

Des pratiques de l'atelier

La vie d'atelier d'une historienne de l'art¹

Anne-Marie Ninacs

Résumé

L'espace de l'atelier semble le domaine de l'artiste, tandis que l'historien de l'art, la commissaire ou le critique ne font qu'y passer en observateurs dans le cadre de leurs fonctions. Pourtant, l'atelier en tant que lieu de vie s'écartant des normes, préparé pour la création et chargé de matériaux, de traces, de sources et d'aspirations, est un lieu d'expérience pour quiconque y pénètre parce qu'il réveille dans le corps et l'esprit une permission d'être. Quel serait alors le rôle spécifique des ateliers fréquentés durant une vie consacrée à la pratique de l'étude de l'art ? Ce texte s'engage dans une telle archéologie et en dégage, pour la discipline de l'histoire de l'art, de nouvelles pistes méthodologiques.

Mots-clés : Atelier, création, méthode, permission

Biographie de l'auteure

Anne-Marie Ninacs est historienne de l'art et directrice de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Elle a été conservatrice de l'art actuel au Musée national des beaux-arts du Québec et commissaire de nombreuses expositions. Ses recherches portent sur les relations entre la pratique de l'art, le mode de vie, l'éthique et la transformation de soi.

Abstract

The studio space seems to be the artist's domain, while the art historian, curator or critic merely passes through as an observer in the course of their work. And yet, the studio, as a living space that deviates from the norm, prepared for the creative act and loaded with materials, traces, sources and aspirations, is a place of experience for anyone who enters it, because it awakens in body and mind a permission to be. What, then, would be the specific role of the studios visited during a life devoted to the practice of art study? This text delves into such an archaeology, drawing out new methodological avenues for the discipline of art history.

Keywords: Workshop, creation, method, permission

Author's biography

Anne-Marie Ninacs is an art historian and Director of the School of Visual and Media Arts at UQAM. She has been curator at the Musée national des beaux-arts du Québec and curator of numerous exhibitions. Her research focuses on the relationship between art practice, lifestyle, ethics and self-transformation.

De la lecture des *Vedute* de René Payant (1992), faite il y a plus de vingt-cinq ans, une scène marginale m'est restée en mémoire : le critique d'art, venant voir le travail en cours d'un artiste, s'intéresse plutôt à une œuvre mineure de son compagnon d'atelier. Voici le passage exact, retrouvé dans un texte de 1986 intitulé « Étrange objet du regard » (p. 663) :

Il faudrait nécessairement commencer par une anecdote. C'est-à-dire quelque chose de privé. Vous dire le jour où, lors d'une visite d'atelier pour préparer un texte sur la production récente d'un jeune peintre, cette photo — [...] déposée presque négligemment sur le bord d'une fenêtre — s'imprima d'une certaine façon dans ma mémoire et entraîna un vif désir d'être revue. Cette œuvre n'était cependant pas de l'artiste visité mais d'un artiste ami partageant l'atelier et ce jour-là absent. Comment pouvoir trouver l'occasion de revoir cette image [...] sans blesser l'autre artiste dont les tableaux devenaient tout à coup secondaires?

Pourquoi cette scène s'est-elle imprimée dans ma mémoire plus nettement que les innombrables considérations théoriques de Payant ? Que recèle-t-elle de si essentiel à ma pratique intellectuelle pour que, soulevant le mot « atelier » pour l'écriture de ce texte comme on saisirait une pierre, je la retrouve dessous, toujours intacte, vibrante et vigoureuse comme un ver ?

Lisant *Vedute* à une époque où l'on m'enseignait une histoire de l'art de bibliothèques, de théories et de musées, j'ai certainement été frappée par le fait que, dans cette situation, le critique d'art n'était plus seulement un savant distant qui possédait des connaissances et qui savait penser et écrire avec virtuosité, mais une personne incarnée qui avait également l'intelligence fine de sentir ce qui se trouvait devant lui et d'y réagir — quitte à remettre en question l'objectif même de son travail. L'historien de l'art devenait un être bien vivant, il faisait confiance à ses sensations et, par-dessus tout, il se laissait guider par ses appétits inconscients. Écrivant ces derniers mots, il m'apparaît clairement que Payant travaillait *comme un artiste*, travaillait en *créateur*, et que c'est très probablement ce que j'ai intimement reconnu dans son anecdote sans savoir le nommer, puisqu'il faudrait d'abord que je découvre en moi-même cette disposition à la vie d'atelier.

Le terrain élémentaire

Recommençons donc par une anecdote, c'est-à-dire quelque chose de privé. Vous dire les premiers signes de la puissance agissante de l'atelier dans ma perception qui remontent à ma toute petite enfance. Mes parents — une enseignante aux enfants en difficulté et un expert du développement économique communautaire — ont toujours eu dans leur entourage régional des êtres libres d'esprit dont le mode de vie différait du nôtre. Je repense en particulier à deux

pédagogues humanistes et créatifs, Yvan et Nusia Laroche ; à un peintre de Victoriaville qui parlait fort, Yves Ricard ; aux comédiens et comédiennes du théâtre Parminou qui, par le jeu, libéraient les objets et les corps ; et à un clown vulnérable et muet, Yves Dagenais, qui savait tout mimer et me faire rire aux éclats. Le souvenir de mes contacts avec ces artistes ravive une sensation d'atmosphères accueillantes, de comportements dégagés et d'environnements peu guindés faits de divans bas, de livres et de revues qui traînent partout, d'objets en bois, en cuir ou en céramique — dans tous les cas, d'objets signifiants à leurs yeux — qui manifestaient ensemble un effet de *savoir vivre* dans le sens à la fois décomplexé et profond du terme. Car il y avait, dans ces lieux intrigants, du temps pour goûter et parler et dessiner sur le plancher si on le voulait, l'espace était imprégné de permission d'être et de liberté assumée, et la fillette bricoleuse, mais inhibée que j'étais, s'y sentait à la fois intimidée, curieuse et inhabituellement détendue.

Grandissant, je serai aussi stimulée par la créativité domestique des femmes qui m'entourent, puis formée à la peinture à l'huile, au tricot, au petit point et au tissage par les Sœurs de la Présentation. J'essaie tout ce qui me tombe sous la main : je trace, coupe, colle, fafile, crochète et façonne dès que j'en ai l'occasion. Mon père me fait visiter des expositions. Le professeur d'art de la polyvalente me porte attention. Puis, j'entreprends au cégep des études d'arts plastiques. Je fréquente enfin moi-même de vrais ateliers, mais je n'arrive pas encore à vraiment les habiter : j'y apprends comment fabriquer sans pour autant savoir quoi y faire. Grâce à une enseignante d'histoire de l'art inspirée, j'ai pris goût à l'analyse d'œuvres qui me révèle la fine intelligence des artistes. Il me manque toutefois de comprendre ce qui, au juste, préside à leurs créations.

À l'université, je me tourne donc vers l'histoire de l'art pour me faire une tête sur la question. En dehors des cours, je suis quelque temps l'assistante d'atelier de Sylvia Safdie ; je l'observe travailler et je fais toutes sortes de petits gestes autour de ses œuvres (les nettoyer, les ranger, les emballer, aider Sylvia à les réaliser, retoucher les murs, prendre soin de l'atelier). J'écris des textes sur les travaux plastiques de mes collègues étudiantes et étudiants en arts visuels et commence à fréquenter leurs étages, leur café. Je prépare un premier catalogue d'exposition professionnel (Ninacs, 1993) ce qui m'amène à rencontrer dans leur atelier Alain Paiement, Carol Wainio, Roberto Pellegrinuzzi, Pierre Dorion, Melvin Charney et Pierre Granche, que je ne connais alors que d'œuvres et de nom. Je les découvre soudain corps, parole, environnement et pensée en mouvement.

Les ateliers fondateurs

Durant mes études de maîtrise en études des arts, les artistes font leur entrée dans ma vie personnelle et amicale. L'atelier devient une présence quotidienne, une nécessité du logement et de l'activité de recherche. J'apprends par fréquentation, discussion et observation comment

se font leurs gestes, par où se prennent leurs décisions, quels sont leurs modes d'association. Mon enquête informelle se prolonge à l'atelier de Betty Goodwin (1923-2008), rue Coloniale, où, maintenant étudiante à la maîtrise en muséologie, je me rends très régulièrement pendant deux ans pour lire et indexer des archives pour le compte du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Je consigne ; elle travaille ; nous interagissons peu. Nous baignons ensemble dans l'espace, les matériaux, les images, le silence, le temps et la lumière, à l'abri des sollicitations. Je fais l'expérience de la concentration.

14 décembre 1998. J'ai passé une partie de l'après-midi chez Betty, à feuilleter ses carnets de notes page par page, parce qu'elle m'a offert celle de mon choix. Ce cadeau me touche immensément, d'autant que c'est l'ensemble de son processus, de sa démarche qui m'a captivée au cours des deux dernières années. C'est aussi de ce processus que j'apprends le mien. Je ne sais trop, en fait, si j'ai fait mien à mon insu son parcours ou si je rencontre vraiment des questionnements semblables aux siens. Betty [...] m'est envoyée comme un guide. Cette recherche sur son travail a été tellement plus qu'une compilation technique. Ça a été un *passage*, comme elle dirait. Une *origine* dirait autrement Georges [Didi-Huberman]. Tout à l'heure, j'étais fascinée de retrouver dans ses calepins le même vocabulaire que celui que j'utilise ces jours-ci, les mêmes questions de processus, d'engagement, de temps, de durée qui m'animent et, surtout, la même nécessité de *faire*. Cette promenade dans ses carnets est le véritable cadeau qu'elle m'offre. Cadeau de l'intimité de l'atelier, de la pensée en mouvement, de la peur et de l'effort. Elle a, elle aussi, beaucoup observé le processus de création des autres [Giacometti, Duchamp, T. S. Elliott, Emerson, Montaigne, Beuys, Elie Wiesel, Carolyn Forché] et lu les mots qu'ils ont écrit à propos de leur processus afin d'élaborer ses propres outils. Moi, je puise également dans sa vie [...] Je ne sais pas comment on en vient à connaître, alors je regarde les autres apprendre. C'est la première fois que je ne me perds pas en imitant quelqu'un d'autre, mais que je cherche plutôt à me construire en utilisant sa résonance comme modèle.

J'ai vingt-huit ans. Quelque chose en moi se recentre. Témoin privilégiée de l'aventure artistique d'envergure de mon aînée, j'en ai vu de près les affres, les développements, les ouvertures et les succès, et je sais maintenant hors de tout doute que l'art est intimement lié à la vie de qui le pratique — *a contrario* de la stricte sémiologie qu'on m'a enseignée. Le fait que Betty ait mis des décennies avant de trouver ses véritables repères me met en confiance : il s'agira simplement de faire preuve de persévérance. Autour du thé, je lui confie le fragile fil de recherche-crédation que j'intuitionne alors et qui donne sens à ma vie, avant d'admettre ma peur de l'échapper et ma vulnérabilité. « *Don't be afraid, it will only grow and grow* », me rassure-t-elle. Mon expérience à ce jour donne raison à sa confiance. L'esprit ne se dessaisit jamais des espaces de vie qu'il a conquis : il ne cesse de les élargir, de les approfondir.

Tandis que l'atelier de Betty Goodwin m'incite à établir ma pratique de recherche et d'écriture sur des nécessités intimes, à en faire la racine, celui de Massimo Guerrera (1967-) m'offre peu

après des conditions physiques pour l'ouverture de la pensée par l'action — des conditions pour stimuler la création. Tout dans son atelier est expérimentation. Chaque invitation à y pénétrer implique de se commettre sans trop savoir où cela me mènera. Massimo suscite des gestes et des manipulations matérielles hors des conventions prudentes que je respecte docilement, ce qui d'abord m'intimide, mais finit par décomplexer mon corps et libérer mes conceptions. C'est ainsi dans son atelier proprement dit, mais aussi dans son espace de vie, sa *Cantine* ambulante et toutes les plateformes de rencontre-crédation qu'il a créées en galeries et dans les musées, que j'ai véritablement compris comment un artiste décontextualise, reconceptualise et associe les formes, les mots, les matériaux, les connotations et les gestes pour offrir au monde de toutes nouvelles significations. Je l'en remercie.

Je suis dans l'atelier de Massimo Guerrera. Ce n'est pas la première fois que j'y viens, mais c'est la première fois que j'y écris. Aujourd'hui j'y trouve un nouvel « ami » — c'est ainsi que j'ai pris l'habitude d'appeler ses étranges objets, ce qui m'évite de chercher trop vite à les définir et me permet de gagner un peu de temps pour y réfléchir, surtout devant Massimo pour qui tout cela est si évident. C'est un gros gâteau généreusement glacé de silicone beige brillant, une version synthétique de ceux qu'on trouve en montre dans les vitrines des pâtisseries populaires. Pendant les premières minutes, je ne trouve à l'intérieur de moi qu'un inconfortable silence. Je sais seulement que son inélégance me dérange. Il trône au milieu de la place — juste là où nous nous sommes installés plus tôt pour manger et discuter — sur une surface de plastique surélevée où il est entouré d'un amas d'écales de pistaches, de pelures de fruits, de pépins divers, d'un bouchon de liège et d'une tour de verres en *styrofoam* [...]. Je considère l'ensemble un long moment et le tourbillon de similibricrème fouettée m'apparaît soudain comme le pivot autour duquel tournoie le reste de l'univers-atelier. [...] Je me demande maintenant ce qu'on pourrait en faire. Personne à ma connaissance ne l'a encore utilisé — il ne fait que figurer sur les photographies les plus récentes que j'ai regardées avant que nous ne descendions à l'atelier. Il serait tentant de s'asseoir dessus comme sur un pouf. Je ne sais pas ce qu'en pense Massimo. Nous n'en avons pas encore parlé. Il est à quelques mètres de moi et il prend des photos. De moi, je crois, occupée à faire de son gros gâteau une courroie de mots entre vous, lui et moi. (Ninacs, 2002, p. 40)

Le transfert des méthodes

Relisant ces notes écrites il y a plus de vingt ans, je vois clairement que mon travail de jeune chercheuse annonçait déjà moins le parcours d'une théoricienne que d'une infatigable praticienne. Car l'aisance à me laisser guider par les matériaux, à expérimenter et à établir des liens inattendus que j'ai acquise au sein des ateliers — ceux déjà évoqués, mais également tous les autres fréquentés pendant une douzaine d'années dans le cadre de mes fonctions de conservatrice et de commissaire —, je l'ai rapidement intégrée à toutes mes activités. Elle s'est d'abord manifestée dans mon travail d'écriture sur les œuvres, qui est devenu l'extension

publique d'une contemplation toute personnelle ; les résonances entre les images que je scrutais (les œuvres, leurs univers de référence), les mots que j'accumulais (des notes, des citations, des propos d'artistes) et les questions vitales que je me posais se sont mises à se multiplier, et ainsi les significations à se stratifier et à produire des formes textuelles inattendues. La même confiance s'est installée dans mon approche du commissariat où l'exposition me permettait de rassembler des œuvres en apparence étrangères les unes aux autres à partir de rhizomes communs qui relevaient moins du discours rationnel que de la plasticité, de l'expérience somatique, de la pragmatique et de l'autoréflexion existentielle. Dans un cas comme dans l'autre, si j'avais systématiquement et rigoureusement effectué mon travail de recherche, mon psychisme semblait s'occuper du reste et produire des associations réjouissantes qui dépassaient ce que rationnellement je savais, tout en augmentant la connaissance scientifique des corpus.

Ces dispositions à la création intégrées grâce à mes contacts avec les artistes — mais aussi, il importe de le dire, par mon travail intensif d'analyse d'œuvres et par la lecture d'auteurs, d'autrices et d'historiens de l'art créatifs — ont rapidement gagné autant d'importance que les méthodologies scientifiques et argumentatives que m'avait apprises l'histoire de l'art. Avec le temps, j'ai pris goût à la tension qui s'installe entre ces deux approches subjective/objective, comme à l'effet esthétique à la fois intime et impartial qui résulte de leur combinaison — je les cultive sciemment. Ces méthodes de création radicalement ouvertes à l'inconscient et au non-conscient qui sont désormais déterminantes dans ma pratique sous toutes ses différentes formes, ce sont :

Une attention fine au léger déclic somatique qui indique qu'une chose est pertinente dans ce que je vois, lis ou entends, c'est-à-dire qu'elle me concerne. Je suis ce déclic en dépit des objections de ma raison, parce que cette dernière est, par définition, plus limitée que le territoire nouveau vers lequel le déclic m'entraîne.

Une manière de faire de la recherche en « jugement suspendu », c'est-à-dire en colligeant sur un sujet tout ce qui retient mon attention sans préjuger de la valeur de la source. Cette méthode permet d'échapper à la censure du moi et du surmoi ; après la cueillette, lorsqu'il s'agit d'ordonner ces matériaux, je discrimine d'une étape à l'autre de plus en plus fermement en usant de toutes mes facultés sensorielles et rationnelles.

Une confiance forte en ma perception du lien qui unit des matériaux apparemment hétérogènes, même sur l'avis contraire de mes pairs — celui des catégories établies par mon milieu, des consensus de ma discipline.

Une aisance dans le mouvement du travail lui-même, dans ma capacité de jouer avec ce qui se présente à moi et de réajuster les choses jusqu'à la clarté et la justesse du geste.

Un entraînement à quitter continuellement ce que je sais pour me laisser aimer par ce que j'ai encore à apprendre.

Une valorisation de l'inconnu au détriment du contrôle, du confort et des autres réflexes de rassurance.

Une aspiration à la spontanéité.

J'enseigne actuellement cette méthodologie à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM ; je regrette parfois de ne pas pouvoir la communiquer au département d'histoire de l'art. Je ne manque jamais de rappeler aux étudiantes et aux étudiants que je l'ai apprise par le frottement de mon esprit sur les processus actifs que j'ai trouvés dans les situations d'ateliers, dans les écrits d'artistes, dans les récits des écrivains et, évidemment, dans l'observation intime et répétée de ma propre démarche. Je les invite elles et eux aussi à se former par absorption de façons de vivre et par osmose de manières d'être. J'enseigne souvent en mode atelier et, si au début ça a un peu désorganisé l'historienne de l'art structurée que je demeure, c'est maintenant de loin mon environnement de travail préféré. Les corps y sont déliés, et ainsi la pensée. On peut être, vivre, penser ensemble, et des choses majeures, sans être magistrales, s'échangeant. Comme dans mon enfance, tout goûte plus vrai dans ces lieux, à commencer par moi-même.

Le modèle de vie

Lorsqu'il s'est agi de choisir un sujet sur lequel me pencher pour ma recherche doctorale, j'ai eu recours exactement aux mêmes méthodes créatives. Je n'ai pas longtemps hésité, puisqu'il y avait des décennies déjà que j'en avais eu les déclics ; je trimballais au fond de mon esprit le problème et l'œuvre à étudier comme des graines en latence. Je voulais savoir si l'histoire de l'art était en mesure d'approcher scientifiquement, c'est-à-dire en recourant à la rigueur que ses approches formaliste et sémiologique m'avaient enseignée, les expériences de création significatives qui excédaient les limites de l'œuvre, dont l'atelier était le creuset et que nombre d'artistes côtoyé-e-s, lu-e-s ou entendu-e-s en venaient à nommer la dimension « spirituelle » de leur activité, faute d'un meilleur terme pour identifier la subtilité de leurs ressentis, les opérations surprenantes de leur esprit et l'épiphanie des instants de synchronicité. Pour ce faire, j'allais me pencher sur un cas historique plutôt qu'actuel afin de pouvoir étudier les traces d'une vie dans son entier. Relisant des résumés d'histoire de l'art canadien, je vérifiais simplement mon intuition que David Milne (1882-1953) était bien l'artiste de la situation. Je savais depuis ma première expérience de ses œuvres que j'avais rendez-vous avec lui.

« *Art is not a means of documenting or recording something other than itself, for art works from the known to the unknown ... it is a journey in an unknown land without an objective* », note Milne en 1940 (cité dans Silcox, 1996, p. x), insistant plus sur le voyage (peindre) que sur la destination (le tableau achevé). Sur le plan expérientiel, ce territoire inconnu purement créateur s'apparente à un état de disponibilité et de mobilisation complètes qu'il appelle la « simplicité de cœur » (*singleness of heart*). Pour accéder à cet état particulier et rare, le

peintre privilégie les environnements naturels retirés où il trouve une réunion de conditions physiques favorables à sa concentration : distance de la ville, vie quotidienne simplifiée et topographie vallonnée s'ouvrant sur l'horizon. Au sein de ces conditions, pendant plusieurs années, il aura pour seul atelier son attirail de peinture dans un sac à dos, des toiles sur l'épaule et un chevalet à la main, avec lesquels il part travailler dans la nature. Au mieux, il se confectionne « un cabanon à peinture [...] pour les jours de pluie » (Milne, 1929) ou il profite d'une pièce vide pour étudier le travail réalisé dans la journée.

Milne n'aura d'atelier classique, distinct de sa résidence, qu'à Uxbridge dans les années 1940, pour faciliter l'organisation familiale alors qu'il est père d'un jeune enfant. Il préfère de loin les cabanes fusionnant sa vie quotidienne et sa pratique picturale, cabanes qu'il construit plusieurs fois de ses mains entre l'âge de vingt-neuf et de soixante-six ans et dont la caractéristique la plus fondamentale est qu'elles lui offrent de pouvoir tenir le fil² de la création de jour en jour (fig. 1). Autour de ces habitats, il se forge un mode de vie entier. Inspirée du séjour à Walden Pond de Henry David Thoreau, son éthique l'amène en effet à réduire ses besoins essentiels à leur strict minimum afin de ménager la part la plus large possible à sa vie créatrice, qu'il appelle « la vie esthétique », « la vie la plus riche ». Il simplifie de la sorte chaque facette de son quotidien dans l'espoir que la simplicité de cœur advienne au moment de peindre : son emploi du temps, son économie domestique, son engagement politique, ses relations humaines, ses retraits dans la solitude, ses habitudes picturales, ses exercices physiques, son entraînement de l'attention comme ses introspections. Cela fait de son existence sobre au sein de la nature (fig. 2) un véritable atelier sans murs dont se voit radicalement exclu tout ce qui ne contribue pas de près ou de loin à la peinture.



Figure 1. Dernière cabane de David Milne, Baptiste Lake, Ontario, 2022. Photo : A.-M. Ninacs



Figure 2. Environnement de la cabane de David Milne, Baptiste Lake, Ontario, 2023. Photo : A.-M. Ninacs

Dans une lettre à son ami James Clarke, en 1925, Milne articule longuement sa conception de la création et relève l'aveuglement extraordinaire de l'histoire de l'art, qui admire sans borne les résultats visibles — les artistes et leurs œuvres — plutôt que la pratique quotidienne, concrète et très exigeante de l'art :

C'est la philosophie du monde. Les gens s'y conforment depuis des centaines d'années, qualifiant cette chose créative de géniale, considérant peut-être qu'elle donne lieu à une vie marginale plutôt que normale — mais la vénérant néanmoins, cherchant à la comprendre, essayant bêtement d'en attribuer le mérite, élevant des statues et écrivant des livres à son sujet. Ils ont tout fait, sauf s'y essayer (fig. 3). (Milne, 1925)



Figure 3. Travail d'écriture dans la cabane de David Milne, Baptiste Lake, Ontario, 2022.
Photo : A.-M. Ninacs

L'effort juste

Plusieurs années ont passé et le coup de semonce de David Milne à l'histoire de l'art continue de me travailler. Quel courage me faudrait-il pour sortir de ma position protégée d'analyste et « m'essayer » à la création au sens fort du terme, c'est-à-dire y consacrer sans réserve ni

compromis ce qu'il me reste d'énergie et de temps de vie ? Quels en seraient les effets sur mon écriture et ma vie intellectuelle ? Me poser la question révèle à tout coup mes craintes, mes limites, mes attachements et mes protections, mais aussi mes plus profondes aspirations. Je me suis donc engagée à pratiquer l'exigence de Milne à la mesure de mes capacités, c'est-à-dire à m'inspirer de ce que j'ai appris de son éthique soutenant la création pour l'appliquer à ma propre activité de réflexion. Car mon long compagnonnage doctoral avec le peintre m'a permis de reconnaître chez lui un mode de vie pour moi exemplaire par sa profondeur spirituelle et sa pragmatique de la concentration, si bien que, dès après avoir déposé ma thèse à l'été 2017, j'ai acquis sans trop m'en apercevoir ses conditions de création optimales sous la forme d'une chaumière à bonne distance de la ville, dans une topographie vallonnée (fig. 5), où la vie quotidienne est simple, attentionnée, disciplinée et faite d'activités domestiques, créatives, intellectuelles et contemplatives facilement intégrées les unes aux autres. Voilà sans doute la fonction même du déclic créateur : révéler au bout de son développement ce qu'il contenait de désirs inconscients.

C'est dans cette chaumière que je termine l'écriture de ce texte en pièce sur pièce (fig. 4). Il s'agit d'un endroit proche, dans mon souvenir, de la maison aux divans bas d'Yvan et Nusia, où je lis, étudie, écris et médite, où je marche sur le rang, dans la forêt, à la montagne, dans le lit des rivières, où j'apprivoise la nature par corps-à-corps, où je dessine, couds, cuisine, tricote, tresse, imagine, rafistole et bricole ce dont j'ai besoin en apprenant à me servir de nouveaux outils. Une de mes pratiques préférées, ces jours-ci, est de tracer des sentiers dans le boisé qui entoure la chaumière. C'est une manière d'apprendre à connaître les quelques acres de la planète Terre dont j'ai la charge, mais surtout une manière de me représenter très concrètement les parcours neuronaux et synaptiques que je m'affaire à ouvrir et à transformer. Je marche et retire à la main des herbes, taille des branches au sécateur, coupe à l'occasion un petit arbre à la scie suédoise. Je me frustre au passage de ne pas savoir identifier les espèces et essences qui m'entourent — je m'en sens pauvre — tout en étant dépassée par le foisonnement abondant, continu, incessant de la nature. Je pense en m'exécutant aux théories sur la plasticité neuronale de Catherine Malabou et au Noble Sentier octuple du bouddhisme. Je médite sur les effets tangibles de la réflexion, de la création et de la méditation sur mon cerveau. Je construis des ponts. Mon apprentissage le plus fort se trouve d'ailleurs là : dans la compréhension somatique qu'il ne s'agit pas d'ouvrir un sentier — ça demande beaucoup d'énergie, mais c'est sûrement la tâche la plus facile, parce qu'elle est gratifiante. Le plus important est d'y circuler encore et encore et encore, en le nettoyant pour qu'il demeure clair et devienne réflexe, sans quoi les hautes herbes et les aulnes ont vite fait de reprendre leurs droits, comme si l'on n'y était pas.



Figure 4. Espace de travail dans la maison-atelier, 2025. Conception Julia Thibault, architecte, et A.-M. Ninacs ; réalisation Stéphane Latreille/Gaïac, ébéniste. Photo : A.-M. Ninacs



Figure 5. Environnement de la maison-atelier, 2024. Photo : Michael David Smith

Parce qu'elle permet une telle mise en acte objective de phénomènes apparemment abstraits, intangibles, intérieurs, la vie dans cet atelier à ciel ouvert m'entraîne imperceptiblement dans un effrangement disciplinaire où s'unissent l'écriture réflexive, la pratique créative et l'engagement méditatif (fig. 6). J'habite souvent seule cet espace liminaire, d'une solitude choisie et fertile, mais je le partage aussi avec des artistes, des poètes, des architectes, des photographes, des écrivains, des saxophonistes, des performeuses et une traductrice qui cherchent à marier leur art au temps ralenti, au silence, à l'écoute attentive, au confort frugal, à la détente profonde et à de la matière à réflexion. Comme Goodwin, Guerrero et Milne, je crois en effet que « ce qui se passe sur le papier n'est pas aussi important que ce qui se passe dans l'esprit » (Milne, 1947), que la création exige le courage d'en découdre avec soi-même, et j'imprègne ma

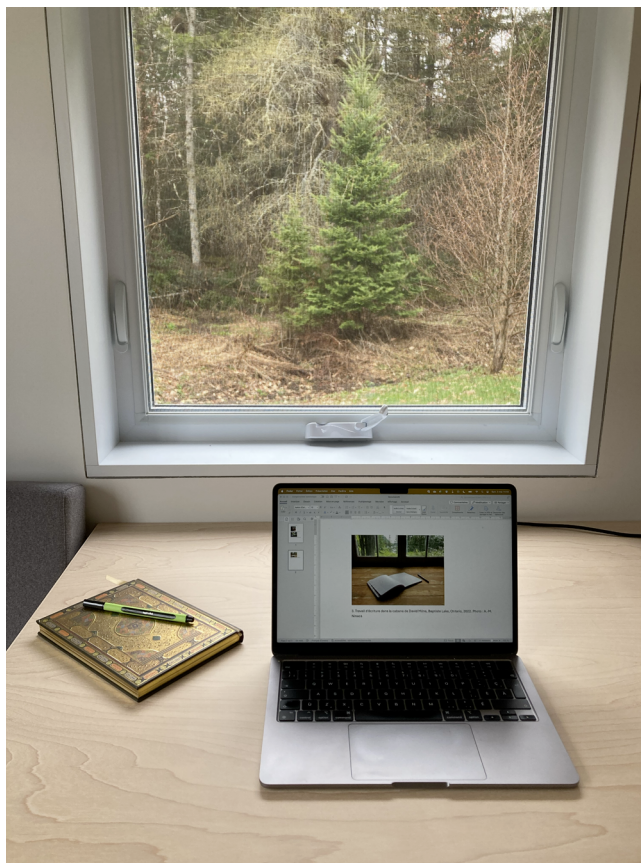


Figure 6. Travail d'écriture dans la maison-atelier, 2025. Photo : A.-M. Ninacs

chaumière-atelier des conditions nécessaires à ce que les sages appellent l'effort juste – l'effort de celui ou celle qui, contre ses tendances protectrices, « fait preuve de volonté, d'endurance, d'énergie, applique son esprit et lutte » (Dhamma de la forêt, s. d.). Ce faisant, j'active dans le monde ce que la bambine que j'ai été avait déjà clairement pressenti, à savoir que la création est d'abord et avant tout une affaire de disposition d'esprit.

Notes

1. Cet essai s'appuie sur des idées élaborées lors de diverses communications inédites. Sections 1 à 4 : « Figure de l'apprentie ou Les épistémologies secrètes d'une historienne de l'art », dans le cadre de la journée d'étude Ateliers d'artistes à Montréal : caractéristiques et défis, UQAM, 20 septembre 2019. Section 6 : « S'effranger ou l'identité mouvante du chercheur entre pratique et théorie », programme de conférences ICI, 18 novembre 2021, et travaux réalisés dans le cadre du programme court de deuxième cycle Méditation theravāda et processus de création : approches critiques et expérientielles, département de Sciences des religions, UQAM, 2021-2022. La section 5 synthétise la recherche issue de ma thèse (Université de Montréal, 2017) et publiée dans Ninacs 2024, p. 259-262.
2. Toute sa vie, Milne emploiera, pour parler de sa peinture, la même image d'un fil ténu difficile à suivre. Les occurrences dans ses écrits sont trop nombreuses pour les énumérer.

Références

- Dhamma de la forêt (s. d.). *Mahā Satipatthāna sutta* [Grand discours sur l'établissement de l'attention] DN22. (Traduction de Dhammapālita Bhikkhu, Thanissaro Bhikkhu & J. Schut). Dhamma de la forêt.
http://www.dhammadelaforet.org/sommaire/sutta_tipaka/txt/mahasatipatthana.html
- Milne, D. (1925). *Lettre à James A. Clarke : Sunday morning in Kitchen Stove Glade* [Manuscrit, traduction de Nathalie de Blois]. Bibliothèque et Archives Canada (MG30 D43), Fonds David Milne, vol. 2., (0882–0903), Temagami, Ontario.
- Milne, D. (1929). *Lettre à May « Patsy » Milne* [Manuscrit]. Bibliothèque et Archives Canada (MG30 D43), Fonds David Milne, vol. 6., Temagami, Ontario.
- Milne, D. (1947). *Boston Corners* [Notes autobiographiques]. Fonds de la famille Milne. Bibliothèque et Archives Canada.
- Ninacs, A.-M. (1993). *De la perspective... dans l'art contemporain*. [Catalogue d'exposition]. Centre d'exposition du Vieux Palais.
- Ninacs, A.-M. (2002). *Massimo Guerrera : Darboral*. [Catalogue d'exposition]. Musée du Québec.
- Ninacs, A.-M. (2024). *Vie artistique de David Milne : une analyse critique*. Presses de l'Université de Montréal.
- Payant, R. (1992). *Vedute*. Éditions Trois.
- Silcox, D. P. (1996). *Painting Place: The Life and Work of David B. Milne*. University of Toronto Press.