

Du dépaysement à l'envie de créer :

**Recherche création
sur l'art et le voyage**

Julie Parenteau

Mémoire

Présenté

au

Département d'Éducation artistique

Comme exigence partielle au grade

Maîtrise ès Arts

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

2017

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

Par : Julie Parenteau

Intitulé : Du dépaysement à l'envie de créer: recherche création sur l'art et le voyage
et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Art Education)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance :

David Pariser _____ Chair
Lorrie Blair _____ Examinatrice
MJ Thompson _____ Examinatrice
David Pariser _____ Superviseur

Approuvé par: _____

Directeur du département ou du programme d'études supérieures

Doyen de la Faculté

Date: 6 juin 2017

Résumé

Ce mémoire est basé sur un projet de recherche-crédation analysant l'impact des changements de décors et d'environnement à travers un dépaysement par le voyage. Réalisé selon les balises de la méthodologie heuristique, mon projet fourni des réponses pertinentes et originales à la question suivante : Quelles incidences ont les voyages artistiques sur une démarche de création et une approche pédagogique? Le besoin pour cette recherche est flagrant face à l'ampleur de la popularité des voyages de création chez les artistes et les lacunes de la documentation à cet effet en enseignement des arts.

Ma recherche traite de la mobilité de l'artiste contemporain en regard au concept de tourisme culturel et des implications d'un point de vue identitaire. À travers un programme d'artiste en résidence en Inde, j'ai fait l'apprentissage de techniques d'art traditionnel dans leur contexte d'origine, notamment dans l'État d'Uttarakhand au cœur des paysages himalayens. Par le biais d'ateliers de création, la tenue d'un journal exhaustif, en multipliant les échanges et les discussions avec d'autres artistes et la création d'œuvres personnelles, j'ai su extirper énormément de sens dans l'expérience du voyage créatif et ses possibilités pour l'enseignement.

Au diapason du discours de la littérature, il en ressort que les voyages de création favorisent l'inspiration à travers la contamination des idées par le contact avec d'autres artistes et en offrant un espace-temps dédié et propice à l'art. De plus, cela favorise une conscientisation à propos des espaces de vie et des lieux qui nous entourent. Enfin, l'art lui-même se révèle être un dépaysement, un voyage en tant que tel. D'un point de vue pédagogique, j'ai développé une plus grande sensibilité quant aux enjeux portant sur l'appropriation culturelle et la manière de réaliser l'appréciation des objets issus du patrimoine culturel en contexte scolaire, rappelant le rôle capital de l'enseignant spécialiste en arts plastiques en ce qui a trait à ces questions.

Remerciements

À travers ce parcours, plusieurs personnes m'ont apporté une aide précieuse par leur conseil, leur sagesse et leur support moral.

Je tiens à remercier d'abord mon directeur, Dr. David Pariser pour avoir accepté de diriger mon travail. Je remercie également Dr. Lorrie Blair, Dr. MJ Thompson et Dr. Kathleen Vaughan pour leur vision, leurs commentaires perspicaces ainsi que leur implication au sein de mon comité. Vous avez su m'aider à structurer ma pensée et pousser mes réflexions. Je remercie l'Université Concordia pour son généreux programme de bourses d'entrée Hydro-Québec.

J'exprime également toute ma gratitude à l'équipe de Bhor society et de la résidence d'artistes pour des découvertes et des rencontres extraordinaires.

Enfin, tout spécialement et du fond du cœur, un immense merci à mes ami(e)s et ma famille pour vos encouragements, votre support inestimable et votre amour. Mes parents, Emmanuel, Yassine, Ann-Lisa, Karyna, Mélanie, Guillaume et Jean-Francois... Qu'est-ce que je ferais sans vous!

Table des matières

Table des matières.....	2
L'envolée	
Introduction.....	3
Origine de la question.....	5
Cadre théorique.....	9
La carte du territoire	
Revue de la littérature.....	16
La pensée et l'environnement.....	16
L'art et les voyages.....	19
La boussole	
Méthodologie.....	25
Méthode heuristique.....	25
Recherche création.....	27
Collecte de données et analyse.....	28
Analyse des données.....	30
Le sentier	
Procédure.....	32
Programme de résidence au Maroc.....	33
Programme de résidence en Inde.....	38
Le retour	
Résultats.....	55
L'incidence des voyages sur la création.....	55
Aller loin pour revenir ici.....	73
Enseigner ou ne pas enseigner.....	75
L'album souvenir	
Justification.....	78
Attrait personnel.....	78
En enseignement.....	79
Bibliographie.....	82

Introduction

Être à un endroit plutôt qu'un autre contribue à nous définir de plusieurs façons, physiquement, psychologiquement et même spirituellement. De manière générale, les artistes reconnaissent assez bien l'importance que peut avoir un endroit sur leur créativité (Dear, 2010). Thoreau a vanté les mérites de la vie sauvage comme catalyseur de l'esprit humain, tandis que les situationnistes ont cherché les vertus des dérives urbaines en passant d'une ambiance à l'autre. Bachelard parle quant à lui de la poésie de l'espace. Tout autant de façons d'être touché et façonné par ce qu'il y a autour de nous. De ce fait, les voyages artistiques occupent depuis longtemps une place importante pour leur potentiel d'inspiration. Aujourd'hui, les programmes de résidence d'artistes qui allient pratique et voyage sont devenus un quasi incontournable dans la carrière des créateurs émergents (Barthélémy & Boichot, 2014; European Commission, 2014). Il y a aussi les déplacements occasionnés par les biennales ou foires d'art contemporain qui pullulent partout sur la planète (Heinich, 2014, p. 239-240; O'Rourke, 2014, p. 87). On en vient presque à croire que le monde de l'art est en constante mobilité (Heinich, 2014, p. 308; Millet, 2006, p. 100). En tant qu'artiste et enseignante, je m'intéresse au rapport d'influence que peut avoir un changement de décor sur la créativité et à la manière par laquelle on peut être habité par un lieu. Je me suis donc posé la question suivante : quelles incidences ont les voyages artistiques sur une démarche de création et une approche pédagogique ?

À la lumière de ma recherche, je réponds que tout d'abord, conséquemment avec ce que l'on trouve dans la littérature, les voyages de création que j'ai effectués ont

favorisé l'inspiration à travers la contamination des idées par l'échange avec d'autres créateurs et en offrant un cadre dédié et propice à l'art. Cela m'a apporté une meilleure compréhension du concept de lieu, de certaines problématiques qui s'y rattachent et des pratiques en art actuel qui s'y intéressent. Enfin, à travers l'apprentissage de techniques d'art traditionnel dans leur contexte respectif, j'ai développé une plus grande sensibilité quant aux enjeux portant sur l'appropriation culturelle et la manière de faire l'appréciation des objets issus du patrimoine culturel en contexte scolaire.

Cette recherche amène donc une réflexion à propos de l'art en lien avec la géographie, à travers le voyage. Il y est question de la notion de tourisme culturel et de ce qu'implique être un voyageur, un touriste, en regard à notre identité. J'aborde l'importance et la place du dépaysement en art contemporain. Je considère également certaines implications sur l'appréciation des objets culturels du patrimoine artistique dans l'enseignement des arts.

Il s'agit d'un mémoire création qui suit les assises de la méthodologie heuristique. Pour faire l'expérience des effets du dépaysement par le voyage artistique, j'ai participé à deux programmes d'artiste en résidence d'une durée d'un mois chacun, le premier au Maroc et le second en Inde. Le premier offrait un cadre propice à une connexion avec la nature et le paysage, tandis que le second était sous forme d'un échange culturel où j'ai fait l'apprentissage de techniques d'arts traditionnels de l'État de l'Uttarakhand à travers des ateliers donnés par des artistes locaux.

La pertinence de cette recherche s'inscrit dans l'intérêt grandissant pour les pratiques en art actuel qui tissent des ponts entre l'art et la géographie. La mobilité éclatée de l'artiste contemporain se déploie désormais de mille et une façons, et il est essentiel d'en

tenir compte en enseignement des arts. La technologie et les moyens de géolocalisation ouvrent le champ des possibles pour ce qu'O'Rourke nomme « l'artiste cartographe ». Les courants artistiques qui s'intéressent à l'environnement et à l'écologie sont une autre déclinaison de cette approche. Comme le monde n'a jamais été aussi petit qu'il l'est aujourd'hui, tenter de mieux comprendre notre rapport aux lieux m'apparaît crucial.

Il existe déjà une littérature abondante portant sur les démarches artistiques *in situ*, telles que le *Street Art*, généralement associé au milieu urbain, le *Land Art*, qui concerne plutôt une interaction avec la nature et le paysage, ou encore l'art contextuel, qui amène une dimension sociale à l'intervention artistique dans le lieu. Tous ces exemples ont en commun de créer des œuvres en fonction d'un endroit donné et pour cet endroit. Mon sujet est évidemment en lien avec ces procédés qui impliquent tous une certaine mobilité de la part de l'artiste qui se rend en un lieu précis pour y faire sa création selon les contraintes propres à cet espace. Cependant, ma recherche s'intéresse davantage à la manière dont la création peut être influencée à long terme au contact d'un endroit nouveau. Autrement dit, elle porte sur l'influence d'un changement de décor sur l'inspiration et le processus créatif. Il s'agit donc de l'art fait en réponse à l'expérience d'un lieu plutôt que l'art destiné à occuper un lieu.

Origine de la question

En création, je m'interroge sur la dynamique que nous avons avec le monde qui nous entoure. Il me semble que, trop souvent, nous percevons les choses comme une dichotomie avec d'un côté l'humain et de l'autre, son environnement, comme s'il

s'agissait de deux entités séparées. À cet égard, j'abonde dans le sens de la vision d'Elkins qui dit: « *Like the body, landscape is something we inhabit without being different from it: we are in it, we are it (...) the object isn't bound by our attention: it binds us.* » (DeLue; Rachael; Elkins, 2008, p. 69)

Dans cette optique, observer mes élèves m'amène aussi à me questionner sur ce que cela veut dire *être quelque part*. Les yeux rivés sur les réseaux sociaux, la musique à plein tympan sous les écouteurs, en train de répondre à un texto, je me demande parfois s'ils arrivent à se souvenir qu'ils sont bien à l'école. Où sont-ils vraiment? La technologie et les moyens de communication d'aujourd'hui absorbent, fascinent, voire hypnotisent parfois jusqu'à évoquer une certaine crainte. Morley va même jusqu'à suggérer un parallèle entre le choc du *sublime* kantien suscité par la nature et l'effet qu'a aujourd'hui la technologie (Morley, 2010, p. 12). Puisque l'on sait que les distractions multiples de notre époque ne risquent pas de disparaître, comment peut-on favoriser une connexion plus profonde à son environnement? Est-ce que les déplacements ne seraient pas justement un moyen de s'ancrer davantage? La création passe-t-elle systématiquement par un état de connectivité avec ce qui nous entoure? Un dépaysement serait-il plus enclin à induire ou à bloquer un élan créatif? Avec les médias sociaux, on peut avoir accès en une fraction de seconde à une vidéo présentant des techniques d'art allant du savoir-faire le plus général au plus spécialisé. À travers cet éventail de techniques, on retrouve plusieurs pratiques issues d'arts traditionnels appartenant à un patrimoine culturel. Qu'y a-t-il de différent à apprendre ces techniques en leurs lieu et contexte d'origine plutôt qu'à travers une vidéo ou même un livre de référence?

C'est avec ces idées en tête que j'en suis venue à penser aux changements de

décor, à la mobilité et, ultimement, aux voyages. Quand je me trouve dans un endroit nouveau, je dirais que mes capteurs sont allumés. Plus l'endroit m'est inconnu, plus j'observe ce qu'il y a autour de moi et plus je suis attentive et consciente de là où je me trouve. En 2013, dans le cadre d'un séminaire de maîtrise, j'ai fait un projet pilote consistant à marcher chaque jour en changeant le trajet reliant mon domicile et mon lieu de travail en utilisant des moyens qui s'apparentent à la dérive des situationnistes¹. Justement, je cherchais à sortir des sentiers battus pour tenter de créer un regard nouveau sur des endroits familiers et provoquer un effet d'inattendu dans le quotidien. Cela a duré une trentaine de jours et j'en ai ensuite fait une série de dessins cartographiques. Ce projet m'a amené à découvrir tout un monde de procédés en arts actuels qui utilisent la mobilité à travers la marche ou d'autres dispositifs comme moteur de création. Certains d'entre eux questionnent nos déplacements quotidiens à travers la technologie et les données de géolocalisation, comme l'artiste Jeremy Wood qui fait notamment des dessins GPS dans des projets tels que *My Ghost, Fifteen years of mapping my life in London with GPS* (Lauriault & Wood, 2009; O'Rourke 2013) ou encore *Thirteen Years of Mowing An embodiment of suburbia drawn with GPS* (Wood, n.d.). Cela peut aussi devenir un moyen de s'appropriier des espaces autrement interdits. C'est le cas des adeptes du mouvement d'Urbex et de Rurex où les explorateurs urbains et ruraux s'infiltrèrent dans des endroits abandonnés et hors d'accès afin de les documenter par le biais de la photographie (urbexplayground.com). Enfin, d'autres suivent une approche phénoménologique et créent à travers les déplacements une relecture du monde et une expérience nouvelle des lieux. Janet Cardiff propose des marches audio et vidéo dans différentes grandes villes

¹ Moyen de détournement urbain utilisé par le groupe des situationnistes de Guy Debord dans les années 60

du monde. Ses histoires et sa narration préenregistrée accompagnent et guident le promeneur dans une sorte de parcours géo poétique (Cardiff, 2014; O'Rourke, 2013). Dans le même esprit, on retrouve le travail de Lee Walton et de son œuvre *City System*. Walton a créé un livre de consignes pour découvrir une métropole et l'a adapté pour plusieurs villes du monde. Construit à la manière d'un jeu ou de livre *dont vous êtes le héros*, il mélange les hasards de la vie, le regard sélectif de la personne qui l'exécute et les caractéristiques propres d'un lieu donné (O'Rourke, 2013, p. 82).

Voyager a toujours été pour moi une source de stimulation artistique et ça n'a d'ailleurs rien d'original. L'histoire regorge de récits de création dans tous les domaines issus de cette pratique (de Bloom, 2014, p. 164; Pype, 2010). Le voyage est un dépaysement volontaire et souhaité. D'une certaine façon, c'est une forme de jeu, à travers lequel une personne chamboule momentanément son environnement et son quotidien (Urry, 2012, p. 4). Pour moi, ce que cherchent les artistes par les voyages et ce que je tente d'inculquer à mes élèves dans ma classe d'arts plastiques relèvent d'une même chose : la quête d'un milieu fertile pour l'inspiration. Dans ce qu'apportent les voyages artistiques, qu'y a-t-il qui puisse être transférable au sein d'une classe?

À travers l'histoire de l'art, les voyages des artistes ont été faits pour des raisons de mécénat, de formation, de perfectionnement, de découverte et d'exploration. Barthélémy & Boichot disent en ce sens : « *une des spécificités des arts réside aussi dans une longue culture du voyage comme vecteur d'acquisition de compétences techniques et relationnelles directement liées à l'activité artistique.* » (Barthélémy & Boichot, 2014 p. 4) Cela est d'autant plus vrai de nos jours avec la démocratisation des moyens de transport qui permettent une mobilité accrue. On ne s'étonne donc pas de voir la popularité des programmes d'artistes en résidence qui permettent d'allier création et déplacement.

Des recherches sur le tourisme parlent d'une vague de *creative tourism*, nouvelle branche du *cultural tourism* (Richard, 2011, p. 1225) où les gens exercent des activités créatives et font l'apprentissage d'une technique à la manière des programmes d'artistes en résidence, mais ouvert à tous. Cet intérêt prononcé me porte à croire qu'il est temps de s'y intéresser du point de vue de l'enseignement des arts, tout d'abord parce que bon nombre de ces programmes, qu'ils soient dédiés à des professionnels ou des amateurs, sont des cours d'art. On peut alors se demander quelle approche pédagogique est privilégiée, qui détermine le contenu et selon quels critères? Quant aux participants, d'où vient leur motivation? Est-ce le voyage lui-même qui sert d'élément déclencheur, le contexte d'apprentissage ou plutôt les techniques que l'on peut y apprendre? Les résidences qui n'offrent pas d'apprentissage de techniques, mais seulement un espace et un mandat de création, comment sont-elles choisies par les artistes? Ma recherche ne tend pas à donner une réponse exhaustive à ces questions, mais plutôt à ouvrir une discussion à cet égard. C'est la quête d'une réponse qui forme en soi l'intérêt de ce type de recherche qui ne peut aboutir à une résolution finale, mais plutôt permettre une ouverture qui nous entraîne sur des pistes de réflexions futures.

Cadre théorique

Cette section aborde des concepts théoriques à propos du tourisme, de la mobilité et de la définition de lieu. J'explique le choix du terme *touriste* en regard à sa place dans le monde actuel et traite de sa connotation négative. Je définis ensuite la notion de lieu. Je considère différentes approches à ce concept particulièrement en lien à la mobilité. Enfin,

je relève les limitations de ma démarche.

Il peut évidemment y avoir plusieurs façons de se dépayser, autrement que par le voyage et les déplacements. Je me suis intéressée au tourisme parce que cela se trouve au carrefour de plusieurs pratiques culturelles et sociales. Urry dit à ce propos:

There has been a dissolving of boundaries, not only between High and low cultures, but also between different cultural forms, such as tourism, art, education, photography (...). In addition, mass communications have transformed the tourist gaze which is increasingly bound up with, and partly indistinguishable from, all sorts of other social and cultural practices. (...) people are much of the time 'tourists' whether they like it or know it. (Urry, 2012, p. 97)

Le tourisme est un phénomène sociologique qui est plutôt mal perçu de façon générale et pour cause. MacCannell décrit le touriste comme une sorte d'archétype de l'homme postmoderne (MacCannell, 1976). Il incarne à son insu les enjeux importants, les maux profonds de notre époque. On peut penser à des questions environnementales comme le réchauffement de la planète, l'accès au pétrole ou encore la dégradation de la nature qui sont directement liés à ce secteur d'activité (Urry, 2012, p. 223-232). C'est aussi le miroir malaisé d'injustices et de grandes tragédies humaines : les bateaux de croisières qui descendent la Méditerranée en partance de l'Europe non loin des embarcations de fortune de migrants qui tentent au péril de leur vie le chemin inverse. D'un point de vue plus léger, le tourisme c'est aussi le rapport à l'autre, la découverte et la préservation des cultures dans un contexte mondialisé. C'est une quête d'authenticité paradoxale, qui en vient à provoquer un écran d'artifices qui ne fait que mettre en scène les attentes et exigences

de la masse à travers une *authenticité de convenance*. Comme le souligne Urry, c'est ultimement « la mobilité des uns », qui implique inexorablement « l'immobilité des autres. » (Urry, 2012 p. 29)

Le programme de l'école québécoise relève cinq domaines généraux de formation qui chapeautent chaque situation d'apprentissage et d'évaluation notamment : « *santé et bien-être, vivre ensemble et citoyenneté, les médias ainsi qu'environnements et consommation.* » (MELS) On ne s'étonne pas que ces catégories qui ont pour mission de faire un pont entre les matières scolaires et les grands enjeux de notre société trouvent aussi écho avec le monde du tourisme.

Ceci dit, en premier lieu, je ne pensais pas aborder le tourisme dans le cadre de ma recherche. Je voulais simplement traiter le thème du voyage. Il s'est avéré qu'il est à la fois naïf, voire prétentieux de croire que l'on peut distinguer l'un de l'autre.

Mon sujet rejoint aussi d'autres branches des sciences sociales et culturelles. En parlant de tourisme et de voyage, implicitement, je traite aussi de mobilité et du concept de lieu ou plutôt de *place*. Il est à noter qu'il est assez compliqué d'aborder ce dernier point dans une rédaction en français. En effet, la majorité des sources sont en anglais et utilisent le mot « *place* » au centre du discours théorique. Or, il n'y a pas d'équivalent proprement dit dans la langue française. Dans la littérature anglophone, « *place* » est mise en opposition à « *space* », le premier étant marqué par son caractère personnel et signifiant : « *a meaningful location* » (Cresswell, 2014) alors que le second est générique. Le mot « *space* » se traduit aisément par « *espace* » tandis que « *place* » n'a pas son pendant francophone. Le dictionnaire français le Larousse donne quinze définitions du mot « *place* », mais aucune d'entre elles ne correspond au sens qu'on lui accorde en anglais (Larousse, 2016). Ainsi, on peut dire « *Let's go to my place* » en parlant de sa maison, en français on dira «

allons chez moi ». Comme si la personne avait fusionné avec son espace au point de faire référence à sa demeure comme étant chez *elle*. J'utiliserai donc le mot *place* au sens qu'on lui donne en anglais. Ce concept, bien qu'utilisé dans plusieurs disciplines, ne fait pas l'unanimité auprès des chercheurs. Plusieurs courants de pensée l'abordent différemment. De manière générale, une *place* est indissociable de l'interaction humaine et est rassembleuse, d'objets, de souvenirs, de vies, etc. (Cresswell, 2014) Cresswell relève également trois niveaux principaux d'interprétation pour s'interroger sur un lieu significatif. Le premier pourrait être qualifié de formel et descriptif et renvoie à la démarche utilisée en géographie pour décrire une région ou une ville donnée. Le second porte davantage son attention sur les mécanismes sociaux et culturels qui sont caractéristiques de l'endroit. C'est une approche constructiviste sociale qui accorde une importance aux rapports de pouvoir et de force comme éléments constitutants dans la formation d'une *place*. Le dernier niveau d'interprétation s'inscrit dans une démarche phénoménologique utilisée plutôt dans des études humanistes ou philosophiques. Ce point s'intéresse davantage à la place de l'humain en connexion à son environnement plutôt qu'à des endroits : « *Seeks to define the essence of human existence as one that is necessarily and importantly 'in-place'* » (p. 56).

Une « *place* » n'est pas quelque chose de statique et de figé. Un lieu signifiant se construit à travers les fluctuations, il est organique. Les mobilités internes d'un lieu contribuent à le définir (Cresswell, 2014). Les allées et venues des habitants d'un quartier participent à son essence. Les commerces visités, les établissements fréquentés, les routes et les rues que l'on emprunte et les personnes elles-mêmes sont tous des éléments autonomes et inter reliés qui, dans leur ensemble, forment l'identité d'une place. Les déplacements quotidiens, que l'on pourrait appeler à l'échelle humaine, et qui se perpétuent dans le temps pour de longues périodes, sont aussi des vecteurs identitaires. À l'opposé, le tourisme de masse, qui représente des mobilités de passage dans un monde standardisé, est une menace pour le sentiment d'appartenance envers un lieu et la notion même de place (Cresswell, 2014; Crouch, 2010; Relph, 1976). Dans son ouvrage phare *Place and placelessness*, Relph parle d'une *disneyfication* des lieux en référence au fameux parc d'attraction où l'on voit apparaître des endroits fabriqués à la chaîne, dépourvus d'âme et d'unicité. Cela rejoint à mon sens la théorie de la McDonalizacion de Ritzer (1998) développée en lien avec le secteur du tourisme où le consommateur est à la recherche d'un endroit rassurant, prévisible et interchangeable (Ritzer, 1998; Urry, 2012). Les deux sont marqués par l'anonymat. Enfin, ceci rappelle également le travail de l'anthropologue français Marc Augé sur l'idée de « *non-lieux* » dans un contexte de « *surmondainité* ». Les « *non-lieux* » sont conçus par et pour la mobilité. Ce sont des aires de passage et de transition comme les autoroutes et les aéroports (Augé, 1992; Cresswell, 2014). Ces espaces décharnés d'identité propre sont pourtant si éloquents quant à notre mode de vie. L'essayiste Alain de Botton traite de la singularité de tels endroits à travers son livre *A week at the airport*:

Had one been asked to take a Martian to visit a single place that neatly captures the gamut of themes running through our civilisation- from our faith in technology to our destruction of nature, from our interconnectedness to our romanticising of travel- then it would have to be to the departures and arrivals halls that one would head (Botton, 2010, p. 13)

Comme nous venons de le voir, le concept de *place* et celui de mobilité ne sont pas deux pôles irréconciliables. Ce sont en quelque sorte des mondes complémentaires qui s'alimentent l'un l'autre. Qu'en est-il alors de la créativité dans cette dynamique?

Les études portant sur le processus de création accordent souvent trop peu d'importance à l'apport des lieux dans la démarche. Pourtant, ceux-ci entrent en ligne de compte à plusieurs égards, que ce soit le lieu de production, le lieu de diffusion, ou même le lieu créé à travers une image ou une installation (Dear, 2011, p. 10-11). Dear fait aussi une distinction entre *creativity in place* et *creativity of place*. Le premier concerne la façon dont certains lieux ou espace-temps s'avèrent être des catalyseurs pour la création. Il donne l'exemple de la ville de Vienne au tournant du 19^e siècle. Le second se rapporte au fait d'intégrer l'espace comme élément de création ou comme partie du résultat (Dear, 2011). Ma démarche concerne les deux, d'une part une immersion dans un lieu par le voyage comme source d'inspiration, puis une production artistique qui utilise aussi l'espace et une forme de paysage.

Pour David Crouch, c'est dans la corporalité et l'action prolongée dans le temps qu'un voyage peut stimuler la créativité : « *Thus in the emergent and multiple character of duration in the more fleshly forms of journeys creativity emerges.* » (Crouch, 2010)

En ce qui concerne mes limitations, la plus criante est que je ne peux m'abstraire de ma propre situation. Où que j'aie et quoi que j'y fasse, ce sera avec un regard conditionné par mon parcours personnel et mon identité (Crouch 2010; De Botton, 2002; Mousakas, 1994). « *I had inadvertently brought myself with me to the island* » (De Botton, 2002, p. 20) Ceci est valable tout autant pour mes traits de personnalité que pour ma situation de femme occidentale ayant l'aisance et surtout le luxe de voyager. Toutefois, le fait qu'une vision soit construite et teintée du point de vue unique d'un individu n'en enraye pas la pertinence (Steiner, 1997). Je suis d'accord avec la célèbre historienne Zara Steiner, chef de file en histoire internationale, qui soutient que le regard que l'on porte sur un événement ou une situation sera toujours influencé par le bagage de la personne, ce bagage entraînant parfois une réinterprétation des événements, mais aussi de notre rapport à l'espace, le temps, les lieux et notre empreinte, intellectuelle ou physique sur les phénomènes sociaux. Dans un monde qui se veut plus mondialisé et où la culture et l'éducation ont tendance à devenir des enjeux majeurs, voyager au sens large peut même être l'atout premier de la condition de la femme occidentale.

J'ai divisé cette section en deux parties : la pensée et l'environnement et l'art du voyage. La première tente de définir ce qu'est la créativité et comment elle peut être influencée par ce qui nous entoure. La seconde traite des artistes qui intègrent le voyage à leur démarche de création. Nous aborderons la place des déplacements d'artistes dans l'histoire de l'art et la multitude de pratiques en art contemporain qui en découle. Comme nous pourrions le constater, les recherches qui s'intéressent à l'influence du voyage sur l'inspiration présentent des perspectives intéressantes et proviennent de sphères qui ne sont pas directement liées au monde des arts. Tandis que les exemples d'artistes qui intègrent une composante de mobilité sont légion. Il y a donc un vide à combler pour comprendre comment les voyages influencent le processus créatif d'un point de vue d'artiste et d'enseignant spécialiste en art.

La pensée et l'environnement

Premièrement, qu'est-ce que la créativité? Il existe une panoplie de définitions du terme qui se rapportent à ses différentes fonctions et approches. Le manque de définition claire dans le domaine de l'éducation pourrait d'ailleurs expliquer pourquoi il y a si peu de recherches qui s'y réfèrent (Milbrandt, 2011). De manière générale, on définit la créativité comme étant ce qui produit quelque chose de *novel and useful* (Maddux et Galinsky, 2009 ; Milbrandt, 2011). Le cas échéant, cela concerne les œuvres d'art créées sous l'influence d'un changement de décor.

Dans l'ouvrage *La créativité, Psychologie de la découverte et de l'invention*,

Csikszentmihályi a mené une étude auprès d'individus issus de divers domaines et qui sont des sommités dans leurs champs respectifs afin de comprendre leurs processus créatifs. Un chapitre est consacré à la créativité et l'environnement. L'auteur conclut qu'il n'existe pas de lien direct éprouvé entre le fait de se retrouver devant un paysage bucolique et l'inspiration, mais changer de décor peut favoriser « l'état de flow » qui est en soi un incubateur de créativité. L'impact du dépaysement va varier selon la phase du processus créatif dans laquelle l'individu se trouve. Lorsque « les idées sont en phase d'incubation » (Csikszentmihályi, 2006, p. 141), ce serait un moment particulièrement propice pour faire vivre un dépaysement, par opposition à une étape de préparation et d'amorce qu'il est préférable de faire en terrain connu (Csikszentmihályi, 2006, p. 142).

Enfin, un lieu peut avoir une forte concentration d'experts dans un domaine, avoir un établissement d'enseignement ou un secteur d'industrie qui en fait un centre de contamination positif dans une discipline donnée qui favorise l'innovation et la créativité. Cela coïncide avec ce que Dear nomme la *creativity in place* (Dear, 2011) dont j'ai parlé précédemment.

Par ailleurs, plusieurs études récentes portent sur la corrélation entre une expérience à l'étranger et la créativité. Ces recherches ont été faites pour répondre à un besoin dans le secteur des affaires et non pas en lien avec l'art ou l'éducation. Pourtant, leurs conclusions me confirment qu'il est important de s'y intéresser en enseignement des arts. Dans l'article *Lesson from a faraway land: the effect of spatial distance on creative cognition* (Jia, Hirt et Karpen, 2009), les participants à deux tests se sont avérés plus créatifs dans leurs réponses et dans la résolution de problème lorsqu'on leur a soumis un problème provenant d'un endroit éloigné plutôt que rapproché. Dans *The relationship*

between living abroad and creativity, on apprend qu'une personne ayant vécu à l'étranger et ayant su s'adapter à sa culture d'accueil sera davantage créative dans un contexte de résolution de problème (Tadmor, Maddux & Galinsky, 2012) Plus étonnant encore, le simple fait de se remémorer cette expérience semble avoir un impact positif sur la créativité (Maddux & Galinsky, 2009). Ceci ne fut pas véridique dans le cas de personnes ayant simplement voyagé à l'étranger sans y avoir demeuré pour une longue période de temps. Pourtant, en littérature, en philosophie et en arts, combien d'artistes ont puisé leur inspiration dans l'errance de l'ailleurs?

L'article *Does travel inspire? Evidence from the superstars of modern art* (Hellmanzik, 2013) amène quelques chiffres concrets sur l'influence que peut avoir le voyage sur le travail des artistes. Dans cette étude quantitative, Hellmanzik a comparé le prix atteint lors de ventes aux enchères des dernières années pour les œuvres de 214 artistes nés entre 1850 et 1945. Il s'est avéré que les œuvres ayant été produites l'année d'un voyage ont une valeur en moyenne 7% plus élevée que celles produites dans une période où l'artiste n'a pas voyagé. L'auteur considère que cela est dû à la contamination des idées et à l'inspiration du voyage. Cela est moins notable pour la seconde période de l'art moderne alors que les œuvres tendent vers l'abstraction et que le rapport au paysage est moins important (Hellmanzik, 2013). Selon moi, cette recherche apporte des statistiques intéressantes à une question à laquelle on répond souvent par l'anecdotique. Les résultats montrent que l'influence du voyage est particulièrement importante pour les artistes dont la démarche est intimement liée au paysage. Dans l'art actuel, cette notion est plus complexe qu'au siècle dernier puisqu'il ne s'agit plus seulement de représenter un paysage, mais bien de l'intégrer, de l'altérer, de le repenser, de le préserver, etc.

(DeLue, R. Z. et Elkins, J., 2008, p. 11) On peut donc supposer que l'impact du voyage sur la pratique des artistes d'aujourd'hui qui s'intéressent au paysage soit encore davantage significatif.

Du côté de la littérature, de nombreux essais se penchent sur le rapport entre les vagabondages et les avancées de l'esprit. *Wanderlust, A history of Walking* de Rebecca Solnit (2001), présente la marche comme un outil de réflexion et un instigateur de culture. Dans le même sens, *Marcher, une philosophie* de Frédéric Gros, montre une filiation entre les déplacements à pied et l'articulation d'une pensée philosophique. On retient de ces deux livres l'idée que c'est en se plongeant dans le décor et en s'y connectant que les idées fusent et s'éclaircissent. En somme, c'est à travers ce besoin de mobilité intrinsèque à l'espèce humaine que l'homme arrive à innover. Le livre de David Crouch, *Flirting with Space: Journeys and Creativity* (2010), va dans le même sens et traite de la créativité à travers les lieux et la géographie en lien avec le concept Deleuzien de rhizome. Dans *A field Guide to Getting Lost*, Solnit raconte à sa façon l'histoire de l'humanité comme un voyage sans carte ni itinéraire. Elle met en lumière les engrenages entre les milles et une façons d'être perdu et l'invention de moyens de s'y retrouver. C'est le cœur de mon sujet : l'élan créatif qui peut surgir de l'égarement.

L'art et les voyages

Les territoires glissants de l'exotisme *ou* comment surtout ne pas faire un Gauguin

Dès que j'ai commencé à parler de voyage à des fins d'inspiration artistique, je fus prévenu du danger éminent de *faire un Gauguin*. Bien loin de moi cette intention. Les chefs-d'œuvre de l'artiste sont aussi célèbres que les mœurs et l'éthique douteuse de son

créateur.² Évidemment, les mises en garde ne concernaient pas les choix et les gestes personnels posés par l'homme. C'était plutôt des avertissements à propos de la situation ambiguë de l'artiste favorisé qui a les moyens de voyager et qui va soutirer sans gêne à une communauté et une culture au profit de son art. La critique d'art Jen Graves décrit Gauguin comme suit: « (...) *a maggoty cross section of the monster the postcolonial 20th century became, presided over by whiny, violent, and jaw-droppingly self-centered white dudes.* » (Graves, 2012) Si seulement il était le seul à occuper cette position contentieuse dans l'histoire de l'art. Eh bien non, tout le courant de l'orientalisme est teinté d'un malaise semblable.

Dès le XIX^e siècle, on voit apparaître une fascination pour l'Orient qui mélange à la fois le fantasme et une vision partielle de la réalité construite à travers une influence politique des puissances coloniales (Rouphael, 2015). Ce regard biaisé sur cette partie du monde parle au final plus de l'Occident qu'il ne dépeint la vie de l'Orient (Said, 2005). D'ailleurs, qu'est-ce que c'est au fond *l'Orient*. Peut-on vraiment englober la moitié de la planète dans un terme fourre-tout? Said explique que cette généralisation est toujours d'actualité aujourd'hui dans la représentation monolithique que font les médias américains, mais nous pourrions élargir cela à tout le monde occidental, du monde musulman.

L'exposition *Merveilles et mirages de l'orientalisme*, présentée au musée des beaux-arts de Montréal en 2015, rendait assez finement le décalage dans la représentation de la femme dans les peintures orientalistes du XIX^e siècle. En juxtaposant les œuvres de peintres tels que Benjamin Constantin et celles d'artistes féminines contemporaines

² Paul Gauguin abandonna son épouse européenne et ses enfants pour aller vivre à Tahiti où il vécut avec une jeune adolescente et lui transmet la syphilis (Graves, 2012).

marocaines, le parcours de l'exposition mettait en lumière les stéréotypes machistes et coloniaux caractéristiques de l'époque. Ceci étant dit, cela n'enlevait rien à la beauté et à la qualité picturale des œuvres présentées. Il est intéressant de noter que la vision de certains artistes orientalistes relève tellement du fantasme qu'ils dépeignent l'*Orient* sans même y avoir mis les pieds en se basant sur des objets rapportés par des confrères et sur des œuvres littéraires (Rouphael, 2015, p. 59).

Cela n'est pas un phénomène exclusif à l'orientalisme. Dans *The art of Travel*, l'essayiste Alain de Botton suggère que parfois l'appréhension du voyage peut être une source d'inspiration plus profitable encore que le voyage lui-même. C'est une façon d'éviter de confronter une réalité imparfaite avec un absolu idéalisé concocté par l'imagination. Cette manière de construire une vision de *carte postale* est d'ailleurs une stratégie utilisée abondamment par l'industrie touristique dans les pamphlets publicitaires (Urry, 2012).

Il y a certes une portion de l'histoire de l'art qui incombe une posture difficile au rapport de l'artiste en lien avec le voyage et ses déplacements. Déjà au XVII^e siècle à l'époque du « *Grand tour* »,³ ce voyage formateur d'envergure est réservé aux plus privilégiés. Deux siècles plus tard, c'est le mouvement de l'orientalisme que nous venons de voir, qui place l'artiste dans une position où il entretient un rapport à l'autre dans une vision coloniale au mieux réductrice, si ce n'est carrément faux et stéréotypé. Puis avec le XX^e siècle marqué par les bouleversements arrive une nouvelle dimension aux déplacements, celle de l'exil et du mouvement migratoire (Spies, 2012). On se souviendra de Chagall, de Max Ernst et de tous ceux dont l'art fut catalogué *dégénéré* et

³ Périple de plusieurs mois, voire plusieurs années, à travers l'Europe effectué par l'élite sociale afin de parfaire l'éducation et d'établir un réseau social.

qui furent contraints à la fuite vers un autre pays, voire vers un autre continent. Évidemment, il n'est alors plus question de voyage artistique, mais de parcours de réfugié.

Pour ma part, comment pouvais-je prendre une position à la fois de touriste et d'artiste qui ne soit pas disgracieuse? L'artiste occidentale qui se rend en Asie et au Maghreb n'est pas sans rappeler les orientalistes. Je voulais justement éviter cette connotation. Je ne crois pas cependant qu'éviter d'aller découvrir des pays et des cultures qui m'interpellent pour cette raison soit justifié. J'ai choisi les résidences en fonction qu'elles soient profitables pour les gens de l'endroit et non pas gérées ou organisées par des intérêts étrangers. La formule de la résidence en Inde était sous forme d'échange culturel et, donc, dans un rapport égalitaire bénéfique de part et d'autre. Celle du Maroc était aussi dans le même esprit.

Une vue dégagée, des perspectives en arts contemporains

Le mémoire de maîtrise de l'artiste français Benoit Pype, *Voyage et déplacements, l'artiste contemporain et ses expéditions*, réalisé en 2010 pour l'École nationale des arts décoratifs à Paris, dresse un méticuleux panorama dans une approche historique de la filiation entre le voyage et le monde de l'art. Il conclut que sa recherche lui a « *laissé entrevoir un domaine d'exploration inépuisable* » (Pype, 2010). Ce portrait étayé des pratiques artistiques qui intègrent le voyage me convainc de la pertinence de questionner le rôle que jouent ces pratiques sur la créativité.

Sur la scène artistique locale et actuelle, le travail de Patrick Beaulieu me vient en tête. Ses projets : *Ventury* 2010, *Vegas* 2012 et *Méandre* 2014 sont tous des odysées où les œuvres émergent par l'expérience du voyage et du déplacement (Lalonde, 2015). Les

déambulations des artistes peuvent être d'une nature poétique comme c'est le cas pour Beaulieu, mais elles peuvent aussi surgir d'une problématique sociale ou politique. C'est le cas des œuvres de Kathleen Vaughan, pour le projet *Nel mezzo del cammin: Angell Woods*, une cartographie de marches liées à des enjeux environnementaux (Brind'amour, 2014; Vaughan, n.d.) D'autres projets de Vaughan liés à la cartographie et la marche incluent *Tissus urbains : Cartes textiles de promenades dans la nature urbaine* et *Cartographies of the self: Self-portrait of the artist as an urban dog walker* (Vaughan, n.d.)

Le livre *Walking and mapping artists as cartographers*, de Karen O'Rourke, présente les pratiques en création qui concernent la mobilité et une forme directe ou dérivée de cartographie, depuis les années 50 jusqu'à nos jours. Confronté à cet impressionnant éventail, on ne peut douter de l'urgence d'investir davantage ce terrain de recherche. Le mémoire de Pype s'intéresse essentiellement aux artistes voyageurs, tandis qu'O'Rourke inclut un spectre plus large qui ne se limite pas aux voyages proprement dits, mais inclut toutes formes d'art issues de déplacements et de leurs traces. Dans les deux cas, la recherche est exhaustive, mais ne questionne pas les mécanismes qui surviennent chez l'artiste alors qu'il change de décor. C'est cet aspect que j'ai choisi d'investir avec ma propre démarche.

Le mémoire création d'Amélie Brindamour, *A Multidisciplinary Place-Specific Art Course Outline for the CEGEP Level* (2014), entre justement dans cette veine et s'intéresse à l'art fait en lien avec un endroit donné *site-specific*. Elle utilise l'expérience de ses promenades au Parc Jarry afin de développer un plan de cours pour le niveau collégial, et crée un corpus d'œuvres basé sur son exploration du lieu. Ma démarche se distingue de la sienne en ce qu'elle ne concerne pas l'art fait sur place à un endroit donné, mais plutôt

l'influence qu'un endroit peut laisser sur une démarche de création. Il y a certainement une curiosité autour de la place du voyage quant à l'inspiration des artistes. Ma recherche permet d'y amener un point de vue d'artiste à travers mon expérience et aussi de me pencher sur les implications en enseignement des arts.

Méthodologie

Méthode heuristique

Comme il s'agit d'un mémoire création, j'ai choisi une méthodologie qui permet à la fois de développer un ensemble d'œuvres pertinent d'un point de vue artistique, mais aussi d'articuler un apport théorique valable pour la partie rédaction. En ce sens, la méthode heuristique telle que présentée par Moustakas (1968,1990) m'a paru la plus appropriée puisqu'elle semble miroiter la démarche artistique (Gosselin, 2006, p. 29). C'est d'ailleurs une méthodologie souvent privilégiée pour les thèses de studio. Elle accorde une place centrale à l'expérience du chercheur, qui doit plonger au cœur de son sujet pour en ressortir l'essentiel. Cela convient également très bien à ma démarche.

Au sein du département *d'Art Education* de Concordia, on peut retenir le mémoire d'Amélie Brindamour, mentionné précédemment, qui a choisi cette méthodologie pour sa recherche création visant à développer un plan de cours d'art « *site specific* » pour le niveau collégial. La thèse de Marie-Jeanne Jacob, « *Learning to make, Making to Learn. Comics Creation: The Intrinsic Educational Qualities Contained within Comics and their Formation* » (Jacob, 2014), est un autre excellent exemple de création issu d'une recherche heuristique. Par sa propre expérience de bédéiste, Jacob élabore sur la qualité didactique de la bande dessinée tout en développant un magnifique corpus de dessins. Enfin, la recherche création de Nancy Long, *Smelling and Tasting are Believing A studio Inquiry Into An Intersensorial Practice* (2007), aura permis la création de très belles installations et la découverte de pistes pédagogiques à explorer en classe. Ces différents exemples me convainquent de l'efficacité de cette méthode par son double avantage de

fournir à la fois un cadre théorique suffisamment précis pour construire les bases de la recherche, mais aussi la souplesse nécessaire à toute entreprise de création. Comme explique Lancri à propos des recherches créations, puisque c'est de cela qu'il s'agit, les deux axes d'une telle recherche ne doivent pas être faits au détriment l'un de l'autre : « *La part de la pratique plastique, toujours personnelle, se doit d'être d'une importance égale à la part écrite de la thèse à laquelle elle n'est pas simplement juxtaposée, mais rigoureusement articulée afin de constituer un tout indissociable* » (Lancri, 2006, p. 11). Dans son livre *Heuristic research: Design, methodology, and applications* (Moustakas, 1990) élabore six étapes à suivre pour cette méthodologie. Bien que décrit avec précision, le modèle proposé demeure souple et adaptable. Comme l'expérience personnelle d'un phénomène donné sera unique et propre à chacun, le cadre de recherche ne peut être trop rigide. Il est aussi important de souligner que peu importe comment les réponses surviennent, elles doivent être toujours considérées du point de vue du chercheur, et selon son « *Internal Frame of Reference* » (Moustakas, 1990, p. 26). Il y a d'abord « *l'Initial engagement* » qui est l'intérêt du chercheur pour un sujet qui le passionne. Cela constitue l'origine de la question. Pour ma part, ma démarche en création s'est toujours intéressée au paysage, qu'il soit urbain ou naturel. Voyager est en quelque sorte une façon de prendre part au paysage. C'est un rapport au lieu différent de celui que nous entretenons dans le quotidien. C'est de là que découle ma question.

Vient ensuite l'étape de « *l'Immersion* », qui est une période d'investissement total de la part du chercheur. Ce dernier doit « vivre » son sujet. Pour moi, cela correspond évidemment au temps passé à l'étranger durant la résidence, mais également aux expériences vécues lors des autres déplacements engendrés par ces séjours et leur réflexion sur ma pratique. Il s'en suit un moment de recul et de distanciation appelé « *Incubation* ».

Cela durera jusqu'à l'arrivée de « l'*Illumination* ». Cette étape est marquée par une forme de révélation où les choses apparaissent d'une manière nouvelle. Le sens de l'information recueillie se précise. À la lumière de cette perspective renouvelée se bâtit « l'*Explication* ». Le chercheur tente alors d'expliquer ce qui est apparu lors de l'illumination. Enfin, le processus est bouclé par la « *Synthèse créative* ». L'expérience y est traduite sous une forme artistique (Moustakas, 1990).

La principale limitation de cette méthodologie est sans doute son caractère vague et imprécis particulièrement en ce qui a trait aux échéanciers. Le chercheur doit faire preuve de rigueur dans son engagement dans chacune des étapes, mais aussi de patience et de souplesse dans l'attente et le déroulement. L'expérience du chercheur est au cœur de la démarche. C'est une méthodologie qui laisse une place importante à l'intuition et aux savoirs tacites (Moustakas, 1990).

Recherche création

Ma démarche est conclue par la création d'un ensemble d'œuvres, ce qui en fait, tel que mentionné précédemment, une recherche création. Une partie de la collecte de données est faite par la production d'œuvres visuelles et l'écriture pour refléter mon expérience (Sullivan, 2010, p. 56). Sous le large spectre de la recherche création qui comprend plusieurs façons d'intégrer la production artistique à des fins de recherches dans un cadre académique, (Chapman et Sawchuk, 2012, p. 13), mon approche correspond à celle de « *creation as research* » (Chapman et Sawchuk, 2012, p. 19) ce qui revient à dire que la production artistique fait à la fois partie de la procédure et du résultat. « *Research is more or less the end goal in this instance, although the "results" produced also include the creative production that is entailed, as both a tracing-out and culminating expression of the research process.* » (Chapman et Sawchuk, 2012, p. 19)

La recherche création s'installe petit à petit dans le milieu académique depuis le début des années 2000. La reconnaissance qu'on lui confère est encore mitigée, pourtant elle arrive à combler un vide laissé béant par les autres méthodes qualitatives (Sullivan, 2010). En enseignement des arts, un domaine au carrefour de plusieurs autres champs d'études, allant de l'éducation à la pratique artistique et l'histoire de l'art, et surtout une discipline indissociable du savoir-faire, la recherche création semble aller de soi. Cela permet d'être conséquent à la fois dans la recherche et dans l'art (Sullivan, 2010).

Collecte de données et analyse

Mon sujet de recherche s'est déployé comme les embranchements d'une route qui s'ouvre à une intersection. La méthodologie heuristique m'a amené à y faire des allers retour en tentant de mieux comprendre ce qui les unit. Le processus a duré près de deux ans. J'y ai porté mon attention sur diverses facettes qui relient la création et les voyages par le biais de déplacements en études préparatoires et à travers la résidence indienne.

La collecte de données s'est faite principalement par la tenue d'un journal, mais aussi par la photographie et le dessin. J'avais considéré utiliser des enregistrements audio, mais le contexte ne s'y prêtait pas très bien pour plusieurs raisons, notamment le manque d'intimité par moment ou encore l'accès limité à l'électricité pour recharger les batteries. C'est donc le journal qui était l'outil le plus adéquat puisque cela ne requiert rien de particulier et est aisément adaptable. J'ai consacré en moyenne deux heures par jour durant la résidence à l'écriture de mon cahier de bord. De plus, la réalisation de croquis et d'esquisses, ainsi que la prise de photos m'ont permis de garder un regard vif, concret et vivant tout au long de l'expérience en archivant « à chaud » mon regard sur ma pratique, mon environnement et mon entourage.

La photographie a été faite selon deux considérations différentes. Parfois, il s'agit

d'images de référence prises pour documenter le déroulement comme un journal visuel, alors qu'à d'autres moments, je l'ai utilisée comme médium artistique. Ceci étant dit, je ne travaille habituellement pas la photographie dans ma pratique. Je l'ai fait dans ce cas-ci puisque cela se prête bien au contexte du voyage. Quant aux esquisses et aux croquis, il s'agit d'idées ou de pistes de création à explorer, mais qu'il ne m'était pas possible de réaliser dans les circonstances, faute de matériel, d'espace ou de temps. Même s'il ne s'agit pas de produits finis, ces avenues renferment une composante de données valable pour leurs contenus puisqu'ils ont été faits dans un contexte de dépaysement, sur place, et dans une optique d'ouverture et de réflexion sur le concept de voyage artistique.

Pour ce qui est de la production artistique réalisée dans les ateliers offerts par le programme de résidence, elle n'est pas représentative de ce que je fais en peinture puisqu'il s'agit de techniques d'arts traditionnels Kumaon. Par contre, il en ressort une grande valeur quant aux observations tirées de l'expérience pour l'enseignement des arts, d'abord parce que cela m'a permis de me placer dans le rôle de l'élève en faisant un apprentissage technique dans le cadre d'un cours directif, puis en alimentant une réflexion sur la manière d'intégrer et « *d'apprécier les objets culturels du patrimoine artistique* » (MELS) et sur la manière dont cela peut être transposé efficacement dans le contexte scolaire.

Par ailleurs, je n'ai pas effectué d'entretiens formels avec les autres participants durant la résidence. Toutefois, les échanges amicaux et les discussions de groupe avec eux et les autres artistes présents ont également alimenté mes réflexions. Le fait que ceux-ci provenaient de différents champs artistiques a enrichi les observations en amenant des points de vue variés.

Analyse des données

En recherche heuristique, Moustakas recommande d'alterner les périodes d'investissement et de distanciation avec les données afin d'en permettre une meilleure compréhension globale (Moustakas, 1990, p. 50-51). Ainsi, après chaque phase d'immersion, j'ai pris un temps de recul correspondant à l'incubation pour revenir ensuite sur les données recueillies. Chaque fois il m'a semblé voir apparaître un angle différent d'un même prisme. Cela me faisait repenser à ma question de départ et m'amenait souvent à d'autres questionnements auxquels je tentais de réfléchir dans l'immersion suivante. Van Den Hoonaard (2012) parle d'une méthode d'interprétation « *jeopardy* » où les données contiennent la réponse et où il revient au chercheur la tâche de trouver la bonne question. L'analyse des données s'est faite en codifiant les différents journaux et cahiers de notes par un système de couleur associé à des mots clés. Au départ, je me questionnais surtout quant à l'effet d'un dépaysement sur la créativité. En analysant mes journaux, il devenait évident qu'en fait je parlais essentiellement de voyage artistique. Ce qui est, en soit, une manière très spécifique d'aborder le dépaysement. Il y avait également beaucoup d'entrées à propos de l'enseignement des arts, qu'il s'agisse de parallèles, d'observations ou de questionnements. Une crainte apparemment partagée par plusieurs chercheurs en recherche qualitative est de ne rien trouver dans ses données, alors que bien souvent le problème qui survient est de trouver du matériel pour plus qu'une seule recherche (Van D Hoonaard, 2012). La méthode heuristique requiert quant à elle de la patience et un certain lâcher-prise dans l'attente de l'illumination. Dans mon cas, en faisant l'analyse de mes sources, j'ai finalement vu émerger trois axes de réponse : premièrement, l'importance du contexte et du lieu de création, deuxièmement, la transposition des savoirs en enseignement des arts et, finalement, les créations en tant que telles. Conséquemment avec ce que décrit

Moustakas, chaque percée est apparue après un moment de distanciation, qui lui-même donnait suite à une phase d'immersion.

Procédure

Afin de me pencher sur l'apport des voyages artistiques sur une démarche de création et une approche pédagogique, j'ai participé à deux résidences d'artiste. D'abord à l'automne 2015, j'ai joint un programme au Maroc dans un petit village Berbère. Ensuite, durant l'hiver 2016, j'ai pris part à une seconde résidence, cette fois dans le nord de l'Inde. Pour chaque séjour, j'ai tenu un journal afin de documenter mon processus que j'ai aussi traduit plastiquement, ceci dans le but de mieux comprendre l'effet que peut avoir un dépaysement ou un changement de décor sur l'inspiration et l'expérience créative.

J'entends ici, par *dépaysement*, un changement d'environnement, une perte de repères et une altération de mes habitudes. Le Larousse définit ce terme comme suit : « *État de celui qui est dépaycé ; fait de se dépayser, d'être dépaycé* » (larousse.fr).

Pour ce qui est de l'action *dépayser*, on la définit ainsi : « *Faire rompre ses habitudes à quelqu'un en le mettant dans un pays, une région très différente de ceux où il habite par le décor, le climat, les habitudes.* » (larousse.fr)

Je me suis basée sur cette définition dans le choix de mes destinations. J'ai choisi des endroits où je n'avais jamais mis les pieds et/ou je ne connaissais pas la langue locale.

Je trouvais intéressant que les deux modèles de résidence auxquels je participe soient considérablement différents un de l'autre. Le premier est propice à l'introspection et à la communion avec la nature ambiante, le cadre est libre et ouvert. Le deuxième répond plutôt à un environnement didactique et ancré dans la découverte d'un patrimoine culturel. L'horaire y est régulé et strict. Celui du Maroc est en quelque sorte une retraite artistique favorable à une démarche individuelle, alors que le programme de l'Inde est

fortement marqué par un esprit de communauté. Bien que les deux soient dans un endroit reculé et bordé de nature, le paysage y est foncièrement opposé. Ainsi, j'ai pu considérer deux contextes de voyages artistiques distincts. Il s'est avéré que le premier, non encadré, s'est révélé fructueux pour la création tandis que le second a eu plus d'incidence sur ma démarche en enseignement.

Ce processus m'a permis de m'imprégner de deux environnements différents répondant à un contexte de dépaysement, d'échanger avec d'autres artistes sur leurs motivations à entreprendre une telle démarche et de m'initier à certaines techniques d'arts traditionnels propres à la région Kumaon dans le cadre de la résidence en Inde.

Programme de résidence au Maroc

Le centre d'artistes est situé dans le désert du Sahara à la frontière est du Maroc. La résidence est au cœur d'un très petit village de communauté berbère d'environ cinquante habitants. On y retrouve une école et un centre communautaire qui desservent également d'autres villages avoisinants. L'aménagement suit la tradition locale, les habitations sont faites de terre et construites avec la technique du pisé. Le lieu est isolé, il n'y a pas de route qui s'y rend. On doit rouler environ 30 minutes en véhicule tout-terrain dans les dunes depuis une route secondaire pour atteindre l'endroit.

Contrairement à d'autres programmes de résidence qui demandent une production finale ou des contraintes particulières de la part des participants, celui-ci fournit plutôt un cadre souple et un temps d'arrêt dédié à la création. Le site n'a pas d'accès internet et l'approvisionnement en électricité est limité. On y reçoit environ une dizaine d'artistes à

la fois. Chaque personne dispose d'un petit espace privé en plus de deux ateliers communs. Le site est vaste. Les artistes gèrent leur temps à leur convenance et sont libres de leurs allées et venues.

Je n'avais pas d'idées préconçues quant à ce que j'allais faire là-bas. Une fois sur place, je me suis sentie happée par le paysage et j'ai commencé à marcher. L'étendue de sable à perte de vue semble identique d'un horizon à l'autre. Avec le temps, on développe ses propres points de repère, une grosse pierre angulaire, un tronc desséché. Ce qui paraissait infini se précise et se délimite peu à peu. Les modulations du territoire sont de plus en plus perceptibles. Il y a environ 500 millions d'années, à cet endroit, il y avait la mer. Aujourd'hui, le sol est jonché de pierres, parfois fossilisé, toujours unique et fascinant.



Figure 1 Sahara, photographie

Chaque jour, pendant un mois, je suis allée marcher dans les dunes et m'imprégner de cette nature grandiose. Inspirée par la diversité incroyable des roches, j'ai ramassé des petits trésors, témoins des millénaires qui nous précèdent. Comme une profonde leçon d'humilité, ces cailloux à première vue insignifiants nous confrontent au passage éphémère de l'Homme sur terre. Jonchant déjà le sol il y a des centaines de millénaires, ils seront toujours là longtemps bien après nous. Autre que les pierres, j'ai aussi cueilli des végétaux et des bouts d'ossement. Sachant que je ne pourrais ramener cette collection avec moi, je l'ai documentée par photos. J'en ai conservé cinq pour leur couleur intéressante que j'ai utilisée pour dessiner en extrayant son pigment.

« La marche est un prélude, un point de départ. L'être humain est fait pour marcher, et la plupart des événements de sa vie, des plus banals aux plus importants, ont généralement lieu lorsqu'il est debout parmi les siens. » (Gehl, 2012, p. 30). La marche est méditative et contemplative. C'est une mobilité douce, qui paradoxalement, semble permettre de s'ancrer dans l'environnement. Je me suis familiarisée à l'endroit, un pas à la fois. Quand il n'y a pas de réseau, pas de signal, pas de carte ni de chemin, on n'a d'autre choix que d'être attentif.



Figure 2 Artefacts, série du désert, installation



Figure 3 Les couches du désert, pigment naturel sur papier



Figure 4 Plante, photographie, série du désert



Figure 5, Ossement, photographie, série du désert

Programme de résidence en Inde

Suite à l'expérience du Maroc, j'ai pris part à un second programme d'artistes en résidence dans le Nord-Est de l'Inde dans la province de l'Uttarakhand, anciennement Uttaranchal.

Le programme est tenu par une organisation du nom de *Bhor Society*, *Bhor* signifiant la première lumière du jour. La société a été fondée en 2011 et le programme de résidence *PECAH* - "*Programme of Exchange in Culture and Art of Himalayas*" (bhor.org) en était, cette année, à sa troisième édition. Bhor est né de la passion et de l'implication de quatre jeunes hommes, tous dédiés à la diffusion et à la conservation de la culture de leur province de l'Uttarakhand. Ayant chacun un parcours académique dans le champ des études culturelles et une formation dans un domaine artistique, ils ont mis en place l'organisation qui œuvre dans différentes branches de la culture. Ils sont actifs dans le domaine des arts de la scène à travers une troupe de danse et de théâtre, ainsi que dans le domaine des arts visuels. Ils ont été les premiers à offrir un espace d'exposition gratuit dans la province.

Nous étions, pour cette troisième édition de PECAH, six participants : cinq femmes et un homme, d'un âge moyen de 33 ans. L'écart d'âge entre les participants allait du début de la vingtaine jusqu'à la mi-soixantaine. Les participants étaient originaires du Mexique, des États-Unis, de l'Australie, de la France et du Canada. Les candidats ont dû soumettre un dossier artistique, un curriculum vitae ainsi qu'une lettre de motivation. La sélection a été faite par les organisateurs.

À l'inscription, les participants ont également choisi un certain nombre d'ateliers à suivre lors de la résidence à raison d'un par semaine durant quatre semaines. Les

ateliers offerts portent principalement sur diverses formes d'arts traditionnels en musique, en danse et en arts plastiques. Toutefois, nous sommes aussi encouragés à suivre un atelier qui concerne une pratique culturelle de la région, mais qui n'est pas une discipline artistique, comme le yoga ou la cuisine locale. Cela fut très enrichissant, d'abord, bien sûr, pour la qualité et l'intérêt intrinsèque de ces pratiques et savoir-faire, mais aussi pour mettre en lumière certains décalages entre ce que l'on croit en connaître et ce qui en est réellement. Cela révèle combien une telle pratique peut être rapidement dénaturée lorsqu'on l'extirpe de son contexte. C'est très différent d'aborder ces procédés dans un environnement qui s'inscrit dans la continuité d'une tradition plutôt que dans une situation de rupture avec ses origines.

Le programme s'est déroulé dans les montagnes près du village de Manilla, dans la région de Kumaon du district d'Almora. Les artistes locaux et étrangers ont été logés ensemble avec les membres de l'organisation sous le même gîte. L'hébergement, les repas et les horaires ont été faits selon la tradition et le mode de vie local. Les ateliers débutaient chaque jour aux alentours de neuf heures et se terminaient vers seize heures trente.

Au terme des quatre semaines, le programme s'est soldé par une exposition avec tous les participants dans la ville de Ramnagar du district de Nainital, L'évènement s'est déroulé sur deux jours et a comporté un volet de performance avec spectacles de musique et de danse en plus d'une exposition d'arts visuels. Dans la prochaine section, je ferai un survol des ateliers d'arts auxquels j'ai participé.

Les ateliers

Peinture et sculpture à base d'excréments de vache

C'est un fait plutôt connu qu'en Inde la vache est considérée comme un animal sacré. L'origine de cette croyance remonterait déjà à plus de 2000 ans (Sharpes, 2006). Il n'est donc pas étonnant que ce que produit l'animal y soit également considéré avec beaucoup d'égard. Notamment, son lait, le fromage curd, ses excréments et son urine sont utilisés couramment dans les rites religieux et en médecine traditionnelle (Krishna, 2010). Le fumier de vache, tout spécialement, a des usages et propriétés multiples. On s'en sert entre autres pour nettoyer et désinfecter les maisons ainsi que comme engrais et comme combustible (Krishna, 2010). Dans les régions entourant l'Himalaya, la bouse de vache, en plus de purifier les maisons, sert aussi à les décorer.

While smearing the earthen floors with cow gung, the women execute rhythmic and fluent patterns bounded by the foliated borders, with the effortless movement of their finger-tips on the wet-coat. (...) When dry, the patterns become prominent like beautiful mosaic on the floors. (Handa, 2006, p. 71)

Qu'il soit fait dans un but de nettoyage ou pour des fins autres, comme le laisse sous-entendre la citation, le procédé avec le fumier de vache est traditionnellement réalisé par les femmes. De ce fait, mon instructeur pour l'atelier de *peinture et sculpture avec bouse de vache* a appris cette technique par l'entremise de sa grand-mère.

Les motifs créés à la main avec le mélange d'argile et de fumier peuvent être faits au sol, sur les murs ou encore sur panneau de bois. Une fois séché et durci, le mélange est

souvent peint. Le choix des couleurs et des pigments varie selon la région. Dans le centre de l'Himalaya où je me trouvais, les pigments chimiques sont utilisés en plus des pigments naturels (Handa, 2005, p. 68). Il n'y a pas non plus de codification précise pour l'utilisation des couleurs. Quant aux motifs représentés, ils peuvent sembler à première vue simplement ornementaux. Bien au contraire, les enchevêtrements de lignes, les zigs zags et les formes géométriques se rapportent à un ensemble de croyances religieuses et tiennent lieu de symboles de protection (Handa, 2006, p. 72).

Nous étions seulement deux participantes à avoir choisi de prendre part à cet atelier. Nous avons fait la peinture sur panneau de bois en appliquant d'abord la mixture à base de terre et d'excréments comme un mortier de structure. Nous avons ensuite appliqué la couleur par-dessus. La couche d'apprêt avec le fumier et celle de finition avec la couleur sont toutes deux apposées uniquement avec les doigts et sans pinceau.

Pour ce qui est de la sculpture faite avec ce même médium, il s'agit traditionnellement de petits modelages à partir d'un mélange de glaise et de bouse. Selon les instructions de notre maître artisan, nous avons confectionné des lampes à l'huile destinées à la fête de Holi et des statuettes à l'effigie de Ganesh.

Les excréments de vache ont une valeur et une charge culturelles telles qu'ils sont aussi utilisés par des artistes indiens de renommée internationale dans une pratique contemporaine. C'est le cas par exemple de Subodh Gupta et de son installation *My Mother and Me*, ou encore *basket of gold cow dung cakes* (D'Souza, 2005; Holmes, 2007). On peut penser également au travail de Shine Shivan et à ses deux tours de bouse de vache dans l'exposition *Sperm Weaver* (Hapgood, n.d.)

Patachitra

Le second atelier auquel j'ai pris part était celui de Patachitra. Le nom vient du Sanskrit *patta* qui veut dire toile ou tissu et *chitra* qui signifie image (Ranjan & Ranjan, 2009, p. 213) Il s'agit donc de peinture, plus précisément d'un style pictural avec certaines contraintes et règles formelles. Le patachitra n'est pas originaire de l'Uttarakhand ni même du nord de l'Inde. C'est un art traditionnel de l'État d'Odisha (anciennement nommé Orissa) dans le sud-est du pays et ce serait même une des formes d'art les plus anciennes et populaires de cette région (archive.india.gov.in, 2012) Les peintures de patachitra dépeignent des sujets religieux et mettent en scène des divinités hindu, notamment Krishna, les incarnations de Vishnu et le plus souvent Jagannath (Ranjan, & Ranjan, 2009, p. 213).

Traditionnellement, les artistes qui s'adonnent au patachitra préparent d'abord le support à l'aide d'un gommage à base de tamarin. Cette étape à elle seule requiert plusieurs jours. Ensuite, l'artiste fabrique les couleurs et la peinture à partir de minéraux et végétaux disponibles sur place, ce qui nécessite aussi un temps considérable.

Une fois venu le moment d'appliquer la peinture, les couleurs doivent être mises en aplat. Il n'y a pas d'ombrage ni de dégradé dans le patachitra. On utilise par contre systématiquement la ligne contour. Les compositions sont cadrées d'une ou plusieurs bordures qui ont des motifs floraux ou géométriques (Ranjan, & Ranjan, 2009, p. 213). Nous étions cinq participants inscrits dans ce cours. Étant donné que l'atelier ne durait que quelques jours, il n'était pas possible de faire toutes les étapes de confection de médium et de préparation de la toile en plus de la réalisation de l'image. Nous avons donc dû nous contenter d'utiliser de la peinture commerciale en pot déjà préparée et de

travailler sur un bout de tissu sans apprêt. Ce fut donc un premier survol rapide de l'art du patachitra qui me laissa en quelque sorte sur mon appétit. Il m'a semblé que l'on perdait quelque chose en précipitant les étapes et en trafiquant la technique. Pour avoir vu des œuvres faites selon les règles de l'art, la facture est bien différente et beaucoup plus riche lorsque toutes les étapes ont été respectées.

Aipan

L'atelier de Aipan s'est avéré être mon favori. C'est une technique qui aura sans doute laissé une trace dans ma façon de percevoir et d'exercer la peinture. Un des facteurs qui a contribué à en faire une expérience si enrichissante est le fait que l'apprentissage s'est fait selon les règles de l'art. J'entends par là que le temps dont nous disposions ainsi que le contexte ont permis d'apprendre et d'exécuter cette technique telle qu'on le fait traditionnellement. Contrairement à d'autres ateliers qui se sont avérés être plutôt des initiations à travers de petits exercices dérivés ou adaptés, celui d'Aipan a permis d'arriver à des réalisations finales. Plus important encore, nous avons pu le vivre non pas seulement comme une découverte d'un point de vue formel ou plastique, mais bien comme une réelle expérience en accord avec le sens de cette pratique. Cela a contribué à mettre en lumière l'importance d'aborder de telles formes d'arts en respectant toute la richesse et le substrat.

Tout comme la tradition entourant la bouse de vache, l'art de l'Aipan est exercé traditionnellement par les femmes. L'appropriation des motifs, des symboles et de leur signification se transmet de mère en fille (Handa, 2005; Menon, 2015). Cet art traditionnel, propre à l'État de l'Uttarakhand, joue aussi une double fonction alliant une forme d'esthétisme et un rôle spirituel intriqué à la fois dans des croyances populaires

traditionnelles et religieuses. Ces créations sont exécutées sur les murs, autour des portes, sur les seuils, au sol ou encore sur des *chauki*.⁴ (Ranjan & Ranjan, 2009).

Les créations Aipan sont faites d'une composition de fins motifs blancs peints en aplat sur un fond de couleur rouge cramoisi. La peinture servant à faire la couche de base, d'un roussâtre profond, est obtenue par un mélange d'eau et de pigments de terra cotta. En raison de sa composition entièrement naturelle et à base de terre, cette peinture sèche extrêmement rapidement et laisse un fini parfaitement mat. Cette concoction se nomme *geru* (Menon, 2015). Une fois la couche de *geru* en place, on vient y apposer les motifs. La peinture qui sert pour le dessin est faite uniquement de riz cuit écrasé à la pierre et d'eau. On appelle ce mélange *biswar* (Handa, 2005, p. 68). Le riz est pilé et mélangé avec de l'eau en plusieurs étapes successives jusqu'à l'obtention d'une pâte uniforme et semi-liquide comme la consistance de la peinture. Il faut compter quelques minutes pour passer d'un bol de riz à un bol de *biswar* prêt à peindre.



Figure 6 Préparation du Biswar



Figure 6 Aipan peint au sol, riz et terracotta

⁴ Socle sur lequel on place une statuette de divinité (Ranjan & Ranjan, 2009).

Les figures géométriques et les motifs qui forment les diagrammes de l'Aipan portent une signification issue de la tradition brahmanique (Handa, 2005). Il existe une grande variété de modèles d'Aipan ayant chacun une fonction précise. Par exemple, le Aipan réalisé pour célébrer un mariage sera différent de celui pour souligner une naissance. Chaque divinité hindoue a son symbole et chaque occasion a son diagramme. (Menon, 2015) « *Aipan art forms are considered symbols of spiritual purity and are believed by its practitioners to bring protection and prosperity to people and places where they are applied.* » (Norris & Frommherz, 2012)

Les points ont une importance particulière dans chacune des compositions. Souvent, on entame le diagramme en apposant un point situé au centre de l'image. Les regroupements de lignes doivent être terminés par des points. On retrouve des points dans chaque Aipan avec pour seule exception celui que l'on exécute le 12^e jour de deuil en l'honneur d'une personne décédée (Menon, 2015; Ranjan & Ranjan, 2009). Des motifs tels que des feuilles de bétel, des poissons, des fleurs de lotus et des swastikas sont très couramment utilisés (Handa, 2005, p. 83). Le motif le plus répandu est celui de deux triangles superposés, le premier pointant vers le haut et le second vers le bas. Cela représente l'équilibre des forces féminines et masculines. Lorsque les coins sont reliés par un trait et forment un hexagone, ils symbolisent alors Shiva et Shakti (Handa, 2005, p. 71).



Figure 7 Diagramme Aipan, peinture et terracotta sur panneau de bois

Frommherz, G. (2012) suggère un rapport entre le temps et l'espace spirituel de la démarche d'Aipan. Il relève les composantes rituelles dans les actions préliminaires à la réalisation de l'Aipan lui-même, par exemple la confection du *biswar* et du *geru*, mais aussi la préparation de l'évènement pour lequel on fait l'Aipan et même le rituel personnel auquel se livre la femme avant d'exécuter la peinture. Il souligne une certaine

synchronicité entre la vie en communauté Kumaon dans un contexte de tous les jours et la pratique spirituelle à travers l'Aipan.

Pour ma part, j'ai vécu cet atelier comme une sorte de méditation, où chaque point et chaque trait apposé avait son importance et sa raison d'être telle une inscription dans l'instant qui fuit. La confection du *biswar* et du *geru* et la répétition dans le geste et le motif m'ont profondément fait réfléchir sur l'acte de peindre et l'apport du mystique dans l'art.

*Figure 8 Seuil de porte, motif
Aipan, peinture et terracotta sur
bois*



En dehors des ateliers

Les ateliers étaient du lundi au vendredi et occupaient l'essentiel de la journée. En dehors de cela, les artistes, organisateurs et maîtres artisans vaquaient à leurs affaires personnelles à même le site. Le lieu de la résidence est à environ vingt minutes de marche de Manilla, le village le plus proche. Chacun des participants dut faire une présentation format-conférence avec support visuel portant sur son travail, en expliquant sa démarche et son parcours. Ce temps de partage était important dans l'optique où la résidence est annoncée comme un échange culturel. Les présentations étaient l'occasion pour les participants de contribuer en apportant leur vision à travers leurs propres créations. Cela donna lieu à des discussions riches à propos de l'art, de la culture et de divers sujets inhérents au travail de chacun. On put aussi découvrir leurs motivations pour prendre part à la résidence. Barthélémy et Boichot mentionnent à propos de projets d'art faits à l'étranger et impliquant une collaboration entre des créateurs de plusieurs nationalités: *« la mobilité est au service de la rencontre avec l'altérité : d'autres artistes, d'autres structures, d'autres savoir-faire, d'autres sujets de création, et l'argumentaire de ces projets repose sur l'assurance que la rencontre de ces différences sera fertile sur le plan artistique. »* (Barthélémy & Boichot, 2014, p. 9) Cela corrobore bien ce qui est ressorti lors des discussions.

Durant les fins de semaine, des excursions dans les villes avoisinantes étaient organisées, notamment à Nainital et à Almora. Ce fut l'occasion de découvrir des musées sur la tradition folklorique de la région et de faire des visites de demeures et d'ateliers d'artistes.

Exposition

Après les quatre semaines passées dans les montagnes, tous les participants ainsi que le reste de l'équipe se sont rendus à la ville de Ramnagar pour la tenue d'une exposition et d'un évènement de clôture de la résidence. La célébration aux couleurs des arts de l'Uttarakhand s'est déroulée sur deux jours et a comporté des numéros de danse folkloriques, de chants et de musique en plus de l'exposition d'arts visuels. Une section de l'exposition présentait les exercices techniques réalisés lors des ateliers. La salle principale était consacrée aux réalisations des artistes faites en dehors des sessions de travail, mais durant la résidence. J'ai pour ma part travaillé en collaboration avec une autre participante. Nous avons fait conjointement une pièce inspirée par la technique de l'Aipan. L'œuvre est une installation en papier découpé et peinture au sol qui reprend les motifs de l'Aipan et l'utilisation du *geru*. L'installation est en deux parties circulaires d'environ sept pieds de diamètre chacune, une en papier suspendu et l'autre sur le carrelage. La partie au sol est peinte à même la salle d'exposition et devait donc être réalisée *in situ*. Il nous était impossible d'avoir accès à l'espace avant la veille au soir du vernissage. Nous avons donc dû compléter la peinture le jour même de l'ouverture. Spontanément, des gens sur place venaient s'asseoir avec nous pour nous aider à compléter les schémas que nous avions précédemment tracés. Cette collaboration improvisée amena une dimension intéressante à l'œuvre que nous n'avions pas prévue au départ. Premièrement, cela a été fait dans un esprit communautaire et festif conséquent avec celui des diagrammes faits pour souligner un évènement et y être de bon augure. C'était aussi une façon de permettre aux gens de s'approprier la pièce, d'échanger et d'en faire quelque chose de collectif.

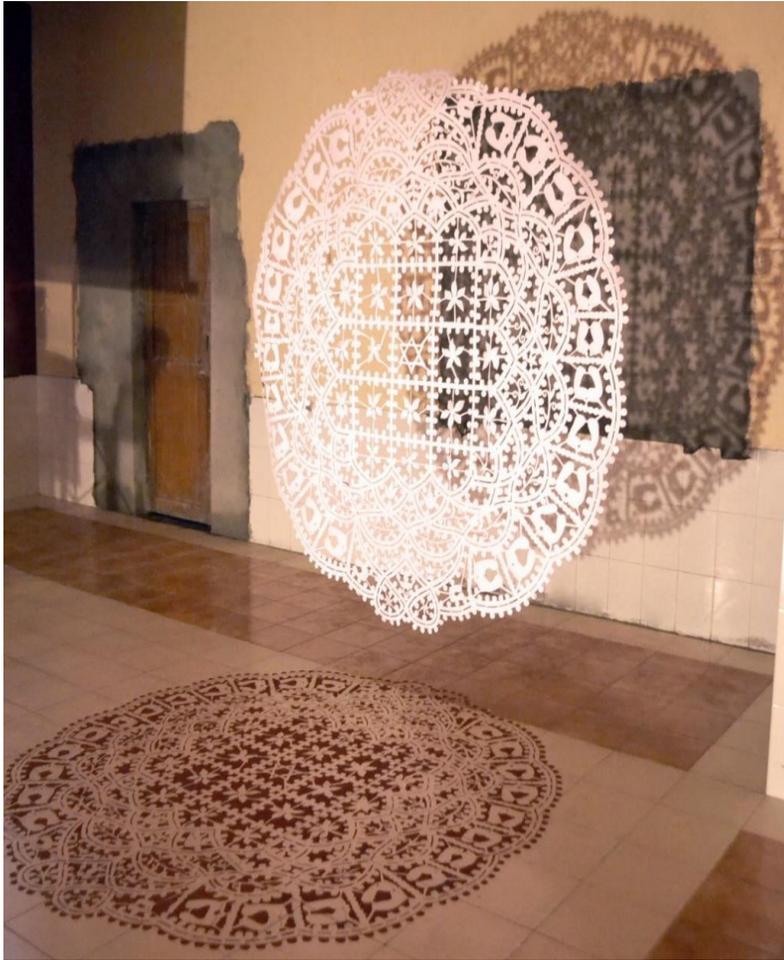


Figure 10: Julie Parenteau & Nicole Scholler, *Sans Titre*,



Figure 9 : détail, peinture au sol, mélange d'eau et de terracotta



détail, papier découpé

L'enseignement des arts en Inde

En discutant avec un des organisateurs, étant également un de mes instructeurs, j'ai appris qu'il n'y avait pas de cours d'arts offerts à son école lorsqu'il était au primaire et secondaire. Son intérêt s'était donc développé dans la vie de tous les jours et il avait appris diverses techniques grâce à un mentor. Je lui ai demandé ensuite s'il sentait qu'autour de lui les arts étaient valorisés. Il me répondit que les arts sont très présents dans la vie quotidienne, mais que la perspective d'une carrière dans le domaine artistique inquiète souvent les parents qui préfèrent y voir un passe-temps plutôt qu'un avenir.

Malheureusement, l'art serait souvent perçu comme un second choix par défaut, lorsque les résultats scolaires ne permettent pas des « *études sérieuses* » en sciences ou en économie (Desai, 2015).

Ceci dit, il semble qu'il y ait eu beaucoup de changements quant à la place des arts dans le curriculum indien au cours des dernières années. En effet, un rapport paru en 2010 du *National Council of Educational Research & Training* (NCERT) qui relève du Ministère du développement des ressources humaines du gouvernement de l'Inde, relate à la fois l'historique de la situation et pave le chemin des années à venir à ce sujet.⁵ Le contenu du rapport est conséquent avec les observations de mon instructeur. Les enfants du pays sont exposés à l'art quotidiennement dans plusieurs formes d'artisanat ou encore à travers des pratiques religieuses et rituelles : « *Art flourished in homes in India where the child unknowingly learnt domestic practices and functions.* » (NCERT, 2010, p. 2) Toutefois, malgré l'importance qu'on leur confère, les arts ont de la difficulté à s'implanter dans les écoles (NCERT, 2010, p. 7). Pour répondre à cette problématique, le NCERT créa, en 2005, le *Department of Education in Arts and Aesthetics (DEAA)*. Cette unité a pour mission de promouvoir l'art et de lui donner sa place dans le curriculum. Le DEAA mis en place des mesures qui donnèrent lieu à de grandes avancées, notamment, l'élaboration d'un programme des arts à l'école dès le début du primaire jusqu'à la fin du secondaire. Le programme a été fait de façon à intégrer à la fois des cours obligatoires et des cours optionnels. En plus des quatre branches traditionnelles qui sont la danse, la musique, les arts visuels et l'art dramatique, le programme intègre aussi deux autres volets visant respectivement à transmettre le patrimoine des arts traditionnels et à

⁵ L'objectif premier du NCERT est d'améliorer l'éducation scolaire de l'Inde (NCERT, 2010, p. 19).

développer des aptitudes concernant le design graphique et multimédia. En plusieurs points, le programme du DEAA est similaire à celui de l'école québécoise, par exemple dans la volonté d'intégrer les arts dans l'ensemble des matières dans un esprit interdisciplinaire «*Integration of Art Education with Other Subject Areas*» (p.22) Les cours portant sur le design et l'artisanat ont aussi été pensés dans cet esprit : « *based on their potential for encouraging creativity and interdisciplinary understanding.* » (p.21)

Le curriculum soutient l'acquisition de compétences transversales en voyant l'art non pas comme la simple acquisition d'une technique, mais comme une composante qui aide le développement global de l'enfant : « *Art forms a compulsory area of curriculum because of its immense potential to contribute towards the wholesome development of a child's personality* » (p.22) Enfin, les deux systèmes promeuvent une approche pédagogique qui place l'élève au cœur de ses apprentissages.

Un aspect qui me parut particulièrement intéressant réside dans le fait que le DEAA a conçu des manuels scolaires dédiés expressément à l'enseignement des arts, nommés « *Teachers Handbooks on Arts education' for teachers teaching classes VI, VII, VI* ». Au Québec, les enseignants en arts plastiques n'ont pas à leur disposition de document spécifique dédié à la matière et ancré dans le programme. Cela pourrait certainement être un outil de travail apprécié. Si les spécialistes peuvent s'en passer et arrivent aisément à développer leur propre matériel pédagogique, on peut penser qu'au primaire c'est souvent le titulaire qui enseigne les arts. N'ayant pas de formation proprement dite dans le domaine, un ouvrage de référence serait certainement le bienvenu.

Par ailleurs, en 2012, le NCERT, sous l'initiative du Dr. Pawan Sudhir qui est à la tête du DEEA, lança un projet pilote visant à intégrer une composante artistique à toutes les matières au primaire (Rajaan, 2012). Cette approche appelée « *Art-Integrated Learning (AIL) experiment* » se base sur les théories de Eisner et Dewey et a été implantée dans une vingtaine d'écoles de New Dehli. Le modèle, aux dires de la directrice d'un des établissements concernés, serait plus inclusif et donnerait une meilleure chance de réussite à chacun (Rajaan, 2012). L'apport artistique provient des quatre branches traditionnelles de l'art et comprend des techniques variées. L'instigatrice du projet mentionne: « *Integration of arts with other subjects has served to overcome inhibitions of a different kind, and promote exploration, observation, imagination and free expression.* » (Sudhir, 2012) Un des buts de cette entreprise est d'accroître la motivation scolaire. Les écoles qui ont été ciblées pour le pilote ont un fort taux de décrochage et sont dans un milieu défavorisé (Shrangi, 2012). Le programme a ensuite été implanté à l'ensemble des écoles primaires publiques de l'État à partir d'avril 2013 (Shrangi, 2012).

Résultats

Ma question d'origine portait sur l'impact des voyages de création sur une démarche artistique ou pédagogique. Afin d'y répondre, j'ai pris part à deux programmes d'artiste en résidence dont un spécialement conçu pour faire l'apprentissage de techniques d'art traditionnel dans son contexte. Après analyse, mes résultats s'articulent en trois axes : l'incidence des résidences sur la production artistique, le monde de l'art actuel et enfin les répercussions en enseignement. Premièrement, les voyages artistiques offrent tel qu'attendu un contexte de prédilection pour engendrer les découvertes de création par le contact et les échanges avec d'autres artistes et en offrant un espace-temps dédié à l'art. De plus, la mobilité et les voyages favorisent une conscientisation à propos des espaces de vie et des lieux qui nous entourent. Deuxièmement, l'art lui-même se révèle être un dépaysement, un voyage en tant que tel et une rencontre avec l'inattendu. Enfin, apprendre une forme d'art traditionnel dans son contexte fait réfléchir quant aux implications d'enseigner de telles techniques dans le cadre d'un cours d'art, amène une sensibilité accrue aux questions d'appropriation culturelle et rappelle le rôle capital de l'enseignant spécialiste en arts plastiques en ce qui a trait à ces questions.

L'incidence des voyages sur la création

Le travail artistique a fait partie de ma démarche à différents moments du processus et durant deux des phases de la méthode heuristique, soit lors de l'immersion durant les voyages et dans la synthèse créative. Contrairement à d'autres mémoires création où la composante plastique se retrouve uniquement dans le résultat, ou encore seulement dans la méthode, dans mon cas il s'agit plutôt d'un élément en continu. Cela permet entre autres d'établir des liens et distinctions entre ce qui a été fait durant l'immersion et en

phase de synthèse. En comparant les deux corpus de production, on remarque que le travail fait sur place est davantage engagé dans le paysage tandis que les œuvres produites au retour sont plutôt caractérisées par le souvenir et la représentation. Comme on peut s'y attendre, ce qui a été fait sur le motif renferme davantage de spontanéité et une esthétique plus brute. La disponibilité limitée des matériaux provoque des choix inhabituels et la découverte de nouvelles manières de faire. Ce sont précisément les contraintes de temps, de matériel et d'espace qui obligent à procéder autrement. Il en ressort des pistes de création à investir plutôt que des œuvres abouties. C'est le cas notamment avec le carnet d'esquisses et les expérimentations avec les pierres du désert.

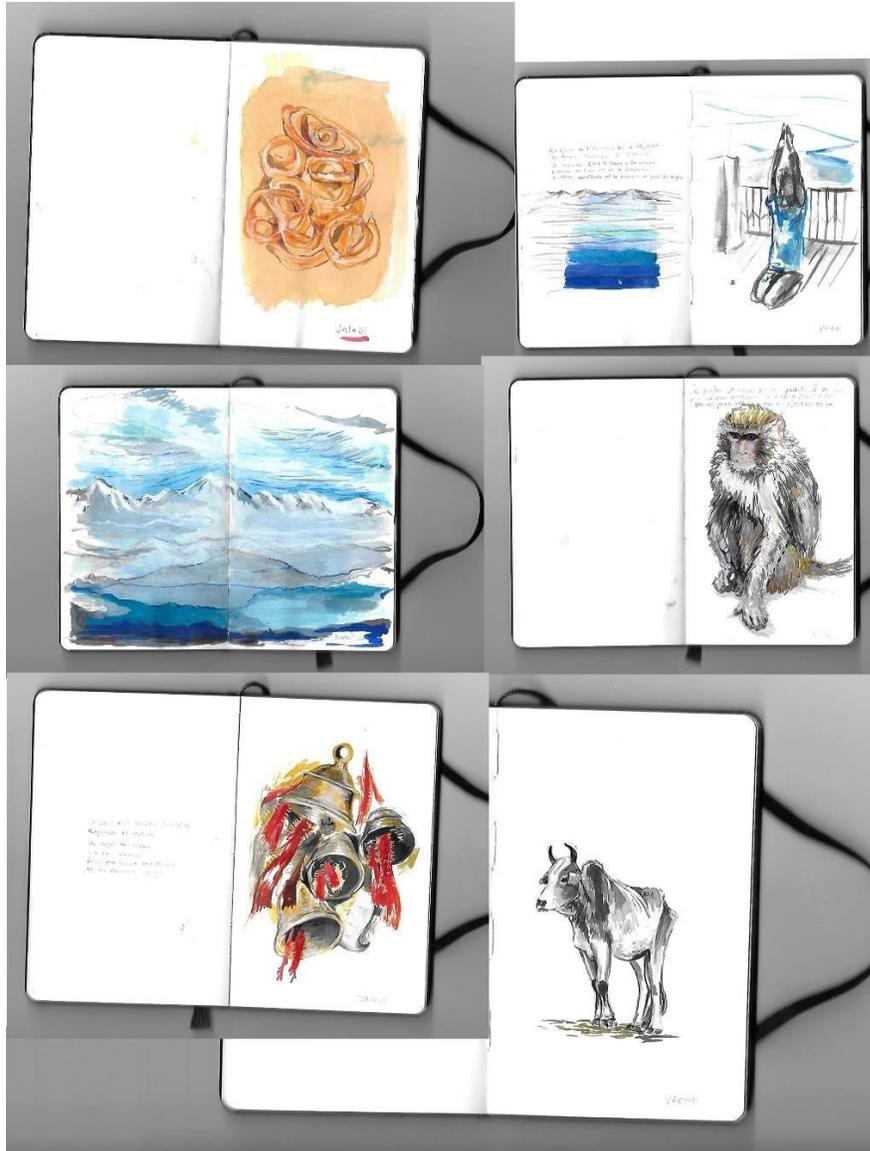


Figure 11, exemples de pages de journal

Paradoxalement, c'est aussi ce même espace-temps limité, mais généreux en ce qu'il est dépourvu de distraction, qui s'avère si favorable. Il y a donc une restriction que l'on pourrait dire matérielle qui contraint à l'exploration et à la nouveauté et une autre limitation temporelle due à la durée de la résidence qui enclenche une sorte d'urgence d'être dans le moment et de produire ou d'absorber.

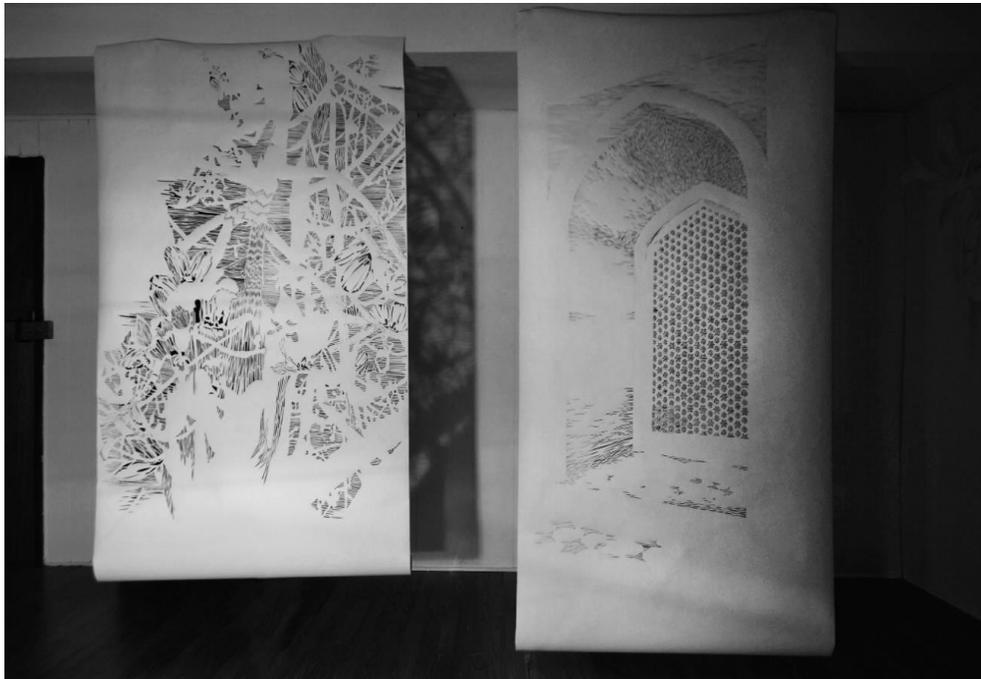


Figure 12, installation papier découpé et ombre

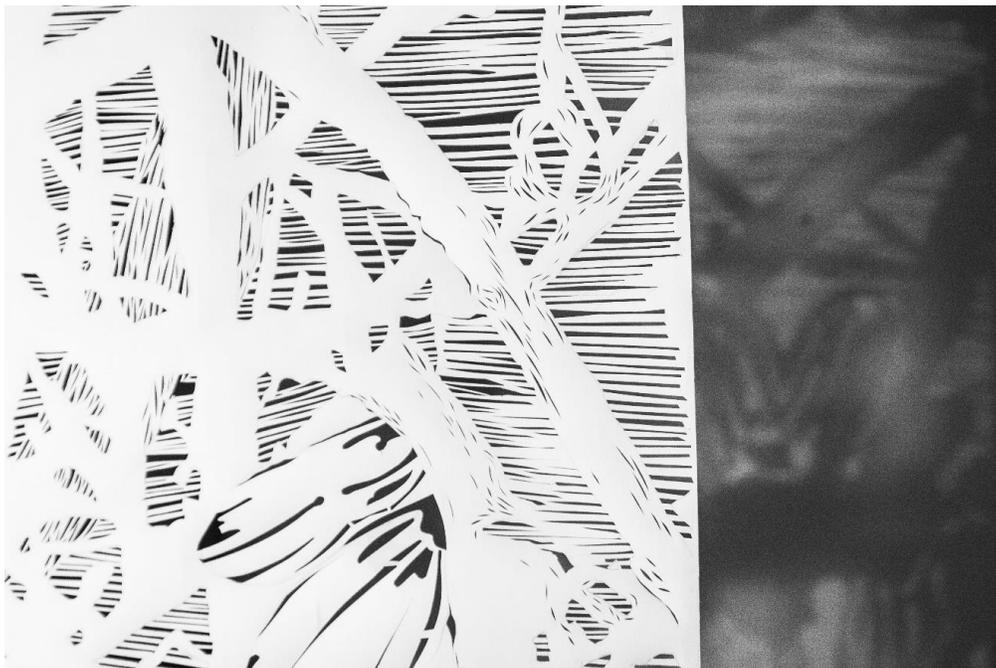


Figure 13, Détail de papier découpé, crédit photo Joanie Verreault



Figure 14, Détail de l'installation, crédit photo Joanie Verreault

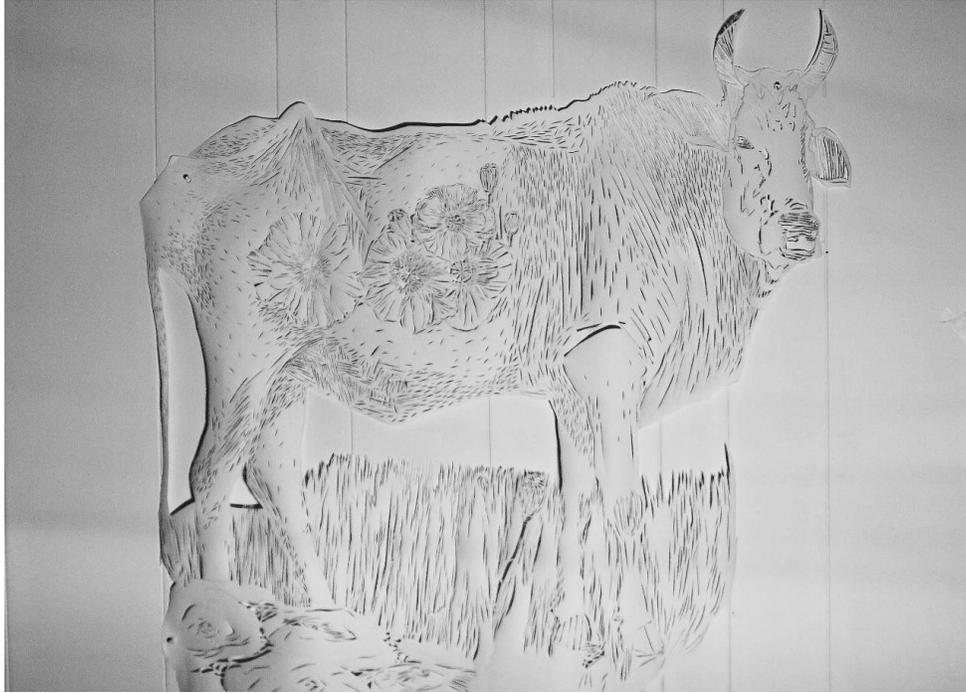


Figure 15, Herbe, papier découpé, crédit photo Joanie Verreault



Figure 16, Détail des ombrages, Crédit photo Joanie Verreault

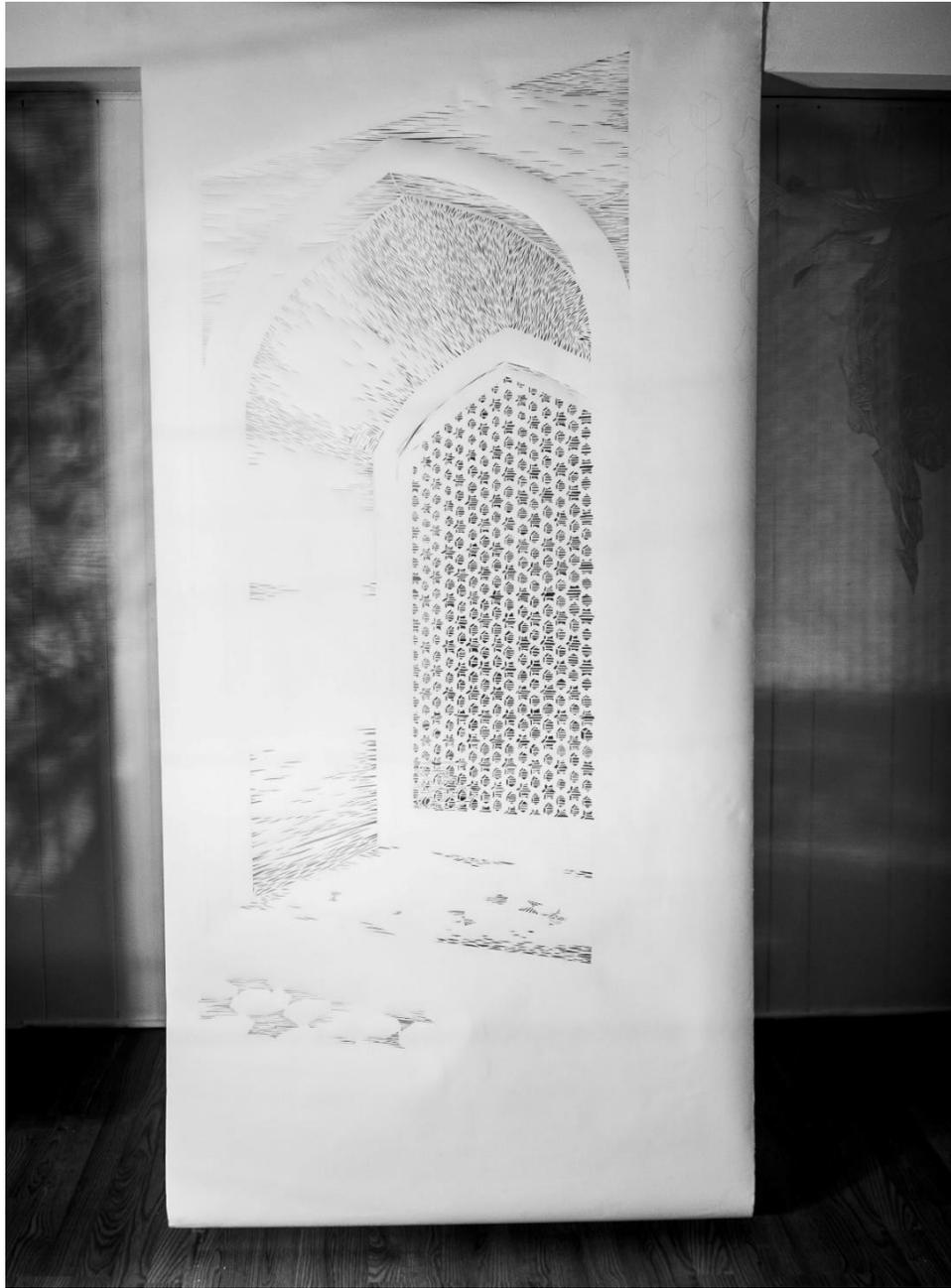


Figure 17, Portail, papier découpé, crédit photo Joanie Verreault



Figure 18, Forêt, papier découpé, crédit photo Joanie Verreault



Figure 19 Feuille, papier découpé, crédit photo Joanie Verreault



Figure 20, Dahlia, papier découpé, crédit photo Joanie Verreault

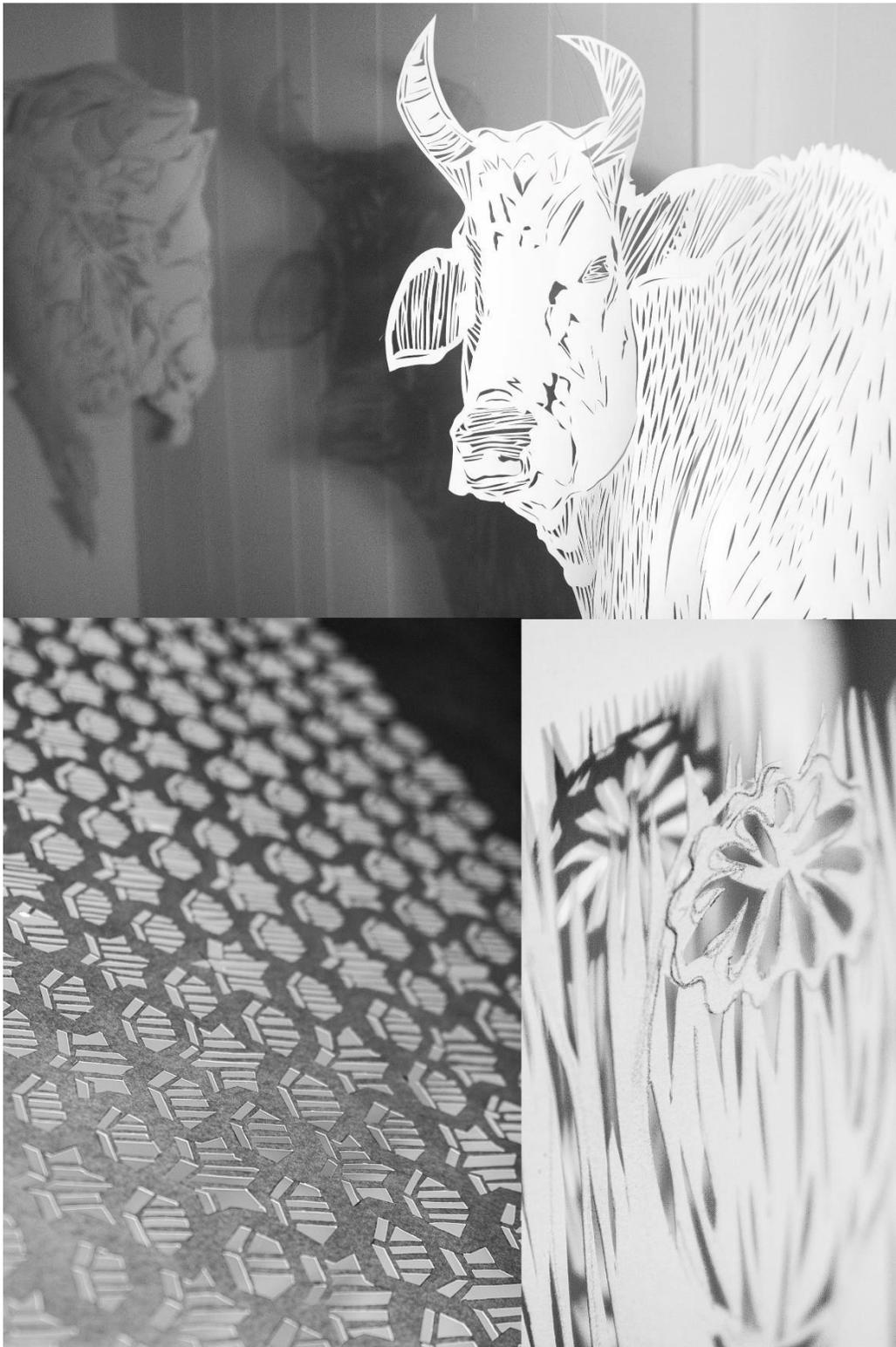


Figure 21, Détails de l'installation de papier découpé, crédit photo Joanie Verreault



Figure 22, *Brèche*, montage photographique

L'engouement pour les résidences d'artistes

J'ai trouvé les deux programmes de résidence auxquels j'ai participé sur le site internet de l'association *Resartis* basée au Pays-Bas. C'est un réseau comptant plus de 600 membres qui existe depuis 1993. Sur le site, on compte 553 programmes offerts à travers 70 pays différents (resartist.org). De ce nombre, 195 sont gérés par des artistes, 77 sont affiliés à un musée, à une galerie ou à une institution gouvernementales, plus de 200 relèvent d'une organisation ou d'une fondation indépendante et seulement 13 sont affiliés à une université. Il est intéressant de noter que près de 38% de ces résidences ou échanges (209 au total) offrent un programme éducatif en arts, bien que cela s'adresse à des artistes qui ont déjà une pratique, qu'elle soit émergente ou établie. La totalité des participants que j'ai rencontrés dans les deux résidences auxquelles j'ai pris part étaient des professionnels du milieu artistique. Une de mes entrées de journal se lit ainsi : « *peut-être qu'au fond le lien entre le dépaysement et la créativité est surtout le lien entre le sentiment de liberté et sa nécessité pour toute forme de création.* » Cela est conséquent avec ce qui est ressorti des commentaires des autres participants. L'idée d'un *espace-temps* dédié à la création revient souvent. C'est un moyen de se plonger à la fois dans la

création et la découverte, une espèce d'état éponge où d'une part on absorbe et d'autre part on produit. Dans le Policy Handook on Artist Residency⁶, on mentionne que « *To focus on their artistic development, artists need to be able to create distance from their secondary activities. Doing this in a physical way (a residency) is an effective way to shift the focus back to creation.* » (European Commission, 2014, p. 15) Par ailleurs, l'opportunité de créer des liens entre les cultures à la fois entre les participants et surtout avec le pays d'accueil est évidemment un attrait indéniable. Cela se retrouvait beaucoup chez les participants et était également soulevé dans l'outil de référence de la commission européenne (European Commission, 2014, p. 9).

Je m'attendais à ce que l'essentiel de l'inspiration des résidences proviennent du décor et de la connexion à la nature. Je fus surprise de constater que malgré que ce lien soit effectivement fort et présent, c'est plutôt à travers les échanges humains et les discussions que la plus grande part de foisonnement d'idées s'est manifestée. C'est un contexte propice aux collaborations et aux échanges. Cela en soit s'est avéré encore plus profitable que le contact avec la nature.

⁶ Document produit par la commission européenne, sous la bannière de *The European Agenda for Culture*, qui favorise la coopération entre les pays membres de l'UE dans le domaine culturel (Handook on Artist Residency).



Figure 23 Paysage, photographie



Figure 24 Paysage II, photographie



Figure 25 Paysage III, photographie

L'art et le dépaysement

Un autre questionnement sous-jacent de cette recherche était de mieux comprendre les mécanismes d'influence qui existent entre le monde du tourisme, celui de l'art et le dépaysement. D'un côté, on voyage pour l'art : pour en faire et pour en voir. Les musées et grandes institutions culturelles représentent un attrait touristique indéniable. Comme nous l'avons vu, plusieurs artistes ont des démarches qui tournent autour de questions de mobilité, qu'elles soient engagées ou poétiques. Cependant, il y a plus que cela encore. En relisant mes carnets de notes rédigés durant les résidences dans lesquels je décris l'expérience du dépaysement qui se rapporte au voyage, je fus stupéfaite de constater combien le même champ lexical pouvait se rapporter à l'art. J'ai donc commencé à ressasser mes entrées de journal et mes annotations de lecture en me demandant ce que cela signifiait.

C'est en revisitant *Le paradigme de l'art contemporain, Structure d'une*

révolution artistique de Nathalie Heinich (2014) que j'ai trouvé le filon que je percevais sans arriver à l'identifier. Heinich y présente l'art contemporain comme un paradigme, soit : « *une structuration générale des conceptions admises à un moment donné du temps à propos d'un domaine d'activité humaine : non tant un modèle commun (...) qu'un socle cognitif partagé par tous.* » (Heinich, 2014, p. 43) C'est ce qui régit la conception même de ce qui est admis ou non comme étant de l'art. Elle relève donc ce qui forme, si je puis dire, les règles du jeu de l'art contemporain. Elle dénote entre autre un espace de « *transgressions* » (p. 55) où les limites sont sans cesse repoussées, une « *œuvre qui n'est plus dans l'objet* » (p. 89), un monde « *d'hybridations* » (p. 96), de « *spectacles* » (p.104) et surtout « *d'expériences* » (p. 105). Qu'ont en commun les sculptures de Ron Mueck, les labyrinthes d'Henrique Oliveira, une ô combien dérangeante vidéo des frères Chapman et une installation de Yayoi Kusama, si ce n'est d'être déroutant et d'égarer ne fut-ce qu'un instant le spectateur? Que dire encore des œuvres d'Anish Kapoor ou de celles d'Ernesto Neto qui nous plongent presque dans un univers parallèle?

À mon sens, l'art contemporain *est et se veut* un dépaysement. À une époque où se multiplie les GPS, les caméras de sécurité, les cellulaires et où il est de plus en plus difficile de ne pas être géo localisé à chaque instant, dans un contexte de mondialisation où les grands centres urbains tendent à se standardiser où les chaînes et les multinationales font pousser comme des champignons leurs enseignes, rendant difficile de distinguer une métropole d'une autre, c'est l'art qui devient un espace singulier, un voyage au-delà de l'attendu.

Pour illustrer le phénomène, je donne en exemple la biennale de Venise, Mecque

de l'art contemporain s'il en est une. En 2015, l'évènement en était à sa 56^e édition et est sans doute le plus important rassemblement de la sorte pour tout artiste et amateur d'art (Millet, 2006, p. 100-101). En y défilant, le spectateur découvre les œuvres présentées qui répondent toutes à un seul et même thème dans des déclinaisons qui vont du dépanneur du coin par BGL pour le pavillon du Canada, à des milliers de clés suspendues par un enchevêtrement de fils rouges et de vieilles embarcations de bois dans une bulle poétique visuelle pour le Japon par Chiharu Shiota, en passant par un arbre mobile de Boursier-Mougenot pour la France et de ludiques postérieurs fumant la cigarette aux côtés de phallus joueurs pour le Royaume Unis avec Sarah Lucas.

Dans *L'art contemporain, histoire et géographie*, Millet parle d'une « homogénéisation » du milieu de l'art en conséquence à la globalisation. Elle mentionne que les artistes de calibre qui se promènent partout dans le monde pour les foires et les biennales sont essentiellement toujours les mêmes, ce qui peut devenir répétitif pour le public (Millet, 2006, p. 25). Heinich (2014) va également dans le même sens. Elle soulève aussi que le sensationnalisme étant la norme et non la marge, le public presque blasé s'attend en quelque sorte à être choqué. Ceci laisse sous-entendre une conformité, voire une prévisibilité, contraire à ce qu'est un dépaysement. Toutefois, Millet mentionne également :

tous les procédés ont été permis, y compris les plus déroutants, les plus provocants, les plus insaisissables, l'artiste prenant au piège son public ou, au contraire, le fuyant (...) un public qui a été ballotté entre des œuvres faisant appel à ses réactions instinctives et d'autres l'obligeant au contraire à suivre de complexe raisonnements théoriques ; un public

confronté à des œuvres envahissant l'espace, alors qu'il était forcé d'en imaginer d'autres, totalement invisibles (Millet, 2006, p. 27)

Nous avons donc d'un côté des artistes dont les œuvres et la trace se propagent un peu partout. Citons le cas Buren, dont nous avons pu voir les œuvres, aisément reconnaissables, rien que depuis le début de 2016 à Strombeck, Bruxelles, Paris, New York, Berlin, New Delhi, Londres, Miami et La Havane (danielburen.com). Un autre exemple serait justement BGL qui représentait le Canada à Venise en 2015 et qui a aussi inauguré la même année son œuvre publique la *vélocité des lieux* faite pour la ville de Montréal ainsi qu'une seconde œuvre d'art publique majeure à Toronto (Delgado, 2015). D'un autre côté, des propositions de création toujours plus déroutantes et stupéfiantes.

Au final, ma démarche m'aura amené à percevoir la dynamique de l'art et du dépaysement comme un dialogue. D'une part, je crois qu'un dépaysement peut induire l'envie de créer et d'autre part, je considère qu'aller à la rencontre de l'art contemporain est un dépaysement en soi. Les œuvres, même celles qui ne sont pas des installations, plongent le spectateur dans un univers à part. Bien que les artistes internationaux aient des vitrines un peu partout faisant ainsi sentir la mondialisation de l'art, ce sont les œuvres et les propositions de création qui viennent changer le rapport à l'endroit où elles se trouvent. Dans cette optique, on peut penser que lorsque l'on amène les élèves au musée et qu'on les plonge dans un contexte d'immersion avec les œuvres d'art, cela devient aussi en quelque sorte un voyage de création. Le contact de l'étrange, de l'étonnement et de l'atypique que représente l'univers de l'art contemporain devient un dépaysement avec le quotidien de l'enfant et renferme un potentiel énorme en amorce de processus de création.

Aller loin pour revenir ici

Quand j'ai entamé le programme de maîtrise, je comptais d'abord en faire un projet d'échange de création dans un contexte scolaire entre des élèves de niveau secondaire provenant de différents milieux éloignés culturellement. J'ai rapidement été confrontée aux questions d'éthique qui entourent une telle entreprise lorsque cela est fait pour de la recherche. De plus, étant une enseignante à statut précaire qui change de milieu chaque année selon les besoins de ma commission scolaire, faire un projet en continuité échelonné sur plus d'une année s'avère quasi impossible. Enfin, j'ai aussi réalisé qu'une recherche impliquant un déplacement à l'étranger est tributaire de mécanismes politiques hors de notre contrôle. Dans mon intention initiale, je souhaitais faire l'échange avec des élèves de la Tunisie, pays dans lequel j'avais déjà des contacts et des personnes ressources. En cours de route, il y eut le printemps arabe qui permit au peuple tunisien de mettre fin à une dictature et d'entreprendre une démarche vers la démocratie. Cela plongea toutefois le pays dans une instabilité politique et sociale qui perdure encore à l'heure actuelle et qui rendit mon plan initial impossible à poursuivre. Évidemment, ceci me fit réfléchir sur ce qu'implique le fait de voyager, particulièrement pour un artiste, d'où l'intérêt pour les résidences. Mes lectures sur le voyage m'amènèrent sur les chemins de la géographie et de diverses branches des sciences humaines. Au bout de la route, la démarche m'a grandement sensibilisé à l'importance à accorder aux lieux près de moi. Voyager nous fait voir ce qu'on apprécie chez soi. Un chez-soi que l'on redécouvre et que l'on perçoit autrement en rentrant. Ce regard nouveau porté sur la poésie des lieux révèle des couches cachées du paysage. Ces espaces métaphoriques et physiques deviennent des terrains d'exploration pour la création. «

Artist are good at slipping between the institutional walls to expose the layers of emotional and esthetic resonance in our relationships to place. » (Lippard, 2014, p. 9) Cette très belle citation de la célèbre artiste, chercheuse et activiste résume bien tous les possibles pour les créateurs qui questionnent le paysage et notre rapport à celui-ci.

Il y a de plus en plus d'intérêt pour inclure des formes d'art *in situ* dans le contexte scolaire (Brindamour, 2014). Ces pratiques concernent intrinsèquement une connexion avec l'environnement et peuvent créer une sorte de pont entre l'art et la géographie. Brindamour souligne d'ailleurs que son expérience de création *place specific*, l'a amené à avoir une plus grande proximité avec le Parc Jarry où elle fit ses œuvres. Tous les procédés d'arts multi sensoriels sont également liés à une forme d'égarement et cherchent à prendre racines dans le cursus scolaire (Long, 2007). Bien que ces démarches soient différentes de la mienne, elles ont en commun la quête d'un rapport particulier à notre environnement. Ce sont de bonnes pistes à investir pour mettre à profit la créativité non pas tant à travers un dépaysement que par un état d'attention accrue à ce qu'il y a autour de nous et dont nous faisons partie. Un voyage dans le quotidien pour redécouvrir ce que l'on connaît et que l'on ne voit plus. Un glissement entre un changement de décor et prendre part à celui-ci.

Quant à l'inspiration générée par le changement de décor et le contact avec la nature, elle s'est avérée plus significative à travers le mouvement, notamment par le biais de la marche. Dans les deux contextes de résidence, la splendeur du décor naturel est comparable. Toutefois, l'environnement du désert s'avéra plus riche en termes d'inspiration, non pas pour les particularités physiques du lieu, mais plutôt parce que j'y ai développé une connexion plus intimiste à travers les marches quotidiennes. C'est cette corporalité inscrite dans le mouvement et le décor qui changea mon rapport au paysage et qui vint

susciter des idées de création.

Enseigner ou ne pas enseigner

Alors que j'étais dans les montagnes, assise au sol avec tous les autres en train de faire une peinture Aipan dans ce décor extraordinaire, je n'ai pu m'empêcher de penser à mes élèves. En fait, chaque fois que je vois ou que je fais quelque chose d'intéressant artistiquement, je pense systématiquement à eux. Ainsi, je me projetais vers les beaux jours de fin mai, à l'extérieur sur le pavé de la cour d'école, avec un groupe d'élèves en train de faire de l'Aipan. Peut-être même combiner deux classes, avec celle de ma collègue en même temps? Je pouvais quasiment entendre leurs exclamations à la vue du riz que l'on martèle et qui devient tranquillement un médium. J'imaginai les conversations et les histoires qui pourraient être échangées à propos de faire de la peinture avec de l'eau et de la terre, comme cela est exercé à tellement d'endroits sur la planète. Je voyais défiler les diapositives du PowerPoint que je pourrais donner au cours précédent la séance à l'extérieur pour expliquer l'histoire de cette technique. J'imaginai la marée d'une soixantaine de diagrammes d'Aipan recouvrir l'asphalte autrement tristounet. Les rires, l'étonnement, les mains sales, un pot renversé, bref j'y étais déjà. Puis, je me suis demandé, ai-je le droit?

Apprendre une technique d'art traditionnel dans son lieu et son contexte d'origine m'a beaucoup sensibilisé en tant qu'enseignante à la manière que l'on présente l'art du patrimoine culturel⁷ dans les écoles. D'une part, je suis encore plus consciente de

⁷ « Le patrimoine artistique, héritage visuel de l'humanité et mémoire des hommes, comprend les œuvres d'art et les objets culturels qui témoignent du travail des artistes et des artisans au cours des siècles. Bien que leur fonction d'origine soit d'abord utilitaire ou symbolique, les objets culturels sont dignes d'intérêt en raison de leurs qualités

l'importance de le faire, mais par ailleurs perplexe quant à la manière de procéder. Je pense que les spécialistes en arts sont bien intentionnés et soucieux de cette question, mais malheureusement pas toujours suffisamment informés pour rendre justice à la complexité et la richesse de formes d'arts ou d'artisanat qui peuvent être issues d'une pratique religieuse ou d'un système de croyances. Je crois qu'il incombe à l'enseignant spécialiste en arts d'être irréprochable et sans raccourci dans sa façon de présenter les œuvres d'un héritage culturel qui n'est pas le sien. Un des moyens fréquemment utilisés afin de créer une situation d'apprentissage et d'évaluation portant sur la compétence *apprécier* est d'inclure une composante où l'élève fait une réalisation plastique inspirée ou *à la manière de*. Cela amène certes une dimension concrète, mais si ce n'est pas accompagné et appuyé par des explications théoriques et une mise en contexte, on risque de rapidement devenir réducteur et cliché. À titre d'exemple, les activités impliquant une forme de mandalas sont très populaires. Or, ne garder des mandalas que les propriétés formelles et omettre de parler de ses implications religieuses, spirituelles et de la manière dont ils sont exécutés dans la tradition, c'est en amputer l'essence. Il y eut dernièrement une situation avec l'Université d'Ottawa qui attira l'attention à l'international et une tempête sur les réseaux sociaux : une association étudiante a fait interdire les cours de yoga gratuits offerts aux étudiants handicapés depuis près de sept ans au nom de l'appropriation culturelle. (Duffy, 2015) Pour ma part, je ne pense pas que d'avoir fait annuler le cours soit une solution très viable pour la problématique. N'aurait-il pas été plus souhaitable, par exemple, de demander que le cours invite un conférencier spécialiste ou encore qu'il inclue certaines composantes plus ancrées et conséquentes

esthétiques, de leur dimension historique et de l'information qu'ils transmettent sur la société dont ils proviennent. » (MELS, Programme de formation de l'école québécoise)

avec ce qu'est réellement cette pratique et une attention particulière à ses racines? Il en va de même pour l'intégration des techniques d'art traditionnel issues d'un patrimoine culturel dans les cours d'arts. Je pense qu'il est essentiel de les présenter à nos élèves, cela fait d'ailleurs partie du programme. Toutefois, on ne peut pas se permettre de le faire à moitié ou simplement en surface.

On m'a posé la question à savoir si le fait d'être allée là-bas et d'avoir pu apprendre et être initiée à ces techniques ne me donnait pas en quelque sorte le droit d'en parler avec plus de pertinence ou encore de réinvestir ces apprentissages. J'ai répondu qu'au contraire, je n'ai jamais été aussi consciente de combien cela ne m'appartenait pas. Mieux vaut s'abstenir de présenter de telles formes d'arts que de le faire en surface. Je n'irais pas jusqu'à dire que cela ne devrait pas être enseigné en classe, mais je renchéris sur l'importance capitale de le faire avec discernement. Présenter le cadre théorique ou spirituel derrière l'imagerie, trouver des artistes contemporains héritiers de cette pratique et issus de cette culture et contacter des associations locales seraient de bonnes pistes à considérer.

Justification

Attrait personnel

L'art et les voyages ont toujours fait partie de ma vie. Cette démarche m'a amené une réflexion plus ancrée sur ce qu'implique cette double liberté, de pouvoir partir et de pouvoir créer. Je m'intéresse depuis longtemps au paysage, que ce soit comme genre pictural ou comme espace à investir. Durant la maîtrise, j'ai eu de la difficulté à mettre le doigt sur mon sujet, comme si en cherchant un tronc commun à mes intérêts, je ne trouvais sans cesse que de nouvelles branches. Moustakas parle beaucoup des savoirs tacites dans la méthode heuristique qui se manifeste, entre autres, avec l'impression « d'avancer dans le noir », aller à l'aveuglette (Moustakas, 1990, p. 22). Je me suis retrouvée dans ces propos. Petit à petit, ce qui s'est précisé, c'est un terrain de recherches futures.

Je me réjouis de la découverte d'un carrefour de disciplines qui concernent à la fois la mobilité de l'artiste et le rapport de l'humain à son environnement. J'accorde désormais une place grandissante à des projets interdisciplinaires fait en collaboration avec des praticiens de domaines comme l'architecture, le design et l'aménagement. Ce décloisonnement des champs de pratique s'inscrit bien dans l'ère du temps et se retrouve aussi dans le programme de l'école québécoise où les enseignants de matières différentes sont encouragés à développer des projets communs. À l'été 2016, le Centre d'études et de recherche international de l'Université de Montréal offrait un cours intitulé *arts et géographie* qui invite artistes, chercheurs, historiens et cartographes à se pencher sur les liens qui unissent leurs disciplines. Cela montre qu'il y a bien un intérêt général autour de ces questions. En ce sens, j'ai commencé à développer un programme pour un cours

d'arts optionnel en collaboration avec une enseignante en histoire et géographie de secondaire 4, destiné spécialement aux élèves doubleurs qui ont de la difficulté avec la matière en histoire et géographie. Nous croyons qu'à travers la tangibilité de l'art plastique, nous pouvons aider les élèves à s'approprier des notions autrement trop abstraites pour eux.

Au bout du chemin, je me retrouve avec plusieurs pistes à suivre tant en enseignement qu'en création, car pour moi, l'un n'est jamais bien loin de l'autre. Je ne pourrais pas concevoir d'enseigner l'art sans moi-même en faire et en voir. Cela est bénéfique autant pour moi que pour mes élèves, c'est ce qui me donne des idées de projets, me garde à jour dans ma matière, et m'aide à transmettre cet amour de l'art que je ne me contente pas de vivre en spectateur.

En enseignement

D'une curiosité de comprendre les motivations premières des artistes qui intègrent le voyage à leur pratique est découlé un questionnement sur l'espace qui nous entoure et comment on y prend part, que ce soit ici ou ailleurs. C'est en cela précisément que se greffe la pertinence de cette recherche pour le domaine de l'enseignement des arts. « *Le 21^e siècle est celui de la mobilité humaine* » (UN.org), et cela se reflète grandement dans les écoles. Nos classes sont enrichies par la diversité comme jamais auparavant. Les statistiques révèlent qu'au Québec, pour l'année scolaire 2011-2012, c'est près d'un élève sur quatre qui est issu de l'immigration, 23.7% plus précisément. (MELS, 2014) Cela représente une augmentation de 59% par rapport à la fin des années 90 (education.gouv.qc.ca). Certains élèves ont d'ailleurs un parcours de vie inimaginable

pour leur tout jeune âge. Le philosophe et essayiste Paul Virilio a déclaré que désormais « L'identité a fait place, aujourd'hui, à la traçabilité : l'individu devient son trajet. » (Godrèche, 2009) Cela renvoie autant aux grands mouvements migratoires qu'à la mondialisation et aux avancées technologiques qui font des humains des données géo-localisées. Ce nouveau rapport géographique et identitaire, on le perçoit auprès des élèves autant dans leur vécu individuel que dans le fait qu'ils semblent être partout à la fois. Les jeunes qui fréquentent présentement le primaire et le secondaire n'ont pas connu un monde sans réseaux sociaux et sans téléphones intelligents. Ce sont là des réalités qui peuvent être adressées à travers l'art. En connaître davantage sur les liens qui unissent le dépaysement et la créativité ne peut que contribuer à enrichir les rapports et les discussions autour de ces enjeux. Par ailleurs, il est facile également de s'en inspirer pour élaborer des situations d'apprentissage et d'évaluation qui peuvent rejoindre aussi d'autres champs d'enseignement. En effet, *mettre en œuvre sa pensée créatrice* (MELS, 2016) ne concerne pas exclusivement les arts à l'école, mais fait bien partie des compétences transversales à acquérir dans le programme MELS et, de ce fait, se rapporte à toutes les matières.

Toutefois, je pense que l'intérêt premier de cette recherche ne concerne pas spécialement le milieu scolaire. Je crois que sa valeur réside ailleurs. Elle touche plutôt le processus de création. Évidemment, cela déborde largement du cadre de l'apprentissage des arts à l'école et se rapporte à toute personne qui s'engage dans une démarche créative, amateur comme professionnel.

Par ailleurs, le fait que la majorité des articles qui traitent de l'inspiration des artistes en lien avec le voyage proviennent de domaines qui ne concernent pas du tout

l'art me laisse perplexe. N'est-ce pas d'abord dans l'intérêt des artistes et des pédagogues de l'art de s'y intéresser? Après tout, nous vivons dans une ère de mobilité sans précédent, il n'est pas surfait de s'y intéresser.

Bibliographie

- Aesthetica Magazine – Everything is Inside: Subodh Gupta at The National Gallery of Modern Art, New Delhi. (n.d.). Retrieved January 16, 2014, from <http://www.aestheticamagazine.com/everything-inside-subodh-gupta-national-gallery-modern-art-new-delhi/>
- Augé, M. (1992). *Non-lieux introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éd. du Seuil.
- Bachelard, G. (1994). *La poétique de l'espace* (éd). Paris: Presses universitaires de France.
- Barthélémy, F., & Boichot, C. (2014). Entre mouvement et ancrages : Les spatialités d'artistes mobiles. *Belgeo Belgeo*, (3). doi:10.4000/belgeo.13317
- Benjamin, W., Tiedemann, R., & Lacoste, J. (2002). *Charles baudelaire :Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus.French]. Paris: Payot.
- PECAH- Programme of Exchange in Culture and Art of Himalayas. (2016). Retrieved June 6, 2016, from <http://bhor.org/articles-2/pecah/>
- Botton, A. D. (2010). *A week at the airport*. New York: Vintage International.
- Botton, A. D. (2002). *The art of travel*. New York: Pantheon.
- Brindamour, A. (2014). *Multidisciplinary place-specific art course outline for the CEGEP Level* (Thesis in Department of Art Education, Concordia University,).
- Cardiff J. & Miller Bures G. | Walks. (2014). Retrieved July 27, 2016, <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/index.html>

- Casey, E. S. (2005). *Earth-mapping :Artists reshaping landscape*. Minneapolis, Minn : University of Minnesota Press.
- Chapman, O., Sawchuk, K. (2012). Research-creation: Intervention, analysis and "family resemblances". *Canadian Journal of Communication*, 37(1), 5-25.
- Cresswell, T. (2014). *Place: An introduction* (2nd ed.).
- Crouch, D. (2010). *FLIRTING with space: Journeys & creativity* Ashgate Publishing.
- Csikszentmihalyi, M. (2006). *La créativité: Psychologie de la découverte et de l'invention [creativity: The psychology of discovery and invention]* (Éditions Robert Laffont. ed.). Paris: C. Farny Trans.
- Dear, M. J., Ketchum, J., Luria, S., & Richardson, D. (2011). *GeoHumanities: Art, history, text at the edge of place*. London: Routledge.
- de Bloom, J., Ritter, S., Kühnel, J., Reinders, J., & Geurts, S. Vacation from work: A 'ticket to creativity'? the effects of recreational travel on cognitive flexibility and originality. *Tourism Management*, 44, 164-171.
doi:10.1016/j.tourman.2014.03.013
- Debord, G., Debords G. (1956). Théorie de la dérive. La Revue des Ressources
<http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>
- DeLue, R. Z., & Elkins, J. (2008). *Landscape theory*. New York: Routledge.
- Delgado, J. (2015, September 19). BGL à Montréal-Nord, une oeuvre phare pour la ville
Retrieved May 22, 2016, from <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/450373/bgl-a-montreal-nord-une-oeuvre-phare-pour-la-ville>
- Department of Education in Arts & Aesthetics National Council of Educational

- Research & Training. (2010). *Country report Art Education in India* [PDF].
Ministry of Human Resource Development - Govt. of India.
- Desai, V. N. (2015, May 11). Liberal arts education in India.
Retrieved April 16, 2016, from <http://www.thehindu.com/opinion/op-ed/liberal-arts-education-in-india/article7190808.ece>
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Minton, Balch & Company.
- Dictionnaire de français Larousse. (n.d.),
Définitions : Dépaysement -. Retrieved April 15, 2016, from
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dépaysement/23728?q=dépaysement#23607>
- Dictionnaire de français Larousse. (n.d.).
Définitions : Dépayser - Retrieved April 15, 2016, from
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dépayser/23729?q=dépayser#23608>
- Dictionnaire de français Larousse. (n.d.)
Définitions : Place - . (n.d.). Retrieved April 29, 2016, from
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/place/61263?q=place#60860>
- D'Souza, L. (2005, November 05). Ever met an artist who's dunked himself in cow dung?
Latest News & Updates at Daily News & Analysis. Retrieved April 12, 2016, from
<http://www.dnaindia.com/entertainment/report-ever-met-an-artist-who-s-dunked-himself-in-cow-dung-8566>
- Duffy, A. (2015, November 22). University of Ottawa students derided for
Cancelling yoga classes over fears of cultural appropriation., National Post
Retrieved June 25, 2016, from

<http://news.nationalpost.com/news/canada/university-of-ottawa-students-cancel-yoga>

European Commission, European Agenda for Culture. (2014). *Handbook on Artists Residencies*. Retrieved June 25, 2016.

http://ec.europa.eu/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/artists-residencies_en.pdf

Gehl, J. (2012). *Pour des villes à échelle humaine*. Montréal: Éditions Écosociété.

Godrèche, D. (2009). Terre natale, ailleurs commence ici. Retrieved April 1, 2017 from

<http://www.monde-diplomatique.fr/2009/02/GODRECHE/16823>

Goethe, I. (2016). International Projects, Kali-Kalishu – An Arts Education Teacher Initiative in India. Retrieved April 16, 2016, from

<http://www.goethe.de/ges/prj/ken/qua/pwe/en5028937.htm>

Gosselin, P., & Le Coguie, É. (Eds.). (2006). *La recherche création*. Québec Québec: Presses de l'Université du Québec.

Graves, J. (2012, February 15). You May Be Infected Already. Retrieved April 19, 2016

from <http://www.thestranger.com/seattle/you-may-be-infected-already/Content?oid=12587203>

Grigoriadis, V. (2009). Barging into venice. Retrieved on 2016/02/10

from <http://nymag.com/arts/art/features/57181/>

Gros, F. (2011). *Marcher, une philosophie [marcher, une philosophie*. France: Flammarion.

Hāṇḍā, O. (2006). *Western Himalayan folk arts*. New Delhi: Pentagon Press.

- Hāṇḍā, O. (2005). *Panorama of Himalayan art*. New Delhi: Indus Pub.
- Hapgood, S. (n.d.). Shine Shivan MUMBAI, at Maskara. Retrieved April 12, 2016 from <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/shine-shivan/>
- Harmon, K. A. (2004). *You are here: Personal geographies and other maps of the imagination* (1st ed.). New York: Princeton Architectural Press.
- Hawkins, H. (n.d.). *For creative geographies: Geography, visual arts and the making of worlds*.
- Holmes, P. (2007, January 09). Subodh Gupta: Cow Dung, Curry Pots, and a Hungry God. Retrieved April 12, 2016, from <http://www.artnews.com/2007/09/01/subodh-gupta-cow-dung-curry-pots-and-a-hungry-god/>
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain. structures d'une révolution artistique* Gallimard.
- Hellmanzik, C. (2013). Does travel inspire? Evidence from the superstars of modern art. *Empirical Economics*, 45(1), 281-303. doi:10.1007/s00181-012-0617-x
- Jia, Hirt, Karpen,. (2009). Lessons from a faraway land: The effect of spatial distance on creative cognition. *Journal of Experimental Psychology, Volume 45, 1 September* (issue 5,), Pages 1127–1131.
- Krishna, N. (2010). *Sacred animals of India*. New Delhi: Penguin Books India
- Knowles, J. G., & Cole, A. L. (2008). *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*. Los Angeles: Sage Publications.
- Lalonde, C. (2015). L'art de la dérive, Patrick beaulieu s'est laissé flotter de la missisquoi

jusqu'à new york, au fil de l'eau, Retrieved on 2016/02/10 from

<http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/447163/point-d-eau-artiste-de-la-derive>

Joséphine Lebard, J. (2016, March 13). Etudes artistiques : Vaincre les préjugés des parents. Retrieved April 17, 2016, from http://www.lemonde.fr/campus/article/2016/01/29/etudes-artistiques-vaincre-les-prejuges-des-parents_4855886_4401467.html

Lauriault, T. P., & Wood, J. (2009). GPS Tracings – Personal Cartographies. *The Cartographic Journal*, 46(4), 360-365.
doi:10.1179/000870409x12549997389628

Leung, A. K., Maddux, W. W., Galinsky, A. D., & Chiu, C. Multicultural experience enhances creativity : The when and how (english). *The American Psychologist*, 63(3), 169-181.

Lippard, L. R. (2014). *Undermining: A wild ride through land use, politics, and art in the changing West*.

Lippard, L. R. (1999). *On the beaten track: Tourism, art and place*. New York: New Press.

Lippard, L. R. (1997). *The lure of the local: Senses of place in a multicentered society*. New York: New Press.

Long, N. (2007). *Smelling and tasting are believing :A studio inquiry into an intersensorial practice* (Thesis in Department of Art Education, Concordia University).

Maddux, W. W., & Galinsky, A. D. Cultural borders and mental barriers: The relationship between living abroad and creativity (english). *Journal of Personality and Social Psychology*, 96(5), 1047-1061.

MacCannell, D. (1976). *The tourist: A new theory of the leisure class*. New York: Schocken Books.

McNiff, S. (2013). *Art as research : Opportunities and challenges*. Bristol: Intellect.

MELS. Ministère de l'éducation, du loisir et du sport. (2016). Domaines généraux de formation. Retrieved on 2016/02/10 from http://www1.mels.gouv.qc.ca/sections/programmeFormation/secondaire2/medias/2-pfeq_chap2.pdf

MELS. Ministère de l'éducation, du loisir et du sport. (2012). Programme de formation de l'école québécoise, enseignement au secondaire, deuxième cycle. Retrieved on 2016/02/10 from http://www1.mels.gouv.qc.ca/sections/programmeFormation/secondaire2/medias/3-pfeq_chap3.pdf

MELS, Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport. (2014). *Portrait Statistique 2011- 2012 Des élèves Issus De L'immigration, Formation Générale Des Jeunes -Édition 2013*. Retrieved June 26, 2016, from http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/PSG/statistiques_info_decisionnelle/140280_portrait_stat_eleve_issu_immigration_2011_2012.pdf

Menon, M. (2015). Aipan. Retrieved April 13, 2016, from <http://www.dsource.in/resource/rangoli/types-rangolis/Aipan>

- Milbrandt, M., & Milbrandt, L. Creativity: What are we talking about? *Art Education*, 64(1), 8-13.
- Millet, C. (2006). *L'art contemporain histoire et géographie* Flammarion.
- MOMA, Museum of Modern Art, M. Marina Abramovic, *the great wall walk* 1988/2008
Retrieved on 2016/02/10 from
<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1986>
- Morley, S. (2010). *The sublime*. London: MIT Press.
- Moustakas, C. E. (1990). *Heuristic research :Design, methodology, and applications*.
Newbury Park: Sage Publications.
- Moustakas, C. E. (1994). *Phenomenological research methods*. Thousand Oaks, Calif.:
Sage.
- NCERT focuses on art education - Times of India. (n.d.). Retrieved June 06, 2016, from
<http://timesofindia.indiatimes.com/home/education/news/NCERT-focuses-on-art-education/articleshow/19181755.cms>
- Norris, S., & Frommherz, G. (2012). *Multimodality in practice: Investigating theory-in-practice-through-methodology*. New York: Routledge.
- O'Rourke, K. (2013). *Walking and mapping :Artists as cartographers*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Pattachitra Painting. (2012, December 9). Retrieved April 14, 2016, from
http://www.archive.india.gov.in/knowindia/culture_heritage.php?id=106

- Pype, B. (2010). *Voyage et déplacement : L'artiste contemporain et ses expéditions* (l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs, Paris France).
- Rajan, A. (2012, January 04). A class apart. Retrieved April 18, 2016, from <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/a-class-apart/article2773209.ece>
- Ranjan, A., & Ranjan, M. P. (2009). *Handmade in India: A geographic encyclopedia of Indian handicrafts*. New York: Abbeville Press.
- Relph, E. C. (1976). *Place and placelessness*. London: Pion.
- Resartis.org. (2015). Pecah 2016, the colors oh himalayas. Retrieved on 2016/02/10 from http://www.resartis.org/en/residencies/upcoming_deadlines/?id_content=2860
- Ritzer, G. (1998). *The McDonaldization thesis: Explorations and extensions*. London: SAGE Publications.
- Rodineau, C. (2015). *Le dismalland de banksy vu par la presse internationale*. Retrieved on 2016/02/10 from <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/08/21/03015-20150821ARTFIG00269-le-dismaland-de-banksy-vu-par-la-presse-internationale.php>
- Rouphael, N. H. (2015). *L' Orientalisme au XIXe siècle : De la fiction vers la réalité*. Éditeur : Connaissances & Savoirs
- Saïd, E. W. (2005). *L'orientalisme: L'Orient créé par l'Occident*. Paris: Seuil.
- Sengupta, A. (2012). *Scroll paintings of Bengal: Art in the village*. Bloomington, IN: AuthorHouse.
- Sindhi, S., & Shah, A. (2014, January 28). Child Centered Pedagogy: An Approach To

- Achieve Quality By Swaleha Sindhi & Adfer Shah. Retrieved April 18, 2016, from <http://www.countercurrents.org/sindhi280114.htm>
- Sharpes, D. K. (2006). *Sacred bull, holy cow: A cultural study of civilization's most important animal*. New York: P. Lang.
- Shrangi, V. (2012, December 24). NCERT introduces art-based pedagogy in 20 Delhi schools - Times of India. Retrieved April 18, 2016, from <http://timesofindia.indiatimes.com/home/education/news/NCERT-introduces-art-based-pedagogy-in-20-Delhi-schools/articleshow/17738347.cms>
- Solnit, R. (2006). *A field guide to getting lost*. New York, N.Y., U.S.A.: Penguin Books.
- Solnit, R. (2001). *Wanderlust :A history of walking*. New York, N.Y., U.S.A.: Penguin Books.
- Studente, S., Seppala, N., & Sadowska, N. Facilitating creative thinking in the classroom: Investigating the effects of plants and the colour green on visual and verbal creativity. *Thinking Skills and Creativity*, 19, 1-8. doi:10.1016/j.tsc.2015.09.001
- Sudhir, P. (2012, December 17). National Seminar on Art Integrated Learning. Retrieved April 18, 2016, from <http://insea.org/publications/national-seminar-art-integrated-learning>
- Sullivan, G. (2010). *Art practice as research :Inquiry in visual arts* (2nd ed.). Thousand Oaks Calif.: Sage Publications.
- Tadmor, C. T., Galinsky, A. D., & Maddux, W. W. Getting the most out of living abroad: Biculturalism and integrative complexity as key drivers of creative and

- professional success (english). *Journal of Personality and Social Psychology*, 103(3), 520-542.
- Thoreau, H. D., & Atkinson, B. *Walden and other writings of henry david thoreau*. New York: Modern Library.
- Urry, J., & Larsen, J. (2012). *The tourist gaze* (3rd ed.). London; Thousand Oaks, Calif.: Sage.
- UN,| Nations Unis, Couverture des réunions & communiqués de presse. (n.d.). Retrieved June 26, 2016, from <http://www.un.org/press/fr/2011/AGSHC4024.doc.htm>
- Van Den Hoonaard, D. K. (2012). *Qualitative research in action: A Canadian primer*. Don Mills, Ont.: OUP Canada.
- Vaughan, Kathleen (Membre principale - Enseignement des Arts). (n.d.). Retrieved July 28, 2016, from <http://storytelling.concordia.ca/fr/content/vaughan-kathleen-membre-principale-enseignement-des-arts>
- Virilio, P., & Depardon. R. (2009). *Terre natale. Ailleurs commence ici*. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.
- White, R. (2015). *The contemporaries :Travels in the 21st-century art world*. New York: Bloomsbury.
- Whiting, J., & Hannam, K. Journeys of inspiration: Working artists' reflections on tourism. *Annals of Tourism Research*, 49, 65-75.
doi:10.1016/j.annals.2014.08.007
- Wood, J., - Lawn. (n.d.). Retrieved July 28, 2016, from <http://www.jeremywood.net/artworks/lawn.html>