ou 18h00 : fin des activités.

Prix : du 29 avril au 30 juin 1995 650 F TTC
du 1er septembre au 31 octobre 1995 750 F TTC
du 1er juillet au 30 août 1995 750 F TTC

* La participation aux activités est facultative

Séjour Passion*

Durée : 7 jours / 6 nuits (planning indicatif)

- 1 2 identiques au "séjour découverte".
- 3 apprentissage des techniques de la fabrication de harpon, de flèches, et d'utilisation "chasse" d'un canoë sur cible immergée.
- 4 départ des tipis après un solide petit-déjeuner pour une journée, en application des techniques apprises la veille.
- 5 approche du mode de dressage Lakota des chevaux et du matériel fabriqué et utilisé par eux.
- 6 journée culturelle - Matinée : artisanat, chants, danses
Après-midi : parcours de tir à l'arc
- 7 pistage d'animaux, orientation, déjeuner bivouac, retour au camp. Départ 17h00.

Prix : du 29 avril au 30 juin 1995 1850 F TTC
du 1er septembre au 31 octobre 1995 2150 F TTC
du 1er juillet au 30 août 1995 2150 F TTC



Séjour Linguistique

"Pour bien connaître un peuple, il faut parler sa langue"

Avec un professeur Lakota, pendant 2 ou 4 jours, apprenez cette langue magnifique qui remonte à l'aube de l'humanité.

Prix : 2 jours 900 F TTC
4 jours 1350 F TTC

Mode d'Emploi

Fiche technique

Prévoyez : un duvet, des chaussures de marche (ou tennis), une paire de gants de cuir, des lunettes de soleil, un blouson, un jean, un foulard type bandana, une trousse et du linge de toilette.

Rendez-vous et dispersion

Le lieu de rendez-vous et de dispersion est le village.

Niveau

Les séjours proposés s'adressent à des amateurs, voire des débutants dans toutes les disciplines proposées. Une forme physique correcte est toutefois conseillée.

Confort

Chaque tipi permet le couchage de 4 personnes. Les lits indiens sont proches des nôtres, avec un sommier de type lattes, et un matelas de mousse.

Des blocs sanitaires pourvus d'eau chaude sont à votre disposition...

Portage

Éventuellement un petit sac avec des affaires personnelles pour la journée, sont nécessaires à la pratique de vos loisirs...

Nourriture

Chaque groupe, sous la conduite de son guide, procède à la cuisson de sa nourriture, à la manière traditionnelle. Les boissons du petit-déjeuner au village seront servies chaudes.

Taille du groupe

Pour la qualité du séjour et de la vie en groupe, nos groupes varient généralement de 8 à 12 personnes.

Encadrement

Vos guides sont des Lakotas traditionnels secondés par des auxiliaires français.

Enfants

Les enfants sont les rois du village. Ils restent néanmoins en compagnie de leurs parents. Attention : en-dessous de 3 ans, nous ne pouvons pas garantir pour eux des conditions de confort optimales.

Prix

Ils comprennent l'encadrement, l'hébergement, la nourriture, les transferts internes, les activités, le prêt du matériel. Ils ne comprennent ni le transport, ni l'assurance-assistance, ni les boissons et autres extras.

DOCUMENT NON CONTRACTUEL. CREATION : LLAW. IF : TO BEAVER. CREDIT PHOTO : BIK, OUTHRENK-CHALANDRE

WI LUTA 

Domaine du Boulay
"La chasse passion"

Village WI LUTA - Domaine du Boulay - 18380 PRESLY - Tél. (1) 48 25 42 12 - Fax : 16 48 58 07 68

ANNEXE 3

Sont insérées ici les photos du camp Lakota et des amis de mon père. Une légende est donnée pour chaque image. Reproduit avec les permissions d'André Krissohoïdis et de Maria de Nouria Krissohoïdis. Reproduit en accord avec le droit à l'image des personnes décédées. Crédits : archives personnelles.



Le camp à ses débuts, une des premières réunions durant le montage.



Une autre partie du camp construite et le repas de fin de travaux.



John (195? – 201?) faisant le feu central un jour de montage du camp.



John (195? – 201?) guidant des visiteurs le long d'un courant d'eau proche du camp.



Eugène B. Blue-Arm (1952 – 2010) faisant une démonstration équestre.



Ma mère, qui était habituée à la chasse à l'arc, soulageait un peu la tâche des Lakotas en initiant les jeunes aux tirs. Je la « supervisais » avec une superbe casquette bleu enfoncée sur la tête.

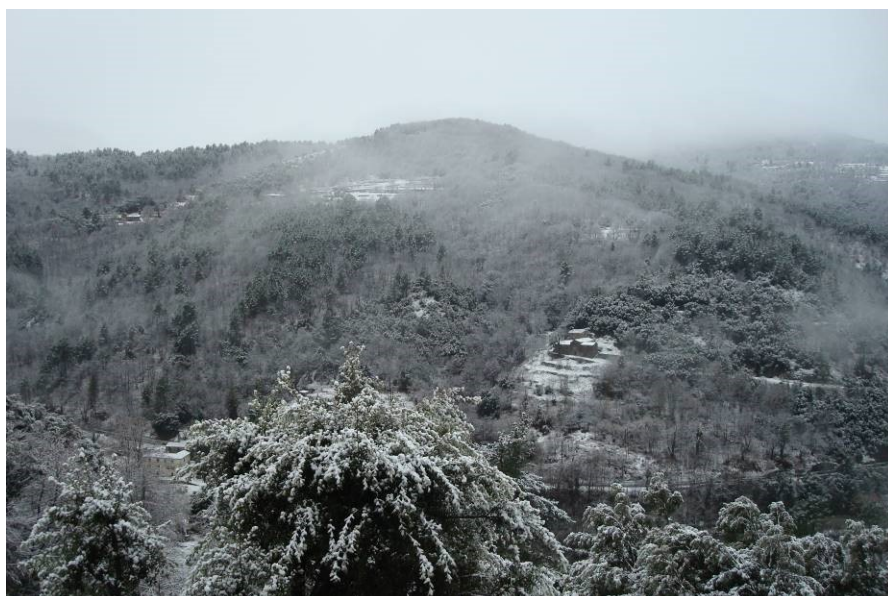


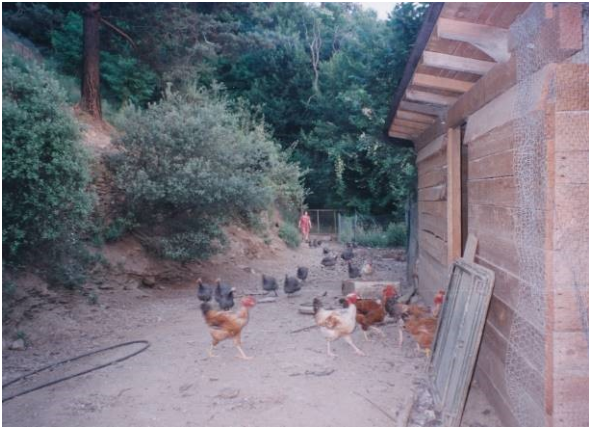
De gauche à droite : Leroy⁷² (192? – 20??), ami de Burdell et grand lettré, mon père, Burdell C. Blue-Arm (1928 – 2006) tenant la main d'une fillette.

⁷² Comme mon père ne connaissait pas le nom de famille de Leroy, mais avait une description de sa vie et une idée de son âge à cette époque, j'ai dû faire des recherches. J'ai trouvé deux Leroy qui correspondraient, l'un est né en 1927 et mort en 2004, et l'autre est né en 1928 et mort 2020.

ANNEXE 4

Bien que recevant du public, la ferme était particulièrement isolée dans les hauteurs des montagnes. Les images ci-dessous témoignent de cet éloignement, parfois heureux et d'autres fois moins, mais dont la vision restera gravée dans ma mémoire. Les premières photos montrent la vue que nous avons sur les vallées avoisinantes assis sur l'un des bancs qui bordaient la propriété, ensuite la rivière qui courait en bas de chez nous, l'un des jardins en construction, l'élevage de volailles en liberté et un clair de lune. Ces images sont assez anciennes, témoignages des débuts de la ferme, mais restent de beaux souvenirs. Crédits : archives personnelles.





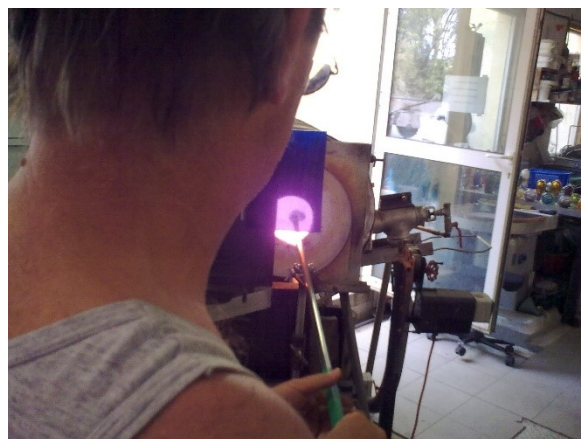
ANNEXE 5

Ces photographies ont été prises durant mon stage de sensibilisation au milieu du travail, pendant ma dernière année de collège (secondaire). Bien que la céramique semi-industrielle ne fut pas mon orientation, je pus prendre contact avec la matière comme sur la dernière image où je retouche les bords des vases avec de l'émail. Les deux premières photos montrent les postes de calibrages, puis les pièces en séchage, ensuite l'engobe frais sur des pièces et, pour finir, les postes d'émaillage à proximité du four de cuisson. Crédits : archives personnelles.



ANNEXE 6

Après un temps, je fus autorisé par mon maître à photographier certaine phase du travail. Ces images n'étaient pas destinées à être « belles », elles furent prises dans le cadre de travaux de mémorisation des techniques qu'il me faisait pratiquer. Elles servaient à me rappeler des instants de sa narration durant ces gestes techniques. Le lendemain des séances de travail, il me demandait à mon tour de conter et d'exécuter la gestuelle devant lui. Les photos illustrent ici divers moments de la fabrication d'un flacon, grande spécialité d'Alain. Crédits : archives personnelles.



ANNEXE 7

Voici quelques instants de mon atelier à ses débuts, les trois angles différents photographiés qui formaient mon panorama de travail, puis mon espace de tournage, un moment durant la pose des matières à l'aérographe et quelques-uns de mes tests sur plaque (j'en ai réalisé plusieurs centaines...).
Crédits : archives personnelles.





ANNEXE 8

Mon oncle m'offrit un jour un de ses souvenirs de voyage, sans se douter que cela allait provoquer le début de ma fascination pour les arts navajos. Je n'ai aucune idée de quand fût produite cette œuvre, tout ce que je sais, c'est ce qu'elle a d'inscrit au dos et le fait qu'elle m'a ouvert un univers relationnel à la culture navajo. Cette œuvre, faites supposément par Nunpback (s. d.), reprend les dessins de sable traditionnels sur un support probablement englué. Je suppose qu'il s'agit d'un « Dieu Bossu » (Accard et al., 2002, p. 46), mais je ne suis pas sûr qu'il provienne de la « Voie de la nuit ». Crédits : archives personnelles.



ANNEXE 9

Les photographies ci-dessous montrent un prototype de mes initiales recherches sur l'adaptation des dessins du sable navajo. En l'occurrence, les images présentent une de mes œuvres inspirées d'après la création de Fred Stevens II réinterprétant le « Héros Clochard » de la « Voie de la perle » (Accard et al., 2002, p. 57). J'ai toujours mis un point d'honneur à ne vendre aucune des créations que je produisais en lien avec des représentations traditionnelles navajo, considérant d'une part que je n'avais pas été intronisé formellement à ce savoir et, d'autre part, que je n'avais pas la légitimité d'en disposer. Les œuvres étaient intentionnellement inexacts à mes modèles pour respecter ce que j'avais appris de mes lectures (Newcomb, 1992, pp. 191, 195 ; voir sous-titre 4.1.1 *Indice sur le devenir d'une transmission, ce qu'il en est à venir : réflexion sur Klah*), elles furent peut nombreuses et je les « rendais à la terre » systématiquement. Toutefois, la technologie céramique que j'avais développée me servit pour d'autres créations qui étaient sans lien avec les traditions navajos, comme les frises réalisées sur la troisième image. Crédits : archives personnelles.



ANNEXE 10

Je n'ai que très peu d'images de cette époque-là, essentiellement mes débuts, ou alors des photographies d'objets que je concevais ou faisais fabriquer pour accompagner mes services. Dans le désordre : mon tout premier coffret dit « rustique » pour abriter un de mes services à thé, des tissus basques et lituaniens pour emballer mes pièces lors des ventes, des prototypes de cuillères en argent brossé venant du Portugal, encore des prototypes des cuillères, spatules et pinces en bois de citronnier pour accompagner les services à thé, les embouts de fixation de mes « becs refroidisseurs » en silicone coulé spécialement par une entreprise de plasturgie française, un de mes essais de dorure au « cuivre flammé » sur un couvercle de théière en liège fait sur mesure et une série de tasses de services à thé tout juste trempée dans l'émail. Crédits : archives personnelles.



ANNEXE 11

Ces images ont été prises dans l'atelier de Bernard lors d'une de mes visites. Nous posions ce jour-là de la feuille d'or sur une sculpture d'acier, commandée par une commune de la région, pendant que des amis à lui étaient venus nous observer travailler. Crédits : archives personnelles.



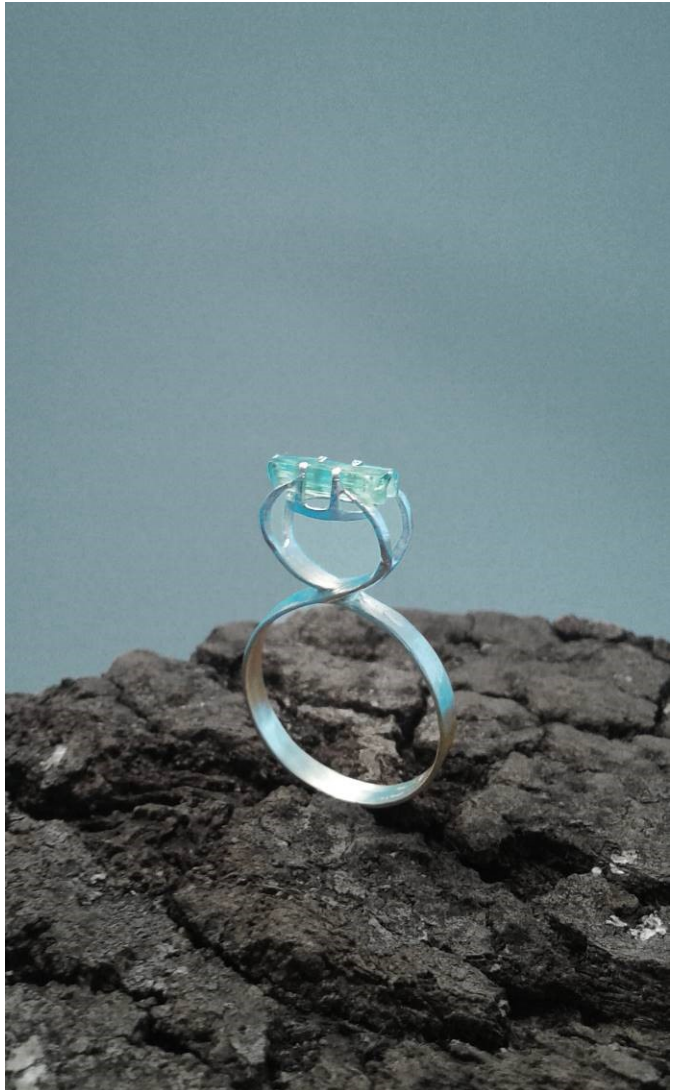
ANNEXE 12

J'insère ici un florilège de mes créations, il ne s'agit pas forcément d'un échantillonnage représentatif, mais tout de même comme un tour d'horizons de mes savoir-faire d'artisan. En céramique, ma technique de travail fut essentiellement axée sur la sigillée. Cette méthode de décoration et d'étanchéification remonte à l'aube des pratiques céramique, et je fus l'un des artisans qui l'utilisa dans une forme actualisée : autant par les méthodes de fabrication que par la façon de l'appliquer sur les pièces en terre. Les images ci-après sont donc évocatrices de cette attitude globale d'actualisation d'antiques techniques dans mon travail. Je pourrais en donner l'exemple dans : l'usage que j'avais des « lustres métalliques » qui nous viennent de l'Ancien-Orient ; le mimétisme de mes matériaux céramiques envers les sables navajos, avec lesquels je procédais à la création de décor sur mes œuvres ; la reprise de l'aérogaphie dans ma production ; les décors de troisième feu, plutôt utilisés à la Renaissance, que je remaniais ou encore l'inspiration très marquée de mes formes dans l'Antiquité. Les photographies ne sont pas classées dans un ordre d'évolution temporelle, mais les deux dernières images – le travail à l'aérogaphe sur céramique et la création en bijouterie – sont un peu plus anciennes que le reste. Crédits : archives personnelles.









ANNEXE 13

Nos voyages n'ont pas été à proprement parler du « tourisme ». Nous avions des objectifs particuliers, des gens à trouver et un pèlerinage à accomplir. Les quelques images qui vont suivre sont des illustrations de ces moments : mon père devant un des deux mémoriaux de Sitting Bull à *Pine Ridge* (S.D), un des anciens sites de bataille opposant en 1877 les *Nimlipuu* (Nez-Percés) à la *United States Army* dans le *Montana* (*Big hole National Battlefield, Wisdom*), nos prières déposées parmi d'autres autour du *Bighorn Medecine Wheel* en haut des montagnes du *Wyoming* et le sommet de *Bear Butte* (S.D) où nous honorions les ancêtres de nos amis qui avaient commis leurs « Quêtes de la vision » en ces lieux. La dernière image est celle notre ami Raymond Duane Gone (1952 – 2019) lors de notre première rencontre durant notre passage dans la communauté *Atsina* (Gros-Ventre) de *Fort Belknap* (M.T). La femme à côté de Raymond était sa secrétaire quand il travaillait pour *l'interpretation center* de sa communauté. Il avait pris un après-midi entier de son temps pour échanger avec nous sur la vie de son peuple et sur la démarche qui nous avaient amenés sur son territoire. Nous nous écrivîmes souvent par la suite. Reproduit avec la permission d'André Krissohoïdis et en accord avec le droit à l'image des personnes décédées. Crédits : archives personnelles.

Il y a un texte en aval de cette annexe que j'ai voulu partager, je l'ai écrit quand mon père n'avait plus les mots (à cause de l'AVC) pour exprimer ce qu'il avait vécu et ressenti après le vol de l'argent du camp et quand les Lakotas partirent. C'est un épisode très court de la séparation que je raconte, mais qui nous a aussi motivés à entreprendre ces voyages.







Regrets :

Un homme du peuple des plaines parlait à un homme du peuple écrivain. Assis face à face dans une caravane aménagée en bureau, la pendule égrenait ses secondes. Il n'était plus temps de compter. Une vile créature de lucre avait soustrait à ces deux hommes les moyens de réaliser leur rêve, ce rêve qu'ils partageaient avec tous ceux qui les suivaient...

Nous nous regardions comme si plus rien ne pouvait bouger. C'est en cet éternel instant où, figé alors que la meurtrissure du coup sur nos êtres devenait de plus en plus sourde, nous nous attendions en souffrance. Nous espérions que le premier de nous deux qui puisse parler nous révélerait s'il possède encore une voix. « Nous pourrions le refaire avec... » un nom fut dit et je ne le saisis pas. J'étais sourd, noyé dans le vide, ou des flots sombres me guettaient. Qu'aurais-je dû entendre ? Je lui dis comme à moi-même, « Non, c'est fini maintenant... » et il me répondit après un court silence : « Les Blancs resteront des Blancs. ». Il sortit de la caravane devenue trois fois trop sombre, alors que ses mots broyaient mon âme, brisaient mon cœur et lacéraient ma chair. Et si ce nom que je n'avais pas entendu avait pu tout changer ? Et si je comprenais le pourquoi de ce qu'il avait dit... enfin.

INDEX ET GLOSSAIRE

Aérographe

« L'aérographe est un appareil qui permet de peindre au moyen d'un jet de peinture liquide pulvérisé » (Parramón Vilasaló & Ferrón Geis, 1990, p. 16). Il s'agit d'un outil exploitant le principe de diffusion de l'effet Venturi [du nom du savant italien Giovanni Battista Venturi (1746-1822)] en mécanique générale des fluides. Une certaine quantité de matière sous forme liquide placée dans le corps cylindrique d'un aérographe accélérera son débit de projection en étant mis dans une situation de réduction de son espace d'écoulement, par un rétrécissement de son passage au travers du corps cylindrique, ainsi que par un effet d'aspiration induit par une circulation d'air (dans le même sens que l'écoulement du fluide) à la sortie de la cavité ainsi réduite (voir Parramón Vilasaló & Ferrón Geis, 1990).-----30, 31, 34, 175, 181

Ambrotype

Procédé de photogravure. ----- 141

Anagogue

Praticien de l'anagogie « [q]ui tend des choses visibles aux invisibles » (Cuvillier, 1956, p. 198). ----- XVI

Anamorphose

Image déformée d'un objet qui est conséquente à notre point de vue (Aljanvic et al., 1994, p. 64).-----88

Anasazis

Littéralement « ancêtres » ou « anciens » en langue navajo. ----- 97, 106

Aperception

« Action par laquelle l'esprit appréhende, prend conscience. » (Aljanvic et al., 1994, p. 77) ----- 136

Arche à recuire

Voir « Four de cuisson ». ----- 117

Ballotte

Verre coloré dans la masse vendue dans le commerce sous forme d'un cylindre relativement court. La ballotte s'utilise en morceaux de « 3 à 5 cm de longueur que l'on ramollira en le posant au bord de l'ouvreau [ouverture du four aménagé pour recueillir le verre en fusion] » (Lynggaard, 1981, p. 148). ----- 114, 117

Banc de verrier

Il s'agit d'un banc d'environ 60 cm de haut par 150 cm de long, sur lequel l'on vient s'asseoir durant le travail du verre. Le banc de verrier est constitué de « deux bras horizontaux appelées

bardelles, un à chaque extrémité du banc » (Lynggaard, 1981, p. 53). Le verrier s'installe entre ces bardelles et dépose la canne sur elles, puis maintient la canne en rotation pour permettre le travail de la paraison (Lynggaard, 1981, p. 53). ----- 115, 116

Bigorne

« Destinée aux travaux de forgeage qui requièrent un support angulaire ou cylindrique, éventuellement conique. » (Loosli et al., 1994/2011, p. 89)----- 111

Bilagaana

Signifie « l'homme blanc » en langue navajo (Alvord & Van Pelt, 2003, p. 18). ----- 101

Boulet

« [Boulet] de graveur, étau fixé sur une base sphérique pivotant[e] [...], permettant d'orienter l'ouvrage en tous sens [...]. » (Ramseier, 1998, p. 37) ----- 113

Brasage

« Le brasage consiste à lier entre elles des matières métalliques au moyen d'agent à braser (métal d'apport [dit brasure]). » (Loosli et al., 1994/2011, p. 58) ----- 111

Canne

Une canne de souffleur de verre « consiste en un tube de fer ou d'acier de 125 - 130 cm de longueur, arrondie à l'une de ses extrémités, pour éviter que le souffleur ne se blesse les lèvres. » L'autre partie de la canne permettant de « cueillir » le verre (Lynggaard, 1981, p. 49). 114, 115, 116

Chamotte

Terme général qui désigne un type de terre réfractaire, c'est-à-dire une argile qui contient des particules de sa propre argile cuite broyée plus ou moins finement, la rendant plus résistante à une montée brusque en température. ----- 110

Chatons

« Sertissure à griffes dans lesquelles la pierre est sertie. » (Ramseier, 1998, p. 51). « En général les griffes de chatons sont soudées contre un anneau que l'on appelle "ceinture". » (Grether, 1999/2012, p. 62).----- 112

Cheville

La cheville est une pièce de l'établi du bijoutier. Elle est faite de bois de cerisier (mais parfois de pin) taillé en forme de coin et sur laquelle vient s'installer le bijoutier pour certains travaux (Ramseier, 1998, p. 52). ----- 111

Ciseaux à trancher

Voir « Fers » et « Rogner ». ----- 116

Compagnons

Ils existent trois sociétés de compagnonnage, même s'il est admis que l'on parle d'eux en général comme *Les Compagnons du Tour de France ou du Devoir* (Bayard & Laurent, 2005, p. 20). Il s'agit d'une ancienne confrérie réunissant en son sein des « ouvriers » possédant une grande

expertise des métiers dits manuels (Bayard & Laurent, 2005, pp. 16, 49-50). Ce groupe possède une structure et des règles très spécifiques, s'étalant sur la formation des jeunes jusqu'aux lois dirigeant les maîtres compagnons (Bayard & Laurent, 2005, pp. 93-133). Pour plus d'information, je renvoie à l'ouvrage *Le Compagnonnage aujourd'hui* de Jean-Pierre Bayard (2005) qui, bien que tenant des positions discutables, donne une bonne idée générale des fondements et des valeurs de cet ordre. -46

Compas

« Instrument de tracé ou de mesure composé de deux branches articulées à une extrémité [...] permettant de mesurer le diamètre extérieur d'un corps ou le diamètre intérieur d'un cylindre. » (Aljanvic et al., 1994, p. 250)----- 116

Concho belt

« La *concha* est un disque d'argent martelé dont la forme évoque un coquillage (de l'espagnol *concha* qui signifie "coquillage") ou une fleur, souvent décoré de motifs en repoussé et d'incrustations de turquoises. Par extension, *concha belt* ou *concho belt* est la ceinture elle-même, sur laquelle sont enfilés les disques d'argent. » (Begay & Feltes-Strigler, 2010, p. 338, note 19)- 104

Creuset

Fait traditionnellement d'argile réfractaire, permet l'amalgame d'éléments en son sein durant une montée en température. -----75, 111, 115, 116

Cueillir

Se dit de l'action de ramasser du verre en fusion dans le four (Lynggaard, 1981, pp. 95-96). ----- 115

Dibbouk

Écrit aussi *Dybbouk*, d'après le lexique de Leo Rosten intitulé *Les joies du Yiddish* (1994, p. 101), il s'agirait d'une créature/esprit prenant possession du corps d'une personne, altérant son comportement émotionnel et sa rationalité. À titre d'exemple, Rosten (1994) nous parle de la légende du Roi Salomon qui fut éloigné de son trône par une semblable créature. -----65

Diné

« Peuple » en langue navajo. Il s'agit du nom ancestral que les membres utilisent pour nommer leur peuple. L'orthographe *Dineh* existe aussi (Newcomb, 1992, p. 190). -92, 100, 103, 104

Ductilité

Capacité d'étirement d'un matériau. Peut-être utilisé de manière synonymique quant à la plasticité d'un matériel. ----- 111

Échoppe

Parfois nommé « burin de graveur » (Ramseier, 1998, p. 78), l'échoppe est une tige d'acier trempé tranchante utilisée pour entailler le métal (Grether, 1999/2012, p. 8). ----- 113

Empirisme

« Nom générique des philosophies selon lesquelles toutes les connaissances, y compris la connaissance des principes dits rationnels, résultent de l'expérience sensible. » (« EMPIRISME », s. d., paragr. 3)----- 102

Engobe

L'engobe, nom masculin, est une terre servant à recouvrir des pièces préalablement façonnées pour des raisons esthétiques (terres de couleurs) ou techniques (l'émail ne supporte pas le contact direct avec la terre de façonnage, par exemple). ----- 131, 173

Entrelacs

Ornement fait de tracés se recoupant les uns les autres (Aljanvic et al., 1994, p. 394).-----50

Ents

Les *Ents* sont une espèce sylvestre, apparentée aux arbres, ayant capacité de parole et de mouvement dans le monde du *Seigneur des Anneaux* (Tolkien, 1982b, pp. 102-103) -----59

Épochè

« Suspension du jugement. » (Cuvillier, 1956, p. 67) ----- 89, 105

Équithérapie

Le site de *L'Association Canadienne D'équitation Thérapeutique* (s. d., paragr. 2) définit l'équithérapie en disant que « [t]he word 'hippotherapy' comes from the greek 'hippos' meaning horse and 'therapy' meaning care. Thus, hippotherapy is the utilization of the horse for therapeutic purposes rather than equestrian goals. This field targets acquisition of motor pre-requisites rather than equestrian abilities. [...] Objectives are not essentially motor [,] they can be of all types (cognitive, behavioural, etc.) depending on the initial evaluation prepared by the therapist (OT, PT, Speech-Language Pathologist) with the help of the rider's medical team ».-----43

Fatrasie

« Au Moyen Âge, petit poème burlesque, formé de dictons, de proverbes, de phrases sans suite, où se dissimulaient parfois des allusions satiriques.» (« FATRASIE », s. d.)----- XVIII

Fers

Cette nomination regroupe tous les ciseaux et pinces utilisés par le verrier. Il y a les fers à trancher et les fers à jambe ronde. Les premiers permettent le détachement de la pièce de la canne mais aussi le rognage (Lynggaard, 1981, pp. 55-57, 105, 112). Quant aux derniers, ils permettent de former le verre, de l'étirer, de lui donner un galbe, etc. (Lynggaard, 1981, pp. 55-57).----- 116

Festonner

En l'occurrence, il s'agit d'étirer par à coup le verre très chaud avec les fers pour lui créer une bordure dentelée permettant une meilleure adhésion à la pièce de verre.----- 115

Filage

Le verre filé, ou « filage » à distinguer du « soufflage », est une technique de travail du verre en tige. On utilise un outillage et un savoir-faire permettant la transformation de baguette de verre borosilicate en objets variés.----- 115

Filière

Outil permettant d'étirer à un « profil et à une épaisseur déterminés » des fils métalliques (Loosli et al., 1994/2011, p. 85).----- 111

Four de réchaud

Aussi nommé « four à réchauffer », il est destiné à réchauffer des pièces en cours de façonnage afin de limiter les tensions interne du verre, permettant de continuer de travailler la paraison en réduisant le risque de casse durant le processus (Lynggaard, 1981, p. 44). ----- 114

Four de recuisson

Aussi nommé « arche à cuire », ce four « permet le refroidissement lent et contrôlé des pièces terminées, seule manière d'éviter la création de tension dans le verre » (Lynggaard, 1981, p. 44). ----- 114

Groisil

Bris de verre qui ne peuvent être refondus en l'état, souvent recueillis dans un grand récipient après avoir été séparés de leur forme initiale (Lynggaard, 1981, pp. 50-51). ----- 116

Hataalii

Souvent entendu comme « Homme médecine » chez les allochtones (Accard et al., 2002, p. 23), mais signifiant plutôt « chanteur » en langue navajo (Begay & Feltes-Strigler, 2010, p. 337, note 12) et praticien de la médecine traditionnelle (Alvord & Van Pelt, 2003, p. 13). --- 67, 102, 103, 104, 105

Hobbits

Les *Hobbits* sont également des êtres du monde du *Seigneur des Anneaux*, de petite taille et pour citer un passage du livre, dits « semi-poussés, habitants des trous » (Tolkien, 1982b, p. 105). 59

Iikaah

Nom que les Navajos donne à leurs peintures du sable (Accard et al., 2002, p. 26). ----- 106

Injuria

Locution latine pour « blessure ». ----- 27

Laboratoire

Zone du four contenant le verre en fusion, autre nom donné au « pot pour la pâte de verre » (Lynggaard, 1981, p. 37). ----- 114

Mailloche

Outil de bois monté sur un manche, semblable à une demi-sphère évidée et ouverte sur sa partie gauche permettant l'approche de la canne, lors du travail sur le banc, afin de former la paraison en forme de boule (Lynggaard, 1981, pp. 53-55). ----- 115

Mantra

Prières tibétaines (Audouze et al., 1995, p. 27). ----- 105

Marbrer

Il s'agit de l'action de mouvoir une paraison de verre sur une surface (traditionnellement en marbre) afin d'en lisser les aspérités et/ou de lui donner une forme particulière utile au façonnement (Lynggaard, 1981, pp. 52, 97). ----- 115

Marteau à pans

Marteau de bijoutier à tête fine, permettant la frappe curve grâce à sa table légèrement bombé et des retouches précises par sa panne mince (voir Loosli et al., 1994/2011, pp. 12, 66). - 111

Masse

Tige de métal fixée dans un pommeau en forme de poire et à l'embout plat, « [l]es masses sont utilisé pour rabattre les griffes ou la bête sur les pierres. Par pression de la main avec la masse, la matière plie et adhère à la pierre » (Grether, 1999/2012, p. 16). ----- 113

Maya

En sanskrit, *maya* signifie illusion (Aljanvic et al., 1994, p. 641)-----67

Modo

« Manière » en italien. -----75

Opéra

Couleur d'un rouge soutenu (Albaret & Belmont, 1973, p. 110). Je le vois ici proche d'un cramoisi à l'incandescence prononcée. ----- 112

Paraison

Nom donné à la masse de verre en fusion que l'on ramasse sur le bout de la canne (Lynggaard, 1981, p. 96).----- 115

Parure

Voir « Paraison ».----- 116

Peau

« Sorte de tablier généralement en cuir de vache ou de chèvre, placé de manière adéquate sous l'établi de manière à recueillir tous les déchets de métaux précieux, limailles et autres. » (Ramseier, 1998, p. 148)----- 112

Pellets

Morceaux et grains d'un mélange d'oxydes métalliques sous forme brute, avant leur première fusion en verre sodocalcique. ----- 115, 116

Pontil

« Les pontils [...] sont des tiges de fer ou d'acier, d'une longueur de 110 à 125 cm et d'un diamètre 10 à 20 mm, qui servent à fixer la pièce avant de la détacher de la canne [...]. » (Lynggaard, 1981, p. 51) ----- 115, 116

Proprioception

La proprioception est un sens humain nous permettant de percevoir notre corps dans l'espace (Aljanvic et al., 1994, p. 830; Cuvillier, 1956, p. 150). -----80

Pueblos

Appellation regroupant plusieurs communautés autochtones du sud-ouest des États-Unis voisinent des Navajos (Aljanvic et al., 1994, p. 1611).----- 103

Rogner

Action de découper avec les « ciseaux à trancher » une quantité surabondante de verre sur la paraison (Lynggaard, 1981, pp. 55-57, 112).----- 115

Sabot

Alcôve de bois d'environ 45 cm x 45 cm x 15 cm, doublé autrefois par de l'amiante, servant à récupérer la pièce de verre une fois détachée délicatement de son pontil (Lynggaard, 1981, p. 60).----- 116

Toltèques

Ancien peuple autochtone d'Amérique du Sud, installé présupposément au milieu du Xème siècle au nord de l'actuelle Mexico (Aljanvic et al., 1994, p. 1716). -----59

Tournette

Chez le verrier, outil conçu d'un mors (pour la bouche) à une extrémité, d'une longue tige de métal ou de caoutchouc finissant par un embout pouvant s'apposer soit sur le mors de la canne, soit sur le col d'une pièce, permettant de souffler le verre tout en se tenant à distance (voir French Association of Scientific Glass Blowers).----- 116

Transfluence

Mouvement qui entraîne un débordement contaminant (« FLUENCE », s. d.; « TRANSFLUENCE », s. d.). -----87

Trans-sensorielles

Dans son glossaire, Michel Chion (2006) dit que « [n]ous appelons trans-sensorielles les perceptions qui ne sont d'aucun sens en particulier, mais peuvent emprunter le canal d'un sens ou d'un autre, sans que leur contenu et leur effet soit enfermé dans les limites de ce sens » (entrée 125).-----42

Yei

« Les *Yei* sont des Êtres Sacrés, des êtres surnaturels qui interviennent dans la vie des Hommes » (Begay & Feltes-Strigler, 2010, p. 337, note 11). Ce sont les énergies primordiales qui coexistent et coagissent avec les Humains. ----- 104, 119

Yeibichai

Aussi orthographié *Yeibichei* et traduite par « Voie de la nuit ». Cette cérémonie de soin se déroule sur neuf nuits (Feltes-Strigler, 2001, pp. 126-131). ----- 96, 97, 98