

Entre souvenir et identité, subconscience et rêve.

Voyage au sein d'un processus d'auto-affirmation en tant
qu'artiste par la déconstruction du concept de l'artiste-génie

Maîtrise en études cinématographiques

Profil Recherche et création

Étudiante : Jessica Eva Oyarbide

Directeur de recherche : prof. Serge Cardinal

UDEM

RÉSUMÉ

Cet essai propose une incursion dans le cheminement psychologique entrepris par une jeune créatrice pour mieux comprendre et définir son statut en tant qu'artiste par l'entremise d'une réflexion théorique sur l'art et les processus de création. En abordant tout d'abord la question d'un angle sociologique, et aboutissant éventuellement dans la sphère de la littérature psychanalytique pour aborder ce qui relève plutôt de l'ordre de l'inspiration et de l'apport du subconscient, ce mémoire de recherche-crédation suit ainsi le périple de cette longue méditation amorcée dans le but d'aboutir à une auto-affirmation à titre d'artiste par la déconstruction du concept de l'artiste-génie.

Mots clés :

Art, artiste, processus de création, identité, inspiration, onirique, subconscient

ABSTRACT

This essay offers an insight into the psychological journey undertaken by a young creator to better understand and define her status as an artist through a theoretical reflection on art and creative processes. By first approaching the question from a sociological angle, and eventually ending up within the sphere of psychoanalytical literature to address the concepts of inspiration and the subconscious, this research & creation paper thus follows the journey of a long meditation initiated with the aim of achieving self-affirmation as an artist by the deconstruction of the idea of the artist-genius.

Key words:

Art, artist, creative process, identity, inspiration, oneiric, subconscious

REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier ma famille qui m'a toujours soutenue dans mes idées et qui a contribué à rendre possibles tous mes accomplissements de vie, soit mon père et ma mère, Alejandro Oyarbide et Beata Zurowska, ma grand-mère Romualda Zurowska, ainsi que mon frère Anthony Oyarbide. Je remercie également Flavio Cardellicchio, partenaire de vie et complice de création, pour son soutien exceptionnel tout au long de ce parcours.

Je ne serais la personne que je suis sans l'apport inestimable de mon cher et adoré grand-père, Zygmunt Zurowski, artiste-peintre et homme d'exception, qui m'a enseigné dès mes premières années de vie l'importance de l'art et la passion pour la création.

Cette grande aventure théorique et pratique n'aurait pu voir le jour sans le soutien essentiel et les précieux conseils de Serge Cardinal, directeur de recherche. Je remercie également Ariel Harrod et Bruno Philip de l'équipe de l'Université de Montréal pour leur aide au montage de l'installation.

Enfin, je salue chaleureusement la contribution importante de mes amis et collaborateurs dans le cadre de la création de mon film et de mon installation : Victor Bégin, Leila Boily-Afriat, Camille Joyau, Catherine Lennartz, Catherine Pelletier Lauzon, Martine Poirier et Alexandre Larin.

INDEX

Introduction p. 5

1^{ère} partie — Contextualisation de l'acte de création

1. Notions : quelques définitions p. 7
2. La création artistique : une pratique sociale et collective ? p. 12
3. Marchés et industries : contexte de travail de la création artistique p. 16
4. Identité, mémoire et environnement p. 20

II^e partie — Au sein du processus créatif de l'artiste

5. Les artistes et leur public : réception et autonomisation p. 26
6. Au berceau de la création artistique : l'inspiration et le subconscient..... p. 30
7. Faire appel au subconscient par son art : Fellini et Lynch sous la loupe p. 39

III^e partie — Description du projet de création

8. DOUCEUR FAMILIÈRE // FAMILIAL SOFTNESS..... p. 44

Conclusion p. 51

Bibliographie p. 53

Table des illustrations et crédits p. 61

INTRODUCTION

La création artistique est certainement un sujet difficile à théoriser en raison de sa nature subjective, intime et abstraite, mais il demeure qu'elle revêt une importance inestimable en raison du bienfait qu'elle peut avoir, tant au niveau individuel que collectif. Qui n'a pas déjà feuilleté avec émerveillement un livre d'art en se demandant comment quelqu'un avait bien pu avoir telle ou telle idée ? Certes, la société cultive une forte admiration pour les grands artistes et créateurs ayant marqué de par leurs œuvres l'histoire de l'art. Devant tous ces grands maîtres, il est donc certainement difficile, d'une part, de s'imaginer soi-même en tant qu'artiste émergent, et d'autre part, dans une forme de continuité à titre d'artiste de relève.

Étant arrivée à la fin d'un parcours académique, mais parallèlement, au début d'une carrière en tant qu'artiste, je me suis questionnée de façon plus pointue sur la création et sa place dans ma vie. Cette envie de réfléchir autrement à ce qui m'avait semblé si évident tout au fil de mon cursus universitaire, a suscité en moi un besoin de revisiter certains concepts qui, il s'avérerait plus tard, constituaient de larges barrières psychologiques freinant mes ambitions. Car le fait de défendre son œuvre et ses propres idées implique une force et une détermination capables de passer outre les difficultés, les critiques et les incertitudes qui sont propres au fait de présenter et valoriser une œuvre devant la sphère publique, même à petite échelle. Étant consciente de mes propres défis à ce niveau, j'ai voulu profiter de l'occasion de cette rédaction pour effectuer, à travers un parcours surtout théorique, une large introspection me permettant de mieux comprendre mon identité et ma vocation en tant qu'artiste, et surtout, de mieux la défendre. Afin de bien me positionner dans cette écriture qui prendra la forme d'un essai avec des éléments autopoïétiques, j'ai d'abord identifié trois aspects ayant une forte influence sur mon identité en tant que créatrice et qui pouvaient guider mes explorations théoriques en amont de la recherche :

- Œuvrant dans le milieu culturel et muséal depuis près de dix ans, je cumule une expérience professionnelle grandissante qui m'offre plusieurs opportunités de réflexion sur la question de l'art;
- En tant que membre d'une famille d'artistes et de professionnels de la culture, j'ai hérité d'un bagage de connaissances et de souvenirs vifs me portant à m'intéresser à l'écosystème de l'art de façon personnelle ;
- Ma famille et mon entourage immédiat étant largement issus d'un processus d'immigration complexe, je m'intéresse particulièrement à la question de l'identité et au parcours de vie des gens.

Suite à de nombreuses lectures, la création abordée d'un angle sociologique s'est rapidement imposée comme une porte d'entrée intéressante puisque cela me permettait de réfléchir, en résonance à ces trois piliers au cœur de ma propre identité, à ce qui constitue un artiste et à comment je peux l'appivoiser. Cette approche comportant toutefois quelques limites, je me suis également permise de puiser dans la littérature psychanalytique pour aborder ce qui était plutôt de l'ordre de l'inspiration et du possible apport du subconscient à celle-ci ; sujet qui a toujours été au centre de mes préoccupations en tant qu'étudiante et créatrice. Ce mémoire de recherche-crédation suivra ainsi le périple de cette méditation et remise en question dans laquelle je me suis investie, et sera subdivisé en trois sections.

Dans la première, mon regard sera porté sur la contextualisation de l'acte de création en commençant par quelques définitions. Successivement, j'amorcerai des réflexions thématiques : l'aspect social et collectif de l'art, le contexte économique de la création, puis le rapport de l'artiste à son identité et sa mémoire. Dans la deuxième section, plus libre dans sa forme et sa structure, je me questionnerai sur le rapport qu'entretiennent différents artistes avec leur public et leur processus de création, avant de conclure sur certains liens que nous pouvons tisser entre l'artiste et les sphères du subconscient et de l'onirique. Ceci nous mènera enfin à la troisième section où j'expliquerai plus en détail mon travail de création qui a été conçu en étroite résonance avec cet univers onirique qui me fascine depuis longtemps. L'ensemble du texte sera également accompagné de commentaires et réflexions personnels permettant de tracer des liens entre les concepts discutés et mon parcours en recherche-crédation. Quant aux sources primaires, je me baserai surtout sur des articles d'auteurs et l'analyse des matériaux ou traces laissées par des artistes (carnets de notes, dessins, publications, entrevues), afin de mieux comprendre leurs outils et méthodes de travail. À cet effet, je partage l'avis de l'auteure Marie Buscatto qui nous dit :

Par une observation attentive aux moments les plus simples du travail artistique, on décrit ces pratiques indicibles, flottantes ou contradictoires en construction dans la production d'une œuvre artistique.¹

¹ Buscatto, Marie. *L'art et la manière : ethnographies du travail artistique*. Ethnologie française, nouvelle série, T. 38, n° 1, in *L'art au travail*, Presses Universitaires de France, Janvier-Mars 2008, p. 5-13, [<https://www.jstor.org/stable/40990950>], (page consultée le 3 août 2018).

I^{re} partie — Contextualisation de l'acte de création

1. Notions : quelques définitions

On entend par artiste toute personne qui crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recréation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui, ainsi, contribue au développement de l'art et de la culture, qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque.²

L'un des points qui m'interpelle dans cette définition très générale, est le fait qu'elle dépeint l'artiste comme un agent social, qui dans le contexte de son métier et de sa passion, doit obtenir une reconnaissance en tant qu'artiste ; processus intimidant dans lequel je suis présentement moi-même engagée en tant que jeune créatrice. Toutefois, je suis également consciente que cette reconnaissance va de pair avec une nécessité d'auto-affirmation qui passera inévitablement par un changement de perspective sur le sujet. Ainsi, suivant une volonté de démystifier ou de désacraliser un stéréotype que je cultive de l'art et de l'artiste depuis longtemps, j'ai donc multiplié les lectures jumelant art et société, ce qui m'a permis de construire un parcours théorique m'aidant à atteindre cet objectif. Cet essai fait donc principalement écho à une introspection entamée vers la fin de mes études à la maîtrise, mais mise sur papier dans le contexte de cette recherche-crédation. L'historien de l'art Enrico Castelnuovo écrit que :

Faire l'histoire sociale des artistes, la plupart du temps a signifié faire l'histoire des conditions matérielles de leur travail et de leurs groupes, de leur formation, de leur culture, de leur statut social, mais aussi l'histoire de leur psychologie, de leur comportement, de leur image, de leur mythe³.

Au travers de mes lectures, j'ai constaté que, bien souvent, notre vision collective de l'artiste tend vers un personnage mythique et abstrait, distancié des préoccupations quotidiennes et imbriqué dans des réflexions profondes et lointaines.

² Définition de l'Unesco, Section I.1, p.24.

[<http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Funesdoc.unesco.org%2Fimages%2F0011%2F001114%2F111428mo.pdf>].

³ COLLOQUE INSTITUT SUISSE DE ROME. *Per una storia sociale dell'arte*, Rome, Enrico Castelnuovo, 1975, in *Paragone*, 313 et 323, 1976-1977. Traduit en français : *L'histoire sociale de l'art : un bilan provisoire [archive]*, dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2, Paris, 1976, p. 74.

L'artiste est un homme du présent ; un présent qui peut bien être gros de devenir ; mais ce sont les développements seuls de l'histoire qui définissent celles des possibilités dont toute formule ou toute forme est infiniment chargée, dont le destin est de se réaliser⁴.

Je souligne d'ailleurs que, parmi plusieurs propositions de définitions consultées, nous y retrouvons effectivement les mentions de *génie, fou, transcendance, destin, marginal, rêveur, mythe, rebelle, etc*, ce qui nous ramène constamment à cette notion de l'artiste en tant que personnage dont la nature et vision fascinent et permettent de *réaliser les possibles cachés dans l'ordre des choses*.⁵ Ce n'est qu'à la fin du 18^e siècle que la notion d'« *artiste* » fera rupture avec la maîtrise des arts libéraux pour se rattacher plutôt à la pratique des beaux-arts.⁶ Ce terme gagnera en complexité au fur et à mesure que les différentes disciplines artistiques évolueront dans le temps.

Cette valorisation, voire cette idéalisation, de la pratique des artistes érigés au statut de « créateurs » par le romantisme au XIX^e siècle est sans doute ce qui explique qu'il ait fallu attendre le milieu du XX^e siècle pour que les dimensions institutionnelles politiques, économiques, sociales, voire cognitives de l'activité artistique soient enfin étudiées par les sociologues.⁷

Notre vision de l'artiste a certes changé au fil du temps, passant de « *l'artisan* » au « *maître* », puis du « *génie* » au plus récent terme « *d'artiste-entrepreneur*⁸ », tel que noté par l'auteur William Deresiewicz dans son article *The Death of the Artist — and the Birth of the Creative Entrepreneur*. Deresiewicz nous rappelle d'ailleurs que notre compréhension de la créativité évolue elle aussi en fonction des valeurs sociales collectives en vogue. En effet, de nos jours, la notion de « créativité » ne relève plus seulement du domaine de l'art, mais nous la retrouvons aussi au cœur des préoccupations des agences en communication et marketing, dans les cours de gestion et dans les vidéos d'influenceurs qui circulent sur les réseaux sociaux. Je souligne donc l'importance d'aborder la création

⁴ Francastel, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris, Gallimard, 1970, p. 20.

⁵ Cardinal, Serge. Professeur et directeur de ce mémoire, notes de correction, 2019.

⁶ Fontenay, Louis-Abel de Bonafous, abbé de Fontenay (1736-1806). *Dictionnaire des artistes. Notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs, musiciens, acteurs et danseurs, imprimeurs, horlogers et mécaniciens*. Paris, 1776, réédition: Genève, 1972, pages III à V.

⁷ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts : Domaines et approches*. Paris, Armand Colin Éditeur, 2009, p. 3.

⁸ Deresiewicz, William. *The Death of the Artist and the Birth of the Creative Entrepreneur*. Blog *The Atlantic*, Janvier-Février 2015, [<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/01/the-death-of-the-artist-and-the-birth-of-the-creative-entrepreneur/383497>], (page consultée le 7 août 2018).

artistique en gardant en tête le fait que cette réflexion s'inscrit dans une époque où art, créativité et affaires se confondent, où les frontières de définition de ces champs distincts se complexifient, et où de plus en plus de personnes ont accès à des outils ou technologies de création et de diffusion rapides et abordables.

En ce qui concerne la notion de l'*Art*, parmi une multitude d'exemples de définitions, je cite d'entrée de jeu le discours du célèbre historien de l'art Ernst Gombrich qui commence son ouvrage intitulé *Histoire de l'Art* en déclarant : « *Disons nettement, tout d'abord, qu'à la vérité "l'Art" n'a pas d'existence propre. Il n'y a que des artistes* »⁹. Il est vrai que l'histoire de l'art en tant que champ d'études a toujours été bien concentrée sur l'artiste lui-même, ce malgré quelques tentatives de vouloir dissocier l'œuvre de son créateur au fil du temps. Je mentionne ici l'un des plus influents historiens de l'art du 20^e siècle, Clement Greenberg, qui avançait que l'art devait être autonome et privilégiait une approche formaliste. En s'intéressant particulièrement à l'art moderne, il stipulait que contrairement à la peinture occidentale préoccupée par l'imitation du réel, la peinture moderne devait en fait miser sur ce qui la caractérisait principalement — la planéité — tout en demeurant autonome de son contexte de création.¹⁰ Mais, malgré tout, si nous tentons de préciser le concept de l'*art* aujourd'hui, nous constatons que l'artiste n'est effectivement jamais bien loin dans sa définition. Nous pourrions nous demander si cette autonomie de l'art entraîne chez Greenberg le désintérêt envers l'artiste créateur. Toutefois, en feuilletant dans ses écrits, nous pouvons constater différents passages où Greenberg aborde les concepts d'intention, de sentiment, d'honnêteté et de sincérité, notamment dans *Collected Essays and Criticism, volume 3 : Affirmations and Refusals*, ce qui démontre un intérêt marqué pour la sensibilité de l'artiste.

Pour tenter de réfléchir à la notion d'art, il est intéressant de nous rappeler comment Hegel, qui enseignait entre 1810 et 1829 une série de cours à l'Université de Heidelberg, puis l'Université de Berlin, intitulée *Esthétique ou philosophie de l'art*, établissait une classification en distinguant cinq Grands Arts : l'architecture, la sculpture, la peinture, la

⁹ Gombrich, Ernst. *Histoire de l'Art*. Paris, Phaidon, 2001, p.15.

¹⁰ Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism. Volume 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, chapitres consultés : 8, 17, 26, 33 et 51.

musique et la poésie¹¹. Ses enseignements ont été publiés à titre posthume à partir de notes et de travaux étudiants dans un ouvrage sous le titre *Esthétique*. À cette liste, telle qu’initialement formulée par Hegel, ont été progressivement ajoutés le sixième art — arts de la scène — puis le septième, celui qui nous intéresse peut-être le plus dans un contexte de maîtrise en études cinématographiques : le cinéma. L’expression septième art a été introduite par Ricciotto Canudo, un critique franco-italien, suite à la publication de son essai *La Naissance d’un sixième art — Essai sur le cinématographe*¹². Canudo rapportait que le cinéma, constituait une synthèse des autres formes d’art soit, en passant par la peinture et la sculpture (arts de l’espace) puis par la poésie, l’éloquence, la musique et la danse (arts du temps). Il s’agit d’un couronnement de l’art par l’accomplissement des autres disciplines. Aujourd’hui, cette liste a bien évolué et ne compte pas moins de dix grands arts, incluant maintenant aussi diverses disciplines plus récentes telles que les arts médiatiques, la bande dessinée, le jeu vidéo et le multimédia. Nous pouvons également constater une plus ample démocratisation de l’art, une pluralité d’acteurs dans ces milieux, tout comme un meilleur accès aux moyens de production artistique et de diffusion dans toutes ces disciplines. Nous aurons l’occasion d’aborder ce point plus en détail dans le chapitre 2 de cet essai. Les œuvres d’art ont également leur propre statut, histoire ou aura. À ce propos, Enrico Castelnuovo nous explique que :

Leur [les œuvres d’art] rapport avec la société ne s’arrête pas au moment où leur genèse s’achève. À partir de ce moment, elles vivent dans le temps, oubliées ou transmises, respectées ou détruites, elles sont l’objet d’un filtrage social répété, et lorsqu’elles parviennent à survivre, elles sont réinterprétées, revues, revisités.¹³

Autrement dit, l’histoire d’une œuvre (si bien qu’elle soit conservée) commence là où se termine le travail de l’artiste, à la merci d’une critique publique sans règles et prête à désacraliser l’objet artistique hérité, par une réinterprétation de l’objet, de son histoire et de son signifiant, orphelin de sa nature et de sa vocation pour lequel il a été originellement

¹¹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Le livre de Poche, collection *Les classiques de la philosophie*, Paris, tome 1 et 2, 1997, p. 19-22.

¹² Canudo, Ricciotto. *La naissance d’un sixième art. Essai sur le cinématographe*, in *Les entretiens idéalistes*, Bd. X, Jg. 6, n° LXI, 25, Octobre 1911, p. 169–179.

¹³ COLLOQUE INSTITUT SUISSE DE ROME. *Per una storia sociale dell’arte*, Rome, Enrico Castelnuovo, 1975, in *Paragone*, 313 et 323, 1976-1977. Traduit en français : *L’histoire sociale de l’art : un bilan provisoire [archive]*, dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2, Paris, 1976, p. 75.

créé. À ce propos, Bernard Lahire, dans son ouvrage *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, nous dit :

Respecter scientifiquement une œuvre, c'est respecter la réalité des conditions dans lesquelles elle a été créée. [...] Il s'agit de recomposer l'ensemble des contraintes intérieures (dispositions et compétences) et extérieures, passées et présentes, qui agissent sur le créateur et déterminent sa création tant dans ses dimensions formelles que dans les intrigues qu'il déroule.¹⁴

Ainsi, penser à la notion de *création artistique*, c'est donc aussi prendre en considération l'ensemble des facteurs qui affectent la vie de l'individu (milieu de vie, argent, contexte social, identité, etc.) et qui peuvent influencer dans son processus de création comme dans le résultat de cette création. Revenant sur la question de l'art, Bruno Péquignot nous dit :

C'est un travail qui produit un objet spécifique, qui se distingue d'autres objets similaires. Cette distinction est inscrite dans une histoire [...]. Il y a un moment de l'histoire où, dans une aire culturelle particulière, a été créé une catégorie de pensée, qui a été désignée du mot art¹⁵.

Pour Nicolas-Le Strat : « *L'art est un construit indissociable de l'artiste, du social, et du lieu où il se fait*¹⁶ ». Je retiens dans ces deux définitions les mentions de *travail*, d'*histoire*, d'*aire culturelle*, de *social* et de *lieu* qui nous livrent des pistes pour réfléchir à la création sur des bases plus concrètes et accessibles. À ce sujet, Péquignot s'est avéré être d'une grande contribution à ma recherche, ses écrits ramenant l'art et ses mécanismes de création à une sphère tangible :

L'art est le résultat d'un travail de production sociale. Comme toute production, il est situé dans le temps et l'espace de la vie sociale. Il n'a pas toujours existé, il n'a pas existé partout. [...] L'art ne tombe pas du ciel. Les artistes travaillent, ils conçoivent, reprennent, corrigent leurs œuvres — il suffit de voir les manuscrits des écrivains ou les esquisses des peintres, les heures de répétition des musiciens, des danseurs ou des acteurs pour s'en convaincre¹⁷.

¹⁴ Lahire, Bernard. *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris, La Découverte, 2010, p. 12.

¹⁵ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts : Domaines et approches*. Paris, Armand Colin Éditeur, 2009, p. 8.

¹⁶ Hamel, Johanne. *Création artistique et identité professionnelle : Une étude heuristique*. Thèse effectuée à l'Université de Sherbrooke, 2011, p.10.

¹⁷ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts : Domaines et approches*. Paris, Armand Colin Éditeur, 2009, p. 7.

2. La création artistique : une pratique sociale et collective ?

L'idéalisation de l'artiste, comme créateur "incrédé" et de son œuvre comme transcendant l'époque, le lieu, la culture même où elle avait été produite, a été un obstacle majeur à l'approche sociologique, accusée de "désenchanter" (Weber) et de ramener sur la terre des pratiques humaines une activité que seul le vocabulaire religieux aurait dû permettre de décrire. Les recherches de H. Becker ou de P. Bourdieu [...] ont permis de comprendre que l'activité artistique est toujours une pratique collective, qu'elle soit l'objet de conflits ou de coopérations entre les agents sociaux, et, en fait, toujours les deux.¹⁸

Par ces mots, Bruno Péquignot souligne la pertinence d'adopter une perspective sociologique ou ethnographique pour penser les arts et leur production dans un contexte d'interaction humaine. Dans le même ordre d'idées, Lemonchois écrivait que : « *la création artistique est un phénomène qui se développe nécessairement dans des interactions sociales*¹⁹ ». Ce qui est intéressant dans la dimension sociale de l'art, c'est la possibilité d'identifier des moments importants dans le processus créatif d'une œuvre où d'autres acteurs sociaux ont, à un moment ou à un autre, été impliqués, et ce, à différents degrés. Cette réflexion peut certes nous conduire à percevoir *l'acte créatif* différemment. Un élément sur lequel insiste Marie Buscatto dans son texte²⁰ est l'importance de voir au-delà d'une œuvre et comment elle est présentée au public, car l'œuvre, dans sa forme finale, nous arrive dans un contexte défini et souvent associé à divers objectifs de commercialisation. Dans cet esprit, Buscatto donne l'exemple d'un enregistrement musical d'un artiste *solo* dont la production a impliqué la collaboration de nombreux intervenants (techniciens, ingénieurs de son, stylistes, etc.), pour arriver au résultat final qu'est l'album de musique lié à une image de marque et à une campagne de commercialisation.

Ce phénomène n'est toutefois pas récent. Historiquement, dans le domaine de l'art, plusieurs artistes peintres possédaient des ateliers dans lesquels étaient employés des apprentis. Le célèbre peintre néerlandais Hieronymus Bosch avait un tel atelier (15^e et

¹⁸ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts : Domaines et approches*. Paris, Armand Colin Éditeur, 2009, p. 6.

¹⁹ Lemonchois, M. *Création artistique et apprentissages en français : les classes à projet artistique et culturel*, in *Synergies Europe, revue du Gerflint, Programme mondial de diffusion scientifique francophone en réseau 4*, 2009, p. 44.

²⁰ Buscatto, Marie. *L'art et la manière : ethnographies du travail artistique*, in *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 38, No. 1, *L'art au travail*, Janvier-Mars 2008, p. 5-13, Presses Universitaires de France, [<https://www.jstor.org/stable/40990950>], (page consultée le 3 août 2018).

16^e siècles) qui est décrit comme une structure familiale où travaillaient même ses neveux. Le cinéma se prête aussi particulièrement bien à ce type de réflexion ; la société a fréquemment tendance à glorifier les acteurs et les réalisateurs, mais la liste des personnes ayant contribué à la création de l'œuvre est bien plus grande.

La valorisation de l'inspiration individuelle, de l'unicité de l'œuvre et du registre de la "vocation" tend aussi à masquer ce que des recherches empiriques identifient sans cesse : les ressorts collectifs, tendus, conflictuels de l'acte créatif²¹.

Cet énoncé de Marie Buscatto ne vise pas à remettre en question le fait de placer un artiste en tête d'affiche, mais plutôt de s'efforcer de voir dans la création artistique l'ensemble des processus et actions posées par un ensemble de collaborateurs ayant mené à un produit artistique.

Même s'il existe des références historiques propres à la tradition occidentale — depuis les loges et guildes médiévales (Hauser, 1968) jusqu'aux propositions plus récentes comme celles des groupes surréalistes et dadaïstes, du mouvement Fluxus et des collectifs des années 1960-1970, en passant avant cela par les ateliers d'artistes baroques tels que Rubens et Le Tintoret —, les créations collectives ne se consolident en tant que méthode de travail artistique qu'à partir de la dernière décennie du XX^e siècle et de la première décennie du XXI^e siècle. Ces pratiques entraînent la révision d'une panoplie d'idées toutes faites sur l'identité, la création, le talent et le génie²².

En effet, bien que la créativité et l'inventivité soient au cœur des discours sur l'art, la plupart des artistes reprennent, recyclent, ou transforment des éléments et des idées préexistantes, ou s'inspirent d'éléments communs. Car, malgré qu'il y ait de grandes différences, il est tout de même possible de repérer des similitudes pouvant être catégorisées selon des critères définis (courants artistiques, médium, événements marquants, etc.). À ce sujet, Castelnuovo écrit :

²¹ *Ibid.*

²² Madeira, Angélica. *L'art partagé : Proposition de théorie*. In *Art et Société, Recherches récentes et regards croisés*, Brésil/France, direction Alain Quemin, Glauca Villas Bôas Éditeurs, Marseille, OpenEdition Press, 2016, p. 3 [http://books.openedition.org/oep/1443], (page consultée le 8 août 2018).

Un style ne se développe pas spontanément dans une aire étendue. Il est la création d'un centre, d'une unité singulière d'où provient l'impulsion ; ce centre peut être petit, comme la Florence du XV^e siècle, ou grand comme le Paris de l'avant-guerre, mais il a l'assurance et la cohérence d'une métropole²³.

Castelnuovo fait référence ici à un pôle géographique pouvant servir à une analyse plus ciblée. Pour aller un peu plus loin, Éric Villagordo, dans son article au sujet de Bruno Péquignot, ajoute que :

Même si le monde de l'art n'édicte pas les sciences humaines, la construction scientifique du processus artistique se doit de prendre en compte les définitions qui fonctionnent dans les groupes sociaux analysés²⁴.

Toutefois, de nos jours, la proximité dans une région géographique donnée n'est pas un critère nécessaire pour définir un groupe d'individus. Effectivement, en s'alliant et s'organisant, des groupes réunis par une intention ou une caractéristique commune font surgir de nouvelles potentialités de création :

L'œuvre d'art comme un mode d'expression privilégié de la pensée, non seulement d'un individu donné, son producteur, mais de cet individu en tant qu'il est un être social, et qu'à travers son geste, son émotion, c'est un collectif qui trouve une expression²⁵.

Aujourd'hui cette collectivité artistique prend un nouveau sens grâce aux technologies de l'information et de la communication. Des collectifs se forment à l'échelle internationale, les gens interagissent de façon instantanée, l'accès à l'information est de plus en plus démocratique et les frontières géographiques ne limitent plus les discussions. En ce sens, la création de l'encyclopédie numérique Wikipédia est un exemple de collaboration internationale entre des milliers d'auteurs, pour la plupart non rémunérés, provenant de pays différents. Ainsi, comme le décrit l'auteur Angélica Madeira,

Ensemble, ces travailleurs des idées parviennent à trouver des alternatives en matière de production de savoir et d'œuvres d'art. Ils interviennent ainsi sur le terrain, forts d'un pouvoir de négociation collectif qui leur permet de préserver

²³ Castelnuovo, Enrico et Carlo Ginzburg. *Domination symbolique et géographie artistique*, in *L'histoire de l'art italien, Actes de la recherche en sciences sociales*, 1981, n° 40, p. 51-72, p. 51.

²⁴ Villagordo, Éric, et Bruno Péquignot. *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*. Paris, L'Harmattan, *Sociologie de l'Art*, 2008/3, OPuS 13, p. 121-129, p. 123 [<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2008-3-page-121.html>], (page consultée le 5 août 2018).

²⁵ Francastel, Pierre. *Arts et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Gallimard, 1956.

une certaine indépendance vis — à-vis des institutions, pour transformer les conditions de production culturelle au sein des sociétés actuelles.²⁶

Tout ceci, inévitablement, façonne le milieu artistique, transforme les rapports aux publics, et surtout rend possibles des projets de grande envergure en éliminant la nécessité de déplacement et de proximité géographique ; de nouveaux groupes surgissent et de nouvelles pratiques de création émergent. Ces réflexions sur la dimension collective dans le milieu artistique ont fortement résonné avec mon expérience de création. En effet, dans le contexte de ma propre création pour cette maîtrise, j'ai fait appel à la contribution de quelques amis créateurs, qui ont pu, chacun à leur manière, donner leur avis, notamment sur la scénarisation du film et sur les personnages que j'avais conceptualisés. Le fait de fédérer autour d'un projet artistique différents collaborateurs, partager avec eux mes ambitions, et de construire en synergie ensemble une œuvre cinématographique cohérente à partir de ces réflexions fondamentales, demande certes le développement d'habiletés de leadership et organisationnelles bien nécessaires dans le cadre d'une carrière artistique. La création de cette œuvre s'est avérée ainsi être très instructive.

L'un des éléments principaux que j'en retiens est l'importance de s'associer à des gens qui partagent les mêmes intérêts que nous par rapport à un projet artistique, surtout dans un contexte de coopération bénévole. De façon plus spécifique, je note qu'en processus de préparation au tournage, j'ai réalisé assez tardivement que les collaborateurs que j'avais identifiés au début pour mon projet n'avaient pas assez de disponibilités à m'accorder pour le mener à terme. Donc, trois semaines avant la date initialement prévue pour le tournage, je me suis entourée de collègues cinéastes qui ont généreusement accepté le défi. Toutefois, ce revirement de situation a nécessité plusieurs réajustements et concessions (horaire compressé, réajustement du scénario, nouvelle équipe, etc...). Ce que je retiens de cette situation c'est qu'il faut choisir judicieusement les gens avec qui nous travaillons, être clair dès le début sur l'implication demandée, et surtout, être prêt à bifurquer si un imprévu survient, tout en restant compréhensif et orienté vers les solutions. En ce sens, bien que la collaboration bénévole puisse mener à des exemples de cocréation et d'entraide

²⁶ Madeira, Angélica. *L'art partagé : Proposition de théorie*, in *Art et Société, Recherches récentes et regards croisés*, Brésil/France, direction Alain Quemin, Glauca Villas Bôas Éditeurs, Marseille, OpenEdition Press, 2016, p. 4. [<http://books.openedition.org/oep/1443>], (page consultée le 8 août 2018).

extraordinaires, il demeure que cette formule comporte des limitations, notamment de temps disponible alloué au projet, et surtout, des risques importants concernant les collaborateurs n'étant pas réellement en situation de s'investir à juste mesure.

3. Marchés et industries : Contexte de travail de la création artistique

Gardant toujours notre regard et notre attention sur le contexte dans lequel s'inscrit une œuvre, poursuivons notre exercice en concentrant davantage notre réflexion sur l'aspect économique de la création ainsi que sur les dynamiques liées au marché et à l'industrie de l'art. Malgré certaines croyances populaires, la culture contribue grandement à l'essor économique d'un pays. Il est donc pertinent pour nous de consulter en entrée de jeu quelques données statistiques économiques, car elles nous amènent à voir les artistes autrement, comme des personnes qui travaillent et collaborent à la prospérité (sociale et économique) de la société. Sur son site web, la Société des Musées du Québec affiche les avantages économiques de la culture en reprenant une étude sur les arts élaborée en 2016 par Hill Strategies, une société canadienne spécialisée dans la recherche en sciences sociales dans le secteur des arts, avec le soutien du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts de l'Ontario.²⁷

Ce numéro de *Recherches sur les arts* présente un examen des principales données provinciales ou territoriales du rapport de Statistique Canada sur les indicateurs culturels provinciaux et territoriaux (2010-2014). Ce dernier fournit des données sur les retombées économiques directes et l'emploi dans les secteurs des arts, de la culture et du patrimoine.

- Statistique Canada estime que les retombées économiques directes des industries culturelles s'élevaient à 61,7 milliards de dollars au Canada en 2014, soit 3,3 % du PIB du pays et que 700 100 emplois étaient directement reliés aux industries culturelles.
- Au Québec, la contribution directe des industries culturelles au PIB était de 14,5 milliards \$ en 2014, soit 4,3 % du PIB de la province. La valeur ajoutée des industries culturelles au Québec, en tant que proportion du PIB provincial total, est la plus élevée des provinces et très supérieure à la moyenne canadienne (3,3 %).
- En 2014, il y avait 175 900 emplois directement liés aux industries culturelles au Québec, soit 4,4 % de tous les emplois (4 millions). Ce pourcentage est le plus élevé des provinces et est bien supérieur à la moyenne canadienne (3,9 %).
- Entre 2010 et 2014, le PIB des industries culturelles a progressé de 16 %, comparativement à l'augmentation de 12 % de l'ensemble de l'économie provinciale.

²⁷ *Avantages économiques de la culture*, in *Recherches sur les arts*, vol. 15, n° 3, Hill Strategies Research Inc, Juin 2016, [<http://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/statistiques/etudes/avantages-economiques-de-la-culture-pdf>], (page consultée le 5 août 2018).

Si plusieurs artistes, organismes ou entreprises bénéficient de subventions publiques et privées, c'est aussi parce que la culture représente un investissement majeur qui a des retombées positives bien au-delà de sa valeur économique. Toute création a donc le potentiel de générer un revenu, de créer de l'emploi, ou encore d'amener de la visibilité à un pays ou à un territoire. Dans le cadre de leur démarche créative, les artistes doivent donc prendre en considération un certain nombre d'éléments qui peuvent avoir une incidence directe ou indirecte sur leur travail. En effet, la dimension économique en milieu artistique est intimement liée au résultat d'un processus de création, bien que cette réalité détonne de l'aura accordée à l'art. Comme le dit Péquignot :

Quel que soit son domaine, l'activité artistique est donc un travail de production qui a une dimension économique. Le mode d'organisation économique fait donc peser sur ce travail des contraintes à l'intérieur desquelles les artistes doivent trouver un mode d'existence²⁸.

En avançant dans cette recherche, nous constatons alors la difficulté de porter une critique sur le processus de création dans un sens très large étant donné les conditions extrêmement différentes, notamment l'envergure d'une industrie, dans laquelle travaillent différents artistes. L'*industrie*, quant à elle, est une notion qui implique d'emblée un marché de grande taille, l'utilisation de machines et une plus grande division des tâches dans un souci d'optimisation du temps de travail et de réduction de frais de production. De même, le terme « *industrie sous-entend la mise en œuvre de moyens de production que ne possède pas un artisan*²⁹ ». Bruno Péquignot, pour définir l'industrie, donne l'exemple du cinéma et de l'édition :

Ce qui caractérise ce secteur d'activité [le cinéma et l'édition], c'est qu'il produit des objets, dont on peut multiplier les exemplaires (sans que ce soit au sens strict des reproductions, les vendre, les stocker, les revendre, etc.)³⁰.

²⁸ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts : Domaines et approches*. Paris, Armand Colin Éditeur, 2009, section II, chapitre 1.3 *La production artistique*.

²⁹ De Ferrière le Vayer, Marc. *Des métiers d'art à l'industrie du luxe en France ou la victoire du marketing sur la création*, in *Entreprises et histoire*, 2007/1, n° 46, p. 157-176, p. 158 [<https://www.cairn.info/revue-entreprises-et-histoire-2007-1-page-157.html>], (page consultée le 29 juillet 2018)

³⁰ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts : Domaines et approches*. Paris, Armand Colin Éditeur, 2009, section II, chapitre 3.6 *Les industries culturelles*.

Mais nous pouvons voir qu'au sein d'une même discipline artistique peuvent cohabiter les grandes industries tout comme des pratiques artistiques de plus petite taille. Par exemple, des pièces uniques de vêtements de créateurs indépendants faits à la main versus les collections *prêt-à-porter* d'une grande maison de couture sont deux exemples de design commercialisés et traités de façon différente, mais sans nécessairement avoir la même valeur en tant qu'objets d'art ; la question de l'attribution de valeur artistique à des créations mériterait certainement plus d'approfondissement.

L'auteur Marc de Ferrière de Vayer a analysé l'histoire des métiers d'art en contexte d'industrie, notamment de luxe, et surtout, a observé l'importance du marketing et son rôle dans la croissance de l'industrie :

Le secteur du luxe, fondé sur la participation à la création artistique, a pris une dimension de plus en plus industrielle. Mais l'arrivée du marketing n'a-t-elle pas entraîné l'abandon progressif des métiers d'art et contribué à un changement de nature du secteur ?³¹

Ce qui est très intéressant dans son ouvrage est le fait de cerner le marketing comme levier permettant à une industrie de croître. Vendre la culture grâce aux principes de la commercialisation de marque est certainement une idée qui déplaît à plusieurs par leurs idéologies, mais qui permet aux artistes de faire connaître leur travail et surtout de vendre leurs œuvres. De plus en plus, les institutions culturelles se tournent vers les spécialistes marketing pour promouvoir et communiquer l'art et la culture au public, suscitant son intérêt à travers l'offre de services et activités associés. Nous constatons que c'est l'image même des artistes en tant qu'individus qui est soumise à ces mécanismes, notamment par la prise en charge de leurs outils de communications, de leur image de « marque » et en les guidant dans certaines décisions.

Dans son ouvrage *l'artiste, l'institution et le marché*, l'auteure Raymonde Moulin porte son attention sur deux autres aspects très importants : la « *carrière artistique* » et « *construction des réputations*³² ». Dans un premier temps, elle considère que l'être artiste

³¹ De Ferrière le Vayer, Marc. *Des métiers d'art à l'industrie du luxe en France ou la victoire du marketing sur la création*, in *Entreprises et histoire*, 2007/1, n° 46, p. 157-176, p. 157 [<https://www.cairn.info/revue-entreprises-et-histoire-2007-1-page-157.html>], (page consultée le 29 juillet 2018).

³² Moulin, Raymonde. Avec la collaboration de Pascaline Costa *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris, Flammarion, 1992.

est non seulement une vocation, mais aussi une profession ; les choix artistiques s'effectueront bien souvent dans un objectif de progression professionnelle, et non pas le contraire. Une carrière sera assujettie à une réputation qui sera bâtie dans le temps. Ce processus qu'est la *construction de la réputation* influencera grandement la tournure de la carrière d'un artiste et les possibilités qui s'ouvriront à lui ; « *Deux processus sociaux sont en jeu : prendre appui sur les ressources sociales et recourir à des procédures collectives de validation de soi*³³ ». Au sujet de la propension que nous avons à agir sur notre propre cheminement en tant qu'artistes, Péquignot, en empruntant divers concepts notamment élaborés par le sociologue Pierre Bourdieu, nous dit :

Ainsi, la production artistique, ce qu'on désigne comme création, est-elle la rencontre entre le champ artistique et ses règles spécifiques ainsi que l'ensemble des positions qui y sont possibles et un habitus qui détermine un agent social à y chercher et éventuellement y trouver une place telle qu'il puisse produire une œuvre, susceptible d'y trouver une reconnaissance sociale, symbolique ou économique ?³⁴

Dans le même ordre d'idées, Moulin, nous ramène non loin des propos de Bourdieu au sujet de l'habitus :

Les opportunités d'action des artistes, leur capacité à entrer et à survivre dans le monde de l'art et dans le marché ne sont pas indépendantes des facteurs esthétiques, économiques et institutionnels qui déterminent les contextes dans lesquels se situe l'ensemble des acteurs intervenant dans la construction des réputations³⁵.

L'habitus de l'individu derrière l'artiste régit, selon Bourdieu, les dispositions de celui-ci à percevoir, agir et réagir à son environnement, ce qui peut donc ramener une discussion très macroscopique à des études de cas axées sur des parcours de vie de différents créateurs. De mon côté, œuvrant dans le milieu culturel depuis plus de dix ans, et ayant vu de très près plusieurs membres de ma famille évoluer dans ces mêmes milieux depuis mon enfance, je tends à voir d'un œil très réaliste les mécanismes à l'œuvre dans la construction

³³ Hamel, Johanne. *Création artistique et identité professionnelle : Une étude heuristique*. Thèse à l'Université de Sherbrooke, 2011, p. 127.

³⁴ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts : Domaines et approches*. Paris, Armand Colin Éditeur, 2009, section II, chapitre 1.3 *La production artistique*.

³⁵ Moulin, Raymonde. Avec la collaboration de Pascaline Costa. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris, Flammarion, 1992.

d'une réputation et d'une carrière artistiques. Par contre, je constate que j'ai plus beaucoup de facilité à appliquer ces principes de communication, de marketing et d'affaires aux curricula d'autres créateurs. Vendre son propre travail comporte un défi supplémentaire, celui de la conviction et de la confiance en soi. Dans le cadre de ce projet de création, pour la première fois, j'ai été appelée à organiser un événement visant à présenter une œuvre personnelle devant un public. Ayant vécu à maintes reprises des grands dévoilements et vernissages d'autres artistes, j'ai été surprise de la profondeur de mes inquiétudes, même pour un événement à très petite échelle. Je retiens donc, maintenant plus que jamais, qu'il est très important de se forcer à passer au travers de telles expériences, d'une part car cela permet de forger un caractère et une confiance en soi, d'autre part, car ces événements permettent de constituer un curriculum artistique que nous pouvons présenter pour faire évoluer notre carrière et nos œuvres davantage.

4. Identité, mémoire et environnement

Nous poursuivons notre exploration théorique cette fois en gardant principalement en tête le concept *d'identité* : chaque personne naît dans des conditions différentes et mène une existence qui lui est propre. C'est autour du concept d'identité que nous retrouvons tout ce qui relève de la sphère de l'intimité, de l'histoire familiale, mais aussi de la politique, de la sexualité, et bien plus encore. Tout cela sans oublier le vécu et les souvenirs propres à chacun, pouvant contribuer à forger une perspective qui est unique à tout individu. Comment certains artistes se voient-ils influencés dans leurs idées et leurs créations par des éléments qui les entourent ou qui marquent d'une manière ou l'autre leur existence ? Les réponses à cette question sont certes aussi multiples que les limites de notre imagination et peuvent être extrinsèques ou intrinsèques à l'esprit créateur. Une multitude de travaux portent sur la question de l'identité et plusieurs définitions ont été élaborées pour tenter de la définir. À ce propos, l'étude de Johanne Hamel nous livre les deux composantes qui, selon elle, constituent une identité :

Ce que nous sommes comme être biologique, émotionnel et rationnel, et le rôle que nous tenons dans la famille et la société. L'ensemble de ces deux aspects forme la structure identitaire de chacun³⁶.

Tous les artistes ne puisent donc pas nécessairement de façon consciente dans leur histoire personnelle pour trouver de l'inspiration, mais tous les artistes ont une vision du monde qui leur est unique. L'identité de l'artiste, toutefois, est une notion hybride à mi-chemin entre l'identité personnelle de l'individu et sa vocation d'artiste. À la lecture de plusieurs écrits sur la question, nous avons constaté que l'identité de l'artiste est rarement décrite comme étant exclusivement intérieure à l'artiste, mais est bien souvent liée aux relations avec autrui. Pour Nathalie Heinich :

L'identité de créateur dépend du degré auquel elle est investie, par soi-même et par autrui. Il y a donc une très grande complexité dans les conditions nécessaires à la construction d'une cohérence de soi comme créateur³⁷.

D'autre part, une personne peut effectivement s'investir dans un art, mais rarement, elle sera considérée comme un artiste jusqu'au moment où ses œuvres seront présentées à un public, voire reconnues. À ce sujet, pour Nicolas-Le Strat :

Les critères proprement artistiques manquent, c'est maintenant l'activité artistique elle-même qui définit l'artiste. L'identité d'artiste naît du geste identitaire de rendre sa création publique et de laisser pénétrer le regard du public dans l'intimité du geste de création³⁸ ». Dans le même ordre d'idées, Bruno Péquignot constate que « l'artiste n'existe pas avant l'œuvre, de même que l'œuvre n'existe pas avant l'artiste, la production de l'un est production de l'autre.³⁹

Il existe tout de même une multitude de cas où cet art n'a été reconnu que tardivement, voire, après le décès de l'artiste. C'est justement le célèbre cas de la photographe urbaine Vivian Maier dont les clichés et enregistrements sonores qu'elle avait laissés dans un centre d'entreposage ont été retrouvés par le John Maloof, aussi photographe, lors d'une vente aux enchères (Ill. 1-3). Le succès international de ses photographies est certainement

³⁶ Hamel, Johanne. *Création artistique et identité professionnelle : Une étude heuristique*. Thèse à l'Université de Sherbrooke, 2011, p. 5.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Péquignot, Bruno, 2007, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, p. 32.

renforcé par son histoire personnelle trouble et mystérieuse : la photographe qui n'a jamais montré ses œuvres au public. Le documentaire intitulé *Finding Vivian Maier* explique justement comment cette trouvaille a été le point de départ d'une grande recherche ayant comme objectif de découvrir et de comprendre cette artiste, vivant selon plusieurs indications avec des difficultés de santé mentale, et dont l'identité était demeurée volontairement secrète⁴⁰. Surtout, au travers ce film, nous voyons de façon concrète comment la construction du mythe permet de créer une nouvelle identité : celle de l'artiste. Aujourd'hui, nous pouvons voir comment John Maloof a réussi à créer un véritable univers autour de Maier, légitimant son œuvre. Parmi les moyens utilisés, outre la réalisation d'un film documentaire à son sujet, nous voyons donc l'intervention de spécialistes, l'arrivée de ses œuvres en galerie d'art, la vente de celles-ci sur le marché de l'art, la publication d'ouvrages à son sujet, un site web professionnel, des expositions itinérantes, et même la création d'un fonds de bourses d'études pour femmes photographes étudiantes en son nom.

La dimension sociale de l'identité nous amène à étendre notre réflexion pour ainsi inclure la notion de *mémoire*. À titre d'exemple, un artiste dont l'héritage a été largement marqué par les questions d'identité et de mémoire est certainement le designer Alexander McQueen, qui s'est malheureusement enlevé la vie en 2010, neuf jours suivant le décès de sa mère. Il est connu que sa mère Joyce, grande passionnée d'histoire et de généalogie, a été d'une très grande influence sur la carrière de son fils. Les textiles écossais traditionnels et drapeaux britanniques ont justement grandement figuré dans les créations de McQueen, plusieurs de ces morceaux étant aujourd'hui devenu des icônes de sa marque (Ill. 4-6). Dans une entrevue⁴¹ retrouvée entre Joyce McQueen et son fils, ce lien très fort entre *identité et mémoire* fait surface à plusieurs reprises :

JM : *What do your Scottish roots mean to you?*

AM : *Everything*

⁴⁰ Maloof, John et Charlie Siskel. *Finding Vivian Maier*. USA, documentary, 2013, 84 min. [<https://www.youtube.com/watch?v=5gQ5aUUhvIQ>], (page consultée le 7 août 2018).

⁴¹ McQueen, Alexander, *interviewed... by his mum*, *The Guardian*, 20 avril 2004, [<http://www.theguardian.com/culture/2004/apr/20/guesteditors>], (page consultée le 5 août 2018).

À titre d'inspiration, McQueen puisait dans différentes thématiques, notamment la dualité entre agression et romance, entre la vie et la mort, entre élégance et grotesque, entre humain et machine, entre plaisir et douleur, pour concevoir non seulement des pièces de haute couture, mais aussi des défilés à la manière de pièces de théâtre enrichies de décors percutants, de propos critiques et de performances marquantes, repoussant avec force les limites du milieu de la mode. Au sujet du rapport entre œuvre et identité, le créateur explique : « *My works have always been autobiographical, a lot to do with my own sexuality and coming to terms with the person I am - it was like exorcising my ghosts in the collection. They were about my childhood, the way I think about life and the way I was brought up to think about life*⁴² ». Dans son ouvrage portant sur les rapports entre mémoire, création et entretiens, l'auteure Françoise Levaillant nous dit :

Une histoire personnelle implique un vécu particulier que l'entretien rend justement plus particulier encore. [...] L'artiste est donc confronté au désir très fort de son interviewer qui est de reconstituer le puzzle de sa vie. C'est en puisant dans l'ensemble complexe de ses souvenirs, et comme si n'existait ni censure ni oubli, qu'il répond lui-même par des fragments, des morceaux choisis.⁴³

L'artiste livre alors à son interlocuteur par ses mots et ses réflexions une biographie critique⁴⁴ ou autofiction, qui, autant véridique qu'elle puisse être, nous renseigne davantage sur l'histoire de sa vie artistique et sur la manière dont il conçoit ses *œuvres*, les contextes dans lesquels elles ont été réalisées, leur mise en marché, le tout dans une quasi-séance psychanalytique menée par l'interviewer. À l'interviewer ensuite de faire sens des réponses et histoires de l'artiste, et de les colliger avec d'autres sources d'information, pour ainsi formuler sa propre interprétation.

Pour aller un peu plus loin dans cette réflexion, nous portons notre attention sur l'influence que peut avoir un environnement sur un créateur. En effet, nous savons qu'un contexte économique et politique tendu peut entraîner de grands mouvements sociaux chargés d'histoire devenant source d'inspiration pour des contestations artistiques. Les artistes,

⁴² Watt, Judith. *The life and Legacy of Alexander McQueen*. New York, HarperCollins Publishers, 2012, p. 65.

⁴³ Levaillant, Françoise. *D'où est-ce que je viens ? Où je me situe ?* in *L'entretien entre mémoire et histoire, Entretiens d'artistes. Musique, cinéma & arts plastiques*, Bruxelles, Belgique, 2010, p.11.

⁴⁴ si ce n'est pas parfois l'artiste même qui se raconte par une autobiographie d'auteur.

souvent au front de ces manifestations, peuvent prendre la responsabilité de contester, de transmettre et d'interpréter au niveau créatif, les mouvements émergents souvent au péril de leur propre sécurité. En ce sens, l'artiste Ana Mendieta dont l'exil familial, en raison du contexte politique, a grandement marqué son œuvre est un parfait exemple pour aborder la question. De l'ensemble de son œuvre, ce sont ses travaux les plus radicaux de *performance*, de *land* et de *body art* qui retiennent le plus l'attention. Entre 1973 et 1980, Mendieta réalise la série *Siluetas* en mettant en scène des empreintes de son corps qu'elle travaille dans la terre ou le sable, ou encore, constituées de divers matériaux naturels (Ill. 7-8). Ces empreintes éphémères, destinées à vivre et disparaître dans la nature, abordent la question de la sexualité et du temps, mais surtout de l'effacement du corps. Nous pouvons y tracer un rapport avec l'effacement de l'identité et de certains groupes sociaux, rejoignant ainsi ses contestations politiques, et notamment, sa critique de la violence sur le corps des femmes.

I have been carrying out a dialogue between the landscape and the female body. Having been torn from my homeland (Cuba) during my adolescence, I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (Nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the Universe. It is a return to the maternal source⁴⁵.

Lors du décès tragique de l'artiste, plusieurs œuvres étaient demeurées incomplètes, notamment, un projet de publication de photographies de gravures rupestres qu'elle avait effectuées à Cuba suite au retour dans son pays natal en 1980 en référence aux mythes et croyances des Taïnos, population autochtone ayant été décimée lors de la colonisation espagnole. Dans les mots de l'artiste :

I understand that myths are the accumulation of the experience of a people, based on their most profound and significant beliefs. They express their general attitudes and feelings, how they perceived the world and represented natural phenomena. So as it follows, as a Cuban American and cultural inheritor of the Tainan Culture, I want to make a small publication a collaboration you might say between them and I [sic], using their myths and my drawings⁴⁶.

⁴⁵ Barreras del Rio, Petra and John Perreault, *Ana Mendieta: A Retrospective*, The New Museum of Contemporary Art, New York 1988, p.10.

⁴⁶ *Ibid.*

L'exil est effectivement une thématique sensible présente dans de nombreuses lectures au sujet de la mémoire et de l'identité chez les artistes. La doctorante Kateryna Lobodenko — Senani, effectuant ses recherches universitaires sur les arts visuels russes face à la mémorisation de l'exil, l'explique ainsi :

Raconter l'exil dans le cinéma ou à l'aide du rire, c'est toujours raconter l'expérience de la perte, du déracinement, de la nostalgie et de l'intégration. C'est aussi parler de l'exil intérieur, partager son parcours de combattant fragilisé par l'avenir incertain, et, en racontant, se forger une nouvelle identité englobant toutes les expériences endossées en exil⁴⁷ .

Étant investie depuis plusieurs années dans une réflexion personnelle au sujet de l'art et de l'identité, je suis interpellée par l'évolution des parcours de vie des gens qui m'entourent. Lorsque je rencontre de nouvelles personnes dont le parcours créatif m'intéresse, je tente de m'informer dans la mesure du possible sur leur parcours de vie, et ensuite, sur la source de leurs idées ou œuvres marquantes, étant moi-même à la recherche de cette illumination créatrice. Certes, je vois dans cet intérêt une corrélation avec une vision de l'art comme inspiration presque divine, d'où l'importance de rationaliser ces questionnements. Les deux branches de ma famille ayant vécu un processus d'immigration et d'exil dans des contextes politiques difficiles, arrivés au Canada en tant que réfugiés. Étant donné cet héritage, ai-je un devoir politique et moral d'aborder certaines thématiques dans mes œuvres qui reflète mon parcours de vie et mes origines, ainsi que celui de ma famille ? Comment puis-je consolider tant d'intérêts qui ne sont pas entièrement reliés ou compatibles ? Ayant le désir de construire des œuvres cohérentes et conservant certains éléments distinctifs, ces questions me reviennent souvent à l'esprit. Étant maintenant arrivée en fin de parcours académique, je suis enfin en mesure d'affirmer que, pour ma part, la réponse est bel et bien affirmative. Le processus de reconstruction identitaire chez les artistes que j'ai évoqué dans cette section peut alors trouver dans la recherche-crédation le terrain idéal pour se manifester et aboutir à la réalisation d'une œuvre, fruit de mémoires et de réflexions inspiratrices et génératrices de contenus artistiques.

⁴⁷ Lobodenko-Senani, Kateryna. *L'enfant perdu du fripon. Les arts visuels russes face à la mémorisation de l'exil*. Paris, colloque international "Mémoires des migrations et temps de l'histoire", Cité nationale de l'histoire de l'immigration, novembre 2012.

II^e partie — Au sein du processus créatif de l'artiste

5. Les artistes et leur public : réception et autonomisation

Il est difficile de parler des artistes et de leur processus de création sans réfléchir à leur rapport avec le public. Quel rôle ou influence peut avoir le public sur une démarche de création artistique ? Bien que cette question soit très vaste, nous livrons ci-dessous quelques considérations aux fins de notre recherche-crédation personnelle. Abordant la question de la création artistique dans un esprit de continuité dans le temps, il est important de se rappeler, tel que mentionné précédemment, que le public de même que son approche vis-à-vis de l'art évolue lui aussi, suivant les courants sociaux et les influences de la technologie en constante mutation.

Nous assistons aujourd'hui à une très grande circulation de l'art grâce aux divers moyens de communication numériques, notamment à travers le web et les réseaux sociaux. L'idée du grand « Art » réservé aux élites et aux critiques, et de l'art populaire restreint au reste de la société, s'essouffle depuis longtemps déjà ; désormais, les gens issus de divers milieux culturels et sociaux entrent en contact avec des contenus de tous genres. Le public accède en ligne à une infinité d'œuvres d'art et d'informations, comme il peut suivre et interagir avec les artistes et les institutions qui les propulsent sur la sphère culturelle locale et internationale. Ceci donne lieu à une large circulation d'œuvres diversifiées, numériques et numérisées, et permet aux utilisateurs des diverses plateformes (Facebook, Twitter, Netflix, Google Art Project, etc.) d'élargir leurs horizons culturels en découvrant ce qui se fait à l'échelle internationale, tout en participant, grâce à leurs commentaires partagés sur le réseau du web, à la construction et la promotion de l'image de marque d'un artiste.

Ces incroyables possibilités de communication comportent toutefois un risque important pour le public, celui de se perdre dans la multitude d'information qui arrive depuis la toile du web en sa direction. Comment discerner ce qui est vrai ou faux ? Comment assurer une qualité d'information dans la masse médiatique qui se déploie devant nous ? Et, surtout, pouvons-nous compter sur le public pour être critique de ce qu'il consomme ? La grande montée des émissions de télé-réalité dans la dernière décennie et les fonctionnalités des

réseaux sociaux ont rendu très populaire le *vote du public*, donnant au spectateur la possibilité de manifester son désaccord, ou de soutenir un artiste qu'il apprécie. Netflix, par exemple, affiche maintenant pour chaque film disponible une note de la critique (*Rotten Tomatoes*)⁴⁸ et une note du public (Ill. 9). Plus que jamais, un artiste peut voir et suivre la réaction de son public à son œuvre (commentaires, *emojis*, notations, *hashtags*). Mais est-ce que ce nouveau rapport entre public et artiste n'entraînerait justement pas une plus grande mise à l'écart de cette audience, par souci de préserver une indépendance artistique et confiance en ses idées ? Dans le même ordre d'idées, Péquignot remarque que :

Depuis une vingtaine d'années existe cette tendance à ériger un public en expert. [...] Ce rôle nouveau attribué au public est lié au processus d'autonomisation des artistes, qui implique la mise à l'écart relative du public dans l'activité de création des artistes.⁴⁹

Un public peut d'ailleurs être très critique vis-à-vis d'un artiste, ne jugeant pas seulement son œuvre, mais aussi sa vie privée, son apparence physique, et de nos jours, laissant des commentaires vexatoires sur les réseaux sociaux. À chaque fois qu'un artiste partage sur le web l'une de ses œuvres, il est conscient (on l'espère) des risques de voir celle-ci être remaniée, modifiée, déconstruite au cours de son cheminement en ligne. Bien que la dynamique entre l'artiste et son public ait quelque peu changé avec les réseaux sociaux, il s'agit d'un rapport qui existe tout de même depuis bien longtemps. L'auteure Johanne Hamel, en se basant sur des énoncés de Nathalie Heinich⁵⁰, souligne :

La sanction publique de l'identité d'artiste dont l'échec ne consiste plus actuellement à être un mauvais artiste, mais à ne pas être un artiste, dans un contexte où il y a pluralité des instances de jugement, qui peuvent être plus ou moins expertes ou compétentes en art.⁵¹

Est-ce que le plus grand risque de tous est de voir son statut d'artiste réduit au point où l'on n'est plus perçu comme un artiste du tout ? C'est une question qui mériterait un peu plus d'approfondissement. Comme nous pouvons le constater, l'importance de la mise à l'écart

⁴⁸ Site web de Rotten Tomatoes [<https://www.rottentomatoes.com/top/bestofit/>], (page consultée le 11 août 2018).

⁴⁹ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts : Domaines et approches*. Paris, Armand Colin Éditeur, 2009, section III, chapitre 1.3 *D'autres mode de réception*.

⁵⁰ Heinich, Nathalie. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris, Klincksieck, 1996. rééd. 2005, 2012.

⁵¹ *Ibid.*

du public n'est pas nouvelle, et revient dans la plupart des discours et réflexions des artistes sur leur propre démarche artistique. En effet, plusieurs artistes, et articles, mentionnent l'idée de vivre la création artistique en ne tenant pas en compte les préférences du public ; l'art pour l'art :

Tant que l'art reste soumis à la tyrannie des besoins et des passions, il n'existe pas à proprement parler ; sans doute, le sentiment de la beauté se fait jouir déjà, mais il ne suffit pas à lui-même ; il est soumis à des buts étrangers. Ce n'est que quand l'art suffira à lui — même qu'il naîtra vraiment en tant qu'art⁵².

C'est dans cet esprit que plusieurs artistes arrivent à percuter les valeurs, déstabiliser les goûts ou créer des polémiques qui bien souvent marquent des points tournants dans leur carrière. Plusieurs auteurs ont abordé cette question, notamment Bruno Péquignot en parlant d'autonomisation de l'artiste : « *l'autonomisation absolue du geste artistique implique la rupture avec le public de tout pacte de réception.*⁵³ » En ce sens, un célèbre exemple dans le milieu musical international est la performance de Bob Dylan en 1965 au *Newport Folk Festival*, où l'artiste s'est présenté sur scène avec des musiciens rock et des guitares électriques, choquant ainsi son public amateur de folk acoustique (Ill. 10). À ce sujet, et selon son gérant de tournée Jonathan Taplin, il aurait notamment dit avant de monter sur scène : « *Well, fuck them if they think they can keep electricity out of here, I'll do it*⁵⁴ ». Dans le même esprit, le musicien Will Butler du groupe *Arcade Fire*, dans le cadre d'une entrevue au sujet de leur dernier album *Everything Now* et de ce qu'il pense de la leçon de David Bowie, « *Never think about your audience* »⁵⁵, s'exprime ainsi :

Every time you put something out there are people who say: "They've completely lost it, they suck now." Initially we played acoustically, then we played a show with electric guitars and some super fans said: what is this? I remember playing Wake Up for the first time and seeing people leave the room because they were so disappointed with the song and the new direction of the band. So I kind of knew very early that those people were not correct and that you're not doing music to please everyone. You just have to make it for

⁵² Bastide, Roger. *Art et Société*, Paris, L'Harmattan, 1977, p. 80.

⁵³ Fabiani, Jean-Louis. *Le public et sa légende*. Chapitre I, in *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Ministère de la Culture, 2002, p.75.

⁵⁴ Sounes, Howard. *Down the Highway: The Life of Bob Dylan*. New York, Grove Press, 2001, p. 180.

⁵⁵ Butler, Win. *Everything Now, started out as a remix*. Best Kept Secret festival 2017, YouTube, [<https://www.youtube.com/watch?v=9my5diu0muc>], (page consultée le 7 août 2018).

yourself. One of the most profound things I learned from David Bowie was when he said the only mistake he made in his career was when he thought about his audience⁵⁶. (III.11)

L'idée n'est donc pas d'ignorer son public, mais plutôt de ne pas se limiter aux contraintes qu'il peut imposer, car les artistes sont amenés constamment à construire, déconstruire, remettre en question et repousser les limites de ce qui a déjà été fait. Cette distanciation que prend l'artiste vis-à-vis de son public peut d'ailleurs être constatée dans l'ensemble des disciplines artistiques. C'est aussi en se basant sur ce même point – l'autonomisation – que l'auteure Anne Monjaret, en étudiant l'évolution du métier de chapelier, a tenté de cerner ce qui a séparé l'artisan de l'artiste :

(pour l'artiste) La relation directe à la cliente est supprimée lors de la conception du chapeau. C'est à la cliente de s'adapter aux modèles proposés (forme, couleur). On reproduit à l'identique le modèle original. Le chapeau n'est plus pensé comme un accessoire qui doit s'harmoniser à un vêtement, il se conçoit comme un objet d'art⁵⁷.

D'une certaine façon, c'est donc aussi l'artiste qui choisit, dans la façon dont il présentera le fruit de son travail, comment le public devra l'aborder. À titre de professionnelle du milieu culturel, je suis bien consciente que le public n'est pas toujours tout à fait prêt à recevoir le fruit d'un travail novateur. Ce n'est souvent qu'avec le soutien de porte-paroles influents d'un milieu, quel qu'il soit, qu'un créateur commence à avoir de l'écoute de la part du public. Il est essentiel de garder à l'esprit combien il est important d'obtenir des appuis de critiques ou de personnalités permettant de légitimer son œuvre, et d'autre part, combien l'opinion publique est sujette à changement. Ainsi, la relation avec le public est une dynamique qui doit être vécue de façon stratégique et réfléchie. À ce propos, Péquignot écrit :

Pour résoudre cette contradiction sans remettre en cause cette autonomisation de l'artiste et pour maintenir la présence du public, il a émergé un nouveau groupe de professionnels de la culture : les médiateurs culturels, qui vont tenter de faire ce que les artistes faisaient en partie il y a encore quelques années et qu'ils

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Monjaret, Anne. *Les modistes : de l'artisan à l'artiste : Les mutations d'un corps de métier à travers le contexte de production*, in *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 28, n° 2, L'Avatar, Presses Universitaires de France, Avril-Juin 1998, p. 243 [<http://www.jstor.org/stable/40989994>], (page consultée le 5 août 2018).

répugnent pour la plupart à faire aujourd'hui : mettre en place des procédures d'accession aux œuvres pour des publics.⁵⁸

Car une œuvre artistique peut être de qualité exceptionnelle, mais encore faut-il réussir à la vendre ou à la diffuser. Le public fait donc intrinsèquement partie du cheminement de l'œuvre, du processus de création, voire de son succès. L'autonomisation du créateur de l'œuvre n'implique ainsi pas l'effacement total de son public, bien au contraire.

Lorsque je réfléchis au contexte économique de la création et à la construction des réputations, tel que théorisé par Raymonde Moulin, ceci peut impliquer de devoir tisser des liens avec sa communauté, mais aussi de s'associer à des partenaires et collaborateurs, saisir des opportunités importantes, sans toutefois oublier l'objet de son travail, l'art, et mettre son essence artistique en péril ; il s'agit d'un équilibre certes fragile, mais tout de même atteignable. Pour ma part, il est bien évident que toutes ces années travaillées dans le milieu culturel ont été le fruit de mouvements calculés, visant à faire des rencontres stratégiques ou à mieux comprendre les mécanismes propres à ces milieux, de même qu'à absorber une quantité maximale d'information et d'inspiration pouvant, un jour ou l'autre, me servir en tant que matière créatrice. Tout de même, nous pouvons nous outiller le mieux possible, mais tisser des liens avec un public est un travail qui se fera toujours en collaboration avec des médiateurs culturels, notamment car nous nécessitons des opinions externes à notre travail créatif, mais aussi, car leur rôle peut nous aider à nous concentrer sur notre création. Ainsi, j'ai toujours travaillé à interpeller les publics pour visiter les vernissages d'expositions et de spectacles d'autres artistes, mais je serais très curieuse de tenter aussi l'expérience inverse.

6. Au berceau de la création artistique : l'inspiration et le subconscient

Often the public forms an idea of inspiration that is quite false, almost a religious notion. Alas! I do not believe that inspiration falls from heaven. I think it rather the result of the profound indolence and our capacity to put to

⁵⁸ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts : Domaines et approches*. Paris, Armand Colin Éditeur, 2009, section III, chapitre 1.3 d'autres modes de réception.

work certain forces in ourselves. [...] These unknown forces work deep within us, with the aid of the elements of daily life, its scenes and passions and, when they burden us and oblige us to conquer the kind of somnolence in which we indulge ourselves like invalids who try to prolong dream and dread resuming contact with reality [...] For it is at this moment that it becomes necessary to find the means which permit the unformed work to take form, to render it visible to all. To write, to conquer ink and paper, accumulate letters and paragraphs, divide them with periods and commas, is a different matter from carrying around the dream of a play or of a book⁵⁹.

Dans l'objectif de comprendre comment les artistes travaillent et déploient leurs efforts de création, j'ai consulté d'abord l'ouvrage *The Creative Process : Reflections on invention in the Arts and Sciences*, commenté et édité par Brewster Ghiselin⁶⁰, poète et professeur américain, reconnu pour avoir notamment enseigné un cours sur les processus créatifs à l'Université de Utah à partir de 1941. Ce qui m'est rapidement apparu comme un élément intéressant est l'ouverture et la mise en lumière de multiples réflexions sur cette même thématique qu'il décrit lui-même comme une sorte de « *compendium de fragments*⁶¹ ». L'être humain a souvent tendance à catégoriser et étiqueter les gens ou les choses pour en dégager une logique porteuse de sens, mais ce n'est pas l'approche que j'ai retenue. Plutôt, dans l'esprit de Ghiselin, j'ai opté pour une exploration libre valorisant la pluralité des idées. D'emblée, j'ai retenu deux concepts proposés par Ghiselin. Le premier est le fait que ce n'est que lorsqu'une création est complétée que le sens de l'effort créatif se manifeste et que la croissance de l'artiste atteinte à travers ce parcours devient visible⁶². Deuxièmement, que ce processus de création ne semble presque jamais se produire de façon purement calculée et consciente⁶³.

Comme point de départ à cette réflexion thématique, je me suis donc intéressée à la question de l'inspiration qui peut se présenter sous différentes formes et prendre vie de multiples façons. Je cite ici la mythique chanteuse jazz Billie Holiday au sujet de

⁵⁹ Cocteau, Jean. *The Process of Inspiration*, in *The Creative Process: A Symposium*. Ghiselin Brewster, University of California Press, 1952, p. 81.

⁶⁰ Ghiselin, Brewster. *The Creative Process: Reflections on invention in the Arts and Sciences*. Berkeley, University of California Press, 1985.

⁶¹ *Ibid.*, p.2.

⁶² *Ibid.*, p.4.

⁶³ *Ibid.*, p.5.

l'importance de travailler sur des œuvres qui nous correspondent et que nous pouvons ressentir émotionnellement (Ill. 12) :

I always wanted Bessie's [Smith] big sound and Pop's [Louis Armstrong's] feeling. Young kids always ask me what my style is derived from and how it evolved and all that. What can I tell them? If you find a tune and it's got something to do with you, you don't have to evolve anything. You just feel it, and when you sing it other people can feel something too. With me, it's got nothing to do with working or arranging or rehearsing. Give me a song I can feel, and it's never work.⁶⁴

Par cette citation, Billie Holiday nous indique son approche à la musique ; il s'agit surtout d'une question de sensibilité, d'émotion, voire d'intuition. En découvrant l'univers jazz, surtout dans les années 30, on constate les nombreuses collaborations avec des musiciens qui se succèdent de façon organique, de bouche à oreille, d'une séance d'improvisation à une autre. Bien que Billie fût principalement interprète et que plusieurs chansons lui étaient proposées, c'est la touche magique de son timbre sonore et de la musicalité de sa voix ponctuée d'un léger vibrato, qui transformait toute pièce en voyage mélancolique, teinté d'un passé douloureux et refoulé. Sans apprentissage formel, Billie a réussi à se faire connaître en tant que chanteuse jazz, surtout par mimétisme, reproduisant de façon très fluide les sonorités inspirées des musiciens jazz qu'elle côtoyait.

D'un autre côté, à titre d'exemple nous permettant de considérer une toute autre approche, l'écrivain Edgar Allan Poe faisait allusion dans son essai *The Philosophy of Composition* à sa vision de l'écriture en mettant de l'avant la rigidité de sa méthode, la rationalité et la logique :

It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition — that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem⁶⁵.

⁶⁴ Holiday, Billie et William Dufty. *Lady Sings the Blues*. The 50th-Anniversary Edition with a Revised Discography, Crown/Archetype, 2011, p.43.

⁶⁵ Poe, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*, in *Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*, Philadelphia, avril 1846.

Mais bien que l'intuition et la rationalité ne soient pas en opposition⁶⁶, nous constatons que l'importance accordée à l'une ou l'autre varie considérablement d'un artiste à un autre. Picasso, pour sa part, avait une approche beaucoup plus fluide par rapport à la peinture, naviguant de thématique en thématique, expérimentant différentes formes et couleurs, et établissant de nouveaux courants et techniques en chemin : « *When we invented cubism, we had no intention of inventing cubism but simply of expressing what was in us*⁶⁷. » Picasso mise sur une évolution artistique constante, laissant place aux surprises et aux imprévus devenant innovations, de façon à ne plus être en mesure de retracer l'intuition de départ ou l'inspiration première :

When one begins a picture one often discovers fine things. One ought to beware of these, destroy one's picture, recreate it many times. On each destruction of a beautiful find, the artist does not suppress it, to tell the truth; rather he transforms it, condenses it, makes it more substantial. The issue is the result of rejected discoveries.⁶⁸ (Ill. 13-14)

Toutefois, notons que nous devons faire attention à bien garder à l'esprit les écarts possibles entre ce qu'un artiste peut nous indiquer de sa propre démarche de création, et certains faits ou éléments qui pourraient nous révéler d'autres facettes de cette démarche en elle-même, d'où l'importance de multiplier ses sources d'information. Le rapport à l'inspiration et aux méthodes de travail nous amène donc à nous demander où prennent forme ces idées et intuitions menant à d'éventuelles explorations artistiques, voire innovations. Pour réfléchir à cette question, j'ai décidé de porter mon attention aux méandres sinueux de la dimension onirique et dans la sphère psychologique de l'être et de sa subconscience, sujets qui ont toujours été de grand intérêt dans ma pratique artistique et mon parcours académique.

Les écrits du psychiatre Carl Gustav Jung au sujet de la création artistique se sont avérés être d'excellentes ressources pour la suite de cette réflexion. Pour le célèbre auteur et psychanalyste suisse, la psyché est « l'utérus » de toutes les sciences et les arts. Toutefois, la psychologie en tant que discipline n'est pas en mesure d'établir les relations causales

⁶⁶ La plupart du temps ils sont tous les deux impliqués dans la construction d'une œuvre.

⁶⁷ Zevros, Christian. *Conversation with Picasso*, in *The Creative Process: Reflections on invention in the Arts and Sciences*, Brewster, Ghiselin, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 51.

⁶⁸ *Ibid*, p.50.

pouvant expliquer la créativité, alors on ne peut que tenter de la décrire et de l'étudier. S'étant aussi grandement attardé aux questions de la créativité, de l'art-thérapie, du mysticisme, de l'alchimie, de la spiritualité, et bien plus encore, ses textes ont été de fascinantes avenues de lecture résonnant avec mes intérêts et questionnements les plus profonds. Dans son livre *Modern Man in Search of a Soul*⁶⁹, une œuvre regroupant une collection d'essais, Jung s'attaque à des interrogations de cette nature se situant tant au niveau de la psychologie que de la philosophie. Parmi ces essais, nous avons retenu *Psychology and Literature*⁷⁰, où il se questionne autour de la création d'œuvres telles que la *Divine Comédie* de Dante⁷¹ et *Faust* de Goethe⁷². Jung y distingue deux modes de création : psychologique et visionnaire. Le premier – psychologique – est lié aux expériences de vie que nous interprétons de façon consciente, que ce soit un choc émotionnel, une leçon ou une relation passionnelle ; en d'autres mots, ce qui constitue la vie d'une personne. Le deuxième et celui qui nous intéresse plus particulièrement dans le contexte de cet essai – visionnaire – est ce qui vient frotter les parois du soi profond. Dans ses mots :

It is a strange something that derives its existence from the hinterland of man's mind - that suggests the abyss of time separating us from pre-human ages, or evokes a super-human world of contrasting light and darkness. It is a primordial experience which surpasses man's understanding, and to which he is therefore in danger of succumbing. The value of the force of the experience are given by its enormity. It arises from timeless depths; it is foreign and cold, many-sided, demonic and grotesque. A grimly ridiculous sample of the eternal chaos⁷³.

Dans une tentative d'expliquer le mode créatif, Jung va chercher les réponses du côté de l'héritage freudien : serait-ce l'incompatibilité entre un événement vécu et la conscience de l'artiste ? Est-ce que l'acte de création est une tentative incessante de remplacer la réalité par une fiction qui demeure perpétuellement insatisfaisante ? C'est peut-être ce qui pourrait

⁶⁹ Jung, Carl Gustav. *Modern man in search of a soul*. New York, Mariner Books editions, 1933.

⁷⁰ Jung, Carl Gustav. *Psychology and Literature*, In *The Creative Process: A Symposium*, Brewster Ghiselin, Berkeley, University of California Press, 1985.

⁷¹ Dante, Alighieri. *La Divine Comédie*. Paris, édition enluminée coordonnée par François Bregiroux, traduite en français par Alexandre Masseron, illustrée par Jean-Luc Leguay, préface de Nicole Maymat, éditions Dervy, novembre 2013.

⁷² Von Goethe, Johann Wolfgang. *Goethe's Faust*. Introduction et traduction par Walter Kaufmann. New York, Anchor Books, A division of Random House, Inc.1962.

⁷³ Jung, Carl Gustav. *Modern man in search of a soul*. New York, Mariner Books editions, 1933, p.160, p. 220.

expliquer ce qu'il qualifie dans ses mots comme une : « *prolifération des formes imaginatives monstrueuses, démoniaques, grotesques et perverses* ⁷⁴ ». La porte d'entrée vers cet univers caverneux, telle que décrite par Jung, est une question qui attire ma curiosité depuis longtemps.

Différents créateurs ont élaboré des techniques ou méthodes de travail permettant d'accéder à une dimension plus profonde de son être à des fins de création. Pour l'écrivain et poète contemporain Charles Juliet, une technique d'introspection et d'entrée dans le subconscient est la privation sensorielle : « Ce qui me passionnait, c'était d'observer ce qui se passait en moi, de le fixer pour pouvoir le comprendre. ⁷⁵ » Cette observation de lui-même passait par l'écoute d'une sorte de voix intérieure : « M'attendre, parfois pendant plusieurs heures, à ne rien faire, dans le silence, que la voix arrive. ⁷⁶ » La privation sensorielle est en effet une excellente incitation pour le psychisme, à défaut de pouvoir traiter des informations venant du monde extérieur, à activer l'apparition de représentations intrapsychiques, voire d'hallucinations. ⁷⁷

Juliet tenait un journal où il notait ses pensées, ses sentiments et tout ce qui était lié à sa subconscience. Ghiselin, en parlant d'automatisme, relate le cas du mathématicien Henri Poincaré, qui avait trouvé une formule très intéressante pour travailler : devenir ivre tout en buvant du café pour demeurer éveillé. Cet état physiologique l'empêchait donc de dormir, tout en le permettant d'être témoin d'idées et capacités rendues possibles que par l'ivresse. Fait intéressant, dans cet état, le mathématicien ne prenait pas le mérite de ses actions créatrices puisqu'elles étaient guidées par son subconscient, et surtout, car celles-ci n'auraient pas pu, selon lui, être exécutées par lui de façon consciente. L'idée de dépendance à des moyens tels que drogues et alcool permettant d'accéder à ces sphères inconscientes est largement répandue et fait partie intégrante de l'imaginaire collectif que nous cultivons de la sphère artistique :

Tricks, devices, drugs, or disciplines are useful to the inventor only in so far as they support that action or empower the organism that acts. The less the worker needs to depend on eternal things or circumstances the safer he is from disturbances and disabling accidents. The man who comes to depend on alcohol, or on paper a specific size, or on some favored environment in order

⁷⁴ *Ibid.* p. 22, notre traduction.

⁷⁵ Juliet, Charles, Conférence à la médiathèque de Valence (Drôme) les 13 et 14 mars 2008, p. 48.

⁷⁶ *Ibid.* p 48.

⁷⁷ Joulain, Patrick. *Créativité, création, processus créateur*, in *Cahiers jungiens de psychanalyse*. 2012/1, n.° 135, p. 43-61. [<https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2012-1-page-43.html>], (page consultée le 7 août 2018).

to get his work done has narrowed his freedom of relying on his skills, ingenuity, and sensitiveness.⁷⁸

La dépendance rejoint d'une certaine façon ce que Jung avançait dans son essai : « *Art is a kind of innate drive that seizes a human being and makes him its instrument*⁷⁹ ». Cette vision de l'artiste comporte un élément de destin : il serait la proie d'une force créative qui l'anime, contre laquelle il est impuissant. Jung fait d'ailleurs référence à une dualité présente chez l'artiste qui, d'une part, est un humain comme tous les autres, mais qui, d'autre part, incarne *un processus de création impersonnel*⁸⁰. En d'autres mots : « *as an artist, he is man in a higher sense — he is collective man — one who carries and shapes the unconscious psychic life of mankind*⁸¹ ». C'est d'ailleurs cette idée qui expliquerait, selon lui, le destin tragique de plusieurs grands artistes : leur dévouement important envers l'art amènerait à un déséquilibre dans les autres sphères de leur vie, drainant ainsi l'énergie restante qui est normalement plus équitablement répartie dans ce qui constitue une vie dite modérée (interactions sociales, travail, loisir, famille, etc.). Plusieurs personnes ayant effectivement vécu, ou vivant des situations difficiles, trouvent remède, soulagement et thérapie dans l'acte de créer, qui devient alors nécessaire et se manifeste sous forme de besoin. Selon l'auteur Patrick Joulain :

Le processus créateur, dans le cas d'une contrainte à créer, est bien une tentative de transitionnalisation de la zone traumatique, une tentative pour créer à travers la production artistique ce qui a été trouvé dans l'expérience traumatique, mais n'a pu être subjectivement approprié.⁸²

À ce sujet, l'artiste de renommée internationale Yayoi Kusama, reconnue pour ses œuvres faisant usage de points comme moyen d'expression artistique et pour les fameux *Infinity Rooms*⁸³, vit des hallucinations visuelles et auditives depuis un jeune âge et utilise l'art pour bloquer ces pensées à titre d'art-thérapie ou d'art-médecine :

⁷⁸ Ghiselin, Brewster. *The Creative Process: Reflections on invention in the Arts and Sciences*. Berkeley, University of California Press, 1985, p.16.

⁷⁹ Jung, Carl Gustav. *Modern man in search of a soul*. New York, Mariner Books editions, 1933, p. 229.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p.173.

⁸² Joulain, Patrick. *Créativité, création, processus créateur*, in *Cahiers jungiens de psychanalyse*. 2012/1, n.° 135, p. 43-61. [<https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2012-1-page-43.html>], (page consultée le 7 août 2018).

⁸³ Infinity room de Yayoi Kusama: installations composées de miroirs réfléchissant des éléments lumineux à l'infini.

Since childhood, I have been painting, for no special reason, numerous dots and nets, drawing from the hallucinations that seem to appear endlessly. I can't explain why if you ask me⁸⁴.

Sa vie imprégnée par les difficultés familiales et la maladie mentale a certainement marqué sa carrière artistique. Dans une entrevue avec la journaliste Anna Fifield du *Washington Post*, elle raconte comment elle se souvient d'avoir vu une citrouille lui parler lorsqu'elle était enfant, citrouilles qui se retrouvent justement à nombreuses reprises dans ses œuvres⁸⁵ (Ill. 15). De même, elle relate des souvenirs troublants concernant l'infidélité de son père envers sa mère, l'ayant laissée avec un profond dégoût du sexe pour le reste de sa vie. À ce sujet, Kusama explique : « *I began making penises in order to heal my feelings of disgust towards sex*⁸⁶ ». Malgré qu'elle habite volontairement dans un institut psychiatrique depuis quelques décennies, elle est toujours aussi active sur le plan artistique : « *I'm old now, but I am still going to create more work and better work. More than I have in the past. My mind is full of paintings.*⁸⁷ » Le fardeau de l'artiste, aussi difficile qu'il puisse être à porter, est souvent ce qui permet de repousser les limites établies et d'apporter des innovations surprenantes :

Any new movement of the psychic life can find its freedom only outside consciousness, or at least in some degree of dissociation from consciousness, it has always been at first the aspect of adventurous departure from the known, in so far as it has any aspects of which we can be aware [...] It requires some courage to move alone, often counter uncertainties⁸⁸.

Ces explorations se sont traduites bien souvent en méthodes de travail ingénieuses, surtout du côté d'artistes associés au mouvement surréaliste. L'un des pionniers de ce mouvement, mais reconnu aussi pour ses œuvres dadaïstes, est le peintre et sculpteur Max Ernst qui a été inspiré par les planches de bois anciennes ayant été frottées au fil des années. De cette inspiration, il a développé la technique du *frottage* qui consiste à passer un crayon sur une

⁸⁴ Kupper, Oliver Maxwell. *AUTRE ISSUE 002, A Million dots: an interview with Yayoi Kusama*, January 1, 2014. [<https://autre.love/interviewsmain/2015/3/18/a-million-dots-an-interview-with-yayoi-kusama>], (page consultée le 7 août 2018)

⁸⁵ Fifield, Anna. *How Yayoi Kusama, the 'Infinity Mirrors' visionary, channels mental illness into art*. In *The Washington Post*, February 15, 2017, [https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/how-yayoi-kusama-the-infinity-mirrors-visionary-channels-mental-illness-into-art/2017/02/15/94b5b23e-ea24-11e6-b82f-687d6e6a3e7c_story.html?utm_term=.94fe139060cd], (page consultée le 7 août 2018).

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Ghiselin, Brewster. *The Creative Process: Reflections on invention in the Arts and Sciences*. Berkeley, University of California Press, 1985, p. 9.

feuille au-dessus de surfaces texturées dans le but de suggérer des images et faire ressortir des formes particulières :

Using the appropriate technical means, excluding all conscious directing of the mind (towards reason, taste, or morals) and reducing to a minimum the part played by him known as the 'author' of the work. [...] The author is present as a spectator, indifferent or impassioned, at the birth of his own work, and observes the phases of his own development⁸⁹. (Ill. 16).

Ce procédé, similaire dans son essence à l'écriture automatique, est l'une des nombreuses techniques nées dans le cadre du courant surréaliste ayant comme objectif de minimiser l'apport conscient du créateur. Nous pouvons aussi penser au collage, fumage, cadavre exquis, voire s'engager dans des activités d'hypnose ou dans une psychanalyse, pour faciliter l'accès à la dimension subconsciente. Ainsi, notre attention doit non seulement être portée aux processus de création, aux artistes et aux œuvres, mais aussi, aux techniques inventées et développées pour arriver à ces fins.

Mais qu'en est-il des œuvres qui, par leur essence, renvoient leurs spectateurs à la dimension onirique et subconsciente ? Il s'agit d'un corpus que j'ai beaucoup consulté et étudié qui, naturellement, transparait dans la plupart de mes créations. Suite à ce processus de recherche-crédation, je suis persuadée que la poursuite des recherches et lectures sur la psyché, telle que la littérature jungienne, serait certainement une avenue à emprunter pour ajouter de la profondeur aux futures créations. Je m'intéresse également beaucoup à la transformation de matières brutes en provenance du subconscient vers le conscient sous forme de création artistique. En ce sens, tenter quelques techniques formulées par les surréalistes et les réactualiser serait une deuxième avenue à explorer et à documenter. Travaillant déjà à partir de fragments de rêves, je mentionne également l'importance de se doter d'une méthode de conservation de ces « matériaux » si éphémères, tout comme d'une discipline personnelle plus assidue, le tout dans le but de constituer un plus large inventaire d'idées et de sources d'inspiration.

⁸⁹ Ernst, Max. *Inspiration to order*. In *The Creative Process: Reflections on invention in the Arts and Sciences*, Brewster Ghiselin, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 61.

7. Faire appel au subconscient par son art : Fellini et Lynch sous la loupe

Dans mes nombreuses lectures, je me suis intéressée non seulement au subconscient comme source d'inspiration, mais aussi à la capacité d'une œuvre à faire appel à la dimension onirique. J'ai donc décidé de dédier cette dernière réflexion thématique à cette question, en analysant de façon plus détaillée les œuvres des réalisateurs Federico Fellini et David Lynch, et ce, également dans l'objectif de tracer un lien direct avec mon propre travail de création qui sera expliqué davantage dans la troisième section de cet essai. Ces deux réalisateurs qui ont un parcours et un portfolio en étroite résonance avec mes intérêts et préoccupations, prolifiques tant dans les domaines du cinéma que dans les arts visuels, demeurent des figures de référence vers lesquelles je me tourne régulièrement. Parmi la multitude d'artistes et de créateurs pouvant être nommés en relation avec le subconscient, le réalisateur Federico Fellini retient certainement l'attention en raison de sa discipline et méthode de travail employée pour transformer la matière brute issue de ses idées et de ses rêves en œuvre cinématographique. Étant donné la nature de mon propre travail de création (Annexe 2), le fait de disséquer de façon plus détaillée son processus artistique m'est donc apparu non seulement comme une façon pour mieux diriger l'essence de cette réflexion vers mon propre travail, mais aussi comme une étape incontournable pour conclure cette large introspection.

« *Non faccio un film per dibattere tesi o sostenere teorie. Faccio un film alla stessa maniera in cui vivo un sogno. (Je fais un film à la manière dont je vis un rêve)*⁹⁰ ». Cette citation de Federico Fellini, reprise lors d'une entrevue par Renato Barneschi en 1983, représente, en mon sens, l'essence de l'œuvre du cinéaste italien. Tout d'abord, Fellini, par ces mots, révèle sa source primaire d'inspiration créative et artistique, c'est-à-dire, le monde des rêves en laissant sa veine artistique ouverte au souffle du surréalisme, de l'improvisation et de l'abstraction. Ses inventions cinématographiques prennent ainsi vie dans ses visions nocturnes et prennent forme en tant que dessins qui nous ont été légués dans son *Libro dei Sogni*⁹¹. Plus de 400 pages de rêves ont été recueillies en deux grands ouvrages conservant

⁹⁰ Barneschi, Renato. *Oggi*, 1983. In *Federico Fellini, E la nave va*, transcription de Gianfranco Angelucci, Longanesi & C., Milano 1983.

⁹¹ Kezich, Tullio. *Il Libro dei Sogni*. Avec la collaboration de Vittorio Boarini et la contribution de Vincenzo Mollica, traduction en français par Renaud Temperini, Paris, Flammarion, Fondazione Federico Fellini, Rimini, pour les images, 2010.

cet univers onirique raconté en deux périodes distinctes de sa vie (Ill. 17). Sous les conseils de son psychanalyste jungien Ernst Bernhard, Fellini prit l'habitude de relater ses rêves en images et en notes dans un premier livre entre 1960 et 1968, et dans une deuxième collection entre 1973 et 1982. À travers les séances de psychanalyse du Dr Bernhard (mort en 1963) et la description de ses rêves, Fellini se révèle, et indirectement, dévoile personnages et situations narratives qui plus tard se composeront dans des œuvres magistrales comme *La Dolce Vita*, *8 et demi*, ou encore *Satyricon* et *Casanova* (Ill. 18-19). Il s'agit de presque trente ans de rêves conservés dans les annotations du maître qui seront publiés enfin dans un seul ouvrage en 2007, « *Il Libro dei Sogni* » que je conserve précieusement dans ma chambre depuis plusieurs années. On pourrait se demander maintenant si cet ouvrage, en plus de mettre en scène quelques-uns de ses principaux personnages cinématographiques (notamment Giulietta Masina, sa compagne d'une vie, qui devient *Giulietta degli spiriti* dans un film de 1965, Ill. 20) et les nombreuses situations surréalistes vécues dans les rêves par Fellini, révélerait enfin les sources d'inspiration artistiques et créatives de l'artiste tout en esquissant la nature de sa vie intérieure (Ill. 21). Écoutons Tullio Kezich, critique de cinéma italien qui coordonne la direction et signe la préface de ce livre :

Après avoir terminé *Le Livre de mes rêves*, le lecteur reste perplexe : cette expérience a-t-elle contribué à éclaircir le mystère Fellini ou l'a-t-elle rendu encore plus épais ? Au-delà de la dimension d'une vie ordonnée et bourgeoise, choisie par Fellini dès sa jeunesse et toujours défendue vaillamment, et si l'on dépasse les limites de la rationalité et de l'auto-ironie, nous avons découvert un personnage constamment tourmenté par d'angoissantes douleurs, par les remords, par des insuffisances présumées et par la peur de l'avenir. Est-il légitime de supposer que cet état de perpétuelle agitation intérieure fut le prix à payer pour sa créativité débordante et solitaire ?⁹².

L'image du créateur à titre de figure sacrificielle, complètement voué à une vie tumultueuse, mais donnant fruit à un art profond et marquant a déjà été abordé précédemment. Je m'intéresse tout de même à l'idée de découvrir un artiste par les traces qu'il a laissées, complexifiant notre vision de lui et de sa création, mais surtout, nous rappelant qu'il ne sera jamais possible d'affirmer le connaître entièrement. Nous

⁹² *Ibid.* p. 17.

spectateurs, n'avons que pour matériel d'interprétation les quelques histoires, notes et croquis, nous permettant de porter un regard sur sa vie intérieure et de construire notre propre image du personnage à partir de notre imagination. Mais notre interprétation, bien que souvent basée sur des sources ou informations tangibles, peut également être le reflet de notre monde intérieur :

L'art de l'interprétation des rêves ne s'apprend pas dans les livres ; les méthodes et les règles ne sont bonnes que pour celui qui est capable de s'en passer : seul dispose de la faculté réelle celui qui a la grâce du savoir et de la compréhension vivante, seul celui qui, compréhensif, en a le don gratuit. Quiconque ne se connaît pas soi-même ne peut prétendre connaître autrui. Et en chacun de nous sommeille un étranger au visage inconnu. Il nous entretient par le truchement du rêve et nous fait savoir combien la vision qu'il a de nous est différente de celle dans laquelle nous nous complaisons⁹³.

Si, selon Jung, l'art de l'interprétation des rêves ne s'apprend pas dans les livres, alors nous portons notre critique autour des quelques centaines de dessins collectés dans le livre des rêves de Fellini pour tenter d'en dégager un sens. Nous saisissons tout d'abord, parmi les *leitmotives* iconographiques représentés, le rôle de la femme dans diverses situations surréalistes, souvent (hélas) dessinée dans les vestes d'une prostituée, grosse, dominatrice des nombreuses peurs qui hantent Fellini dans cet univers onirique. Nous identifions dans ses dessins diverses situations représentant une catastrophe imminente ou en cours, inspirant une vision apocalyptique du monde. Fellini nous livre, par ses rêves et dessins, une série de désastres, de morts, de risques, de dangers et malaises. Prennent ainsi forme les accidents de train, l'écroulement de bâtiments, les tempêtes et les inondations, les explosions de dirigeables, de bombes atomiques et les maisons en feu. Ces sensations et situations de catastrophes imminentes, d'angoisses, de meurtres et de noirceur, marquent tout autant les œuvres du cinéaste David Lynch, l'auteur de la célèbre série *Twin Peaks* qui nous révèle cependant dans son livre autobiographique « *Io vedo me stesso. La mia arte, il cinema, la vita* », ⁹⁴ que les rêves qui comptent sont les rêves qui sont faits à yeux ouverts. Par ailleurs, du 7 septembre au 30 décembre 2018, le Musée Alexis Forel de Morges, en

⁹³ Jung, Carl Gustav. *L'homme à la découverte de son âme*. Genève, éditions du Mont-Blanc, 1962, p. 101.

⁹⁴ Lynch, David. *Io vedo me stesso. La mia arte, il cinema, la vita*. Un ouvrage coordonné par Chris Rodley et traduit par M. Borroni, éditions Il Saggiatore, 2016.

Suisse, présentera une exposition composée de lithographies et de gravures créées par Lynch en hommage à Fellini. Lynch, qui rencontra Fellini à Rome en 1993, fût particulièrement marqué par cet événement, puisque quelques jours suivant cette rencontre, Fellini entra dans un coma duquel il ne se remit jamais. Au sujet du cinéaste, Lynch nous dit :

Fellini a été pour moi une formidable source d'inspiration. J'apprécie énormément *La Strada* et *8 1/2* — mais en fait je les aime tous, [...] parce que chacun est un monde, j'adore les personnages, l'atmosphère et ce je-ne-sais-quoi d'insaisissable qui se dégage de chacun de ses films⁹⁵.

Le cinéma est alors une porte d'entrée vers un monde fantastique, profond et étendu, élevé par divers moyens magiques permettant de creuser dans l'imaginaire, les peurs et les angoisses humaines. Le film, et plus en particulier, l'acte de filmer, permet à David Lynch de dépasser la dimension réelle du monde pour investiguer le « côté obscur » de la société américaine, ses habitudes, ses obsessions, ses addictions, pour enfin les traduire en créations cinématographiques et en émotions.

I like to make films because I like to go into another world. I like to get lost in another world. And film to me is a magical medium that makes you dream...allows you to dream in the dark. It's just a fantastic thing, to get lost inside the world of film⁹⁶.

La couleur sonore de ses films est aussi bouleversante que la photographie : dans une alternance de sons aigus et profonds, synthétiques et classiques, de chaos et de silences, Lynch construit la trame musicale de ses œuvres sous la maîtrise de son fidèle allié et ami, le compositeur Angelo Badalamenti (*Blue Velvet*, *Sailor and Lula - Wild at Heart*, *Lost Highway*, *Mulholland Drive*, *Twin Peaks*) (Ill. 24-25). Lynch met en scène ses peurs, ses angoisses et les souvenirs d'une enfance en apparence très normale et harmonieuse, à l'image de l'idylle américaine. Ces univers familiers sont toutefois travaillés et déformés, créant ainsi un sentiment d'inquiétante étrangeté transperçant. Est-ce que Lynch se

⁹⁵ Maison du Diable, Sion, Suisse, cinéma et culture visuelle. *Prochaine exposition : David Lynch, a Tribute to Fellini* [<http://www.fondation-fellini.ch/fr/maison-du-diable/expositions/prochaine-exposition-21-1150>], (page consultée le 25 août 2018).

⁹⁶ *Lumière et Compagnie* est un film de Sarah Mohn. Projeté pour la première fois au 46^{ème} édition du Festival international du Film de Berlin, cette œuvre fut créée pour marquer les 100 ans depuis la naissance de la caméra historique Lumière. 40 directeurs de film (y compris David Lynch) créèrent des séquences de 52 secondes en utilisant la caméra originale Lumière. [<http://www.thecityofabsurdity.com/lumiere.html>], (page consultée le 18 septembre 2018).

remémore et décrit ses souvenirs d'enfance et du passé en images et sons dans ses créations artistiques ? « À chaque fois que vous créez quelque chose, le passé peut évoquer des idées et leur donner une certaine teinte » dit-il⁹⁷. Le psychanalyste autrichien Sigmund Freud, à ce sujet note que :

L'inquiétante étrangeté dans la fiction est avant tout beaucoup plus pleine et riche que cette même étrangeté dans la vie réelle ; elle englobe complètement celle-ci et comprend de plus autre chose encore qui ne se présente pas dans les conditions de la vie. Le contraste entre ce qui est refoulé et ce qui est "surmonté" ne peut pas être transposé à l'inquiétante étrangeté dans la fiction sans une importante mise au point, car le domaine de l'imagination implique, pour être mis en valeur, que ce qu'il contient soit dispensé de l'épreuve de la réalité. Le résultat, qui tourne au paradoxe en est donc, que dans la fiction bien des choses ne sont pas étrangement inquiétantes qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et que, dans la fiction, il existe bien des moyens de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté qui, dans la vie, n'existent pas⁹⁸.

En définitive, si Fellini traite ses sources d'inspiration artistique en partie par les visions que les rêves lui offrent, pour Lynch, c'est la vie réelle, nostalgique, teintée de souvenirs d'un passé perdu, mais aussi d'un présent cinématographique en cours de développement, qui lui fournissent la palette d'idées pour enfin colorer ou décolorer les univers artistiques qu'il crée. Entre Fellini et Lynch, nous différencions alors deux approches différentes quant à l'utilisation de ces « matériaux bruts », mais nous retrouvons des ambiances bien similaires dans leurs créations, qui plongent à leur tour les spectateurs dans des univers oniriques tout à la fois étranges et fascinants. Il s'agit de deux façons intéressantes de traiter des thématiques et matériaux qui, en fin de compte, font bien appel aux profondeurs qui sommeillent en nous.

Il est bien évident que mon travail de création, aussi teinté de la veine artistique de plusieurs artistes mentionnés dans cette recherche, mais surtout inspiré de celles de Fellini et de Lynch, s'inscrit comme étape déterminante de quatre années d'études à la maîtrise. C'est ainsi que dans la dernière année, en quête constante d'inspiration, j'ai replongé dans des

⁹⁷ Nguyen, Jon, et Rick Barnes, David Lynch. *The Art of Life*, 2017, 1h28min.

⁹⁸ Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, in *Profil Philosophie*, trad. de Marie Bonaparte et E. Marty, Paris, éditions Hatier, janvier 1987, p. 93

univers oniriques, surtout cinématographiques, en quête de sensations et émotions qui se dégagent de personnages grotesques, des paysages et décors savamment mis en scène, à travers des univers de gens et de sons qui évoluent au fil du discours narratif de ces auteurs sans forcément être expliqués, ni clarifiés. D'ailleurs, selon Fellini, un film, comme un rêve :

Reste fascinant tant qu'il reste mystérieux et allusif (Faccio un film alla stessa maniera in cui vivo un sogno. Che è affascinante finché rimane misterioso e allusivo ma che rischia di diventare insipido quando viene spiegato⁹⁹).

Dans le contexte de ma propre création (détaillée dans la prochaine section de ce document), je me suis ainsi permise de produire, dans cette perspective, une œuvre ne livrant que très peu de pistes de compréhension au spectateur (peu d'indices temporels, espaces clos, dialogues restreints), et qui fait subtilement référence à des événements passés sans toutefois les expliquer, offrant la chance à chacun de s'adonner à sa propre interprétation de l'histoire. Le spectateur peut tout de même s'imprégner d'une multitude d'éléments surtout esthétiques qui ont été choisis pour suggérer une atmosphère onirique, notamment par l'usage de lumières aux couleurs fortes, contrastées, de clairs obscurs, d'une caméra en mouvement constant, de rendus vidéo rappelant les films de famille, d'une ambiance sonore inquiétante et changeante. Le tout est présenté dans une installation immersive au sein d'une salle sombre, baignée d'une lumière rouge et percutante. Un sentiment de catastrophe imminente, intention initiale qui a dirigé l'ensemble de ce travail de création, nous touche ou crée un choc une fois dans l'œuvre : l'art est prêt à s'emparer une nouvelle fois de nous, de notre attention, mais surtout, de nos émotions.

⁹⁹ [<https://www.panorama.it/magazine/cinema-federico-fellini-collana-dvd/>], (page consultée le 7 août 2018).

III^e partie — Description du projet de création

8. DOUCEUR FAMILIÈRE // FAMILIAL SOFTNESS

La réflexion théorique présentée dans cet essai, principalement mise sur papier pendant les derniers instants de mon processus de création, met certainement en lumière différentes craintes liées à ma perception de moi en tant qu'artiste. En ce sens, le fait de relire et de revisiter dans toute leur simplicité certains concepts ou sujets liés au fait d'être un artiste pendant ce périple créatif s'est avéré bénéfique, en ce sens où cela m'a permis de relativiser plusieurs anxiétés et craintes personnelles que je vivais durant cette période. Cette création, mon premier projet à être dévoilé à un public, était une installation qui avait pour objet de réflexion la mise en scène du sentiment de catastrophe imminente qui peut être ressenti par le spectateur grâce à une immersion physique et psychologique dans un huis clos familial. L'idée sous-jacente était donc de créer une installation de cinéma expérimental à mi-chemin entre vidéo de surveillance, ouvrage de fiction et film de famille. Jouant sur le cloisonnement, le clair-obscur, les contrastes de couleur et une captation caméra à la main, l'installation proposait une immersion dans une atmosphère onirique suggérant ainsi la possibilité d'un malheur pouvant se manifester à tout moment, sans que toutefois, il ne se produise réellement.

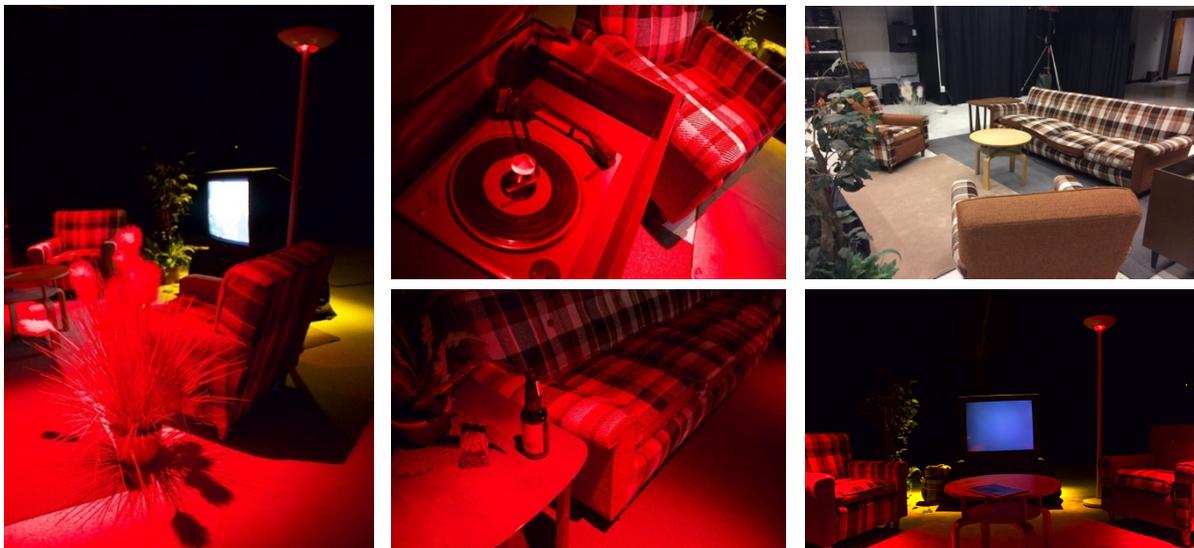
Synopsis film : Une famille monoparentale – une mère, un fils et une fille – se retrouve autour de la table pour le souper. Suite à une discussion tout aussi banale que chargée émotionnellement, chacun se retire dans l'intimité de sa chambre, lieu normalement inaccessible, permettant aux spectateurs de plonger dans les univers cachés des personnages. Les questions du rapport au corps, de la sexualité et du temps qui passe tourmentent les membres de la famille qui tentent de façons différentes d'alléger leur quotidien et de frôler leurs aspirations lointaines. Le spectateur, mis en position de voyeuriste, assiste ainsi au dévoilement de ces personnages dans toute leur vulnérabilité.

Réalité virtuelle : En complément à l'installation, une expérience en réalité virtuelle était proposée aux participants dans l'espace adjacent, avec 2 immersions possibles à titre de *making of* :

- S'asseoir à table avec les membres de la famille, pendant la pratique des comédiens ;
- Immersion dans la chambre du fils pendant la pratique de la scène de danse avec masque.

Éléments de décoration :

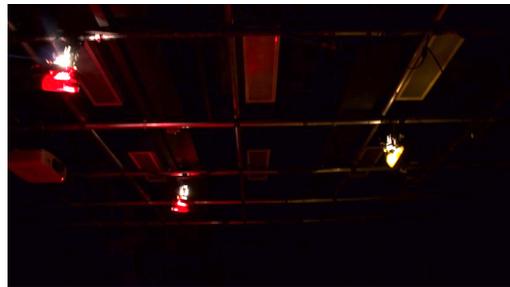
- Deux grands tapis beige et gris
- Une lampe sur pied en biais
- Mobilier de salon (un canapé et deux fauteuils)
- Table à café et table d'appoint
- Un meuble avec table tournante intégrée
- Deux plantes en plastique
- Une télévision cathodique
- Accessoires : magazine National Geographic avec article sur le sommeil, boîte avec feuilles de note, et une bière vide a été ajoutée à la fin de l'installation



Le choix de mobilier visait à concevoir un espace rappelant un lieu où les gens se réunissaient pour regarder des films de famille, mais à caractère lynchien et théâtral, qui agirait en quelque sorte comme une extension psychologique de l'univers diégétique. Le choix de meubles vintage mais d'époques différentes offrait peu de repères temporels pour le spectateur, mais rappelait donc intentionnellement les vieilles salles familiales de sous-sol, où vieux meubles d'années variées étaient accumulés. Les rideaux noirs et l'obscurité générale permettaient également de constituer un espace intemporel isolé du monde extérieur. Le tapis, tout comme la disposition des meubles, permettait de délimiter l'espace

de l'installation et de créer un sentiment de pièce fermée. La lampe en biais ainsi que les plantes de plastique servaient non seulement d'habillage et de décoration (ombres, reflet de lumière, formes pointues et feuilles tombant sur le sol), mais contribuaient à faire appel à l'onirique en pointant vers le faux, l'étrange, et l'incongru. D'ailleurs, le magazine déposé sur la table contenait un article spécial sur le rêve et le sommeil, clin d'œil à mes influences et intérêts.

Éclairage : La disposition de l'éclairage était plutôt simple, et consistait de trois sources de lumière au plafond, installées par Bruno Philip de l'équipe cinéma de l'Université de Montréal. Deux lumières pointaient vers chaque côté des fauteuils avec une pellicule rouge, tandis que la troisième pointait vers l'espace télévision, avec une lumière jaune, ce qui ajoutait un peu de luminosité dans un espace très sombre. De plus, j'avais ajouté deux lumières LED clignotantes rouges dans la lampe et dans le meuble de table tournante ; ce clignotement inspirait une pulsation nerveuse. L'ensemble de ces couleurs vives découlait une fois de plus de l'ambiance lynchienne souhaitée, et donnait le ton à l'expérience. Lorsque les spectateurs entraient dans l'espace de l'installation, ils étaient immédiatement interpellés par cet éclairage et l'ambiance sonore, indicateurs de l'ambiance globale de cette expérience.



Espace sonore : L'installation de tout l'équipement technique nécessaire à la présentation de cette œuvre a été rendue possible grâce à Ariel Harrod, chargé de cours à l'Université de Montréal. Pour ce faire, nous avons 4 hauts-parleurs focaux situés aux 4 coins de la pièce, puis un cinquième camouflé aux côtés de la télévision cathodique, le tout géré par une console mobile placée derrière les rideaux noirs.

L'expérience sonore était composée de deux éléments, soit le son ambiant de la salle, et le son du film. Un son de drone profond et percutant constituait l'ambiance sonore de la salle, projeté par l'ensemble des hauts-parleurs, faisant vibrer la salle de façon enveloppante (diffusion sur tous les hauts-parleurs) pendant une durée d'environ 30 secondes. Puis ce son laissait place à l'univers sonore du film qui commençait dès qu'une image devenait visible dans la télévision. À noter que seule la première scène, celle du repas, incluait des dialogues, les personnages restant silencieux pour tout le reste du film. Une fois le film terminé, la boucle ramenait une fois de plus le son du drone pour une durée de 30 secondes. Certains segments musicaux présents dans le film avaient été composés en 2014 par Alexandre Larin (Rust Eden) musicien et compositeur pour un projet que j'avais réalisé dans le cours *Poïétiques de l'audio-visuel*, enseigné par Serge Cardinal, intitulé *Entrevue avec la nature*. À ces fragments musicaux recyclés, j'ai ajouté dans mon montage les trois pièces suivantes :

- Aphex Twin « Rhubarb », Select Ambient Works Vol. II, Warp, 1994
- Roxy Music « Out of the Blue », Country Life, 1974
- Mica Levi « Love », Under the Skin OST, Milan Records, 2014

Expérience des spectateurs : Suite à la présentation de l'installation, je trouve intéressant de mentionner que j'ai pris grand plaisir à recevoir les questions, commentaires et compliments du public, ce qui m'a grandement sécurisé. Je ne pouvais qu'être impressionnée par la diversité des interprétations, multiples remarques et idées qui m'avaient été mentionnées.

De plus, j'ai particulièrement trouvé signifiant le fait de constater les divergences entre l'œuvre telle que conceptualisée, et l'interaction réelle du public avec celle-ci. À noter qu'à l'origine, l'idée pour la présentation de l'œuvre était de laisser tourner le film en boucle. Dans cette optique, les spectateurs entreraient et sortiraient à leur guise, sans horaire prédéterminé, formule que l'on voit souvent dans les musées. Ceci a toutefois été modifié en cours de route puisqu'en pratique, cet espace se vivait autrement par les participants. En effet, la forme de l'installation qui rappelait un salon familial vintage faisait en sorte que le public, une fois le film terminé, préférait rester en place et discuter de son expérience de visionnement. Malgré la lourdeur et étrangeté de cette installation, les gens semblaient s'y trouver à l'aise et satisfaits. J'ai donc adapté mon accueil en cours de route pour démarrer l'ambiance sonore à l'arrivée des visiteurs, puis laisser du temps aux gens d'une part, d'absorber le contenu du film et réfléchir à leur expérience, et d'autre part, d'échanger avec moi ou les autres visiteurs dans la salle. Cet espace qui n'avait pas été imaginé ainsi, devenait alors un lieu de pensée, de discussion et de contemplation.

DOUCEUR FAMILIÈRE // FAMILIAL SOFTNESS

Une installation vidéo
Réalisée par Jessica Eva Oyarbide (Rava)



EN EXPOSITION AU LOCAL C-3001, PAVILLON LIONEL-GROULX, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
DE 13 À 17H

- Jeudi 30 août
- Vendredi 31 août (VERNISSAGE DE 17H30 À 21H)
- Samedi 1^{er} septembre
- Dimanche 2 septembre

CONCLUSION

Suite à ce périple théorique et pratique, je me suis d'abord demandée comment, en gardant à l'esprit les intentions que j'avais formulées en début de rédaction, j'avais pu évoluer en tant qu'artiste grâce à l'ensemble des efforts déployés et défis surmontés. Est-ce que le fruit de mes actions a mené à une réelle croissance personnelle ? Et est-ce que cette expérience avait bien mené à une meilleure compréhension de mon identité artiste ? Effectivement, et tel que brièvement mentionné en introduction, je me suis confrontée assez tôt dans le processus au fait que trop souvent, je me retrouve freinée par une vision erronée de l'artiste et de son aura. En repensant à tous ceux qui ont marqué l'histoire par leurs idées ingénieuses et œuvres frappantes, je doutais initialement de ma propre capacité à me positionner à mon tour. Une chose était par contre claire : afin d'entamer une pratique artistique propre et d'évoluer en tant que créatrice, je devais me débarrasser de l'idée de *l'artiste-génie*, ce personnage à mes yeux imposant, grandiose, voire mystique, mais surtout, très éloigné de ma propre perception de moi-même en tant que créatrice. Car, pour moi, l'art est tout simplement le fait d'exprimer des idées ou des émotions, formulant un dialogue avec le monde qui nous entoure, de façon créative et sensible ; la perfection, la grandeur et la reconnaissance ne doivent pas figurer comme préoccupations en début de parcours, sans quoi le parcours artistique n'aura jamais lieu. La suite de réflexions thématiques dans cet essai représente ainsi les différentes étapes par lesquelles je suis passée au travers de cette grande introspection. À l'image de la façon dont s'est déroulé mon processus de création, la déambulation plutôt libre d'une thématique à l'autre, adoptée comme démarche discursive se voulait surtout une transition d'une réflexion théorique à une affirmation personnelle et concrète. Je cite ici le texte de Johanne Hamel, artiste elle-même engagée dans une réflexion sur sa propre identité de créatrice :

J'ai compris que mon sentiment intime d'être artiste ne me viendrait pas de l'extérieur, que c'était essentiellement un choix personnel à assumer, un choix de cesser de douter de soi. J'avais le choix d'investir cette identité ou non en mon for intérieur. Je me suis donné l'autorisation de me sentir artiste après avoir réussi une épreuve que je m'étais imposée [...] ¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Hamel, Johanne. *Création artistique et identité professionnelle : Une étude heuristique*. Thèse à l'Université de Sherbrooke, 2011, p. 126.

L'auto-affirmation est certes un défi pour plusieurs créateurs en début de carrière. Avoir la confiance de se proclamer artiste, ou du moins, de présenter une œuvre à un public, peut représenter diverses difficultés. Ce pourquoi la rationalisation de ce processus, ou plutôt, cette étape transitoire coïncidant avec la présentation de mon projet de création, s'est avérée très bénéfique et instructive. Ainsi, je retiens beaucoup de mon parcours à la maîtrise en cinéma à l'Université de Montréal, surtout, le fait d'accepter les erreurs et les imperfections qui en fin de compte donnent de la couleur et de la personnalité à une œuvre. À cet égard, une fameuse phrase de Samuel Beckett me paraît révélatrice : « *Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better*¹⁰¹ », qui nous rappelle que les erreurs font partie de notre apprentissage de vie et de notre croissance personnelle. Je retiens également l'importance d'expérimenter et de se lancer dans des projets artistiques sans idées entièrement définies, d'entrer dans un mode créatif sans restriction préalable, tout comme le fait de laisser place aux imprévus et aux idées de nos collaborateurs. C'est d'ailleurs les lignes directrices que je me suis données lors de la réalisation de mon propre travail de création, *DOUCEUR FAMILIÈRE/FAMILIAL SOFTNESS* (Annexe 2) et qui se sont avérées très justes par le fait que le résultat en a grandement bénéficié.

Enfin, tous les artistes ont un parcours bien différent et rencontrent des défis, parfois communs, parfois distincts. Ce projet de rédaction s'inscrit ainsi comme une étape déterminante d'un processus de recherche-crédation ; j'estime que l'écriture de cet essai a effectivement alimenté et complété la partie créative du projet en amorçant toute une série de questionnements fondamentaux sur la façon dont je pouvais enrichir mon propre potentiel artistique. Ce texte est donc grandement à l'image d'une créatrice en quête de sa propre identité, à la recherche d'une meilleure compréhension de sa vocation et des meilleurs moyens pour l'honorer, de façon à conclure cette grande épreuve par un avancement réel et concret tant personnel que professionnel.

¹⁰¹ McMillan, D. *On Beckett: Essays and Criticism*. Éditions S. Gontarski, Anthem Press, 2012, p.152-154.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

BARRERAS DEL RIO, Petra et John PERREAULT. *Ana Mendieta: A Retrospective*. New York, The New Museum of Contemporary Art, 1988, 85 p.

BASTIDE, Roger. *Art et Société*. Paris, L'Harmattan, 1977, 210 p.

CHION, Michel. *La question du bruit rapportée aux genres cinématographiques*. Extrait de *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, 2015, 480 p.

COCTEAU, Jean. *The Process of Inspiration*. In *The Creative Process: À Symposium* Ghiselin Brewster, University of California Press, 1952, 259 p.

DANTE, Alighieri. *La Divine Comédie*. Paris, édition enluminée coordonnée par François Bregiroux, traduite en français par Alexandre Masseron, illustrée par Jean-Luc Leguay, préface de Nicole Maymat, éditions Dervy, novembre 2013, 188 p.

ELSAESSER, Thomas et HAGENER, Malte. *Le cinéma et les sens : théorie du film*. Rennes, PUR, 2011, p. 154.

FABBRI, Paolo. *Fellini*. Casimiro, 2016, 96 p.

FONTENAY, Louis-Abel de Bonafous, abbé de Fontenay (1736-1806). *Dictionnaire des artistes. Notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs, musiciens, acteurs et danseurs, imprimeurs, horlogers et mécaniciens*. Paris, 1776, réédition : Genève, 1972.

FOREST, Patrice. *David Lynch — Lithos 2007-2009*. Altadena, Californie, Hatje Cantz, 2010, 192 p.

FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris, Gallimard, 1970, 252 p.

FRANCASTEL, Pierre. *Arts et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Gallimard, 1956, 295 p.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*. In *Profil Philosophie*, trad. de Marie Bonaparte et E. Marty, Paris, éditions Hatier, janvier 1987, 101 p.

GHISELIN, Brewster. *The Creative Process: Reflections on invention in the Arts and Sciences*. Berkeley, University of California Press, 1985, 259 p.

GOMBRICH, Ernst. *Histoire de l'Art*. Paris, Phaidon, 2001, 688 p.

GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism. Volume 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, 358 p.

HAMEL, Johanne. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 2012.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Le livre de Poche, collection *Les classiques de la philosophie*, Paris, 1997, tome 1, 776 pages, tome 2, 780 p.

HEINICH, Nathalie. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996, rééd. 2005, 2012, 126 p.

HOLIDAY, Billie et DUFTY, William. *Lady Sings the Blues*. The 50th-Anniversary Edition with a Revised Discography, Crown/Archetype, 2011, 235 p.

LAHIRE, Bernard. *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris, La Découverte, 2010, 636 p.

KEZICH, Tullio. *Il Libro dei Sogni*. Avec la collaboration de Vittorio Boarini et la contribution de Vincenzo Mollica, traduction en français par Renaud Temperini, Paris, Flammarion, Fondazione Federico Fellini, Rimini, pour les images, 2010, 583 p.

JUNG, Carl Gustav. *Modern man in search of a soul*. New York, Mariner Books editions, 1933, 256 p.

JUNG, Carl Gustav. *L'homme à la découverte de son âme*. Genève, éditions du Mont-Blanc, 1962, 355 p.

LYNCH, David. *Io vedo me stesso. La mia arte, il cinema, la vita*. Un ouvrage coordonné par Chris Rodley et traduit par M. Borroni, éditions Il Saggiatore, 2016, 424 p.

MENDIETA, Ana. *A book of works*. Miami Beach, Grassfield Press, 1993, 71 p.

MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Avec la collaboration de Pascaline Costa. Paris, Flammarion, 1992, 336 p.

PÉQUIGNOT, Bruno. *Sociologie des arts : Domaines et approches*. Paris, Armand Colin Éditeur, 2009, 128 p.

VILLAGORDO, Éric et Bruno PÉQUIGNOT. *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*. Paris, L'Harmattan, Sociologie des Arts, 2007, 308 p.

SOUNES, Howard. *Down the Highway: The Life of Bob Dylan*. New York, Grove Press, 2001, 527 p.

VON GOETHE, Johann Wolfgang. *Goethe's Faust*. Introduction et traduction par Walter Kaufmann. New York, Anchor Books, A division of Random House Inc., 1962, 512 p.

WATT, Judith. *The life and Legacy of Alexander McQueen*. New York, HarperCollins Publishers, 2012, 288 p.

Articles et essais

BRAUSCH, Géraldine. *La création comme (seule) identité*. Relire Sartre, Quand « Je est un autre », in *Espace de Libertés* 334, septembre 2005.

CANUDO, Ricciotto. “La naissance d’un sixième art”. In *Essai sur le cinématographe, Les entretiens idéalistes*, Bd. X, Jg. 6, n° LXI, 25, Octobre 1911, p. 169-179.

CALSTELNUOVO, Enrico et Carlo GINZBURG. “Domination symbolique et géographie artistique”, in *L’histoire de l’art italien*, Actes de la recherche en sciences sociales 1981, n° 40, p. 51-72.

ERNST, Max. “Inspiration to order”. In *The Creative Process: Reflections on invention in the Arts and Sciences*, Brewster Ghiselin, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 61.

FABIANI, Jean-Louis. “Le public et sa légende”. Chapitre I, in *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Ministère de la Culture, 2002, p.75.

GUNNING, Tom. “Fantasmagorie et fabrication de l’illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique”. *Cinémas*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 67-89.

GUYONNET, Damien. "Images de la paranoïa : Buñuel et Polanski". In *L'évolution psychiatrique*, vol. 75, n° 4, octobre 2010, p. 597-606.

JUNG, Carl Gustav. "Psychology and Literature". In *The Creative Process: A Symposium*, Brewster Ghiselin, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 217-232.

LAGNY, Michèle, ELSAESSER, Thomas et HAGENER, Malte. "Le Cinéma et les sens : théorie du film". Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Mille huit cent quatre-vingt-quinze 2/2012, n° 67, p. 149-152.

LEMONCHOIS, Myriam. "Création artistique et apprentissages en français : les classes à projet artistique et culturel". In *Synergies Europe, revue du Gerflint, Programme mondial de diffusion scientifique francophone en réseau*, 4, 2009, p. 43-54.

MCMILLAN, D. "On Beckett: Essays and Criticism". Édition S. Gontarski, Anthem Press, 2012, p.152-154.

NOËL, Djenab. "L'inquiétante étrangeté et la peur". In *Lignes* 3/2004, n° 15, p. 144-152.

POE, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition". In *Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*, Philadelphia, avril 1846.

SIROIS-TRAHAM, Jean-Pierre. "Le cinéma et les automates. Inquiétante étrangeté, distraction et arts machiniques". In *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n° 2-3, printemps 2008, p. 193-214.

Articles extraits d'un site Web

Art Research Monitor, vol.15, n° 3, June 2016, Hill Strategies Research Inc., 2016, [<http://www.hillstrategies.com/resources/arts-research-monitor>], (page consultée le 7 août 2018).

BOOTH, W. James. "Communities of Memory: On Identity, Memory, and Debt, The American Political Science Review", vol. 93, n° 2. In American Political Science Association, June 1999, p. 249-263, [<http://www.jstor.org/stable/2585394>], (page consultée le 7 août 2018).

BUSCATTO, Marie. "L'art et la manière : ethnographies du travail artistique". In *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 38, n° 1. *L'art au travail*, Presses Universitaires

de France, Janvier-Mars 2008, p. 5-13, [<https://www.jstor.org/stable/40990950>], (page consultée le 3 août 2018).

CASTELNUOVO, Enrico. “L’histoire sociale de l’art [Un bilan provisoire]. Actes de la recherche en sciences sociales”. vol. 2, n° 6, Le sport, l’État et la violence, décembre 1976, p. 63-75, [http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1976_num_2_6_3484], (page consultée le 27 juillet 2018).

DE FERRIÈRE LE VAYER, Marc. “Des métiers d’art à l’industrie du luxe en France ou la victoire du marketing sur la création”. *Entreprises et histoire*, 2007/1, n° 46, p. 157-176, [<https://www.cairn.info/revue-entreprises-et-histoire-2007-1-page-157.html>], (page consulté le 29 juillet 2018).

Avantages économiques de la culture. In “*Recherches sur les arts*”, vol. 15, n° 3, Hill Strategies Research Inc, Juin 2016, [<http://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/statistiques/etudes/avantages-economiques-de-la-culture-pdf>], (page consultée le 5 août 2018).

JOULAIN, Patrick. “Créativité, création, processus créateur”. In *Cahiers jungiens de psychanalyse*. 2012/1, n.° 135, p. 43-61, [<https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2012-1-page-43.html>], (page consultée le 7 août 2018).

LEENHARDT, Jacques. “La production sociale des différences de valeur : fonctions de l’œuvre d’art. Retour sur quelques apories”. *Sociologie de l’Art*, volume OPuS 11 et 12, n° 1-2, 2008, p. 211-219, [<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2008-1-2-page-211.html>], (page consultée le 7 août 2018).

MADEIRA, Angélica. “L’art partagé : Proposition de théorie”. In *Art et Société, Recherches récentes et regards croisés*, Brésil/France, direction Alain Quemin, Glauca Villas Bôas Éditeurs, Marseille, OpenEdition Press, 2016, 456 p, [<http://books.openedition.org/oep/1443>], (page consultée le 8 août 2018).

MONJARET, Anne. “Les modistes : de l’artisan à l’artiste : Les mutations d’un corps de métier à travers le contexte de production”. In *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 28, n° 2, L’Avatar, Presses Universitaires de France, Avril-Juin 1998, p. 235-246, [<http://www.jstor.org/stable/40989994>], (page consultée le 5 août 2018).

VILLAGORDO, Éric et Bruno PÉQUIGNOT. “Sociologie de l’Art”, 2008/3, OPuS 13, p. 121-129, [<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2008-3-page-121.html>], (page consultée le 5 août 2018).

Mémoires et thèses

HAMEL, Johanne. *Création artistique et identité professionnelle : Une étude heuristique*. Thèse à l'Université de Sherbrooke, 2011, 202 p.

SCHWABE, Stefanie. *Identité et mémoire : art contemporain en RDA et dans les nouveaux Länder à partir de 1971 : Lutz Dammbeck, Karla Sachse*. Art et histoire de l'art. Université de Rennes 2, 2012, 346 p.

ZAPATA, Muñoz Ignatio Juan. *Le cyberpunk vernaculaire de l'Amérique latine : dystopies, virtualités et résistances*. Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.) en littérature, Université de Montréal 2009, 311 p.

ZEVROS, Christian. *Conversation with Picasso*. In *The Creative Process: Reflections on invention in the Arts and Sciences*, Brewster, Ghiselin, Berkeley, University of California Press, 1985, 259 p.

Colloques et Conférences

COLLOQUE INSTITUT SUISSE DE ROME. *Per una storia sociale dell'arte*. Rome, Enrico Castelnuovo, 1975, in *Paragone*, 313 et 323, 1976-1977. Traduit en français : *L'histoire sociale de l'art : un bilan provisoire [archive]*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2, Paris, 1976, p. 74.

COLLOQUE INTERNATIONAL MÉMOIRES DES MIGRATIONS ET TEMPS DE L'HISTOIRE. *L'enfant perdu du fripon. Les arts visuels russes face à la mémorisation de l'exil*. Paris, Kateryna Lobodenko-Senani, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, novembre 2012.

COLLOQUE PICTORIANA. *D'où est-ce que je viens ? Où je me situe ? L'entretien entre mémoire et histoire*. Bruxelles, Françoise Levailant, Entretiens d'artistes. Musique, cinéma & arts plastiques, Centre national de la recherche scientifique Centre André Chastel, 2010, 20 p.

CONFÉRENCE, Juliet Charles, Médiathèque de Valence (Drôme), 13 et 14 mars 2008.

Entrevues, documentaires et blogues

BUTLER, Win. *Everything Now, started out as a remix*. Best Kept Secret festival 2017, YouTube, [<https://www.youtube.com/watch?v=9my5diu0muc>], (site consulté le 7 août 2018).

BARNESCHI, Renato. *Oggi*. In *Federico Fellini, E la nave va*, transcription de Gianfranco Angelucci, Longanesi & C., Milano 1983.

DAVID BOWIE VS ALEXANDER MCQUEEN. *Text Dazed Digital*. January 13, 2016, [<http://www.dazeddigital.com/fashion/article/15910/1/david-bowie-vs-alexander-mcqueen>], (page consultée le 5 août 2018).

DERESIEWICZ, William. *The Death of the Artist and the Birth of the Creative Entrepreneur*. Blog *The Atlantic*, Janvier-Février 2015 [<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/01/the-death-of-the-artist-and-the-birth-of-the-creative-entrepreneur/383497>], (page consultée le 7 août 2018).

FIFIELD, Anna. *How Yayoi Kusama, the Infinity Mirrors visionary, channels mental illness into art*. In *The Washington Post*, February 15, 2017, [www.washingtonpost.com], (page consultée le 5 août 2018).

LEVAILLANT, Françoise. *D'où est-ce que je viens ? Où je me situe ? L'entretien entre mémoire et histoire, Entretien d'artistes. Musique, cinéma et arts plastiques*, Bruxelles, Belgique, 2010, p.11.

LYNCH, David. Site web du Musée Alexis Forel Morges, exposition *Fire in a City*, [<https://museeforel.ch/exposition/david-lynch/>], (page consultée le 16 décembre 2018).

KUPPER, Oliver Maxwell. *AUTRE ISSUE 002, A Million dots : an interview with Yayoi Kusama*, January 1, 2014, [<http://autre.love/interviewsmain/2015/3/18/a-million-dots-an-interview-with-yayoi-kusama>], (page consultée le 7 août 2018).

MALOOF, John et Charlie SISKEL. *Finding Vivian Maier*. USA, documentary, 2013, 84min. [<https://www.youtube.com/watch?v=5gQ5aUUhvlQ>], (page consultée le 7 août 2018).

MAISON DU DIABLE, cinéma et culture visuelle. Prochaine exposition : *David Lynch, a Tribute to Fellini* [<http://www.fondation-fellini.ch/fr/maison-du-diable/expositions/prochaine-exposition-21-1150>], (page consultée le 25 août 2018).

MCQUEEN, Alexander, *interviewed...by his mum*, *The Guardian*, 20 avril 2004 [<http://www.theguardian.com/culture/2004/apr/20/guesteditors>], (page consultée le 5 août 2018).

NGUYEN, Jon, Rick BARNES et David LYNCH. *The Art of Life*. 2017. 1 h 28 min.

TABLE DES ILLUSTRATIONS ET CRÉDITS

III. 1 Vivian Maier, autoportrait, date de prise de photo inconnue, Vivian Maier, New York, [<https://www.pinterest.fr/pin/849561917179991714/?lp=true>], (page consultée le 21 août 2018).

III. 2 Vivian Maier, autoportrait, date de prise de photo inconnue, Vivian Maier, New York, [<http://7lameslamer.net/vivian-la-femme-qui-faillit-ne-1416.html>], (page consultée le 21 août 2018).

III. 3 Carnets de notes et documents divers de Vivian Maier, retrouvés dans un centre d'entreposage de Chicago, [<http://www.vivianmaier.com/>], (page consultée le 21 août 2018).

III.4 Alexander McQueen avec Sarah Jessica Parker, 2017, [<http://www.qqtdd.com/uncategorized/Jessica-Alexander-McQueen30hspgdahe/>], (page consultée le 21 août 2018).

III. 5 David Bowie Is exhibition, Museu del Disseny de Barcelona, Mai 2017, styliste, Alexander McQueen, [<http://www.soldout.es/portfolio/david-bowie-is-exhibition-2/>], (page consultée le 21 août 2018).

III. 6 David Bowie au VH1 Fashion Awards in 1996 habillé par McQueen-designed Union Jacket, Kevin Mazur, WireImage, Getty Images

III. 7 Ana Mendieta, *Siluetas Series*, Mexico, The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, Courtesy Galerie Lelong, New York, 1976. [<http://museemagazine.com/features/2017/11/20/w413qtz3xpqjl0lc2yzmlaar30395>], (page consultée le 21 août 2018).

III. 8 Ana Mendieta, *Soul Silhouette on Fire (Silhouette of Ashes)*, 1975, [<https://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1126-view-cuba-profile-mendieta-ana.html>], (page consultée le 21 août 2018).

III. 9 Commentaires du public en ligne autour du film *Avatar*, sur le site de [<https://www.rottentomatoes.com/m/avatar>], (page consultée le 21 août 2018).

III. 10 Bob Dylan lors de sa performance au Newport Folk Festival, 24 Juin 1965, [<http://www.rirocks.net/Band%20Articles/Bob%20Dylan%201965%2007.25%20-%20Newport%20Jazz%20Festival.html>], (page consultée le 21 août 2018).

III. 11 Win Butler et sa femme Régine Chassagne en compagnie de David Bowie, on the Opening Night of the H&M High Line Festival, G. Gershoff, Getty Images, [<https://www.gettyimages.fr/%C3%A9v%C3%A9nement/david-bowie-on-the-opening-night-of-the-h-m-high-line-festival-with-the-arcade-75080423#/win-butler-and-regine-chassagne-of-arcade-fire-with-david-bowie-and-picture-id114619966>], (page consultée le 21 août 2018).

III. 12 Billie Holiday joking along with trumpet player Louis Armstrong. *AGIP/AD/Everett Collection*, [<https://www.vanityfair.com/culture/photos/2015/04/billie-holiday-photos#4>], (page consultée le 21 août 2018).



III. 1

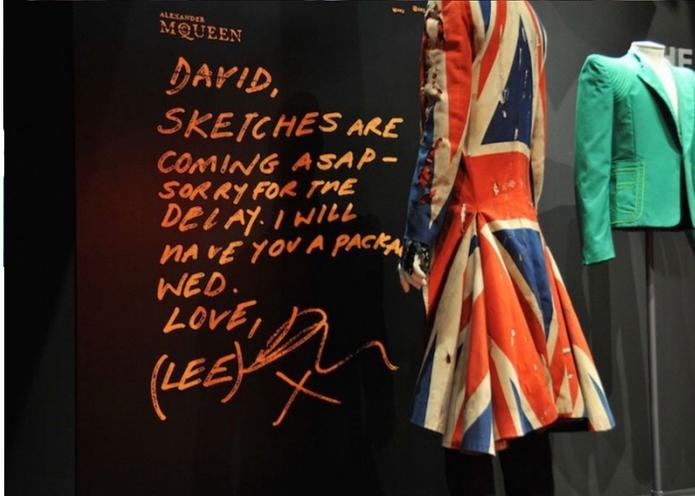


III. 2



III. 3

III.6

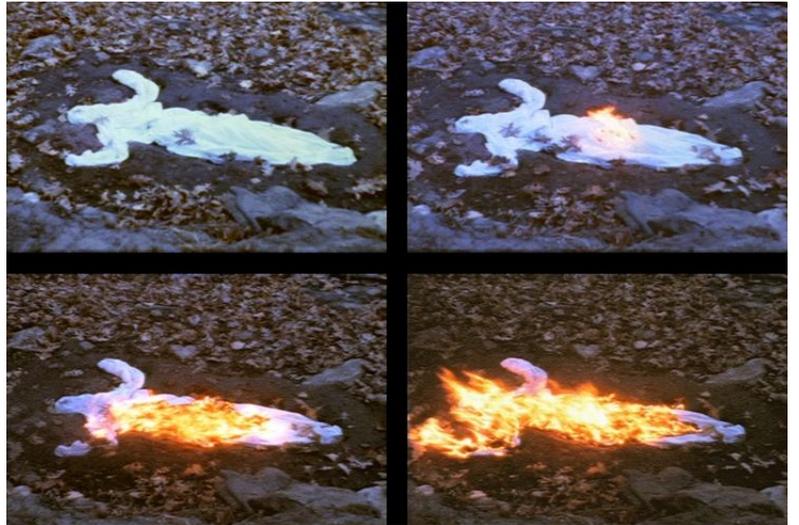


III. 5

III. 4



III. 7



III. 8

CRITIC REVIEWS FOR AVATAR

All Critics (302) | Top Critics (50) | Fresh (250) | Rotten (52) | DVD (15)

✱ In my opinion, Avatar has been hyped beyond the point of forgiveness.

January 16, 2018 | [Full Review...](#)

Ed Koch
The Atlantic
★ Top Critic

🍅 Avatar is a joyous celebration of story craft and the visual possibilities of cinema. Cameron had set his sights on taking the technology of film where no one had gone before. And he delivers. Avatar is stunning. Cameron and Peter Jackson's Weta Digital h

July 7, 2010 | Rating: A

Anne Thompson
indieWire
★ Top Critic

🍅 The narrative would be ho-hum without the spectacle. But what spectacle! Avatar is dizzying, enveloping, vertiginous ... I ran out of adjectives an hour into its 161 minutes.

December 21, 2009 | [Full Review...](#)

David Edelstein
New York Magazine/Vulture
★ Top Critic

🍅 I had the feeling coming out of this movie that I haven't felt since maybe I was eleven years old in 1977 and I saw Star Wars for the first time.

December 21, 2009

A.O. Scott
At the Movies
★ Top Critic

✱ It's a remote-control movie experience, a high-tech "wish you were here" scribbled on a very expensive postcard.

III. 9



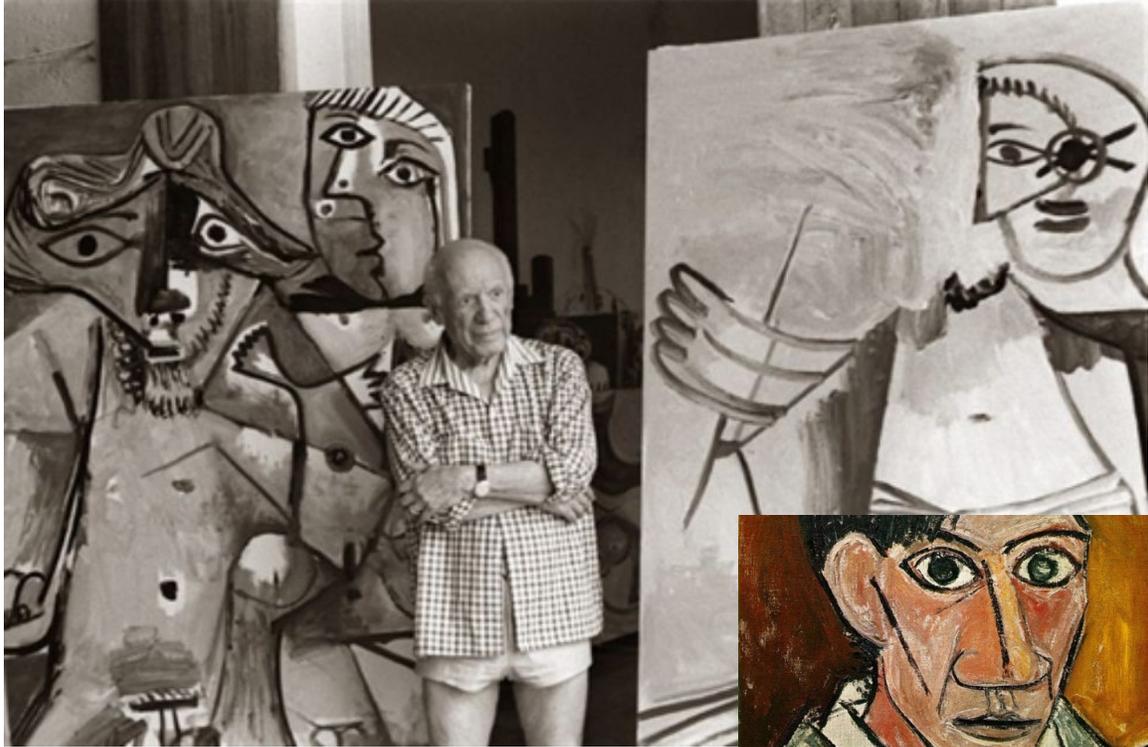
III. 10



III. 11



III. 12

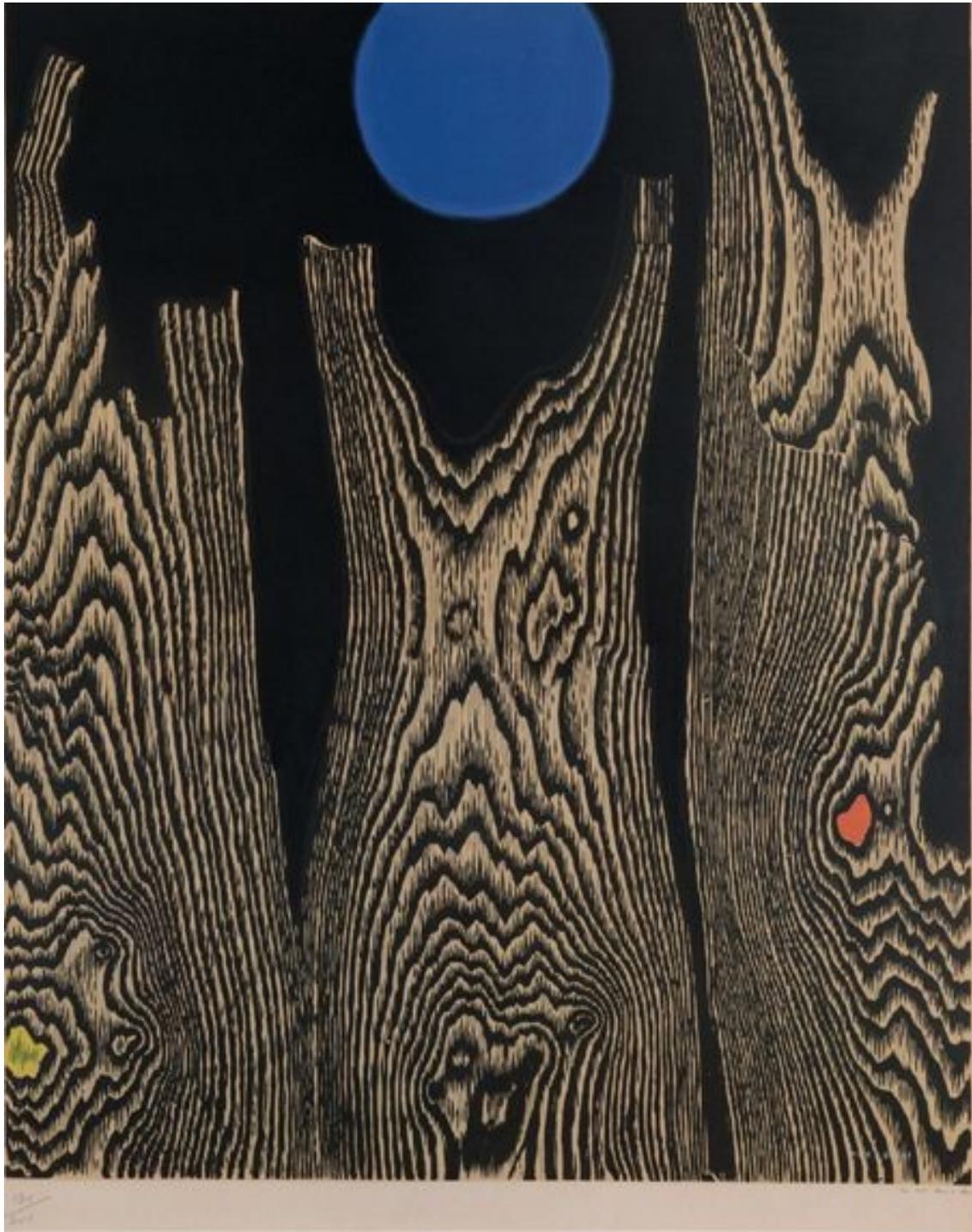


III. 13

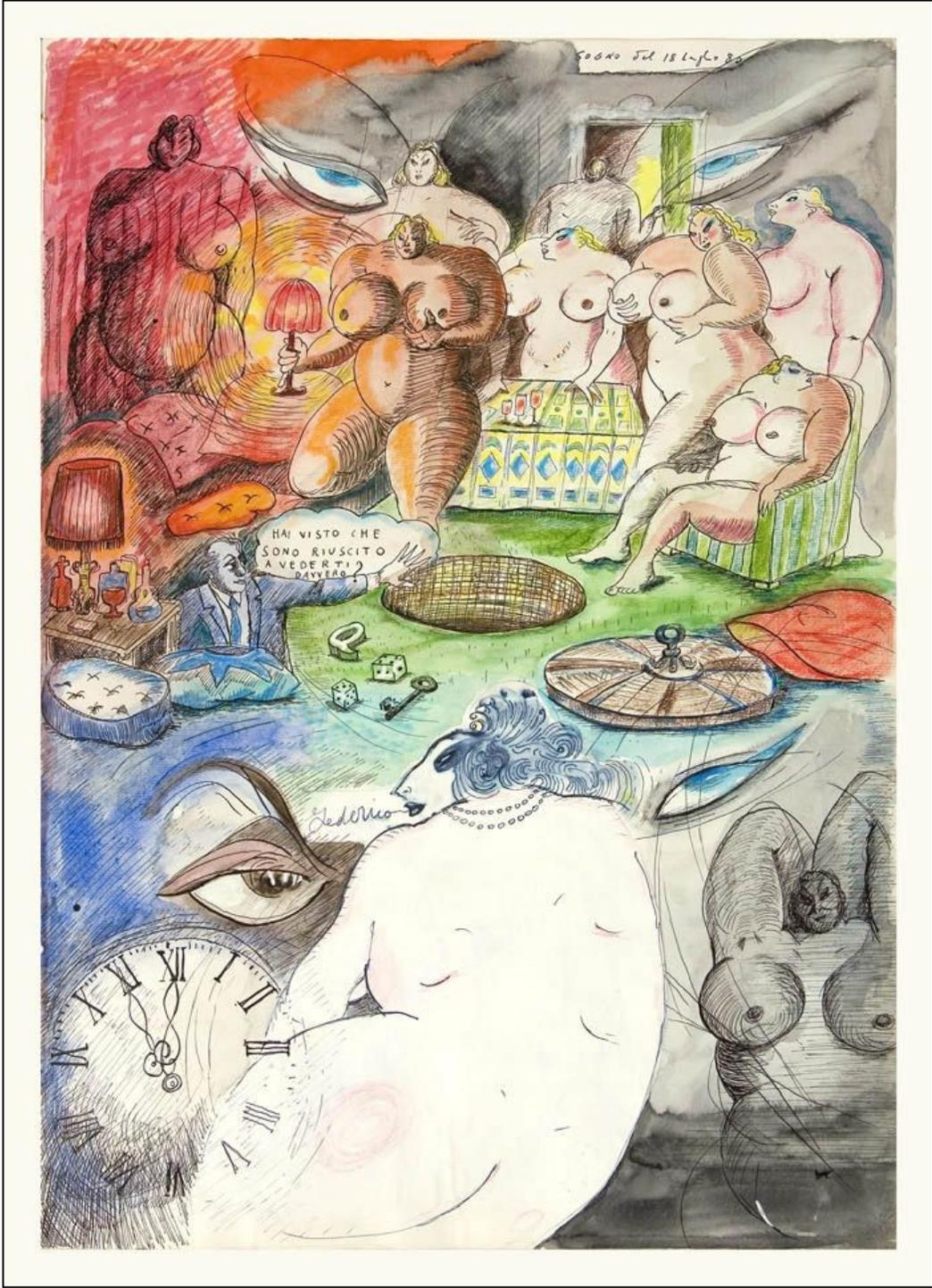
III. 14



III. 15



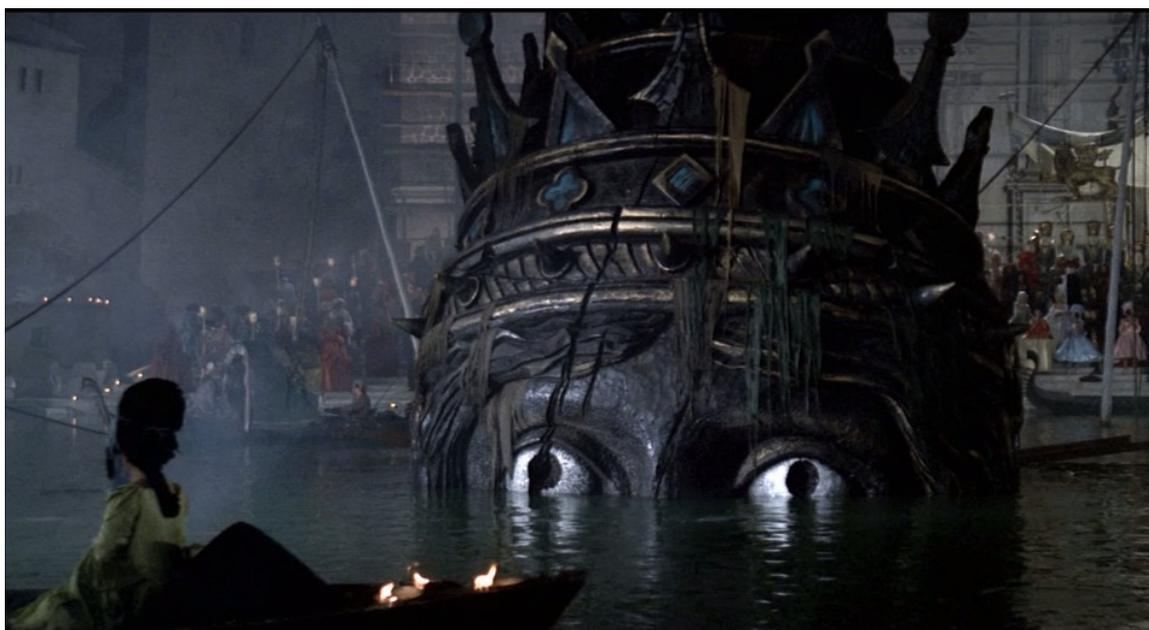
III. 16



III. 17



III. 18



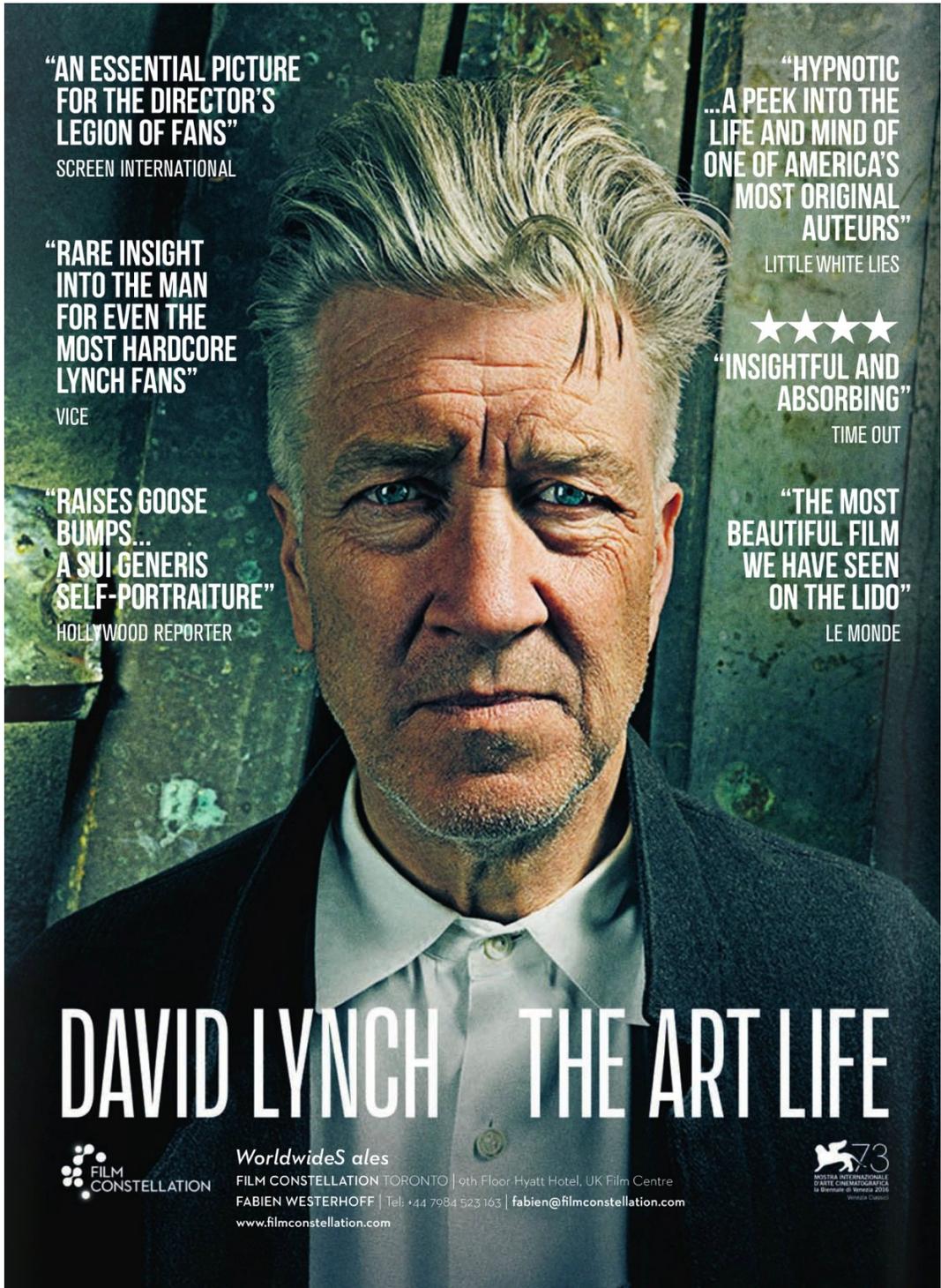
III. 19

III. 20



III. 21





**“AN ESSENTIAL PICTURE
FOR THE DIRECTOR’S
LEGION OF FANS”**
SCREEN INTERNATIONAL

**“RARE INSIGHT
INTO THE MAN
FOR EVEN THE
MOST HARDCORE
LYNCH FANS”**
VICE

**“RAISES GOOSE
BUMPS...
A SUI GENERIS
SELF-PORTRAITURE”**
HOLLYWOOD REPORTER

**“HYPNOTIC
...A PEEK INTO THE
LIFE AND MIND OF
ONE OF AMERICA’S
MOST ORIGINAL
AUTEURS”**
LITTLE WHITE LIES

★★★★★
**“INSIGHTFUL AND
ABSORBING”**
TIME OUT

**“THE MOST
BEAUTIFUL FILM
WE HAVE SEEN
ON THE LIDO”**
LE MONDE

DAVID LYNCH THE ART LIFE



Worldwide Sales
FILM CONSTELLATION TORONTO | 9th Floor Hyatt Hotel, UK Film Centre
FABIEN WESTERHOFF | Tel: +44 7984 523 163 | fabien@filmconstellation.com
www.filmconstellation.com



III. 23-24-25

