

DÉPARTEMENT DES ARTS PLASTIQUES

PÉRÉGRINATION SUR UNE LIGNE DE VIE

JEAN LEBEL

COMMUNICATION DE RECHERCHE
PRÉSENTÉE POUR L'OBTENTION
DU GRADE DE MAÎTRE ÈS ARTS (M.A.)

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
OCTOBRE 1995



Mise en garde/Advice

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

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

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

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

Cette communication de recherche a été réalisée à Chicoutimi
dans le cadre du programme de maîtrise en arts plastiques
extensionné de l'Université du Québec à Montréal
à l'Université du Québec à Chicoutimi

RÉSUMÉ

Périgrination sur une ligne de vie est un projet issu d'une problématique reliée aux différentes lectures que l'on fait de l'oeuvre lorsque, en passant de l'espace privé de création à l'espace public de diffusion, celle-ci est dissociée du processus de création et est vue et jugée, non pas comme un reflet partiel et ponctuel de ce processus, mais comme le résultat. *Périgrination sur une ligne de vie* s'inscrit dans une démarche résolument poiétique. Le projet a pour principal objectif de valoriser le processus de création, l'espace du faire, en soustrayant du regard public l'acte de création, y compris les œuvres ou traces de production émanant de ce processus. Ce faisant, le projet questionne plus fondamentalement l'impact public de la trace de création.

La conception du projet s'appuie, d'une part, sur l'analyse de ma démarche artistique et, d'autre part, sur le concept de nomadologie, en particulier sur les réflexions du philosophe Gilles Deleuze relatives à l'interaction de la "machine de guerre nomade" et de "l'appareil d'État". Le projet comporte deux volets. Le premier comprend la réalisation d'une œuvre représentant le processus de création comme un trajet nomade, multidirectionnel, déterminé par le positionnement de sculptures enfouies dans le sol; les différentes façons de raccorder les sculptures permettraient de couvrir un territoire de près de quatre-vingt mille kilomètres carrés. Cette œuvre souterraine est, par définition, non visible et, physiquement, non accessible. Le deuxième volet, inspiré d'une ruse nomade pour infiltrer l'institution artistique, est l'exposition d'une œuvre substitut, une installation essentiellement constituée des indices de l'œuvre souterraine. L'œuvre substitut peut donner l'illusion de son autonomie, tout en étant la trace visible d'un processus de création qu'elle rappelle sans cesse.

REMERCIEMENTS

J'exprime mes vifs remerciements à madame Lorraine Verner, professeure à l'Université du Québec à Chicoutimi, pour son appui constant dans la réalisation de ce projet de recherche. Ces conseils éclairés, son enthousiasme, le respect et la confiance qu'elle a témoignés dans ma démarche m'ont grandement aidé à mener à terme ce projet.

J'aimerais également remercier madame Hélène Roy, directrice du programme de maîtrise en arts plastiques à l'Université du Québec à Chicoutimi, ainsi que monsieur François Morelli, professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières, qui m'ont permis, par la qualité de leur discussion et leurs conseils, d'approfondir certains aspects du projet. J'aimerais enfin exprimer ma gratitude au sculpteur Jean-Marie Gagnon ainsi qu'au graveur Guy Langevin pour leur appui technique très compétent.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGE
RÉSUMÉ	3
PROBLÉMATIQUE: LE PROCESSUS DE CRÉATION ET LA TRACE, JEUX D'ESPACES PRIVÉ ET PUBLIC.....	6
CHAPITRE I: LES SOURCES D'INSPIRATION (CADRE CONCEPTUEL)....	11
1. Le parcours de l'artiste: analyse d'une démarche artistique.....	11
1.1 Le recours à la surcharge	12
1.2 Apprentissages et déplacements.....	13
1.3 Le parcours public.....	18
2. Le parcours nomade.....	21
2.1 Le nomadisme.....	21
2.2 Parcours nomade et parcours d'artiste	25
CHAPITRE II: PÉRÉGRINATION SUR UNE LIGNE DE VIE (L'OEUVRE)	28
1. Le trajet et la localisation des balises	29
2. La conception et la réalisation des balises.....	31

CHAPITRE III: PÉRÉGRINATION SUR UNE LIGNE DE VIE (L'EXPOSITION).....	35
1. Description de l'exposition.....	36
1.1 Les pelles	36
1.2 Les coffrets.....	37
1.3 Les cartes	37
2. Rôles de l'exposition.....	39
 CONCLUSION.....	 43
 BIBLIOGRAPHIE.....	 45
 REMERCIEMENTS	 47
 ANNEXE 1: Exemples du travail en surcharge (dessin et mosaïque).....	 48
ANNEXE 2: Détails des onze balises-sculptures.....	51
ANNEXE 3: Photographies de l'exposition	53

PROBLÉMATIQUE:
LE PROCESSUS DE CRÉATION ET LA TRACE,
JEUX D'ESPACES PRIVÉ ET PUBLIC

Le processus conduisant à la création d'une oeuvre d'art est une démarche complexe, intégrant et confrontant tout à la fois des aspects cognitifs, émotifs et culturels propres à l'artiste, des composantes aléatoires ainsi que des éléments d'ordre pratique liés aux techniques d'expression, aux matériaux, aux outils. J. Pommier, référant à l'oeuvre de Paul Valéry, dira en ce sens que "c'est tout ce qui a trait à la création", c'est-à-dire "d'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation, celui de la culture et du milieu; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action"¹.

Mais le processus de création, pris au sens large, c'est également le parcours de l'artiste, sa trajectoire de vie, en ce qu'il est un travail de maturation personnelle, privée, une démarche soumise au temps et constituée d'expérimentations, d'étapes, de confrontations, de remises en question. En ce sens, si le travail de l'artiste se caractérise par la production d'oeuvres d'art, ces œuvres ne constituent bien évidemment pas une fin en soi mais sont parties intégrantes du processus de création, d'un parcours en transformation constante, en devenir, involutif². Oeuvres, processus

¹ Cité dans Passeron (1989), p. 14.

² "Dans le devenir", écrit Deleuze (1977, p. 37), "il n'y a pas de passé ni d'avenir, il s'agit d'involuer: ce n'est ni régresser, ni progresser. L'expérimentation est involutive. C'est aussi vrai de la création. (...) Involuer, c'est être entre, toujours au milieu d'un chemin, déjà en route."

et artiste ne font qu'un dans cette démarche créatrice. "Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son oeuvre" (Anzieu, 1981, p. 44). En même temps, les œuvres d'art sont autant de traces laissées par l'artiste le long de son parcours, autant de repères qui jalonnent son processus de création.

Toutefois, les œuvres sont souvent lues et interprétées non pas en fonction de la place qu'elles tiennent dans ce processus et des questions et affects de l'artiste, des réflexions et des expérimentations dont elles sont issues, mais comme s'il s'agissait de résultats, évalués et jugés comme tels, en fonction des normes et des critères définis ponctuellement par l'establishment artistique. Cette lecture de la trace en terme de résultat et non pas en terme de processus est, pour Passeron (1989), une lecture *esthétique*, en opposition à une lecture *poïétique* de l'œuvre qui, elle, porterait en plus "sur les étapes de l'instauration, sur le processus particulier de la genèse" (p. 18).

La poïétique entre essentiellement dans le domaine du faire et peut se définir comme la production de l'œuvre par le créateur (Anzieu, 1981), ou comme l'œuvre en train de se faire (Passeron, 1989). Passeron va beaucoup plus loin, toutefois, lorsque, en opposant esthétique et poïétique, il précise que cette dernière est une véritable éthique du faire:

La poïétique est la promotion philosophique des sciences de l'art qui se fait : pour elle, par exemple, la peinture est un phénomène d'atelier. Inversement, l'esthétique est la promotion philosophique des sciences de l'art qui se consomme (la peinture y est un phénomène de galerie, de musée, de lieux publics) (p. 16).

La citation de Passeron renvoie à des espaces ou territoires différents. L'un, privé, intime, fait davantage référence à la démarche de l'artiste et au processus interactif qui l'unit étroitement à l'oeuvre en création (l'objet de la poïétique étant, pour Passeron, le rapport dynamique qui relie l'artiste et l'oeuvre en train de se faire). L'autre, public, se rapporte à la diffusion de l'art et, pour poursuivre le parallèle, renverrait à l'interaction de l'oeuvre et du système dans lequel elle est insérée. Entre ces espaces privé et public, les rapports à l'oeuvre changent et introduisent une distance entre la trace laissée par l'artiste et le processus qui la sous-tend. Ce qui est vu publiquement— ou ce qui commence à exister parce que vu publiquement — prend une valeur de résultat, et non pas la valeur d'une résultante temporaire d'un processus.

L'artiste, par nécessité de survie, se déplace dans des espaces privé et public. L'espace privé — entendons, ici, le travail personnel de maturation, d'expérimentation, de remise en question — est nécessaire à son développement, à sa recherche créatrice, bref à sa *survie d'artiste*. Mais le second — la diffusion dans des lieux publics, officiels (galerie, musée) ou non, la visibilité de son travail — est nécessaire à la légitimation de son acte, c'est-à-dire pour que cet acte soit reconnu comme "acte d'art" (à ce propos, voir, par exemple, Tremblay, 1985; pp. 194-195). En fait, ce n'est pas tant l'artiste qui vit dans l'espace public comme l'acte ou l'oeuvre qu'il choisit de rendre public. Des frontières se dressent inévitablement entre ces deux espaces, celui de l'oeuvre ou de l'acte exposé, dissocié de son processus, et celui inhérent au parcours de l'artiste; mais il appartient à l'artiste de déterminer la perméabilité de ces frontières.

Le travail ou les oeuvres de certains artistes rendent plus perméables les frontières entre ces deux espaces public et privé. Je pense, notamment, aux travaux des artistes du domaine de la performance dans lesquels il est possible de voir une valorisation de

l'acte, du processus de création, celui-ci étant intégré en partie dans l'oeuvre qu'ils soumettent au public. "Dans ces œuvres, explique Hollevoet (1993, p. 22), réalité et représentation se confondent; l'art se réalise dans le temps et l'espace réels". D'autres incluent directement le public dans l'élaboration de l'oeuvre. Je pense en particulier, ici, au travail remarquable de Jean-Jules Soucy, qualifié d'art éminemment social (Bachand, 1984), où, à maintes occasions, l'artiste dépend littéralement du public pour acquérir l'abondance de matériaux qui lui serviront à construire l'oeuvre. Ces exemples peuvent représenter autant de tentatives pour ouvrir les frontières, pour rendre public, en partie, le processus de création. En partie, car le travail de création a commencé bien avant l'acte public, avec sa conceptualisation, les interrogations et les intentions qui lui sont inhérentes, et il se poursuivra bien après. À l'inverse, d'autres artistes affirment la non accessibilité du travail de création. C'est le cas, notamment, du travail de l'écrivain Réjean Ducharme, où les frontières du public et du privé se rigidifient, s'imperméabilisent. Dans cette démarche inverse, l'oeuvre est la seule transmise au public; l'artiste s'en dissocie, il n'apparaît pas en public, ne donne pas d'entrevue et garde résolument et soigneusement privé son espace de création. Ce qui a paradoxalement pour résultat d'attirer l'attention du public sur cet espace, comme s'il s'agissait d'un moyen pour le valoriser. Mais dans un cas comme dans l'autre, que la démarche reflète une ouverture ou une fermeture des frontières, qu'elle vise à rendre public le processus de création ou à le garder soigneusement privé, l'espace public demeure incontournable pour légitimer l'acte ou l'oeuvre, tout comme le statut de l'artiste.

Pérégrination sur une ligne de vie a pour thème le jeux des déplacements de l'artiste dans les espaces public (ou de légitimation) et privé (celui du processus de création). Ce projet s'articule donc autour des changements de rapport à l'oeuvre qui se

produisent entre ces deux espaces. Le principal objectif du projet est de valoriser le caractère privé du processus de création. Cet objectif sera atteint par la réalisation d'une oeuvre représentant ce processus à l'intérieur d'un parcours d'artiste: l'acte de création et les traces de production seront soustraites du regard public de manière à leur conserver leur caractère privé. Ce projet s'inscrit donc dans une démarche poiétique car il fait, en quelque sorte, la promotion philosophique du «faire» (cf. Passeron, 1989). Mais le but recherché n'en est pas moins que le public prenne conscience de l'importance de ce processus, de son omniprésence dans les travaux exposés dans les centres de diffusion de l'art. La nécessité d'occuper l'espace public s'impose donc, tant pour rejoindre le public que pour légitimer la démarche de création elle-même. Le projet fera ainsi l'objet d'une exposition dans un centre de diffusion, mais par l'intermédiaire d'une oeuvre substitut, indiciaire de l'oeuvre privée, avec, comme second objectif, de questionner et de restreindre l'impact public de la trace.

Le texte qui suit présente le projet en trois chapitres. Le premier est consacré aux différentes sources d'inspiration qui m'ont servi à représenter le processus de création et à conceptualiser l'ensemble du projet, y compris l'étape consacrée à l'exposition. Le projet est ensuite décrit dans ses étapes de création (chapitre II) et d'exposition (chapitre III).

CHAPITRE I: LES SOURCES D'INSPIRATION (CADRE CONCEPTUEL)

La conceptualisation du projet s'appuie, en grande partie, sur l'importance que j'accorde dans ma démarche au faire, au travail de création. C'est pourquoi j'ai choisi, dans un premier temps, de partir de mon expérience subjective du processus de création, tel que vécu tout au long de mon parcours d'artiste, afin d'en extraire les recoulements et les éléments clés et de faire une synthèse de ma démarche créatrice. Ces différentes composantes ont servi, dans un second temps, à orienter mes recherches théoriques et à cerner le concept de nomadologie, essentiellement utilisé pour représenter le processus de création dans sa dualité public/privé.

Ce chapitre est divisé en deux parties: l'une consacrée à l'analyse de ma démarche créatrice, l'autre présentant le concept de nomadologie et son utilité pour le projet.

1 . Le parcours de l'artiste: analyse d'une démarche artistique

Les éléments qui seront discutés dans cette section sont extraits d'un premier texte de réflexion sur l'origine et l'évolution de ma démarche créatrice³. Ce texte réflexif, dont je reprendrai, ici, certains passages, m'a permis d'identifier trois éléments clés: (i) le recours à la surcharge, comme élément caractéristique de mon

³ LEBEL, J. (1994). *Cahier réflexif. Document d'analyse critique* présenté dans le cadre de la maîtrise en arts plastiques. Université du Québec à Chicoutimi.

rapport à l'oeuvre; (ii) un mode d'apprentissage se rapprochant du compagnonnage, comme processus d'acquisition et d'expérimentation caractéristique de ma démarche créatrice; (iii) le déplacement comme processus de déstabilisation et de ressourcement caractéristique de mon parcours d'artiste. L'apprentissage et le déplacement étant étroitement reliés dans ma démarche, ces deux éléments seront traités dans la même section. Enfin, je parlerai de mes incursions dans le système de diffusion de l'art.

1.1 Le recours à la surcharge

Le recours à la surcharge est apparu très tôt et est omniprésent dans tout mon travail et à travers les différents moyens d'expression — dessin, mosaïque, sculpture — que j'ai expérimentés successivement (voir l'annexe 1). Le dessin a été un mode d'expression que j'ai privilégié pendant quelques années. C'est au cours de cette période que s'est développé et affirmé le recours à la surcharge comme langage distinctif: recherche de densité, superposition de lignes, de formes et de couleurs, utilisation de collage et d'écriture. Ce travail en surcharge se concrétisait par des oeuvres aux éléments de plus en plus hétérogènes. La mosaïque m'a permis une exploration plus poussée de la densité, avec l'ajout de texture, de détails et d'objets. Notamment, l'exploration de la troisième dimension par le biais de la mosaïque a entraîné la production de pièces aux surfaces très "bavardes", ayant différents niveaux de lecture et de contact : l'un à distance, l'autre forçant la proximité et une relation plus étroite avec l'oeuvre. Cette exploration de la mosaïque puis de la mosaïque-sculpture s'est développée, également, sur plusieurs années.

La surcharge qui caractérise mon travail est, peut-être, à rapprocher de la notion de surplus. Beaudet (1991, p. 7), discutant de l'installation, conçoit le surplus "comme une profusion, un envahissement, un excès, un délire où l'objet-roi méduse la personne qui regarde en saturant son espace visuel". L'auteure distingue deux types de surplus: le surplus de signes qui "n'engendre pas forcément une pléthora d'objet", et le délire comme surplus qui "de par sa structure même entraîne une surenchère d'objets". Dans ma démarche, le surplus s'exprime sur un seul objet, par la multiplication, la densité et l'hétérogénéité des détails et des signes qui le surchargent. C'est une recherche pour dire mieux, pour rendre le propos plus clair, plus vif. C'est également l'expression d'un doute, constant, de n'avoir pas tout dit, ou bien dit. C'est, enfin, le désir de prolonger le contact avec la matière, pour le plaisir de l'essai, de l'étonnement de ce que la matière peut donner, de la découverte d'un nouvel effet.

1.2 Apprentissage et déplacements

L'apprentissage — de la matière, de l'outil, de la technique — occupe une place très importante dans ma démarche créatrice et est un processus d'acquisition et d'expérimentation que j'apparente, dans un premier temps, au compagnonnage.

Le compagnonnage est un mode d'apprentissage très étroitement lié au faire et au temps: apprendre directement en faisant et en expérimentant; apprendre le temps nécessaire, c'est-à-dire sans qu'il n'y ait de temps prédéterminé. Mais c'est aussi une démarche d'apprentissage *itinérante* qui se fait par étapes ou stages dans des

lieux différents, au cours desquels se définissent, en fonction des besoins de formation particuliers, de nouveaux échanges professionnels entre artisans ou artistes (voir Guédez, 1975).

Ce mode d'apprentissage caractérise le plus ma façon d'acquérir les connaissances. En fait, si je jette un regard rétrospectif sur ma démarche, celle-ci s'apparente à de la formation continue, marquée par des déplacements et des changements de cultures, par des relais ou temps d'arrêt et d'expérimentation dans différents milieux d'apprentissage (que ceux-ci soient de type académique ou professionnel), par de nouvelles affiliations avec des artistes ou des artisans qui m'initient à de nouvelles techniques ou à d'autres façons de concevoir et de vivre l'art.

Pour le compagnon, toutefois, les déplacements sont fixés à l'avance et ont comme fonction de parfaire ses connaissances à l'intérieur d'une même technique: c'est ainsi que le compagnon forgeron rencontrera, suivant un itinéraire précis, d'autres forgerons de différentes régions ou pays afin d'être confronté à différentes approches de cette technique. Pour moi, les déplacements impliquent non seulement des changements de lieux mais, aussi, des changements de techniques. Ils ne suivent pas d'itinéraire préétabli mais sont planifiés de manière ponctuelle en réponse à des besoins spécifiques. Leur fonction première est la déstabilisation en vue d'un ressourcement.

Concept récurrent en art, le déplacement fait partie intégrante du parcours de plusieurs artistes, ou caractérise certains regroupements, et recouvre diverses fonctions. J'en évoquerai brièvement quelques-unes ici de manière à situer la place des déplacements dans mon propre parcours. Le déplacement peut constituer un

moyen de se confronter au monde réel. Déjà, dans *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire fait l'éloge de la déambulation du flâneur dans la ville et exhorte les artistes à descendre dans la rue, pour qu'ils se retrouvent confrontés, dans leur errance aléatoire, aux foules et aux rythmes de la société. Hollevoet (1993) indique que cette déambulation aléatoire urbaine fut reprise par différents regroupements d'artistes tels que l'Internationale situationniste et Fluxus: "Leur production artistique réside (...) dans l'action, c'est-à-dire une investigation spatiale de la ville par l'errance ou les itinéraires dans le temps et les espaces réels" (p. 22). Les déplacements ont toutefois perdu ici leurs caractères aléatoires et naïfs: leur fonction est davantage liée à la dénonciation du système politique et artistique ou, encore, à la critique de la vie quotidienne (cf. Hollevoet, 1993). Chez d'autres artistes, le déplacement est un moyen d'investir la nature, d'y participer. Ce type de déplacement peut se retrouver dans le *land art* qui, selon Cauquelin (1993, p. 107) "met l'accent sur l'occupation d'un territoire vide, sans fonction particulière, que l'oeuvre fait alors exister comme lieu marqué, affecté d'un coefficient d'art, et qui resterait inhabité sans cette action". Poser un rocher dans le désert du Névada, tracer une ligne sur des kilomètres de paysage, disposer des cercles de pierre dans un endroit écarté en constituent des exemples. Chez d'autres encore, le déplacement devient nécessaire à la création en tant que source essentielle d'inspiration; c'est notamment le cas de l'écrivain Victor Segalen ou, encore, du peintre Claude Lagoutte dont les voyages sont décrits comme des "sources d'enrichissement nécessaires à son équilibre et à son art." (Costet, 1991, p. 14).

Mon besoin de déplacement vient du sentiment d'avoir épuisé les ressources. Ceci est sans doute à relier à ma tendance à surcharger longuement l'objet: en tentant de tout dire sur une même pièce, d'expérimenter, de la modifier, de la surcharger, j'ai

l'impression non seulement de faire le tour de la technique mais d'épuiser aussi le propos. La facilité s'installe avec le temps, la technique est de plus en plus rassurante, routinière, mais devient aussi de plus en plus limitative pour exprimer ma pensée et servir de support à mes réflexions. Le rythme de travail ralentit, le temps de travail s'amenuise et laisse la place à l'immobilité, au doute et à la remise en question. Il en va de même pour le milieu d'apprentissage: les relations et les échanges stimulants avec d'autres artistes deviennent, eux aussi avec le temps, sécurisants, stables, confortables, mais peu confrontants. Tout ceci amène progressivement un sentiment de sédentarité.

Parce qu'elle représente une régularité, une relation constante et quotidienne avec le même environnement ou la même stimulation, parce qu'elle semble combler, également, un besoin de sécurité, la sédentarité est, sans aucun doute un élément important de l'expérimentation et de l'apprentissage. Mais cette relation monotone à l'environnement peut-elle à long terme, être favorable au développement et à la création, sans éléments de nouveauté, de confrontation, d'interrogation? Les déplacements vers d'autres lieux d'apprentissage, avec ce qu'ils impliquent de changements (acquisition de nouvelles techniques, rencontres avec d'autres artistes, confrontations à d'autres approches conceptuelles) constituent, pour moi, des vecteurs fondamentaux de devenir ou d'*involution* (cf. Deleuze, 1977, *op. cit.*). Il ne s'agit pas, ici, de "repartir à neuf", encore moins de rejeter "l'ancien". Les connaissances antérieures sont confrontées et intégrées aux nouvelles connaissances; elles suscitent de nouvelles réflexions, d'autres expérimentations qui s'étendent sur une période de temps indéterminé, jusqu'à ce que j'aie le sentiment d'avoir épuisé les ressources et que ma pratique de l'art ne me permette

plus de rendre adéquatement mes idées. Et le processus se poursuit, sans qu'il n'y ait véritablement de début ni de fin, et peu importe le temps.

Le fait de me placer délibérément en position d'incertitude, comme principe de création, n'est pas propice au développement d'une ligne directrice. Ces déstabilisations successives m'ont amené à valoriser les aspects privés du processus de création, dans ces doutes, ces questionnements, son inachèvement; le processus étant en lui-même source d'influence et d'inspiration. L'objectif n'est pas de rechercher une ligne directrice mais de susciter ou de provoquer des lignes de fuite.

Si je mets en parallèle les déplacements caractéristiques de mon parcours et ceux que l'on peut retrouver chez d'autres artistes, ils partagent sans doute la même fonction de confrontation ou, à tout le moins, d'imprégnation, d'investissement de nouveaux lieux ou environnements de création. La nécessité ou les motifs de ces déplacements sont, sans doute aussi, propres à chacun et c'est probablement sur ce plan que l'on retrouve les plus grandes différences individuelles. Tout ce que je peux dire c'est que les déplacements sont, pour moi, les stimuli essentiels à mon développement, une nécessité de survie. Et parce qu'ils viennent en réponse à mes besoins spécifiques, et que les arrêts qui les ponctuent sont davantage des relais dans un trajet que des points d'arrivée, j'associe davantage ces déplacements à ceux des nomades qu'à ceux des compagnons itinérants. Les déplacements nomades permettent, en effet, de pallier au manque de subsistance et à l'épuisement des ressources, d'assurer la survie par l'investissement temporaire de nouveaux lieux: " (...) le nomade ne va d'un point à un autre que par conséquence et nécessité de fait: en principe, les points sont pour lui des relais dans un trajet "

(Deleuze et Guattari, 1980, p. 471). Je reviendrai à cette analogie du parcours nomade dans la seconde partie du chapitre. Mais cette partie consacrée à mon parcours d'artiste, axée jusqu'à présent sur les processus "privés" de création, ne serait pas complète sans faire une incursion dans les aspects publics de ma démarche.

1.3 Le parcours public

L'aspect public, c'est-à-dire la diffusion publique de mon travail, n'a pas été, du moins jusqu'à tout récemment, un aspect que j'ai entretenu. Tout en étant conscient que la diffusion est nécessaire à la légitimation de l'objet ou de l'acte en tant qu'acte ou oeuvre d'art, je privilégie le faire, ces expérimentations et ces questionnements, et mes incursions dans le système public sont rares.

C'est surtout par le biais du programme d'intégration des œuvres d'art à l'architecture que j'ai pu assurer publiquement mon statut d'artiste. Mais les œuvres que j'ai produites dans le cadre de ce programme parlent davantage de la commande reçue et de mon souci d'intégrer l'œuvre aux lieux publics qu'elles ne reflètent mes préoccupations strictement personnelles (ou privées). Si, dans le traitement, ces œuvres publiques reflètent mes préoccupations du moment, la pulsion créatrice est initiée par l'organisme gestionnaire, le thème, le contexte de l'œuvre et souvent les matériaux sont imposés et constituent des éléments avec lesquels je me dois de composer. L'œuvre publique contractuelle, dans sa conception et sa réalisation, est en quelque sorte un compromis, elle est le reflet de mon souci et de mon désir de plaire, non pas tant à l'organisme gestionnaire,

comme aux personnes qui auront à vivre quotidiennement avec cette oeuvre. Il existe, en ce sens, une différence entre les œuvres qui balisent mon parcours privé et celles que je produis pour les lieux publics — je ne désire pas, dans ce contexte contractuel, imposer aux autres mes préoccupations personnelles. Mais cette réticence ou cette pudeur à exhiber publiquement des pièces qui sont issues de mes préoccupations strictement personnelles déborde le cadre des projets d'intégration des arts à l'architecture. En effet, il en est sensiblement de même pour les expositions de mes pièces dans des lieux officiels de diffusion. Ces expositions sont surtout des expositions de groupes, réunissant parfois une dizaine d'artistes, dans lesquelles les pièces que je présente (rarement plus de deux et le plus souvent une seule) s'intègrent aux autres, comme pour passer inaperçues. En fait, tout se passe comme si, dans ces incursions publiques, je m'efforçais de garder privé mon travail, comme si le seul but de ces expositions était uniquement de répondre à l'exigence de diffusion.

Cette réticence à la diffusion publique se retrouve chez d'autres artistes et prend diverses formes et différents niveaux d'intensité. Payant (1987), dans un texte consacré à l'œuvre de Pierre Granche, en cite quelques-unes: refus ou réticence à exposer dans des endroits socialisés pour l'exposition de l'art, comme forme de résistance à l'institution artistique; refus de la fabrication d'objet, en tant que contestation contre la prolifération et la consommation d'objets; ou, comme chez Granche, refus de l'objet "autonome" comme résistance au caractère permanent de l'intervention en dehors du contexte dans lequel elle a été conçue. On pourrait évoquer plusieurs autres exemples, comme la démarche de Hélène Doyon et de Jean-Pierre Demers, dont certaines phases ont été qualifiées d'art d'assaut par Montal (1995) et dont les "différents paramètres (...) veulent invoquer un esprit

critique face à la production et à la réception de l'oeuvre d'art" (p. 17). En dépit de leurs différences de formes et d'intensité, ces résistances constituent autant de moyens pour remettre en question des systèmes institutionnels (artistique, économique, politique) qui tendent à s'approprier et à régir l'art. J'y vois, encore ici, une analogie à faire avec le nomadisme, du moins dans l'interprétation qu'en donnent certains auteurs.

Mon parcours d'artiste peut donc se résumer, dans ses grandes lignes, comme un trajet sous-tendu par des déplacements et des relais plus ou moins longs d'apprentissage et d'expérimentation, déplacements et relais étant déterminés en fonction du processus interactif et involutif qui m'unit étroitement à l'oeuvre en création. Davantage par nécessité que par choix, ce trajet s'entrecoupe de brèves incursions sur le territoire public de diffusion, au cours desquelles je fais voir mon travail tout en cherchant, paradoxalement, à ce qu'il ne soit pas vu. Cette façon de faire ne constitue pas, toutefois, une remise en question du système en place, mais un moyen pour ne pas y entrer.

2 . Le parcours nomade

Le nomadisme a été la seconde source d'inspiration (la première étant l'analyse de mon propre parcours d'artiste) pour la conceptualisation du projet. De manière à faire saisir l'utilisation et l'intérêt du concept de nomadisme, je ferai tout d'abord un survol de ce concept ou, plutôt, de comment il peut être compris dans un contexte sociologique et politique. Les liens entre le nomadisme et les parcours public et privé de l'artiste seront précisés ensuite.

2.1 Le nomadisme

Le nomadisme est largement perçu comme l'antithèse de la sédentarité, même si, comme l'affirme Jean Galais, "en n'utilisant pas un terme comme «nomadité» la langue française souligne qu'être nomade c'est moins un état comme la sédentarité qu'un acte vécu, un genre de vie"⁴. On définit donc, par le biais de cette opposition à la sédentarité, le nomadisme par ce qu'il n'est pas. Ainsi, dans les dictionnaires d'usage courant, le nomade est habituellement défini comme *n'ayant pas* d'établissement, d'habitation fixe — une personne en déplacements — tandis que le sédentaire demeure et exerce ses activités dans un même lieu. Ces définitions renvoient à deux façons d'occuper l'espace: rester en un lieu fixe ou se déplacer (cf. Vincent, s.d.).

Dans leur "*Traité de nomadologie: la machine de guerre*" Deleuze et Guattari (1980) mettent également en opposition le nomadisme et la sédentarité — ou, plus exactement, la "machine de guerre nomade" et "l'appareil d'État" — en définissant tout d'abord nomade et sédentaire par des façons différentes d'occuper l'espace et de s'y déplacer:

Le nomade a un territoire, il suit des trajets coutumiers, il va d'un point à un autre, il n'ignore pas les points (point d'eau, d'habitation, d'assemblée, etc.). Mais la question, c'est ce qui est principe ou seulement conséquence dans la vie nomade. En premier lieu, même si les points déterminent les trajets, ils sont strictement subordonnés aux trajets qu'ils déterminent⁵, à l'inverse de ce qui se passe chez le sédentaire. Le point d'eau n'est que pour être quitté, et tout point est un relais et n'existe que comme relais. Un trajet

⁴ Cité dans Vincent (s.d.), p. 1.

⁵ Ce soulignement n'apparaît pas dans le texte original.

est toujours entre deux points mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre. La vie nomade est intermezzo. (p. 471)

L'objectif du déplacement nomade n'est donc pas de se rendre en un lieu (point ou relais) mais de poursuivre le trajet, sans qu'il n'y ait véritablement de début ni de fin; il se caractérise et se définit par l'extension et le devenir. Et l'on peut reprendre, ici, l'analogie du rhizome et du nomade, proposée par les auteurs, en opposition à celle de l'arbre qui s'enracine et du sédentaire: "Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, intermezzo. (...) L'arbre impose le verbe "être" mais le rhizome a pour tissu la conjonction «et... et... et...»" (p. 36). Mais pour Deleuze et Guattari, le nomade et le sédentaire n'occupent pas, seulement, différemment l'espace, ils évoluent dans des espaces différents:

En second lieu, le trajet nomade a beau suivre des pistes ou des chemins coutumiers, il n'a pas la fonction du chemin sédentaire qui est de distribuer aux hommes un espace fermé, en assignant à chacun sa part, et en réglant la communication des parts. Le trajet nomade fait le contraire, il distribue les hommes (ou les bêtes) dans un espace ouvert, indéfini, non communiquant. (...) Il y a donc en troisième lieu une grande différence d'espace : l'espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des «traits» qui s'effacent et se déplacent avec le trajet. (...) Le nomade se distribue dans un espace lisse, il occupe, il habite, il tient cet espace, et c'est là son principe territorial. (p. 472).

Le nomade occupe un territoire ouvert, sans frontière, lisse, auquel il s'accroche. C'est le *déterritorialisé* par excellence, diront Deleuze et Guattari, car son rapport à la terre est basé sur la déterritorialisation et parce qu'il est *vecteur de déterritorialisation* et tend, à l'instar du rhizome, à faire croître l'espace lisse dans toutes les directions. Et c'est sans doute ici que se conceptualise la machine de

guerre nomade, car le processus de déterritorialisation est freiné ou empêché par l'espace strié — celui de la civilisation stable, de l'appareil d'État, de l'ordre social et du pouvoir institutionnel — dont l'ensemble délimité et divisé en frontières constitue un obstacle à l'extension du territoire lisse. "Il [le nomadisme] ne s'est opposé aux sociétés fixes que parce que ces dernières ont construit des murs, «limes» ou «grande muraille» limitant et encadrant ainsi le mouvement brownien. (...) Il faut abattre ces murs et ce qui est derrière ces murs" (Duvignaud, 1975, p. 35).

Le nomadisme-machine de guerre est polymorphe et diffus: il est susceptible d'exister dans tout ce qui a trait à l'innovation, à l'invention, à la création, que celles-ci s'appliquent au monde industriel, des sciences, de la religion ou des arts. Deleuze et Guattari parlent ainsi de «sciences ambulantes ou nomades» dans la mesure où celles-ci "ne destinent pas la science à prendre un pouvoir ni même un développement autonomes. (...) elles subordonnent toutes leurs opérations aux conditions sensibles de l'intuition et de la construction, suivre le flux de matière, tracer et raccorder l'espace lisse" (p. 462). La machine de guerre nomade est résolument extérieure à l'appareil d'État, mais dans le sens où elle échappe au contrôle de l'État ou qu'elle se dresse contre l'État. Cette extériorité ne doit donc pas être conçue en terme d'indépendance mais en terme de coexistence ou de concurrence dans un champ perpétuel d'interaction (cf. Deleuze et Guattari, 1980, p. 446).

L'appareil d'État, lui, est «intériorité»: il cherche à faire sien, à acquérir, à s'approprier, à institutionnaliser la machine de guerre nomade, et, ce faisant, il change de visage mais se reproduit lui-même. Mais la machine de guerre est

vecteur de déterritorialisation et, par nature, contre l'appareil d'État. Et lorsqu'elle est vaincue par l'appareil d'État, elle continue d'essaimer dans ces structures et de remettre en question l'État. Pour mieux comprendre ce rapport entre appareil d'État et machine de guerre nomade, Duvignaud (1975, p. 36) parle de la dissolution des sociétés par le nomadisme volontaire et concerté et donne en exemples les formes de machine de guerre nomade constituées par le mouvement hippie (l'abandon du système économique américain) ou par la guérilla, cette dernière étant "un nomadisme dans la mesure où l'homme des villes rejoint l'homme des espaces ruraux pour entreprendre avec lui un combat contre l'État". L'histoire nous montre, aussi, que les "soixante-huitards" et les hippies d'hier sont devenus, en grande partie, les fonctionnaires d'aujourd'hui. L'appareil d'État a vaincu la machine de guerre, et en se l'appropriant, en l'intégrant, il s'est modifié et reproduit lui-même. Mais la machine de guerre essaime, et d'autres formes de nomadisme surgissent en un point ou un autre du système. Et, comme l'affirme Duvignaud dans sa conclusion:

Le nomadisme reste toujours un recours. Dans son principe même, c'est-à-dire dans cette vocation qui lui donne à la fois la possibilité de circuler par la ruse dans un cosmos hostile, dans une civilisation figée et la capacité de dissoudre le consensus sur lequel repose le système politique pour le remplacer par le droit social, c'est-à-dire par l'invention de formes sociales nouvelles qui ne se cristalliseraient pas en institution. (...) Le nomadisme est la genèse utopique de l'homme à venir (p. 39).

2.2 Parcours nomade et parcours d'artiste

Mon intérêt pour le nomadisme vient de l'analyse de mon propre itinéraire d'artiste, car c'est en cherchant à comprendre et à interpréter le rôle des

déplacements qui caractérisent mon parcours et à les relier au domaine des arts que je me suis intéressé à ce concept. J'ai déjà présenté le parallèle entre la trajectoire nomade et mon propre trajet, en situant les points (les relais) et les déplacements. C'est un processus d'apprentissage "rhizomatique" sans véritablement de début ni de fin, le seul but étant le devenir. Les déplacements, avec la déstabilisation qu'ils entraînent, sont des moyens de me "déterritorialiser", d'empêcher que la création ne se circonscrive dans des limites, qu'elle devienne reproduction, qu'elle se fige en état. Mais n'en est-il pas de même pour toute démarche dont le leitmotiv est la recherche pour elle-même? Les déplacements, comme le nomadisme, sont polymorphes, et il n'est nul besoin de parcourir le territoire pour se déplacer, se "dépositionner". La création n'a pas de limite et dans ce qu'elle représente d'intuition, de recherche, dans ce qu'elle pose de problèmes, dans ce qu'elle amène de remises en question, n'est-elle pas nomade?

Dans la section consacrée à la problématique du projet, j'avance l'idée que le parcours de l'artiste l'amène dans deux espaces. L'un, que j'appelle privé, est l'espace de création et se rapporte au travail personnel de maturation, d'expérimentation, de remise en question, d'extension. Cet espace est le territoire de l'interaction artiste-œuvre et peut, sans doute, être qualifié de lisse car il n'a pas, en principe, de limites, de frontières. Le second, l'espace public ou de diffusion, est un espace strié, un système qui tend à imposer ses normes et ses conventions, qui tend à délimiter les lieux d'exposition ou d'exhibition, qui sélectionne ce qui sera vu ou non. C'est le territoire de l'interaction de l'œuvre et du système de diffusion de l'art, territoire qui n'appartient pas à l'artiste. Mais justement parce que l'œuvre se retrouve dans ces deux espaces, l'artiste peut s'en servir pour infiltrer le système et tenter de le déterritorialiser. Et c'est ici que peut

se faire le parallèle avec les diverses formes de réticences ou de résistances que l'on retrouve chez plusieurs artistes et qui surviennent lorsque les normes et les conventions établies par le système de diffusion de l'art imposent des limites à la création, constituant ainsi un obstacle à la création ou dénaturant le sens de l'intervention. "Le nomadisme reste toujours un recours", dit Duvignaud ou, comme l'affirme Purdy (1995) en critiquant l'art contemporain: "Dans l'état actuel des choses, la seule issue possible est d'emprunter le visage de son ennemi, de refuser tout compromis et de fomenter des ruses infinies" (p. 15). L'acte ou l'œuvre d'art peuvent constituer, métaphoriquement, les armes de la machine de guerre nomade qui servent à infiltrer par ruse le système de diffusion de l'art.

Dans mon parcours public, la nécessité de diffusion se subordonne au désir de maintenir le caractère privé de mon travail. C'est ma façon de réagir au système (faire voir mon travail tout en cherchant à ce qu'il ne soit pas vu), de m'y infiltrer par ruse (nomade). Une manière de dire qu'il existe un autre espace, privé, un autre territoire, que j'occupe, que je tiens et auquel, à l'instar du nomade, je m'accroche.

CHAPITRE II : PÉRÉGRINATION SUR UNE LIGNE DE VIE (L'OEUVRE)

Le projet a été réalisé en fonction de deux espaces, de deux parcours différents. Le premier espace, l'espace privé ou de création, est le territoire de l'interaction oeuvre-artiste et sert de support à l'oeuvre proprement dite. Il fait l'objet de ce chapitre. Le second est l'espace public de diffusion, celui de l'oeuvre publique, et fera l'objet du chapitre suivant.

Pérégrination sur une ligne de vie est une oeuvre inspirée à la fois de mon parcours privé d'artiste et du concept du nomadisme et s'étend, à la manière des rhizomes, dans un vaste territoire souterrain. Il s'agit, comme nous le verrons plus loin, d'un trajet essentiellement déterminé par des balises enfouies dans le sol comme autant de points de relais (ou points de rupture). Ce trajet rhizomatique "balisé", qui va d'un point à un autre, est intimement lié à mon parcours d'artiste qui m'a conduit d'un lieu d'apprentissage à un autre. Il représente, également, un processus de création, ponctué ou balisé par la réalisation d'oeuvres, en extension.

Les pages qui suivent expliquent, d'abord, le trajet en abordant la localisation des balises. La conception et la réalisation des balises seront présentées ensuite.

1. Le trajet et la localisation des balises

Le trajet a été conçu comme la croissance d'un rhizome, celle-ci représentant sans doute le mieux les déplacements nomades. Comme je le mentionnais au chapitre précédent, ces déplacements se caractérisent par l'extension et le devenir. Ils n'ont pas pour but de se rendre en un lieu (point ou relais) mais de poursuivre le trajet, sans qu'il n'y ait véritablement de début ni de fin. Le rhizome n'a pas vraiment de début ni de fin. Il croît par segment, il comporte des lignes de segmentarité par lesquelles il se prolonge, mais aussi, des lignes de fuite, ou, pour employer la terminologie de Deleuze et de Guattari, des lignes de déterritorialisation, par lesquelles il se prolonge aussi et s'étend⁶. Le rhizome peut être rompu à n'importe quel endroit, et il reprend suivant telle ou telle ligne. Sa progression est anarchique et multidirectionnelle.

Mais un trajet ne peut pas être déterminé sans points. En fait, ce sont les points qui donnent les indices du trajet. Le trajet est déterminé, ici, par des balises qui, si on les relie entre elles, constituent les multiples segments du trajet et les lignes de fuite, de déterritorialisation. Car, en tant que points, les balises peuvent se relier de multiples façons, suivant un développement anarchique et non pas hiérarchique. On peut en effet relier logiquement la balise 1 à la balise 2, et celle-ci à la balise 3, et ainsi de suite; mais on peut aussi partir de 3 pour aller à 6 et/ou à 1, puis poursuivre vers 5, revenir vers 6, ou aller ailleurs. Cette façon anarchique de conceptualiser le raccordement des balises en multiples segments donne au trajet

⁶ *Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc.; mais aussi, des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome* (Deleuze et Guattari, 1980, p. 16).

son caractère rhizomatique, ou nomade. "(...) les multiplicités non métriques, acentrées, rhizomatiques qui occupent l'espace sans le «compter», et qu'on ne peut «explorer qu'en cheminant sur elles»" renvoient à l'espace lisse, qui est "un espace de contact, de petites actions de contact, tactile ou manuel plutôt que visuel..." (cf. Deleuze et Guattari, 1980, p. 460).

Le trajet et les balises qui en déterminent les multiples segments ont été conceptualisés comme les traces ponctuelles que l'artiste laisse tout au long de sa démarche de création (car les balises, comme nous le verrons dans la section suivante, sont de petites sculptures, des objets d'art). Mais le trajet et les balises représentent aussi l'aspect privé de ma démarche. Les balises sont, en ce sens, des points d'apprentissage et d'expérimentation, des actions de contact avec la matière, des points qui ne sont pas déterminés à l'avance mais qui ont été définis au fur et à mesure, dans un processus involutif et suivant une logique qui m'est propre.

Les balises sont situées en divers endroits, sur une vaste portion du territoire québécois, dans des lieux qui ont été significatifs pour mon apprentissage et mon exploration et avec lesquels j'ai entretenu un lien privilégié, affectif. Le raccordement de ces balises permettrait de couvrir un territoire de près de quatre-vingt milles kilomètres carrés. Les balises sont localisées en marge des voies publiques, sur des terrains privés. Je souligne, ainsi, qu'elles se situent dans un espace autre que celui accessible au public. Mais leurs raccordements (imaginaires) créent des segments qui traversent ces voies, sans qu'ils soient arrêtés ou limités par celles-ci, comme s'ils s'étendraient en terre "déterritorialisée", nomade, dans un espace lisse et non pas strié. Et pour accentuer le caractère privé du trajet ainsi créé (du parcours, du processus de

création), les balises sont enfouies dans le sol, de manière à les soustraire à la vue, pour qu'elles se fondent (au sens propre et figuré) au trajet. Ce trajet souterrain est une métaphore du déplacement nomade car, situé dans la masse terrestre, il échappe à la carte géopolitique et aux frontières que les hommes tracent à la surface du sol⁷.

Les balises ne sont pas soumises, pour validation, au système de diffusion de l'art. L'acte d'enfouissement n'est pas médiatisé, ne fait pas l'objet d'une cérémonie officielle. Ceci entre dans un processus privé, personnel. Ce qui ne veut pas dire pour autant que les balises-oeuvres n'ont pas été vues. Je les ai présentées à un nombre restreint de personnes, gens d'art ou non, pour discuter de mon travail, le confronter, éventuellement le modifier, mais toujours dans des contextes non officiels; cette démarche s'inscrivant, tout simplement, dans mon processus de création. Toutefois, dans la mesure où ces personnes ont vu les balises ou qu'elles ont été témoins de leur enfouissement, elles constituent sans doute un public à même de valider l'objet ou l'acte comme oeuvre ou acte d'art. Mais ce n'était pas le but recherché.

⁷ Ce trajet pourrait, sans doute, être refait par une autre personne qui, déterminée à retrouver les balises et effectuant des recherches, parviendrait à en retracer les segments. En ce sens, le trajet n'est pas accessible au simple regardeur-promeneur.

2. La conception et la réalisation des balises

Les balises sont de petites sculptures de bois (25 cm x 50 cm), fabriquées par assemblages. Tout en ayant chacune leur singularité, elles ont été réalisées à partir du même gabarit et ont toutes la même forme: celles d'une pelle pour creuser la terre (voir l'annexe 2).

Formellement, le choix de la pelle pour les balises s'appuie sur les différents rôles que cet instrument peut jouer. La pelle est, au départ, un outil servant à creuser; elle est en étroite relation avec le travail. Mais par sa forme, sa matière, et pourvue de son manche qui permet de la projeter, la pelle peut s'avérer, aussi, une arme redoutable: "Plus un outil comporte de mécanismes de projection, plus il agit lui-même comme une arme, potentielle ou simplement métaphorique" (Deleuze et Guattari, 1980, p. 491). Les balises-oeuvres de mon projet prennent la forme d'une pelle pour mettre tout d'abord l'accent sur l'importance du travail de l'artiste (pelle-outil) et pour rappeler que l'oeuvre s'inscrit dans un processus de création. Elles soulignent aussi que l'oeuvre (pelle-arme) peut s'avérer une arme de guerre pour infiltrer le système de diffusion de l'art, en tant que riposte ou résistance aux normes qu'il impose (cette arme n'a-t-elle pas également été choisie *ready-made* par Marcel Duchamp?). Enfin, si l'on ne considère que la forme de la pelle, la partie pour creuser dépourvue de son manche, cette forme rappelle singulièrement celle que l'on donne aux blasons, aux armoiries, à la fois signes distinctifs des territoires et des possessions, mais aussi couleurs distinctives du conquérant qui envahit le territoire. Les balises-oeuvres, en épousant la forme d'une pelle sont donc doublement porteuses de dualité: celle de l'outil/arme et celle de la

territorialisation/déterritorialisation. La pelle en tant qu'arme fait oeuvre de déterritorialisation.

Au-delà de la symbolique nomade qui caractérise les balises, la création et la réalisation de ces sculptures constituent pour moi de nouveaux apprentissages et de nouvelles expérimentations. Tout d'abord, le travail du bois, qui rompt avec celui de la pierre utilisée habituellement pour réaliser mes mosaïques et mes sculptures. Le choix du bois comme matériau des balises s'explique par des considérations pratiques tout comme par les propriétés de ce matériau. Pour les balises qui devaient être transportées dans différents emplacements, il était important de choisir un matériau suffisamment léger pour en faciliter le transport, tout en étant malléable et résistant pour pouvoir permettre et soutenir un assemblage prenant la forme d'une pelle. Et, puisque les balises sont enfouies dans la terre, je voulais un matériau qui puisse se décomposer progressivement, pour que, peu à peu, les balises fassent corps avec la terre, qu'elles fassent corps avec le trajet, qu'elles se confondent à lui et n'en soient plus dissociables. Le bois, matériau décomposable dans la terre, éphémère, non permanent, a, en se désagrégant, la propriété de se modifier, de devenir autre chose.

En produisant plusieurs balises sur un même support ou gabarit, et en travaillant sur de petites dimensions (pour faciliter le déplacement des œuvres), j'ai exploré une autre façon de travailler la surcharge. Au lieu, en effet, de surcharger continuellement une même pièce, j'ai réparti pour la première fois la surcharge sur plusieurs pièces, cette façon de travailler étant grandement facilitée par le fait que les pièces avaient toutes la même forme. C'est un peu comme si je décomposais mon travail pour obtenir concrètement plusieurs versions d'une même pièce, au

lieu d'explorer, suivant mon habitude, différentes versions sur une seule pièce. Chaque balise est construite par assemblages et/ou superpositions de plusieurs morceaux de bois d'essences diverses (pin, érable, acajou, chêne, etc), taillés en différentes formes (parfois géométriques, parfois sinuées). Les formes des morceaux et la couleur des différentes essences produisent un ensemble décoratif, rappelant les ornements caractéristiques des armes nomades⁸. La façon de travailler les balises (assemblage, aspects décoratifs) demeure très près de mon travail.

Et combien de balises ? Onze, finalement. Non parce que ce chiffre correspond à un nombre de relais réels s'inscrivant dans mon parcours. Onze tout simplement pour le chiffre «11», pour ces traits parallèles, pour le trajet privé en marge des voies publiques.

⁸ Ces ornements décoratifs se retrouvaient sur des objets mobiles et mouvants (les fourreaux des épées, la pointe des flèches, les vêtements des guerriers, les harnais des chevaux) et étaient habituellement faits de plaques d'or ou d'argent (cf. Deleuze et Guattari, 1980, p. 499).

CHAPITRE III: PÉRÉGRINATION SUR UNE LIGNE DE VIE (L'EXPOSITION)

L'exposition *Pérégrination sur une ligne de vie* se tient dans un centre officiellement reconnu pour la diffusion de l'art. La Galerie *Langage Plus* a, en effet, accepté de recevoir l'exposition, du 17 novembre au 17 décembre 1995, et d'en assurer la publicité dans les médias. Avec cette réponse positive, le second objectif poursuivi dans ce projet (questionner/restreindre l'impact public de la trace) se trouve partiellement atteint. Le projet est exposé dans un lieu public (pour répondre aux règles de diffusion) sans que les dirigeants de la Galerie n'aient vu *Pérégrination sur une ligne de vie*-l'oeuvre. En dehors d'une maquette représentant une partie de ce qui pourrait être vu lors de l'exposition, aucune photo, aucune balise-sculpture n'ont été montrées.

L'exposition a été conçue comme une ruse nomade pour infiltrer un centre de diffusion de l'art. Son objectif est double: (1) valider *Pérégrination sur une ligne de vie*-l'oeuvre en tant qu'oeuvre d'art, mais de manière à ce qu'elle demeure dans l'espace privée de création, sans qu'elle ne franchisse l'espace public de diffusion; (2) plus fondamentalement, questionner l'évaluation, l'interprétation que l'on fait de cette trace à l'intérieur d'un système et non pas d'un processus.

Ce chapitre est divisé en deux parties. La première décrit d'abord les différents éléments qui sont présentés dans l'exposition. La seconde traite des rôles tenus par l'exposition dans le cadre du projet.

1. Description de l'exposition

Le spectateur déambule devant onze présentoirs identiques, alignés le long d'un mur et répartis à intervalle régulier (environ deux mètres). Chaque présentoir sert de support à une pelle d'acier et à un coffret de bois (déposé devant la pelle). Une carte est fixée au mur dans l'axe vertical de chaque présentoir, de manière à ce que carte et présentoir créent un ensemble (voir l'annexe 3). Les onze ensembles reçoivent chacun un faisceau de lumière dirigé de manière à les singulariser et à introduire un espace d'ombre entre eux, cet effet étant produit par la distance qui les sépare l'un de l'autre. Ce jeu de lumière et d'ombre renforce l'idée que les onze ensembles constituent des stations, des relais dans un parcours.

L'idée d'utiliser des présentoirs dans l'exposition s'inspire de la présentation traditionnelle de l'objet dans les musées. L'utilisation des présentoirs vise donc à donner à l'exposition un caractère muséologique. La régularité de l'alignement des ensembles, leur redondance, le rythme de l'éclairage contribuent également à créer une ambiance sobre.

1.1 Les pelles

Les pelles d'acier que l'on retrouve sur les présentoirs sont de simples pelles du commerce, sans leur manche de bois. Il s'agit de onze exemplaires du même modèle, celui qui a servi de gabarit pour la réalisation des balises. Ces onze pelles représentent donc les matrices de ces balises. Le revêtement protecteur de chacune

des pelles a été enlevé afin de mettre l'acier à nu, de manière à accentuer l'aspect formel des pelles et non leur usage habituel (creuser).

1.2 Les coffrets

Les coffrets sont en lattes de bois brut et rappellent, dans des dimensions réduites (20 cm x 16 cm x 12 cm), les caisses pour transporter les fruits. Placé à l'intérieur des coffrets, un sac de plastique contient de la terre prélevée lors de l'enfouissement des balises. Chacun des sacs porte un sceau, une étampe à l'image d'une des onze balises, de même que la mention «privé». Les images des balises, les échantillons de terre, tout comme la mention «privé», ne peuvent pas être vus directement car ils sont masqués par le couvercle du coffret.

Le coffret contient des éléments qui sont très près de l'oeuvre et c'est la raison pour laquelle ces éléments ne sont pas visuellement accessibles, du moins directement. Le coffret est fermé et représente quelque chose de privé, d'intime. Mais pour avoir accès à son contenu, le spectateur n'a qu'à soulever le couvercle.

1.3 Les cartes

Les cartes suspendues au mur, en haut de chaque présentoir, sont présentées sur du papier embossé (25 cm x 130 cm). Ce papier prend la forme d'une lisière dont l'extrémité supérieure est enroulée sur le manche en bois d'une pelle. Les tracés cartographiques prennent place dans des rectangles embossés situés au centre du

papier, comme s'il s'agissait de médaillons. Les contours sont également embossés de manière à former des cadres discrets autour des cartes. La construction et la présentation de ces cartes tirent leur origine de celles des cartes anciennes caractérisées, notamment, par des tracés qui s'insèrent dans des médaillons⁹. Les cadres autour des cartes exposées constituent des présentoirs et contribuent à les intégrer aux pelles et aux coffrets également posés sur des présentoirs.

Les cartes représentent, à l'échelle locale, le tracé d'une portion de la carte officielle de la ville, du village ou du secteur (sans leur toponyme) où une balise a été enfouie, avec les principales routes publiques qui permettent d'approcher l'emplacement. La localisation de la balise est signalée, sur la carte, par une tache dense constituée par la superposition d'un des réseaux formés par mes lignes de main. L'emplacement de la balise est donc indiqué par mon empreinte, un signe qui m'est propre et qui marque le caractère privé de l'espace ainsi signalé. Ce réseau dense de lignes, rhizomatiques, nomades, intègrent complètement la balise dans des segments multidirectionnels qui brouillent les routes publiques tracées en ne permettant pas de situer la localisation exacte de la balise. Une légende expliquant la signification des lignes (par exemple, autoroute, eau, etc.) accompagne chaque carte.

Il est important de souligner que tous les éléments de *Pérégrination sur une ligne de vie*-l'exposition ont été réalisés en étroite collaboration avec d'autres artistes

⁹ Ces caractéristiques se retrouvent, entre autres, dans la collection de cartes nautiques élaborées entre 1318 et 1732 présentée par Biadene (1990). Ces cartes ont été les principales sources d'inspiration pour réaliser les cartes exposées. Les cartes anciennes sont largement commentées et discutées par Jacob (1991) et Marin, 1973.

(pour en souligner l'aspect public), contrairement à *Pérégrination sur une ligne de vie-l'oeuvre* que j'ai réalisée seul.

2. Rôles de l'exposition

En raison de sa nature même, et telle qu'elle a été conçue, *Pérégrination sur une ligne de vie-l'oeuvre* n'est pas exposable, tout comme elle n'a pas à être exposée.

La stratégie d'exposition ressemble donc, pour cette raison de non visibilité, à celles utilisées pour diffuser publiquement les travaux du *land art*, et que résume Cauquelin (1993, pp. 106-107):

Invisibles pour les amateurs à cause de leur éloignement, non exposables dans les lieux institutionnels, mis à l'écart du public, les travaux du land art font du spectateur non plus un regardeur-auteur comme le voulait Duchamp, mais un témoin dont on exige la croyance: seuls en effet des photographies, un journal de voyage, des notes prises au cours du travail de repérage sont disponibles et attestent qu'il y a bien quelque chose de l'ordre de l'art qui se passe «là-bas», quelque part. (...) La photographie du travail effectué sur le site n'est pas, en ce cas, une reproduction du réel mais un indice. Elle ne peut être prise pour une oeuvre à part entière, en soi, mais comme simple témoin...

Pérégrination sur une ligne de vie-l'exposition joue donc, tout d'abord, un rôle indiciaire. Elle renvoie à l'œuvre absente ou non visible (le trajet souterrain balisé de sculptures et couvrant un large territoire) par l'intermédiaire d'indices (index) qui se rapportent directement à l'œuvre: "(...) les index établissent leur sens sur l'axe d'une relation physique à leur référent. Ce sont les marques ou les traces d'une cause particulière et cette cause est la chose à laquelle ils réfèrent, l'objet qu'ils signifient" (Krauss, 1979, p. 166). Entre l'œuvre absente et l'exposition, il y a donc ce que Dubois (1990, pp. 243-244) appelle une *logique de l'index*,

"c'est-à-dire l'impossibilité de penser le produit artistique sans y inscrire aussi (voire surtout) le processus dont il est le résultat".

Les pelles d'acier, en tant que matrices ayant servi à construire les balises-sculptures, et la terre prélevée lors de l'enfouissement de ces balises constituent de tels index. Et c'est en cette qualité qu'elles sont présentées à l'exposition, pour témoigner que des sculptures ont été enfouies, pour attester, comme le dirait Cauquelin, qu'il existe "quelque chose de l'ordre de l'art qui se passe «là-bas», quelque part", quelque chose qui n'est pas «ici». La manière de les introduire dans l'exposition, sobrement alignés sur des présentoirs ou dans des coffrets, renforce l'idée qu'il ne s'agit là que d'objets, qu'ils ne sont là qu'en tant que témoins, tributaires d'un processus qu'on ne voit pas.

Les cartes sont également indiciaires, mais non pas tant de la localisation des balises que des différents parcours qui ont constitué mon trajet sur le territoire. C'est à la fois une façon de le narrer et de le représenter, en onze tableaux. La carte est un instrument privilégié pour servir de support visuel à la représentation de ce trajet:

Elle [la carte] construit, d'emblée, le système des itinéraires; elle articule, d'un seul coup, le texte des routes possibles d'un point à un autre. Elle est la totalisation d'un ensemble d'éléments simplement possibles (...). Les parcours des itinéraires y sont réduits à leur texte, et seulement à leur texte, à un ensemble de constituants définis par les positions possibles qu'ils peuvent occuper dans les parcours (Marin, 1973, p. 263).

Mes lignes de main sur les cartes, également indiciaires, marquent les parcours de mon empreinte, comme une signature qui les atteste et les authentifie. Ces

empreintes sont, aussi, physiquement en lien avec la réalisation des balises, et les traces qu'elles laissent sur les voies publiques marquent l'espace du processus de création. Les cartes amènent donc le spectateur à visualiser la dualité des espaces public et privé.

Cette dualité est également soulignée, d'une autre manière, par le coffret qui contient les échantillons de terre et les images des balises. Le couvercle du coffret fait office de frontières entre les espaces public et privé. Mais pour prendre conscience de la dualité de ces espaces, le spectateur doit s'impliquer physiquement .

Mais l'exposition va au-delà des indices donnés pour attester qu'il y a une oeuvre là-bas et pour la valider en tant qu'oeuvre d'art. Pris dans leur globalité, les onze ensembles de l'exposition peuvent aussi être interprétés comme une oeuvre en soi. Ces ensembles s'apparentent, en effet, à ce que Lupien (1991) définit comme de l'installation séquentielle:

Un parcours syncopé, sans mise en évidence d'un élément particulier: cette installation décloisonnée et pénétrable propose (...) une structuration par stations mais ne souhaite pas cependant que le spectateur en priviliege une en particulier. Une finalité dramatique n'est pas nécessairement envisagée par le producteur non plus qu'elle n'est anticipée par le spectateur au fur et à mesure qu'il évolue dans l'installation. Les différentes séquences ne sont pas disposées en un ordre de progression quelconque. Le sujet percevant est donc appelé à déambuler dans ou devant l'oeuvre morcelée mais il a la possibilité de relier à sa guise les signes qui surgissent dans son champ visuel (p.17).

Pérégrination sur une ligne de vie-l'exposition a été conçue pour jouer le rôle de l'oeuvre qui est soumise au système de diffusion de l'art, pour devenir l'oeuvre «publique», du même nom que l'oeuvre «privée» dont elle est à la fois indiciaire et

substitut. Elle n'est pas accompagnée de notes explicatives ou de textes qui viendraient confirmer au spectateur qu'il se retrouve devant des indices d'une oeuvre absente. Elle veut donner l'illusion de son autonomie, être évaluée en tant qu'oeuvre.

Si cette ruse nomade est un moyen de soumettre une oeuvre au système de diffusion de l'art, sans qu'elle y entre vraiment, elle confronte également le spectateur à deux oeuvres, l'une publique, l'autre privée, en interrogeant plus fondamentalement la valeur de la trace publique en tant que résultat. *Pérégrination sur une ligne de vie*-l'exposition, en tant qu'oeuvre substitut, peut donner l'illusion de sa propre autonomie. Mais elle n'est que la trace visible d'un processus de création auquel elle réfère sans cesse.

CONCLUSION

Le projet *Pérégrination sur une ligne de vie* est issu d'une problématique reliée à la distance qui existe entre le processus de création et la trace publique laissée par l'artiste, au changement de lecture qui se produit lorsque, en passant de l'espace privé de création à l'espace public de diffusion, l'oeuvre vue publiquement est dissociée de son processus et est vue et jugée, non pas comme le reflet partiel et ponctuel d'un parcours en devenir, mais comme un résultat. Le changement d'espace du privé au public change le rapport à l'oeuvre. Et il n'est sans doute pas faux de dire aussi que l'oeuvre se modifie en changeant d'espace.

Pérégrination sur une ligne de vie s'inscrit résolument dans une démarche poétique. Son principal objectif est de valoriser le processus de création de l'oeuvre, l'espace du faire, en soustrayant du regard public l'acte de création, y compris les traces de production émanant de ce processus. L'oeuvre créée dans le projet, une représentation du processus de création prenant l'allure d'un trajet nomade, multidirectionnel, déterminé par le positionnement de sculptures enfouies sur un vaste territoire, est une oeuvre non visible et non accessible. Elle est soumise au système de diffusion l'art par le biais d'une oeuvre modifiée, substitut, mais indiciaire de l'oeuvre privée, dont elle rappelle constamment la présence sans jamais la dévoiler. Cette oeuvre substitut force une interrogation sur la valeur de la trace publique, tout en attirant l'attention sur ce qui est non visible, le processus dont elle est issue.

Si la conception du projet s'appuie sur le concept de nomadologie, il repose en grande partie sur l'analyse de ma démarche personnelle. Ce projet a été une étape d'expérimentation, un moment de mise au point et de réflexions initié par le besoin de déstabilisation et de déplacement découlant du constat que j'avais épuisé les ressources nécessaires à mon processus de création. L'expérimentation a porté sur des concepts, issus des éléments ressortant de l'analyse de ma démarche; elle m'a permis de mieux cerner cette démarche, de la positionner momentanément. Car, au terme de ce projet, l'apprentissage et l'expérimentation se situent dans un nouveau parcours, un nouveau segment de trajet, sur une ligne de déterritorialisation, en devenir.

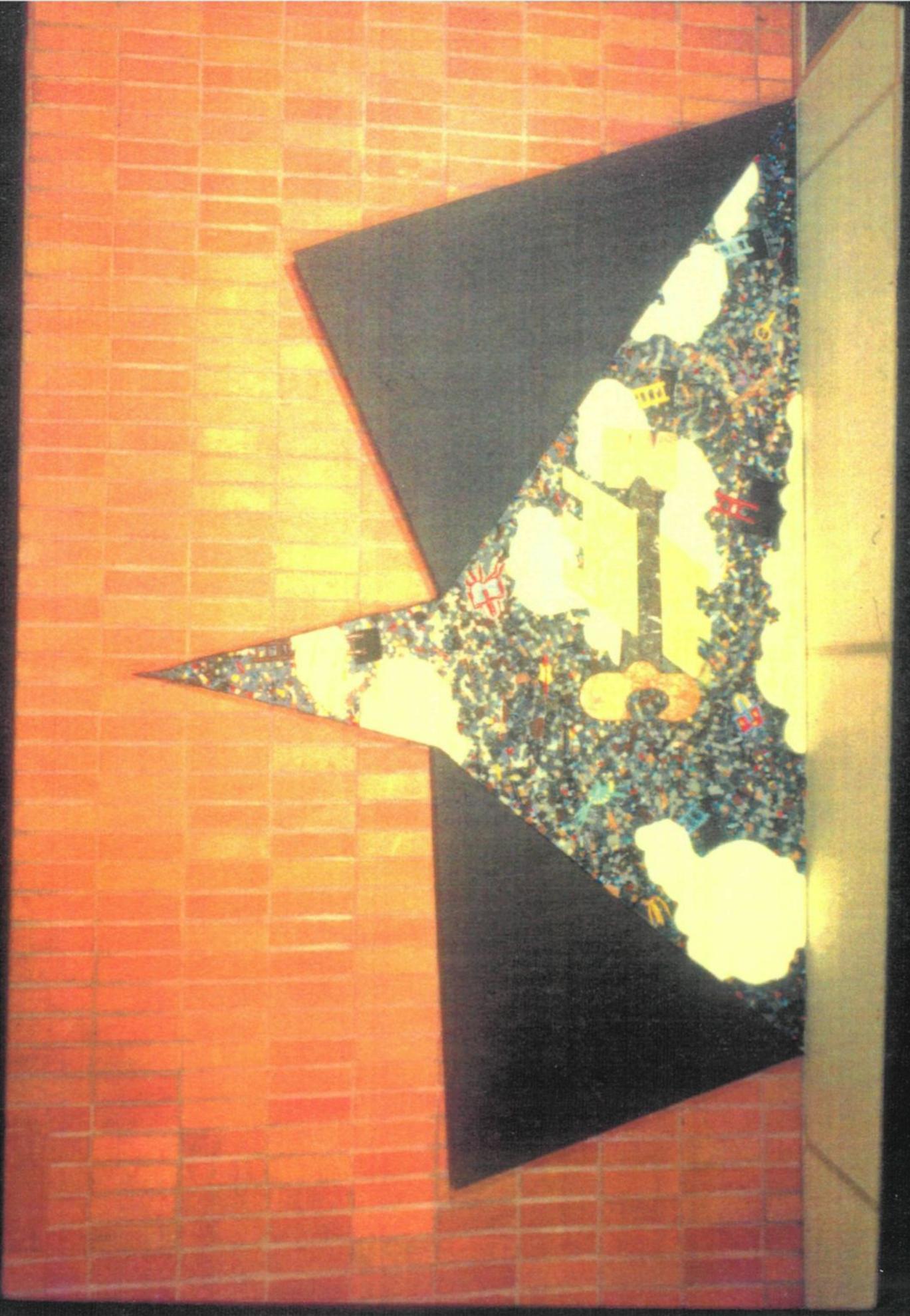
BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU, Didier (1981), *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard.
- BACHAND, Jacques (1984), "Jean-Jules Soucy: fantaisie et société", *Protée*, automne, vol. 12, pp. 112-115.
- BAUDELAIRE, Charles (s.d.), "Le peintre de la vie moderne", in *Curiosités esthétiques*, Lausanne, Éditions de l'oeil.
- BEAUDET, Pascale (1991), "Le surplus", *Espace*, été, vol. 7, n° 4, pp. 6-8.
- BIADENE, Suzanne (1990), *Carte da navigar: portolani e carte nautiche del museo correr 1318-1732*, Venise, Éditions Marsilio.
- CAUQUELIN, Anne (1993), *L'art contemporain*, Paris, Presse universitaire de France (coll. "Que sais-je", n° 2671).
- COSTET, R. (1991), *Claude Lagoutte (1935-1990)*, Rennes, Centre régional des lettres d'Aquitaine, Éditions William Blake.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1980), *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1977), *Dialogues* (en collaboration avec Claire Parnet), Paris, Flammarion.
- DUBOIS, Philippe (1990), *L'acte photographique*, Paris, Nathan.
- DUVIGNAUD, Jean (1975), "Esquisse pour le nomade", in J. Berque et al. (Eds), *Nomades et vagabonds*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18.
- GUÉDEZ, Annie (1975), "L'homme qui passe (le compagnon itinérant)", in J. Berque et al. (Eds), *Nomades et vagabonds*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18.
- HOLLEVOET, Christel (1993), "Déambulation: de la flânerie et la dérive dans la ville à l'apprehension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel", *Parachute*, n° 68, pp. 21-25.
- JACOB, Christian (1991), "Le contour et la limite. Pour une approche philosophique des cartes géographiques" in *Frontières et limites* (actes de colloque), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou.

- KRAUSS, Rosalind (1979), "Notes sur l'index", *Skira*, annuel n° 5, Genève, Éditions Skira, pp. 165-175.
- LUPIEN, Jocelyne (1991), "Une modélisation singulière d'un contenu (surplus?) plastique", *Espace*, été, vol. 7, n° 4, pp. 13-17.
- MARIN, Louis (1973), *Utopiques: jeux d'espace*, Paris, Éditions de Minuit.
- MONTAL, Fabrice (1995), "Doyon/Demers: à propos de Propaganda", *Espace*, automne, n° 33, pp. 17-20.
- PASSERON, René (1989), *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck esthétique.
- PAYANT, René (1987), "Entre-lieux", in *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois.
- PURDY, Richard (1995), "Les industries perdues", *Espace*, n° 33, pp. 13-16.
- TREMBLAY, Denys (1985), *La sculpture environnementale: point de vue historique, articulation conceptuelle et illustration*, thèse de doctorat de 3e cycle, Paris, Université de Paris VIII (sous la direction de F. Popper).
- VINCENT, Sylvie (s.d.), *Introduction à la variabilité culturelle*, Québec, Ministère de l'Éducation.

ANNEXE 1:
EXEMPLES DU TRAVAIL EN SURCHARGE
(DESSIN — 1977)
(MOSAÏQUE — 1985)





ANNEXE 2:
DÉTAILS DES ONZE BALISES-SCULPTURES



ANNEXE 3:
PHOTOGRAPHIES DE L'EXPOSITION

UNABLE TO FILM MATERIAL ACCOMPANYING THIS THESIS (I.E.
DISKETTE(S), SLIDES, MICROFICHE, ETC...).

PLEASE CONTACT THE UNIVERSITY LIBRARY.

INCAPABLE DE MICROFILMER LE MATERIEL QUI ACCOMPAGNE CETTE THESE
(EX. DISQUETTES, DIAPOSITIVES, MICROFICHE (S), ETC...).

VEUILLEZ CONTACTER LA BIBLIOTHEQUE DE L'UNIVERSITE.

NATIONAL LIBRARY OF CANADA
CANADIAN THESES SERVICE

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA
LE SERVICE DES THESES CANADIENNES