

Mémoire et Communication
présenté à
l'Université du Québec à Chicoutimi
comme exigence partielle
de la *Maîtrise en Arts plastiques*

par
CLAUDE MARTEL

Août\Septembre 1994
(Revu et corrigé en mars 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.

ARKHAIOS MODO

Origine et perspective d'une proposition artistique récente
suivi de

IMAGES COMMENTÉES D'UNE EXPOSITION

Fragments grossiers, étranges et récents

(Vers une archéologie de l'imaginaire)

Centre National d'Exposition

Jonquière

Septembre

1994



A Jean-François Moreau et à toute l'équipe
de "Stage de terrains en Archéologie". Avril\mai 1992.

Remerciements

À M. Jean-Pierre Vidal pour son évaluation attentive, à M. Denis Langlois pour toutes les "marges de manoeuvres" consenties et à Mme Maude Dumont pour son amicale compréhension

"Pour ma part, je ne voyage pas pour aller quelque part, mais simplement pour aller."

Robert Louis Stevenson



BREF RÉSUMÉ

Ce texte, par un aventureux retour aux sources des intérêts qu'il révèle, s'élabore sur fond de discours anthropologique où la méthodologie archéologique tient une place prépondérante. L'hypothèse qu'il défend: *l'étrangeté et la bizarrerie des formes génératrice d'émotions esthétiques*, repose sur le fait évident que tout comportement esthétique s'implante nécessairement sur le dispositif sensoriel primitif mis en rapport avec l'environnement matériel. C'est à partir de ce leitmotiv que le texte, rigoureusement travaillé, minutieusement organisé - étape par étape, se situant d'abord dans le large champ des sciences humaines et ensuite dans celui de l'art - s'engage dans une double recherche (exigeante et complexe) de l'origine de l'émotion esthétique et parallèlement (à la lumière de travaux antérieurs) dans celle d'une voie d'exploitation et d'une stratégie d'exposition des productions plastiques récentes et à venir qu'il commente, motive et appelle constamment. Créations artistiques auxquelles s'adjoint le béton en tant que substance enrobante et fossilisante.

"Avec Martel, nous remontons littéralement le fleuve de la création et débouchons dans un bassin pléthorique de sens, une sorte de super-lac anthropologique assez grand pour y perdre l'horizon..."

Manipulant aussi librement l'écriture que les concepts généraux relatifs aux sciences humaines, ce texte, à travers une réflexion approfondie et tout à fait personnelle sur l'origine de l'art, nous mène vers une archéologie de l'imaginaire qui prend assise sur l'actualité et le présent, dans laquelle l'étrangeté et la bizarrerie auraient à jouer un rôle déterminant, fondateur, originel.

PRÉFACE

(Évaluation du mémoire et de l'exposition)

N.B.: *Les corrections suggérées ici, on tous été faites lors de la révision de texte en mars 1995, il ne faut donc pas tenir compte de la pagination mentionnée.*

Je ne sais trop comment qualifier ce texte. Il ne prétend pas être un mémoire à proprement parler puisqu'il appelle, commente et répercute non seulement une exposition récente mais, il faut le dire, toute l'oeuvre antérieure qu'il replace en outre dans la perspective à plus long terme de l'oeuvre encore à faire; il ne prétend pas être un mémoire et pourtant il en a l'ambition théorique et, mieux encore, le niveau qui devrait idéalement aller avec. Il parvient en outre, par l'organisation de l'espace textuel, selon une stratégie qui consiste à entrecouper la réflexion de citations et de phrases en caractères gras que, faute d'un terme plus approprié, je qualifierai de "poétiques" ou mieux "poïétiques", à produire une sorte d'oeuvre littéraire qui convient tout à fait à son propos théorique dans la mesure où la théorie s'y fait écriture, notamment par mise en regard de son propre parcours et des tracés intertextuels auxquels elle mesure son allonge (pour parler "noble art"). Le "modèle" de cette façon de faire théorico-scripturale est sans nul doute le *Glas* de jacques Derrida et ce n'est pas un mince compliment que d'y renvoyer ~~ARKEAOS~~ MODO. Voilà un texte ciselé comme peu de mémoires de maîtrise le sont.

Mais il faudrait d'autant plus veiller à ce que des fautes ou des confusions langagières (par exemple "imminent" pour "éminent", et réciproquement, cf "corrections suggérées") ne viennent pas défigurer un texte souvent remarquablement écrit. Je suggérerai, dans le même ordre d'idées, d'alléger certaines phrases dont le parcours sinueux et parfois même presque interminable perd son soutien syntaxique en cours de route et s'effondre certaines fois dans un fracas d'autant plus grand que le ton adopté ne va pas sans une certaine pompe (on trouvera dans "corrections suggérées" les cas les plus criants). Entendons-nous bien: je crois, en toute franchise, que M. Martel a un authentique talent d'écrivain et qu'en particulier il manie fort bien et la phrase abstraite et la formule poétique. Mais quand on a une telle ambition scripturale (faire des phrases complexes dans un pays et un temps où l'on ne jure partout que par la phrase simplette voire même indigente, retrouver la "période", au sens rhétorique ou oratoire, de la grande prose française, de Chateaubriand à Proust ou de Marie-Claire Blais à Louis Hamelin) il faut s'astreindre à une rigueur plus grande encore, car il n'y a plus de filet.

Certaines erreurs de perspective devraient aussi être corrigées. C'est ainsi qu'il est incongru de placer le structuralisme (p.17) au même niveau que l'ethnologie, puisqu'il s'agit d'un courant de pensée qui a marqué l'ethnologie, la psychanalyse, la sémiologie, etc. Même remarque pour "de la philosophie à la phénoménologie": la phénoménologie est un courant de la philosophie du XXème siècle (Husserl, Merleau-Ponty, Heidegger) et ce n'est qu'abusivement, et par dérivation, qu'on en fait un des fondements épistémologiques aphéologiques, par exemple du cognitivisme dont la phénoménologie est à des années lumières du positivisme qui le soutient.

Dans le même ordre d'idées, parler de "la surévaluation (que Hegel) propose de la poésie" (p. 26) c'est oublier que par poésie Hegel entend, comme Heidegger, bien autre chose que ce que nous entendons, plus modestement par ce terme. C'est de l'art tout entier qu'il est ici question.

Par ailleurs, et cette méprise est sans doute due à la position adoptée, contrairement à ce qui est dit dans la page 28, la sémiologie n'est ni une théorie de la sensibilité, ni une théorie de la perception, ni même (mais un peu plus, tout de même) une théorie des apparences (dans la mesure où c'est une théorie des signes). Mais elle peut certes influencer une théorie de la perception.

Enfin, au chapitre des réticences, je manifesterai ici celles que m'inspire la p.67, bonne par ailleurs, y compris au niveau de l'écriture, quand on y lit que "les relations entre les découvertes archéologiques ne peuvent prendre sens qu'après coup, qu'après échantillonnage, comparaison et classification" et que cela, qui est sans conteste vrai, est "à l'opposé de la progression syntaxique et sémantique du texte d'un livre ordinaire". Voilà, en effet, une conception un peu trop linéaire du texte, même pour un livre "ordinaire", une conception manifestement tronquée par facilité: il m'apparaît impossible que quelqu'un qui a les connaissances en matière d'écriture de Claude Martel et qui, en plus, comme lui, a une compétence incontestable d'écrivain (et non seulement d'"écrivant", pour reprendre la distinction de Roland Barthes), puisse formuler cela autrement que par commodité, pour mieux faire passer la proposition immédiatement antérieure.

Cela dit, je le répète, ce texte m'apparaît tout à fait à la hauteur de l'exposition et, en général de l'œuvre entière qu'il accompagne, commente, scande. Son propos théorique, que je commenterai maintenant, mérite incontestablement, par son envergure, qu'on le discute et surtout qu'on le prolonge, pour lui permettre d'évoluer à son propre rythme et dans le champ qu'il fait progressivement sien, en lui proposant des pistes de lectures et de réflexion.

Ce "travail d'écriture", donc, se donne à lire "comme l'origine d'une archéologie projetée de l'actuel et du présent et comme la construction progressive d'une

archéologie suggérée de l'imaginaire" (p.11). Cette formulation, parfaitement maîtrisée dans sa symétrie, mérite d'autant plus qu'on s'y attarde un peu qu'elle résume remarquablement le propos dans ce qu'il a de volontairement contradictoire ou aporistique. En effet les oxymores redoublés "archéologie de l'actuel" et "archéologie de l'imaginaire" et les épithètes qui d'une certaine façon les contredisent (une archéologie "projetée" est, d'une certaine façon, un paradoxe, comme l'est, à un autre niveau, une archéologie "suggérée", puisqu'il n'est d'archéologie que de l'évidence atteinte et surgie, et non de l'abstraction, fût-elle spéculaire, qu'est la projection ni de l'imprécision qu'implique la suggestion) disent un projet qui se tient tout entier dans l'ambiguité et qui en tire sa force par la mise en scène du désir ainsi produite. On retrouvera d'ailleurs cette approche "oxymoronique" de l'écriture dans sa fonction de désignation dans l'heureuse expression "néovestige" (p.58) et dans des formulations plus complexes comme "constituer un inventaire trafiqué, fragmentaire et singulier" (p.55). Inventaire mais trafiqué, inventaire mais fragmenté, voilà qui désigne bien, dans son ouverture forcée, la collection d'objets dont l'exposition surtout mais l'œuvre aussi, à un autre niveau, emprunte le principe à l'archéologie, le traficotage ici désigné marquant la part spécifique de l'art, puisque l'incomplétude de l'inventaire est le destin de l'archéologie quand elle est le choix de l'artiste. En effet, on peut fort bien concevoir, au contraire, une œuvre qui se fonde sur l'épuisement de l'inventaire. Tout travail sur la variation, en musique notamment, pose cet épuisement projeté et atteignable dans la limitation formelle perceptible et même recensable du thème. Mais ici la variation, empruntée sans doute elle aussi au discours archéologique qui distingue des types d'objets, porte non pas sur la forme mais sur la fonction imaginée à ces objets. Je parle de fonction imaginée, comme si l'objet, aisément reconnaissable pourtant ne disait pas du même coup immédiatement sa fonction. Mais c'est que le fait de le livrer au béton lui donne aussitôt une nature autre, celle de l'hybride, du greffé, du *daïdalon* des Grecs, c'est-à-dire de ces objets faits de plusieurs matières (étoffe et métal, par exemple), comme le bouclier d'Achille ou le gouvernail des navires. Ce faisant, ce n'est pas, à mon sens, vers la nature que le geste tire l'objet mais vers ce que j'appellerais la magie du social, le "fantastique naturel" auquel il est fait souvent référence ici, à la suite de Leroi-Gourhan, se doublant d'un fantastique social, ou disons culturel, pour garder l'opposition fondatrice de l'anthropologie structurale, fantastique social qui renvoie plus aux mythes qu'aux archéotypes (ce n'est pas la même chose, ce n'est même pas le même discours), aux mythes dont le mythe par excellence de l'artisan et de l'artiste celui de Dédaïle (*Daïdalos*) et de son labyrinthe. Et chez les Grecs, comme ici, me semble-t-il, l'hybride débouche "tout naturellement" sur le simulacre: Dédaïle est aussi le maître des simulacres.

Ainsi, "l'organisation stratégique et spatiale" des éléments de l'inventaire trafiqué, pour en rester à cette même citation, décidément fort éclairante, matérialiseraient certes "le sens de sa propre monstruation" mais dans le sens d'une hybridation

"monstrueuse" (même étymologie que "monstration") et surtout dans le sens d'un jeu de simulacres, ce que Baudrillard appelle "l'horizon sacré des apparences" où loin que l'origine s'y répercute, c'est sa perte au contraire qui occupe seule le devant de la scène. La pensée de l'hybride (on dirait en termes "postmodernes" le "métissage"), du simulacre, et de cette forme de ruse que les Grecs nommaient métis (et qui inclut le travail de Dédales mais aussi celui du pilote de navire avisé et les qualités propres à cet errant-revenant qu'est Ulysse) et qui est littéralement aux antipodes de cette fidélité, il faut bien le dire, fantasmatique, à l'origine ou cette reconnaissance, tout aussi fantasmatique, du travail de l'archétype. Je renverrai ici aux *Ruses de l'intelligence: la métis des Grecs* de Marcel Déienne et Jean-Pierre Vernant (Flammarion, coll "Champs"), à *Dédales, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* de Françoise Frontisi-Ducroux (Maspéro), à mon article "Thésée, chaque matin: l'image labyrinthique, le parcours du commettant et le corps de la bête" in Protée vol 19, no 2, "sémiotiques du quotidien", printemps 1991, pp. 49-63. Et, bien entendu, à l'ensemble de l'oeuvre de Jean Baudrillard, mais en particulier *L'échange symbolique et la mort, Système des objets, De la séduction, Simulacres et simulation*.

Aussi bien, qu'il soit "coulé dans le béton" ou simplement détourné de son contexte et montré, comme tel objet industriel "de" Duchamp, l'objet se déréalise, devient tout entier imaginaire mais dans un après-coup dont il porte toujours la trace, comme des guillemets dont le regard ne saurait faire abstraction. C'est pourquoi les "intentions avouées" "de nous ramener à des origines bien antérieures à la formation des concepts et à l'objectivation des percepts, bien antérieures à l'analyse et à l'interprétation des images, des mythes et des symboles" (p.21) restent elles-mêmes de l'ordre du fantasme, car on ne peut pas faire que cela (la fabrication première de l'objet ou même son exhumation) n'ait pas eu lieu et que donc l'imaginaire dont on tente l'archéologie n'en soit tout entier conditionné, y compris dans son désir d'y échapper.

C'est ainsi que "le dispositif sensoriel primitif et son rapport à l'environnement matériel" présentés comme "le substrat sur lequel s'implante forcément tout comportement esthétique" (p.22) est beaucoup plus une reconstruction qu'une anamnèse, comme on dit, en psychanalyse lacanienne par exemple, que le "stade du miroir" n'a pas besoin d'avoir été une expérience réelle.

Et, en règle générale, je ne pense pas que l'émotion esthétique soit liée d'autant près à la perception primordiale (si tant est qu'une telle chose existe) et au "code des émotions" (p.24) qui mystérieusement à partir d'elle se constitue. Elle est à mon sens tout autant liée à un certain aléatoire qui appartient à l'émergence de la forme elle-même, au moment où, progressivement, le travail de l'artiste la donne à voir et non pas seulement au niveau où l'excellente page 81 l'énonce, "comme une saine gestion de l'emoi et de l'agitation que provoque l'irruption

fortuite d'une situation étrange". C'est à mon sens donner un peu trop d'importance à l'aléatoire et à l'événement naturel dans le déclenchement de l'émotion esthétique.

Et je ne suis évidemment pas sûr du tout que (p.28) "l'histoire de l'esthétique" soit une "histoire de la subjectivité visant à l'instauration d'une autonomie du sensible par rapport aux facultés intelligibles de son objectivation". Cette posture théorique me paraît bien "romantique", au sens propre du terme

Je suis extrêmement réticent, par ailleurs devant la notion de "fantastique naturel", même si elle vient de Leroi-Gourhan. C'est, au pire, une contradiction dans les termes, au mieux un oxymore (p. 28). Et de plus lui attribuer une "interférence marquante et déterminante (...) dans le processus de fixations et de projections de la pensée sur les états variables de l'environnement perceptif..."(même page) me semble ne pas poser très bien le rapport pensée-perception. Tout se passe comme si l'on passait de l'une à l'autre de façon quasi-magique.

D'ailleurs, cette intervention de ce qu'il faut bien appeler une "magie" (forme plutôt, il va de soi, d'un impensé théorique) se retrouve ailleurs, par exemple à la p. 29, lorsqu'il est question de la façon dont les symboles (et de quel type de symboles s'agit-il?) "viennent s'associer" comme tout naturellement aux "anamorphismes de la nature". Comment cela se produit-il? Et d'où viennent-ils, ces symboles? Je ne crois guère personnellement à l'"archétypologie anthropologique" jungienne qui confine, bien des commentateurs l'ont déjà relevé, au mysticisme et manifeste une obsession idéaliste - et même chrétienne dirais-je - de l'origine. Cette question de l'origine est le fondement de toute métaphysique et sa convocation, de façon un peu "naïve", me semble-t-il, dans un environnement théorique plutôt "matérialiste" (cf, par exemple, p.37) produit une distorsion pour le moins curieuse. Sur un autre plan, faire passer (p.31) le rapport entre le faire et le fait par les archétypes, si cela peut, bien entendu, rendre compte du code et de la socialité, ne peut en aucune façon le faire de la liberté de l'artiste et du hasard de l'œuvre, choses sans lesquelles toute pratique artistique n'est plus que transcription codée du social.

Aussi bien, la question de l'objectivité et de la subjectivité, de la forme et de la matière, soulevée p.32, devrait-elle prendre une tout autre dimension si elle était, à l'avenir, traitée à partir d'une lecture personnelle de Heidegger, en particulier du texte "L'origine de l'œuvre d'art" (in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, coll "Tel") où c'est précisément la "choséité" de la chose qui révèle le caractère artistique de l'œuvre. De la même façon, et compte tenu de la position "matérialiste" adoptée ça et là (en contradiction avec les positions jungiennes) la question de la valeur, abordée p.84-85, gagnerait à être traitée par le biais de la théorie qu'en propose Marx dans *Le Capital*.(Livre 1, chapitre 1).

Ces remarques faites, qui sont moins des réserves comme telles que des propositions d'approfondissement de la réflexion ici offerte, et dans l'ensemble fort riche, il me reste à redire ma satisfaction devant l'insigne qualité de ce travail, "travail d'écriture" qui est à tort dit "plus rapproché de l'errance que de l'essai" (p.35), puisque le mot "essai", au contraire, désigne précisément ce type de travail où l'on cherche, tatonne et risque. Les vingt-cinq dernières pages, en particulier, sont tout simplement remarquables.

C'est sans nul doute un des meilleurs "mémoires" qu'il m'ait été donné d'évaluer. Toutes mes félicitations à celui qui vient de prouver ainsi qu'il n'attendait pas le dépôt officiel pour avoir droit, de quelque façon, au titre de "maître".

Jean-Pierre Vidal

AVANT-PROPOS

Propos dense, s'il en fut, et conscient de sa densité, ce travail, bien qu'ouvrant de larges brèches dans les frontières adiabatiques des sciences humaines, respecte tout à fait les objectifs d'un mémoire: dissertation adressée à une société savante - en l'occurrence nos pairs - et destinée à exposer et soutenir la prétention d'un plaideur - la nôtre. Rappelons brièvement que ces objectifs sont de retracer un cheminement, d'en réinvestir le parcours, et surtout, de garantir la conservation de ce tracé. Si, donc, se dessine dans ce mémoire l'origine et le suivi d'un cheminement, d'une aventure de création, s'établissent aussi les prémisses d'une hypothèse qui, quoique encore floue, ne pourra trouver son véritable lieu d'investissement qu'en la matière d'une thèse; ce qui est bien encore un des objectifs pédagogiques auxquels devrait répondre ce mémoire. Assurer, par la maîtrise et l'articulation de concepts généraux relatifs au champ disciplinaire, un prolongement potentiel théorie/pratique garant de renouveau et d'une certaine originalité.

*Arch. natl
MALS 1995*

BREF RÉSUMÉ	7
PRÉFACE	8
AVANT-PROPOS	15

SOMMAIRE

PRÉSENTATION	18
---------------------------	----

Anterior praeminencia

INTRODUCTION AU MÉMOIRE	22
- Du cadre et de l'hypothèse	25
- Quelques autres précisions	29
- Rappel et situation	34
- En définitive	44

Anterior investigatio

DE L'ART COMME DE L'ARCHÉOLOGIE	46
- Petite apostille	50
- Confrontation de l'hypothèse et de la méthode	54
- En somme	57
- De l'aveu du projet	61

Anterior operatus

A PROPOS D'UN LIVRE/OBJET	74
- D'un rapport et d'un livre	75
- Aux origines de l'hypothèse	79
- Entre autres considérations	92
- Du livre/objet comme cadre précurseur	96

Anterior materia

DE L'ART ET DU BÉTON	101
- Court historique	101
- De la matière à l'intention	106
ÉLÉMENTS DE CONCLUSIONS	114
DE L'ÉTRANGEMENT, DU BIZARRE ET DU FANTASTIQUE	120
IMAGES COMMENTÉES D'UNE EXPOSITION	129
Notes et commentaires	140
Bibliographie	144

ANNEXES

- "Readymix"
- "Objets sans intérêt"
- "Indices d'étranges substitutions"

PRÉSENTATION

Il apparaît plus amusant, plus judicieux, plutôt qu'en dévoiler tout de suite le projet, d'introduire ici la synthèse du mémoire par une facile justification du titre, des termes antinomiques qu'il met ensemble, et de la relation sémantique à laquelle obligent ces deux antonymes; de surcroît grec et latin, puisqu'il s'agit tout autant d'origine et d'archéologie que de proposition et de perspective. **ARKHAIOS MODO** d'*arkhaïos*, "ancien" et de *modo* adverbe latin, "seulement", pouvant être employé dans le sens de "récemment", "à l'instant même" et de "bientôt". Dès lors, nous voyons mieux, par cette incursion dans l'étymologie des termes du titre, se profiler la structure et le contenu du mémoire: traité généalogique du récent où s'élaborent, par filiation à l'antériorité, les perspectives de la nouveauté. C'est donc à partir des notions de continuité, d'opposition et d'interférence suggérées par la terminologie et l'oxymoron du titre que va s'organiser dans les textes qui suivent un ensemble cohérent qui, de la relation établie entre des travaux plastiques récents (dont vous trouverez les détails en annexe) et d'autres relativement plus anciens (dont il sera aussi question dans ce mémoire) porteurs cependant des mêmes intérêts, fera

apparaître les idées génératives du présupposé de l'hypothèse et de *Fragments grossiers, étranges et récents*, oeuvre présentée comme autre exigence de la *Maîtrise en arts plastiques*, au Centre national d'exposition à Jonquière, le 3 septembre 1994. Quant à la façon, nous dirons qu'elle sera disséminatrice, anachronique et projective. Ces termes se recouplant tous dans notre esprit comme autant d'images de l'éparpillement, de la propagation et du papillonnage caractéristique de notre personnalité. Ainsi, pourrez vous trouver (rechercher) dans le contenu de ce mémoire l'historique de notre production, le cadre anthropologique d'une hypothèse, une réflexion poiétique sur l'oeuvre à faire, des notions d'esthétique, des notes et des commentaires avec, en prime, quelques éléments de définitions, un peu d'humour, trois annexes et des reprographies laser. Mettre ainsi en relation, déjà dans le titre, l'hier et l'aujourd'hui, l'ancien et le récent, l'archaïque et le moderne, c'est aussi faire tradition de *tradere*, "remettre" et "transmettre", et plus encore dans ce qui va suivre, c'est faire oeuvre de mémoire sur son propre travail, sur ce qui l'anime de longue date et ce qui le motive encore. D'une double façon, à travers le trajet anthropologique duquel il se réclame et la méthodologie archéologique qu'il entend investir, il faudra lire et

comprendre ce travail d'écriture comme l'origine d'une archéologie projetée de l'actuel et du présent et comme la construction progressive d'une archéologie suggérée de l'imaginaire* et ce, dans un esprit d'interpénétration disciplinaire toujours prometteuse, mais toujours éprise d'anciens comme de nouveautés, surtout éprise d'entreprises et, à vouloir tout saisir, prise entre le regret et l'essai. Le regret de ne pas pouvoir tout dire de l'essentiel mais d'avoir en toute bonne foi, tenter de le dire, de l'écrire ...

* Et non pas (nuance importante) d'une archéologie imaginaire.

Anterior praeminencia

INTRODUCTION AU MÉMOIRE

"Un pauvre objet, une certaine chose que j'ai trouvée, en me promenant. Elle fut l'origine d'une pensée qui se divisait d'elle-même entre le construire et le connaître."

Paul Valéry

Le présent mémoire cherchera, par les travers et les hasards multiples de l'intuition, de la recherche et de l'expérimentation, de l'emprunt et de l'extrait, enfin, par tous les détours jugés utiles, à décrire, démontrer - lire: mettre en

évidence - des relations et des champs d'intérêts communs à des productions différentes et distanciées (passé récent) dans l'espace et le temps.¹ Cette mise en évidence aura pour fin première d'enrichir (tant du point de vue théorique que prospectif) la démarche artistique entreprise lors de nos études de maîtrise et, bien entendu, d'alimenter et de soutenir l'oeuvre prochaine qui devrait les magnifier. En dernière analyse, et pour toute finalité, cette mise en évidence nous permettra aussi d'illustrer et de commenter l'énoncé d'une vague hypothèse dont la formulation se retrouve tout entière disséminée dans les relations et les champs d'intérêts que nous nous proposons d'éclairer dans le trajet annoté de ce mémoire et qui, somme faite,² s'annonce incontestablement riche de possibilités créatrices, à savoir: l'*étrangeté* et la *bizarerie* comme phénomènes générateurs d'émotions esthétiques et le fantastique naturel comme cadre précurseur de l'élaboration des structures de l'imaginaire.²

"Au commencement, écrit Paul Valéry,³ était ce qui est: les montagnes et les forêts; les gîtes et les filons; l'argile rouge, le

* "Somme faite" est sans doute un solécisme mais je l'emploie avec plaisir bien que "somme toute" serait infiniment meilleur.

blond sable et la pierre blanche...", était ce qui semble paraître au hasard des rencontres, comme les débris d'une roche ou la déformation orogénique d'un site; paraître au regard avide dans le syncrétisme des perceptions sensorielles primaires, comme la curiosité des scories, la coloration des paillettes, l'obscurité d'une diaclase ou les évaporations gazeuses d'une salse. Toutes émanations et sonorités des choses. Tous rejets tristes, formes uniques, inouïes, et témoins inusités du monde s'offrant à l'oeil et au toucher dans la lumière ambrée du soleil se levant sur un quelconque matin.

Comment au commencement le plus banal caillou, la plus commune chose, devient trésor? Sans doute ne dépend-il que de celui qui passe...

Du cadre et de l'hypothèse

Si les motivations premières de ce mémoire (qui, d'évidence, sont l'élaboration et l'édification d'un contenu théorique et prospectif visant à soutenir et défendre notre démarche et notre production), nous offrent en définitive par la réflexion qu'elles génèrent, un certain satisfecit, et semblent, *a priori*, aller de soi, l'hypothèse qu'il tentera d'énoncer, présuppose au contraire l'ouverture du cadre habituellement consentie au mémoire artistique; présuppose, du moins, une certaine option, une orientation moins précise que globale qui prend racine et source dans les recherches anthropologiques récentes (**André Leroi-Gourhan, Gilbert Durand et Edgar Morin**) sur le fait humain et, plus particulièrement, sur le phénomène de l'imaginaire artistique originant peut-être d'associations sensibles et d'émotions esthétiques fondées sur des propriétés biologiques communes à l'ensemble des êtres vivants, celles des sens. Ainsi, nous faudra-t-il revenir au corps, ce récepteur de la mouvance et du bruit, dans sa liaison imaginaire avec le monde.

"Même l'adepte le plus acharné de la primauté de l'esprit finit par admettre que l'origine de tout intérêt s'ancre dans la matière, à savoir le corps. "⁴

Hubert Van Gijseghem

Derrière la longue filière explicative des sciences humaines et du faire artistique, de la psychanalyse à la sémiologie, de l'ethnologie au néoprimitivisme de l'art récent, de l'esthétique critique à la poïétique, de la philosophie au courant phénoménologique, de la sociologie à l'éthique, existe cette constance, formative et informative, irréductible et récurrente qui prélude à toute objectivation théorique de la production artistique et qui trouve, dans les perspectives globalisantes du développement humain que propose une anthropologie générale les intégrant, l'adéquation des connaissances intuitives et empiriques que présuppose l'originelle primauté des sens comme initial dialogue pathétique entre les nécessités objectives de la vie et les entropies inexorables du temps, de la sénescence et de la mort.

"Pour cela il faut nous placer délibérément dans ce que nous appellerons le trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imagination entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social. Cette position écartera de notre recherche les problèmes d'antériorité ontologique, puisque nous postulerons une fois pour toutes qu'il y a genèse réciproque qui oscille du geste pulsionnel à l'environnement matériel et social, et vice versa."⁵

Gilbert Durand

Si, comme on le sait, l'ensemble des discours cherchant à circonscrire l'homme, à le définir, se fonde sur une dichotomique séparation,* voire même une opposition entre les notions de nature et de culture qui segmentent, parcellisent et mutilent sa complexité, donnant, sur le gigantesque problème humain, des vues historiques, limitées et partisanes, leur intégration inévitable à une anthropologie générale trace, bien au contraire, un procès de complexification élargi, continu.

* Allons même jusqu'au pléonasme.

Un "*procès de complexification multidimensionnel*" qui tente de définir l'évolution de l'homme comme produit de "*l'interférence de deux principes générateurs, soit le biologique et le culturel*",⁶ et qui ramène les conceptions de l'hominisation aux profondeurs troubles de ses origines, si lointaines et ténébreuses furent-elles.

De ce principe d'interférence, retenons pour l'instant (car nous en reparlerons) quelques définitions: immixtions, conjonctions de faits, rencontres contradictoires qui se détruisent ou se renforcent et qui supposent précisément l'intervention d'événements aléatoires, d'interactions et d'intégrations, d'accidents, d'échecs et d'innovations, et qui, somme toute, s'avèrent être choses si déterminantes en art, comme en science exacte nonobstant toute liberté de l'actant, tout hasard de l'exécution et de la pratique.

"Nous nous retrouvons aujourd'hui en quête de nos balbutiements, de nos origines. Déconstruisant nos langages, nos techniques, nous les mettons en doute. Le monde se réapprend alors qu'il est appris, se réinterroge, se déinvente par retour sur lui-même".

Claude Viallat

Quelques autres précisions

D'évidence, la dimension intégratrice de l'anthropologique semble affecter toutes les recherches actuelles dans le domaine des sciences humaines, toute réflexion sur le phénomène humain; de là, certainement, l'immense difficulté qu'on éprouve à en définir l'objet, à en fixer les limites. Tout au plus, nous serait-il possible d'opposer l'ambition globalisante de réunification et l'approche holiste qu'implique cette ambition à toute conception insulaire et partisane que suppose la parcellisation des discours sur l'homme: l'homme considéré comme une entité close, radicalement étrangère à la nature, à son écosystème, à sa propre nature, à son corps, à ses sens.

C'est donc dans les champs d'intérêts de ces perspectives globalisantes et généralistes que vont s'élaguer, de la profusion apparente initiant ce mémoire, les fondements de notre hypothèse et, par le fait même, se justifier les choix de créations qu'elles ont initiés. Ayant derechef préparé le parcours, déboîté le cadre institutionnel de la spécificité et ainsi, annoncé, une fois de plus, les intérêts, il convient à présent d'en spécifier les avenues.

Bien qu'il ne sera point ici question, à proprement parler, de phénoménologie de la perception, ni, plus directement, de structures anthropologiques de l'imaginaire ou de psychanalyse de l'art, qu'il nous soit tout de même permis d'y glaner, à loisir et au besoin et dans le meilleur de nos piètres connaissances, les concepts utiles à notre communication même si nos intentions avouées sont de nous ramener à des origines bien antérieures au primitivisme, à la formation des concepts et à l'objectivation des percepts, bien antérieures à l'analyse et à l'interprétation des images, des mythes et des symboles. Qu'il soit cependant compris que cette antériorité originelle est bien davantage un ailleurs impensable et théorique qu'un véritable *momentum* idéalisé d'une quelconque origine.

Donc, bien plus au cœur peut-être de ces grands *espaces/temps* qui ont, dans les constellations et essaims archétypaux d'images suggérées par la nature et les fondements biologiques du rythme et de la sensibilité aux valeurs, présidé à la constitution des schèmes archaïques de l'imaginaire. C'est donc, pour mieux préciser encore le trajet de ce mémoire, sur le dispositif sensoriel primitif et son rapport à l'environnement

matériel que se forme peut-être le substrat sur lequel s'implante forcément tout comportement esthétique et duquel, sans aucun doute, nous tirerons les prémisses de notre hypothèse.

"L'image primordiale doit incontestablement être en rapport avec certains processus perceptibles de la nature qui se produisent sans cesse et sont toujours actifs, mais d'autre part il est également indubitable qu'elle se rapporte aussi à certaines conditions intérieures de la vie..."⁷

C. G. Jung

De plus, il nous faudra aussi, bien qu'ayant implicitement recours à la terminologie des disciplines de l'esthétique et de la poïétique, éviter d'en commenter les divers et actuels théorèmes, d'en retracer l'histoire, ou même d'égarer le propos vers l'étude de la conduite artistique créative (objet particulier de la poïétique). Mais il nous faudra bien davantage essayer d'en cerner (tourner autour) la morphogenèse, les

phénomènes primordiaux antérieures, à travers un double retour, un voyage à rebours dans les structures d'oeuvres déjà faites, et un prodigieux retour aux sources mêmes du subjectivisme originel qui fonde ces deux disciplines. Cependant, arrêtons-nous ici sur ces récentes fragmentations du discours des sciences humaines afin d'en extraire ce dont il sera intrinsèquement question dans le parcours de ce mémoire et dans l'élaboration de l'hypothèse qu'il tentera d'énoncer.

Parcourir un chemin déjà tracé au risque de m'y perdre.

Si, comme cherche à le préciser René Passeron, "*l'objet de la poïétique se retrouve en amont de l'oeuvre et que l'objet de l'esthétique se trouve en aval*",⁸ les perspectives de réflexions auxquelles prédispose la vision anthropologique nous ramènent très en deçà de l'oeuvre, aux sources mêmes de l'émotion esthétique, dans l'antériorité primordiale et la genèse des motivations du sujet agissant. Cependant, de telles perspectives peuvent être mises en parallèle - d'anachronique façon, bien sûr - avec l'esthétique et la poïétique, en ce sens qu'en aucune manière, il ne saurait être question, dans ce discours, de limiter à la seule émotivité psychologique la notion d'esthétique, mais plus encore, de rechercher (au sens strict du terme), dans toute l'épaisseur des perceptions, comment se constitue, à l'origine, un code des émotions qui aboutit à l'intellectualisation des sensations et à la production réfléchie de ces sensations.

Tout ici est prétexte aux gestes que maintenant je pose.

"Si l'on admet que l'esthétique repose sur la conscience des formes et du mouvement (ou des valeurs et des rythmes) propre à l'homme parce qu'il est seul à pouvoir formuler un jugement de valeur, on est conduit, par le fait même, à rechercher dans quelles sources il puise sa perception du mouvement et des formes."⁹

André Leroi-Gourhan

Rappel et situation

Philosophiquement et historiquement, l'avènement de l'esthétique comme science ou théorie du beau - c'est Baumgarten qui a donné le nom d'esthétique à la science des sensations - peut être comprise en tant que mouvement d'objectivation du goût (initié par les modernes) qui s'instaure sur une opposition entre le beau artistique et le beau naturel, entre l'intelligibilité des œuvres de l'esprit et l'opinion courante s'accordant sur la beauté du monde sensible: monts, mers et forêts, lacs, vallées et déserts. Cette très ancienne opposition *nature/culture* repose, en outre, sur ce prédicat bien connu exprimé par Hegel de la supériorité de l'esprit sur la nature qui, par conséquent, se communique également à ses produits, donc à l'art.¹⁰

On retrouve peut-être chez Hegel, dans la hiérarchisation des formes de l'art et la surévaluation de la poésie qu'il propose, cette condamnation non innocente du sensible qui demeure l'une des données les plus vivaces et indestructibles de l'idéalisme occidental et ce, depuis Platon*. Cette hiérarchisation des œuvres de l'esprit et l'opposition historique sur laquelle elle se fonde, cachent en vérité l'affrontement sournois, épistémologiquement reconnu, de l'art et de la philosophie, du sensible et de l'intelligible, de la pensée en images et de la pensée par concepts. C'est avec Kant cependant, et pour la première fois dans l'histoire de la pensée, que s'affranchit de la rhétorique classique la notion de beauté, acquérant une existence propre, autonome et indépendante d'une essence platonique, hors de laquelle, elle ne saurait être qu'inauthentique et sans signification. Mais c'est chez Nietzsche, plus encore, pour qui la philosophie a toujours feint d'oublier la perspective généalogique des origines, que s'instaure l'idée qu'il existe un état de la pensée pré-conceptuel, plus près des sens, plus près du corps que de l'esprit...

* Et ce, même si par poésie, Hegel, comme Heidegger, entend bien autre chose que ce que nous entendons, plus communément par ce terme.

"La naissance de l'esthétique comme discipline philosophique est indissolublement liée à la mutation radicale qui intervient dans la représentation du beau lorsque ce dernier est pensé en terme de goût, donc, à partir de ce qui en l'homme va apparaître bientôt comme l'essence même de la subjectivité, comme le plus subjectif du sujet. Avec le concept de goût, en effet, le beau est rapporté si intimement à la subjectivité humaine qu'à la limite il se définit par le plaisir qu'il procure, par les sensations ou les sentiments qu'il suscite en nous."¹¹

Luc Ferry

En ce sens, et sous toute réserve, l'histoire de l'esthétique peut être entendue comme une histoire de la subjectivité visant à l'instauration d'une autonomie du sensible par rapport aux facultés qui permettent de formuler son objectivation. Par conséquent, avec la naissance du goût, la philosophie de l'art devra céder le pas aux théories de la sensibilité, de la perception, des apparences et des signes (psychologie, sémiologie, phénoménologie) qui verront se fondre dans le courant

anthropologique récent, la traditionnelle opposition entre beau naturel et beau artistique en un solide réquisit en faveur d'une interférence marquante et déterminante du fantastique naturel (gouffres et sommets, étendues sans limite, glèbes ou rocs, jours et nuits, air, eaux, terres et feux, etc...) dans le processus de fixations et de projections de la pensée sur ces états variables de l'environnement perceptif et sur le rôle éminemment plausible de celui-ci dans les lueurs premières du développement de l'émotion esthétique et de l'expression artistique.

Ce commencement pourtant n'est partout qu'une impression.

"Le caractère de ces lueurs se précise dans la découverte, à Arcy-sur-Cure, dans un habitat moustérien très avancé, d'un certain nombre d'objets rapportés dans leur caverne par les Néanderthaliens. Aucun sens descriptif n'est sensible dans ces vestiges... mais c'est le premier témoin attesté de la reconnaissance de formes. C'est aussi le premier signe, très important, de la quête du fantastique naturel."

A. Leroi-Gourhan

Ce sont ces ensembles d'imageries naturelles, (val doux et mont abrupt, lac débordant et ravin creux, mouvement des eaux et cycle des astres) émergentes, submergentes et convergentes, ces constellations isomorphiques ou polarisantes, qu'insinuent et qu'imposent à l'esprit, les fascinants anamorphismes de la nature où viennent s'associer, aux gestes et aux actes, des fonctions symbolique "que l'archétypologie anthropologique doit s'ingénier à déceler à travers toutes manifestations humaines de l'imagination "¹²

Acte sans fond pour ne pas m'avouer l'absolument vide.

De ce fait, si le *logos* paraît être l'universel confluent de la science et de l'esprit, la source primitive de l'expérience esthétique pourrait bien être l'*archetypos*, "implanté depuis le commencement"^{*} et, comme le souligne Jung, "résidus psychiques d'innombrables expériences du même type"¹³ éprouvées et enracinées depuis l'aube des temps dans la mémoire collective de l'espèce.

"Il existe d'impossibles grimoires naturels que n'ont écrits ni les hommes ni les démons."

Roger Caillois

Si donc, pour y revenir, il sera ici question d'esthétique dans le sens le plus proche de l'étymologie du terme - *aisthētikos*, "senti" - il sera, de manière plus subtile, puisque mentionné dans la présentation, question de poiétique - terme générique que l'on pourrait définir comme *continuum* dynamique s'établissant entre le *poiein* (le faire ou l'effectuation) et le *poioumenon* (le fait ou

* Implanté par l'expérimentation, et non par une quelconque magie divine.

l'effectué) - parce que de fait, ce mémoire, dans le double recul qu'il instaure, qu'il entend effectuer, intervient comme transition anticipatrice et contraignante de l'oeuvre en émergence qui devrait le consolider, l'étançonner. N'est-ce pas justement l'objet de la poiétique? Et n'est-ce pas précisément ici, dans la pensée de l'oeuvre à faire, que s'étendent les domaines de son étude qui, du processus évolutif de la création, de son point de départ virtuel (recherche, expérimentation, réflexion, option, position), mène à l'aboutissement d'une oeuvre complétée. Si nous avons jugé bon, et même essentiel, de nous offrir ce petit détour, c'est bien pour le seul plaisir de rappeler que notre propos, malgré les distances qu'il tente de recouvrir, se situe tout de même dans le champ de l'art et qu'il serait bien illusoire de penser échapper aux discours prédominants de ses disciplines, encore moins dans le cadre d'un mémoire artistique puisqu'en définitive, il sera, à travers le tracé de notre hypothèse et les conjonctures créatrices qui l'ont vu naître, question d'oeuvres et de cheminement artistique, d'oeuvres faites et d'oeuvres à faire, à revoir et à réfléchir. Cependant, que ce bref détour nous serve de mise en contexte et qu'il nous permette de noter le fait intéressant que ces deux disciplines, (esthétique et poiétique) aussi proches et éloignées que complémentaires, s'insinuent assez bien dans le corpus réflexif de ce mémoire, dans *le corps de l'ouvrage*.¹⁴

Retenons aussi, pour y revenir encore, que ces disciplines se fondent sur des facultés bien subjectives telles que la raison, le sentiment, le goût ou l'imagination et que, bien qu'elles admettent volontiers l'hypothèse d'une genèse psycho-biologique du faire artistique, elles n'en restent pas moins animées par l'idée que l'acte de création est inséparable d'une certaine objectivité. Ce fait paradoxal cependant, réside aussi dans la démarche anthropologique, car comme le souligne **Claude Lévi-Strauss**, on y "cherche à faire de la subjectivité la plus intime un moyen de démonstration objective".¹⁵

Inaugurer la distance d'où demain je reviendrais perdu.

Il nous plaît assurément de penser que nous sommes des créatures immensément évoluées, car tant de millénaires semblent nous séparer des gîtes obscurs d'où nous émanons, mais ce n'est pas quelque chose dont notre morphobiologie soit absolument convaincue. Sans doute avons nous le luxe d'y penser, d'y réfléchir, d'en théoriser les avenants, mais nous avons encore des décharges d'adrénaline accrues face au danger réel ou imaginaire. Nous ressuscitons et manifestons encore à chaque instant, et pour un rien, des motivations et des réactions primitives, de l'exaltation et de l'ivresse, issues d'instincts aveugles et impérieux qui, de la démence à la compassion, nous ramène à la primauté de nos états. Il est loisible et justifié de penser que l'acte de création, l'imaginaire et ses fonctions symboliques, prennent source dans ces "*profondeurs océaniques*" où logique, ordre et suite ne sont, à l'origine, que *disruptions, interférences, indifférenciations*, inflexions sensibles et inarticulées de tons, de rythmes et d'intensités. S'il nous est apparu utile d'emprunter ici le vocabulaire d'**Anton Ehrenzweig**, ce n'est pas tant pour son apport original et considérable à la psycho-analyse de l'art que pour l'aspect syncrétique et polyphonique des perceptions inconscientes qu'il a si bien exposé dans "*L'ordre caché de l'art*"¹⁶ et qui peut être,

par rapprochement ontologique, comparé aux perceptions variées, multiples et motivantes qui durent assaillir les premiers hominiens. Parlant de l'indifférenciation extrême de la vision inconsciente, Ehrenzweig soutient "qu'elle balaie en effet un champ si large qu'elle embrasse tout et peut utiliser pratiquement n'importe quelle forme d'objet comme point de rassemblement pour une immense constellation d'autres images qui - pour la vision analytique - n'ont rien en commun. Tout objet, quel qu'il soit, peut devenir parfaitement équivalent à n'importe quel autre objet, au niveau "syncrétique" inconscient, quelles que soient leurs différences de forme et de contour."¹⁷ Ainsi, parle-t-il de "production d'images" pour désigner cette indifférenciation océanique qui "est tout à la fois perception extérieure et fantasmatique introvertie."¹⁸

Seul espace que je me dois, sans l'occuper vraiment.

En définitive

Comme nous l'avons souligné dans l'avant-propos du mémoire, le champ de connaissance élargi sur lequel prend assises notre hypothèse, pourrait bien, ultérieurement, favoriser son développement en l'objet d'une thèse qui chercherait à approfondir davantage le survol généralisant que nous nous sommes proposé de faire.¹⁹ Ainsi donc, ce travail d'écriture, devrait-il être saisi dans son ensemble comme moment déterminant d'une réflexion en cours (même si labyrinthique) et, par conséquent, plus rapproché de l'errance que de l'essai. Plus près, dans le modèle de la dissertation, d'une lente et récursive métabole, que d'un plaidoyer rigoureux en faveur d'une hypothèse.

Anterior investigatio

DE L'ART COMME DE L'ARCHÉOLOGIE

"L'idée de création est avantageusement remplacée, dans mon esprit, par cette notion d'un faire qui se nourrit d'une mémoire."

Paul Lussier

À tous les moments de l'histoire de la civilisation et ce, depuis des temps immémoriaux, l'homme s'est montré préoccupé par la recherche de ses origines. Nous posons, d'intuition, le postulat que ce besoin de plonger aux eaux troubles des origines est si universellement ressenti qu'il ne peut répondre à la seule motivation de la curiosité et qu'il subsiste en chaque personnalité une filiation antédiluvienne acquise dont les traces résiduelles

interagissent encore inconsciemment, régulièrement et librement sur le présent. C'est sur cette affirmation, plus difficilement démontrable que légitime, que devront s'édifier, vous l'aurez deviné, les fondements de notre hypothèse. On ne compte plus, depuis des décennies, le nombre d'ouvrages, de traités et d'oeuvres qu'a inspiré cet incontestable attrait pour les choses du passé. Cet engouement général peut aussi être clairement perçu dans certaines productions artistiques (**Purdy, Cozic, Butts, Lussier, et Whittome**) où l'influence des choses du passé coïncide avec un intérêt accru pour l'archéologie et ses artefacts qui s'est singulièrement développé au cours des dernières années. Moins nombreuses, et plus récentes cependant, nous devons l'admettre, les oeuvres qui ont pris le chemin inverse et tenté d'intégrer le présent humain dans sa longue préhistoire. Que ce court préambule nous serve à présent de tremplin pour sauter du discours à l'oeuvre à faire, du cadre ouvert de la perspective anthropologique à l'analogie méthodologique choisie pour matérialiser cette oeuvre, pour en orienter l'avenir. Si c'est dans le passé, par retour et recul, que s'initie ce mémoire, c'est dans un rapprochement inévitable avec les méthodes d'investigation du passé que devront s'instaurer nos recherches et nos

expérimentations plastiques; et c'est précisément en rapport avec l'archéologie qu'elles trouveront le terrain le plus propice à leur matérialisation. Pour faire mieux comprendre, et surtout mieux illustrer, les possibilités multiples qu'offre à l'artiste qui se définit ici, l'influence de la méthodologie archéologique sur un travail plastique particulier, nous poursuivrons notre réflexion en exposant une définition commentée de ce qu'est l'archéologie, de ce que ce terme recouvre et recoupe. Problème complexe et de pleine actualité qu'il nous faudra examiner avec netteté puisqu'il s'agit là de l'orientation même du travail de création dans lequel nous nous sommes, depuis quelques années, investi. Une première définition, généralement consentie, est celle de l'archéologie comprise comme "*science des choses anciennes*"; ce qui déjà pour nous, n'est pas sans intérêt. Longtemps restreinte pourtant au seul domaine des arts et des monuments antiques à travers l'étude spécifique d'objets greco-romains (relevés d'architectures, textes, peintures et mosaïques, fresques et poteries), l'archéologie, de ses toutes premières manifestations jusqu'à l'acquisition de ses lettres de noblesse, puisera longtemps là, les sujets de ses premiers ouvrages. Le XIX^e siècle fera subitement reculer - grâce à l'essor et au développement de la préhistoire dû, entre autres, à l'expansion

colonialiste, au développement de la géologie et aux théories évolutionnistes - très au delà du monde antique, les limites de la recherche archéologique qui, par voie de conséquence, favorisera des rapports plus étroits et très divers avec d'autres sciences voisines dans le domaine de leurs actions et, elles aussi, en plein essor. Sciences aujourd'hui regroupées sous la terminologie anglo-saxonne d'anthropologie générale. Tirant pleinement parti des progrès prodigieux et de la spécificité de nombreuses autres disciplines (géographie, archéographie, philologie, sigillographie, géologie, paléontologie, biologie humaine, animale et botanique), l'archéologie étend progressivement son champ d'étude et d'investigation bien en deçà de l'histoire, et même jusqu'aux limites de la préhistoire.

Petite apostille

Il apparaît intéressant ici, dans le contexte d'une formulation progressive de notre hypothèse, de souligner l'apport non négligeable d'une tout humaine curiosité pour l'insolite, l'étrangeté et la bizarrerie, dans l'essor fulgurant qu'a connu l'archéologie. En effet, les nouvelles tendances de l'esprit encyclopédique amorcées au XVIII^e siècle, la curiosité, l'intérêt pour l'exotisme et l'irrésistible attrait de la nouveauté qui en résultent, trouvent, dans l'exploration, la prospection, la fouille et la découverte archéologique, un enrichissement considérable. La documentation inestimable que constituent les correspondances d'actifs diplomates et de collectionneurs, les récits d'aventureux voyageurs, les nombreux dessins d'artistes et de graveurs ainsi que les descriptions de plus rares cabinets de curiosités,²⁰ - véritable instigation pré-muséale - généralisent le vertige et l'émotion commune ressentis pour l'exhibition de bizarreries et de grossièretés naturelles, d'*artificialia* ethnographiques et pour la découverte et l'exhumation d'artefacts, de vestiges et de ruines. Dans toutes les civilisations, européennes comme orientales, on voit partout poindre l'aurore de la pensée scientifique à travers un

capharnaüm et bric-à-brac de curiosités compliquées où prennent place, à côté de productions humaines ou de leurs vestiges, *naturalia et lusus naturae* de la terre, de la mer et des airs: galène, trilobite, *dryophyllum* de l'Eocène, nummulite et ammonite; choses animales, minérales ou végétales, bizarres et exceptionnelles qui prouvent le profond attrait qu'exerce sur l'homme la matière et la forme.

"Le monde vivant des animaux, des plantes des astres et du feu, figé dans la pierre, est encore pour l'homme actuel une des sources un peu trouble de son intérêt pour la paléontologie, la préhistoire ou la géologie "

A. Leroi-Gourhan

Confondu dans mes actes par tant et trop d'épaisseurs.

De même façon, le richesses archéologiques n'éveillent-elles pas, en nous, un vague sentiment d'inquiétude et d'étrangeté où se confondent aller-retour, ravisement et stupeur, immensité abyssale et fixité morbide, majesté et déperissement? La recherche des origines et les sentiments complexes de filiations sur lesquels elle se fonde sont certainement nés avec les premiers élans de la réflexion puisque les Néanderthaliens recueillaient déjà, à la fin de leur longue histoire, des fossiles, pyrites de fer, coquillages et pierres de formes curieuses.

"C'est que les pierres présentent quelque chose d'évidemment accompli, sans toutefois qu'il y entre ni invention ni talent ni industrie, rien qui en ferait une oeuvre... L'oeuvre vient ensuite... avec, comme racines lointaines, comme modèles latents, ces suggestions obscures, mais irrésistibles."²¹

Roger Caillois

Regarder encore une fois au loin pour voir d'où j'arrive.



Confrontation de l'hypothèse et de la méthode

Il nous fut personnellement donné de vivre, - lors de stages de fouilles archéologiques (sous la direction de M. **Jean-François Moreau** du Département des Sciences Humaines de l'Université du Québec à Chicoutimi) et une initiation à la prospection et à la géologie en rapport avec un projet artistique *in situ* du Club de minéralogie de la région du Saguenay-Lac-St-Jean dirigé par M. **Lucien Frenette** -²² l'aventure intéressante d'une confrontation directe de l'hypothèse et de la méthode et, dans cette aventure, de vivre directement ces états émotifs particuliers à l'égard de l'insolite que nous presupposons générateur de sentiments esthétiques, où la curiosité agissante, animée par l'étrangeté d'un agrégat (le roc igné, l'accident pittoresque, la roche sédimentaire ou composite comme le granit rose fourré d'un magma de phlogopite (mica) noir) s'impriment et se réfléchissent dans l'oeil et l'esprit comme autant de formes, de couleurs, de variables et de rythmes tout à fait recevables comme modèles déterminants d'une action sensible précurseive du surinvestissement objectal et de l'esthétisation des valeurs, des rythmes et des formes. La découverte d'un fragment de poterie tout immiscé de grains de

sables sur l'étendue d'une plage, ou la recherche d'une pointe de calcite enfouie sous une masse d'éclats vitreux; ou encore le repérage fortuit d'une hache de pierre polie étendue depuis des siècles parmi le galet hétéroclite témoignent aussi d'une capacité particulière d'investissement focale de l'unique, de l'insolite et du singulier qui n'est pas sans résonnance sur la mémoire et l'émotivité. *"On ne peut pas douter de cette influence des choses sur les réactions de l'esprit"* quand les impressions comparatives mêmes qu'elles suggèrent, *"éveillent au dedans de nous des échos sensoriels puissants qui se transposent immédiatement en images dans le champs séculaire de nos représentations."*²³ Que cet investissement et ces réactions soient aussi d'ordre psychologique, il n'en faut point douter, sinon comment expliquer l'étrange galet rond et satiné que porte le petit garçon dans une poche de son pantalon? Et, puisque sur le plan fantasmatique, tout objet investi est déjà un objet créé... Mais là n'est ni notre question, ni notre propos.



"La ressemblance ne fait pas tant un comme la différence fait autre."

Montaigne

En somme

Du récit de voyage aux collectionneurs de curiosités, du pillage aux prospections sommaires, de l'analyse méthodique aux plus grandes découvertes faites par hasard, l'archéologie se range donc progressivement parmi ces disciplines qui cherchent à expliquer le phénomène humain, son unité, sa complexité et sa diversité. Ses perspectives sont diachroniques autant que synchroniques et ce sont des réponses scientifiques qu'elle entend apporter à son enquête. Les sciences dans lesquelles elle puise abondamment lui deviennent indispensables, car elles lui permettent, en plus d'une classification précise des documents matériels, de situer plus justement l'environnement physique dans lequel sont apparues et se sont développées les premières sociétés humaines. Si une trop large part de l'histoire humaine n'a pas été

écrite, et si le contexte orale de cette histoire est irrémédiablement perdu dans les confins d'une nuit conceptuelle insondable, le témoignage des vestiges, des objets et des documents, même fragmentaires, constitue à lui seul, la preuve irréfutable du passage de l'homme et de son existence, la source la plus exacte, la plus directe, où s'enracine le discours archéologique.

"Les objets sont des documents concrets, directs, contemporains: ils expriment une vérité certaine, intacte."

M. Pallottino

"Si le document échappe trop souvent à l'histoire, il ne peut échapper à la classification."

A. Leroi-Gourhan

Assurément, cette matérialité fragmentée du vestige et

de la ruine sera-t-elle mise à profit dans le cadre de nos travaux plastiques. La fragmentation, l'éclatement et la disruption ne sont-ils pas générateurs d'étrangeté et d'incongruité? Et ne sont-ils pas le signe particulier de quelques fortes singularités? Les destructions tonales, les nouvelles dissonances et les accidents mélodiques de la musique contemporaine, la systématique fragmentation de l'espace pictural cubiste, le démembrement littéral et la dispersion du récit romanesque, les éclatements de la nouvelle peinture américaine, les mutilations, brisures et cassures des "*happening*", le schizophrénique brassage insignifiant de la poésie sonore et concrète, l'art hybride et tous les broyés de rogatons tachistes et texturaux du collage et de ses extensions. Rien, non vraiment, ne nous interdit ce rapprochement entre une esthétique du fragmenté, de l'incomplétude, de la ruine et du débris et les pratiques les plus actuelles de l'art. La géologie, comme la littérature clinique - pour le plaisir et l'étrangeté du parallèle - regorge d'exemples où la fragmentation, la séparation, l'éclatement, la rupture est cause d'imagerie bizarre et d'allégorie fantasmatique. "*Une difficulté excessive à supporter la fragmentation superficielle est un sérieux handicap, car il en faut toujours une part pour mettre en jeu la sensibilité profonde, qui est d'ordinaire étouffée.*"²⁴



De l'aveu du projet

Il importe ici de ne pas céder trop vite à l'emportement et à la projection auxquels nous livre le fait de discourir sur un détail révélé de l'oeuvre à faire; ni de céder à la tentation d'une description plus encyclopédique de l'archéologie qui, somme toute, enfermerait bientôt notre travail dans les limites de l'illustration. Retenons cependant, à l'étape actuelle de cette lente dissertation, que dans la pratique, l'archéologique, comme toute discipline scientifique, se caractérise dans la méthode, par une succession de retours en arrière, de remises en question, et que l'originalité profonde de son discours, c'est qu'il n'intervient pas sur des champs déjà constitués; il ne se réduit pas à quelques états de faits reconnus comme archéologiques (site, fouille, et vestige), mais au contraire, il emprunte aux divers champs et disciplines déjà constitués des idées, des façons, des procédés et constats lui conférant peut-être un statut baroque et romantique mais jamais limitatif. Il n'est donc pas surprenant que ce caractère pluridisciplinaire de l'archéologie nous soit apparu très tôt - nous le verrons mieux dans la suite du texte - digne du plus grand intérêt et surtout, plus apte à soutenir notre présente pratique -

déjà sous-entendue ici, comme expérimentation sensible d'une hypothèse - dans les sphères d'une anthropologie générale. Il nous faut garder à l'esprit que ce mémoire reste transitionnel et manifeste, par sa forme et son contenu, les éléments constitutifs - et nous pensons l'avoir énoncé: instauratifs de l'oeuvre à réaliser, c'est-à-dire, une archéologie de l'imaginaire (du nôtre peut-être) qui prend assise sur l'actualité et le présent, dans laquelle l'étrangeté et la bizarrerie auraient à jouer un rôle déterminant, fondateur, originel.

Ainsi, le projet est-il maintenant défini. Avoué. La mèche vendue, brûle par les deux bouts, mais l'ours n'est pas encore mort. Nous reste à présent, la manière de le faire, la matière à faire et la stratégie de sa présentation. Ce qui n'est pas pour nous la moindre affaire.

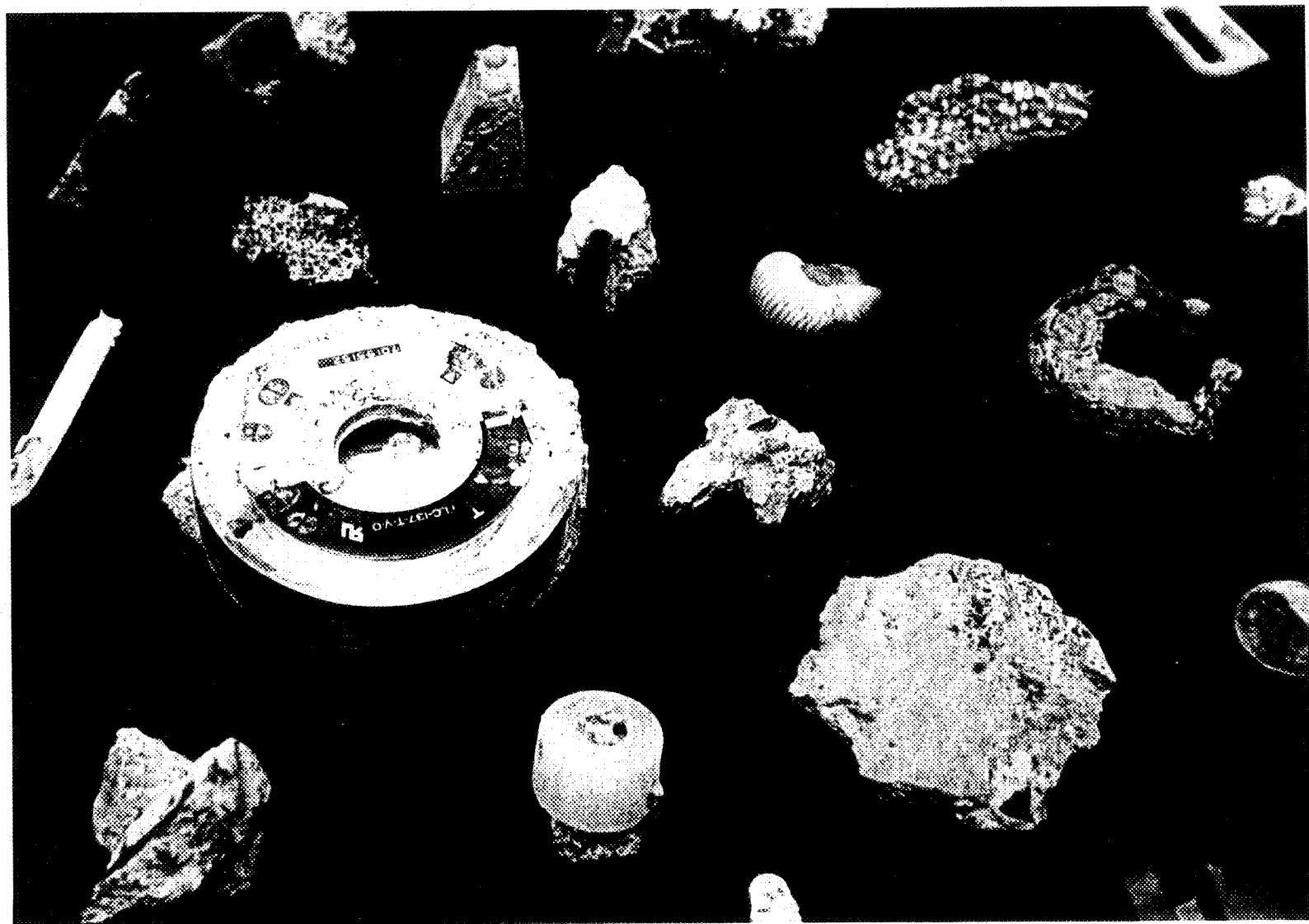
S'il ne s'agit pas seulement de rédiger un catalogue de tous les emprunts que l'archéologie peut et doit faire aux autres sciences, qu'un analogique rapport avec l'archéologique nous légitimise de faire, il importe, pour la bonne marche et la

cohérence de nos présentes créations artistiques, d'en éclairer les multiples aspects afin, finalement, de mieux comprendre toute l'étendue de notre entreprise ou, à tout le moins, d'en extraire les plus pertinents rapports. Donc, si l'archéologie s'occupe en définitive d'objets, de textes, d'architecture et de monuments anciens et, indirectement, de pièces, d'épigraphes, d'épithètes, de toponymies et de topographies, par un évident retour des choses - ne pas lire inversion, non par peur de ce que sous-entend le terme, mais bien par la fatigue qu'exerce sur nous sa fréquente utilisation particulièrement présente dans l'analyse des œuvres de **Richard Purdy**, duquel, entre autres, nous devrons nous différencier et dont nous apprécions davantage l'insertion traquante au réel que la plasticité des œuvres, mais paraphrase, métaphore, analogie ou, plus simplement, de pareille façon, notre archéologie, bien réelle, prenant assise sur le présent, devrait s'intéresser aux objets, pièces, fragments, textes et monuments récents et nous dirons même plus, actuels et ce, tout autant dans le sens de l'appartenance temporelle de leurs états que dans celle de leurs créations. Elle s'intéresserait, dans son investigation, à tout ce qui serait susceptible de stimuler ou confondre l'imaginaire: sur les plus variés objets, sous le couvert des banalités les plus familières comme sur tout autre

élément ou document, en tant que vestige et fragment du présent, elle chercherait, dans sa grande inquisition, le moindre signe, la trace et le stigmate (subtilement anodin ou éminemment grossier) générateur d'étrangeté et de bizarrerie, d'insolite et de fantastique. En ce sens, le plus petit objet, naturel ou artificiel, et même le plus vil, le plus "*kitsch*" ou le plus "*clean*", devient donc un témoin fragmentaire du présent qu'il faudra retenir, présenter tel quel ou travestir: éroder, fragmenter ou fossiliser de quelque manière pour, soit en exagérer la particularité, soit en garantir les effets d'exhumation propre à la découverte archéologique. Ce qui devrait suffire, selon notre hypothèse, à subjuguer l'imaginaire et à en esthétiser la présentation. Restera, dans l'avenir, à développer le contrôle installatif de chacun des éléments afin que se révèle dans leur présentation une manifestation d'art plus personnelle, plus mature...

Dès lors, et dans un premier temps, la méthode serait analogue et intégrale. Visant d'abord à rechercher, ramasser, classer et constituer un inventaire trafiqué, fragmentaire et singulier qui soutienne l'hypothèse et qui, par l'organisation

stratégique et spatiale de ses éléments, matérialiseraient le sens de sa propre monstration. Ce travail de recherche méthodique, plus systématique que plastique que l'on pourrait situer, de façon générale, sur la zone d'affrontement *théorie/pratique*, trace des voies entre des catégories apparemment inconciliables (*passé/présent*, *nature/culture*, *étrange/commun*, *vil/sublime*, *multiple/singulier*), concourant certainement à l'artificielle ou très réelle étrangeté des créations plastiques que nous nous proposons de faire, de présenter, comme partie constitutive d'une archéologie de l'imaginaire; où, par ailleurs, l'effet de distanciation et de subsumance qu'insinue l'analogie avec la méthode d'investigation traditionnelle du passé, concourrait également à une reconstruction imagée, émotive et immédiate du présent récent, de l'habituel commun et de l'ordinaire trop familier.



De ce fait, et par ce seul travail de mise en œuvre de l'inventaire, la banalité, l'inutile, le rebut, l'inerte, l'anonymat et l'inexpressivité; leurs traces, leurs contours, leurs morcellements ou leurs désagrégations pourraient apparaître sous un angle imprévu, investi, pour ainsi dire, d'un potentiel nouveau, d'une étincelle nouvelle, qui ferait des choses le plus communes et familières, des lieux d'échanges intimes et particuliers, de l'instant même de leur découverte et de leur intégration à l'inventaire, jusqu'au moment unique de leur présentation stratégique lors d'une exposition.

La fouille, la prospection, la redécouverte insinuée et la fossilisation artificielle présentée, transfigureraient l'ordinaire du présent et obligeraient un réinvestissement régénérateur d'émotions, de jouissance et de commensalisme où l'unique fonction de l'étrange et de la bizarrerie résiderait en un rôle de provocation du commun et d'interférence sur l'obsolescence, la destruction et la multiplicité de l'objet s'élaborant en propositions esthétiques variées: présentoirs de rebuts devenus précieux, fragments grossiers et incongrus, bribes sculpturales et débris architecturaux, *naturalia* réhabilités, parcellisation documentaire de

lieux, d'images, de pièces industrielles, d'objets usés et de tous autres regrats trouvés, réintégrés, rédimés.

Que l'objet d'origine, le "*néovestige*", le document choisi, émerge de lieux de démolitions, sorte de fatras immondes ou quelconque, ou qu'il provienne de fouilles minutieuses ou, mieux encore, de découverte fortuite; qu'il soit signifiant, fantaisiste ou tout simplement grossier, il demeure néanmoins, matière première, riche et utile à la constitution d'une réelle archéologie de notre imaginaire qui prenne racine et forme dans le présent et dans le quotidien même et qui, par un effet d'ambivalence *introjective/projective* inhérente à leur étrangeté révélée prédispose à la relecture, au réinvestissement et à la réintégration (imaginaire ou réel) à l'histoire humaine.

Anoblissant là la matière, dans l'urgence qui me presse.

Ainsi, par filiation analogique, le vil, le grossier, le fragmentaire, l'anodin, le sublime et l'objet peuvent-ils être esthétiquement saisis dans leur nouvelle étrangeté fossile, comme autant de signes de l'entropie toute naturelle du présent, comme autant de vestiges potentiels d'un futur indéterminé. Indéterminable.

Voilà toute la façon, toute la manière par laquelle nous entendons re-susciter l'imaginaire et le fantastique, re-créer l'étrangeté et la bizarrerie et l'instaurer comme système d'une puissance motrice de l'émotion esthétique, replongeant la conscience de l'instant dans l'océan primitif où la durée et le *continuum*, l'espace et le temps, la systole et la diastole marquent le rythme et la mesure illusoires du temps qui consume et de l'impermanence des choses.

Les découvertes, leurs nomenclatures, leurs classifications, la toponymie des lieux de leur extraction, leurs interprétations réelles ou fictives, leurs conservations, leurs

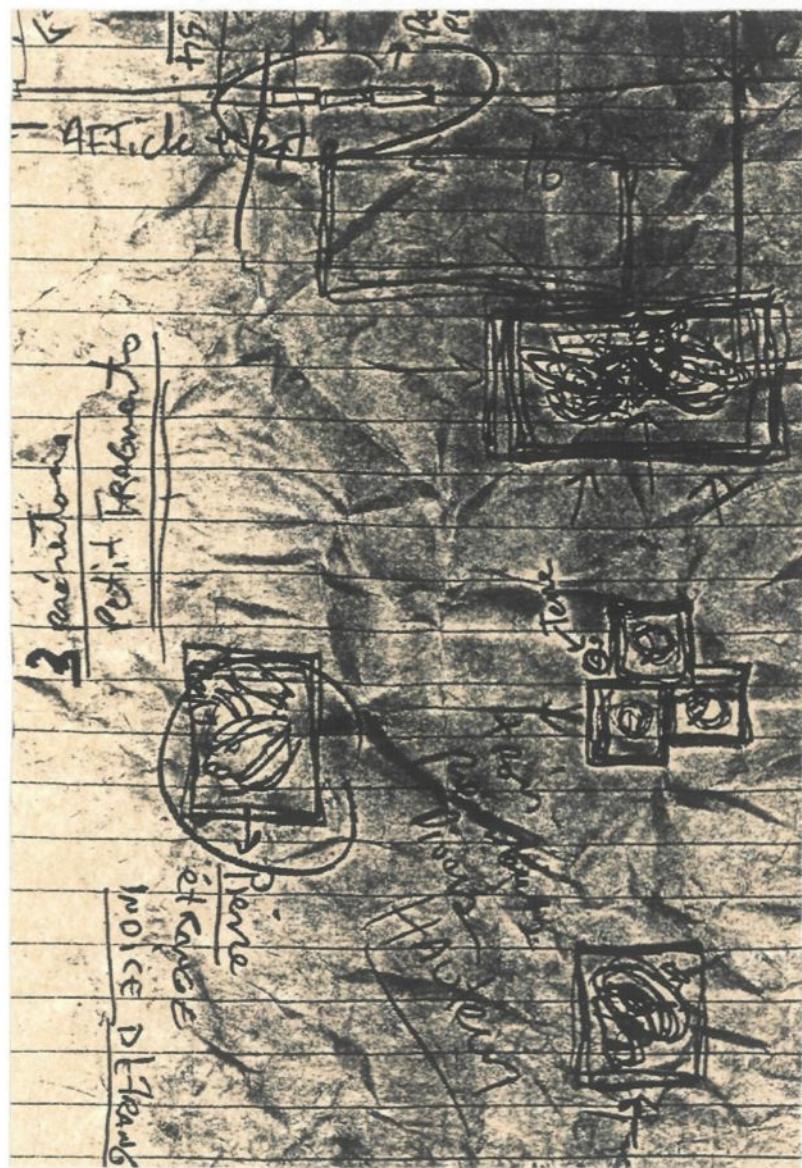
restaurations possibles et leurs intégrations potentielles à l'architecture et à l'environnement, offrent à l'artiste que nous projetons d'être un autre champ d'exploitation plausible et stimulant, annexant diverses disciplines de l'art. Somme toute, *Arkhaïos Modo* ouvre la voie à des créations diverses toutes empreintes de nos intérêts, en relation constante avec la méthodologie scientifique et l'expérimentation sensible; reconduisant notre pratique vers ce concept global de transdisciplinarité qu'offre en définitive le cadre idéal de l'hypothèse anthropologique qui soutient ce mémoire. Ainsi, fondamentalement, l'enjeu de notre pratique artistique se joue-t-il dans l'*a posteriori* du mémoire: la communication et l'exposition; dans la postérité et le legs. Nous sourions grivoisement à l'instant, de ce que nous venons d'écrire, de l'insidieuse évocation que révèle l'espace/texte: au fond - et cela n'est pas sans plaisir à Sigmund - *l'enjeu vient du postérieur et de son legs*, évoque grossièrement le principe d'analité. C'est un lieu commun de dire de la création qu'elle revêt une signification anale, la chose ayant été amplement vulgarisée. Mais si l'acte de création, selon cette toute première hypothèse de la psychanalyse, évoque le plaisir anal, il revêt aussi ce caractère de mise au monde, de remettre et

de donner, où analité et création se rencontrent dans cet "à partir du corps", ce "jeter sur" de la racine latine du mot objet, étranger et extérieur à soi.* Ainsi l'enjeu se joue-t-il dans l'*a posteriori*, dans les conséquences, (déduction), expérimentations (création) et suites réfléchies (approche phénoménologique de l'imaginaire) d'une démarche projective, anticipatrice et interdisciplinaire où fusionnent et se fondent histoire - art - science, tournant définitivement le dos à ce qui pourrait être de strictes obédiences artistiques ou scientifiques pour, au contraire, afficher (sans prétention), un refus face aux différences qualitatives trop aisément acceptées entre la connaissance empirique, et l'esprit scientifique, entre l'intuition poétique de l'imaginaire et la recherche pure. De plus, ce qui sera directement perceptible dans le suivi de ce texte (nous le verrons dans *Anterior operatus*), c'est le processus, le lent cheminement de références et d'autoréférences construisant sur l'histoire et la tradition épistémologique, une toute personnelle démarche de connaissances et d'aventures artistiques ouverte aux plus vastes horizons qui donneraient à l'ensemble de nos productions une force et un

*

Le bambin considère le contenu intestinal comme une partie de son corps; pour lui c'est un "cadeau" qu'il donne ou refuse.

caractère unifiant, à savoir toute la force coercitive de ses orientations.



Anterior operatus

A PROPOS D'UN LIVRE/OBJET

"...l'analyse des sources est peut-être plus lucide et certainement plus pleine si l'on cherche non seulement à voir d'où vient l'homme, mais aussi où il est, et où il va peut-être."

André Leroi-Gourhan

Tel qu'annoncé dans l'introduction au mémoire, j'entreprends maintenant, et ce n'est pas trop tôt, la mise en évidence de relations et de champs d'intérêts correspondant à des

productions dissemblables et espacées dans le temps pour en rétablir le parcours qui, de la réalisation toute spécifique d'un *livre/objet* aux premières productions solistes accordant au béton un potentiel archéologique virtuel (nous y reviendront plus tard), nous ont mené progressivement vers une démarche artistique personnelle et affirmée. Et de fait, à l'aboutissement progressif de ce mémoire, dans l'élaboration et la description commentée d'une exposition présentée comme finalité et exigence partielle de la Maîtrise en arts plastiques: *Fragments grossiers, étranges et récents*.

D'un rapport et d'un livre

C'est à la fin de l'année 1985 que nous avons oeuvré à la conception et à la réalisation d'un *livre/objet*²⁵ ayant pour thème la préhistoire de l'homme, de l'art et de l'écriture. S'affirmaient donc, déjà à cette époque, des intérêts pluridisciplinaires et une propension toute romantique et encyclopédique à l'archéologie et à l'anthropologie. Ce *livre/objet*, introduit et présenté dans la coupe d'une pierre gravée et polie, symbolisant à la fois la matière et le gîte, la taille de la pierre et

l'art pariétal, fut entièrement construit de façon à illustrer poétiquement, par la métaphore, la métabole et l'allégorie (figures de style communes certes mais toujours efficace), les données les plus à jour de la préhistoire, de la paléontologie, de la neurophysiologie et de l'archéologie; projetant ainsi l'oeuvre nouvelle dans la perspective d'une synthèse anthropologique. Ce livre, conçu comme un objet de recherche et de découverte, comme un repère florilège de connaissances, de poésie et d'art, d'images et d'impressions - données à voir et à lire - fut construit de manière à créer des effets de fouilles parcimonieuses et progressives toutes faites d'interrogations multiples et légitimes, de découvertes partielles et fragmentaires sur la préhistoire de l'homme, de l'art et de l'écriture.

À ces fins, le choix de le construire en analogie avec un terrain de fouille archéologique fut sciemment pris, suggéré par les thèmes et intérêts qui avaient prédisposé sa création, mais plus matériellement imposé par la structure même de tout livre qui, par ses accumulations de textes et d'illustrations sur page, ne peut que rappeler les strates et assises localisées que constituent un terrain, une tell: les couches et sous-couches mises à jour lors de fouilles

et d'investigations archéologiques. Ainsi, de cette simple mais évidente analogie, prenait forme, en même temps que s'affirmaient mes intérêts spécifiques, un livre construit de manière stratigraphique; c'est-à-dire que la compréhension de ses propos et de son contenu, ne puisse être rendue possible que par un consciencieux investissement de son épaisseur et de ses couches successives - page après page - à l'image des découvertes archéologiques enfouies sous les sédiments. Construit tel un épais palimpseste, régulièrement interféré de papiers faits à la main, de photos et de reprographies, d'originaux et d'inédits, d'emprunts et de citations, d'empreintes, de traces, et d'impressions; afin que sa lecture ne puisse être rendue possible que par une recherche parcimonieuse, minutieuses et intéressée (toute faite de manipulations délicates, de gestes et de regards) sur un contenu vague et vaste disséminé en strates superposées, mais jamais subséquentes. Ainsi, en fut-il décidé lors de la création de ce *livre/objet* parce qu'à l'exemple de la progression syntaxique et sémantique du texte d'un livre, les relations entre les découvertes archéologiques ne prennent vraiment sens qu'après coup, qu'après échantillonnage, comparaison et classification, qu'après analyse et interprétation. Aussi, de tous ces principes, tiendrait-il son effet archéologique certain.



Aux origines de l'hypothèse

Dans ce *livre/objet* - qui a pour titres et sous-titre "*L'Originaire - recueil anthropoétique*" - nous avons traité, de façon poétique et d'artistique manière, des rapports entre l'homme et le langage, entre l'art et l'écriture; de l'essor commun de ces manifestations particulières du langage dans l'emploi spontané du trait et de son contour, dans l'emploi simultané de la main et des muscles du visage, du geste et de la parole, du tracé graphique et du regard de l'oeil et ce, à travers le cheminement évolutif des premiers hominiens. Dans la recherche intuitive d'une approche heuristique personnelle proposant une image globale du développement humain qui, d'imprécises et polyphoniques perceptions sensorielles (le magma saussurien pré-linguistique ou la confusion "*bourgeonnante et bourdonnante*" de Williams James), entraîne la pensée à travers un désert de probabilités ou l'interférence d'aléas et de hasards structurants impose un ressac de tensions et d'émotions, vers le ressentir (sentir de nouveau) et l'émotion esthétique. C'est ce rapport conjoncturel et convergent présupposé (*tension/matière, émotion/image, réaction/création*) qui fut peut-être si déterminant dans l'élaboration de constellations

↑ Recherche
à l'analy-
tique
d'hypothèse
paralogique
opposée

Quand au
ressentir
c'est p-e-q
il y a
réminiscence
dans

voir Bourdieu ?

forcément de nouveau
p-e-q quelque chose
Il ait déjà là

schématiques associatives et sur la prégnance de l'image du corps et du milieu (de leurs rapports) dans la pensée et, plus tardivement, dans l'élaboration de signes et de symboles: manifestations inhérentes au langage, à l'art et à l'écriture. Les mêmes considérations s'appliquent en grande partie au pouvoir émotif et heuristique de certaines imageries visuelles. Aussi la *pensée en image* pourrait-elle être plus ancienne, plus primitive, selon **Arthur Koestler**,²⁶ que l'*intellectualité réfléchie et la pensée conceptuelle*.

*"En fait, la majorité des mathématiciens et des physiciens se compose de "visionnaires" dont la pensée est plus visuelle que verbale".*²⁷

Arthur Koestler

Les énormes difficultés que soulèvent les hypothèses structuralistes et les théories linguistiques (effrayés par la tâche sisyphienne d'une véritable analyse de l'image)²⁸ à propos du rôle

particulier et peut-être instigateur de l'image dans la formation du langage, se révèlent progressivement éclairées par le développement fulgurant de la psychanalyse (image du corps et spatialisation des affects), de l'approche archétypale de l'imaginaire (dynamique et figurative), de l'analyse anthropologique et ethnologique des pictogrammes et des dialectes primitifs et indigènes, et plus récemment, par la modélisation topologique des espaces de vie et les approches sémiologiques du langage visuel.²⁹ En Chine, on attribue l'invention de l'écriture à Fu-ji, (peut-être Fujiwara no Sadaie) ministre du premier souverain Huang-di qui se serait inspiré des traces laissées par les oiseaux sur le sol. "L'écriture chinoise la plus ancienne est généralement pictographique; elle représente de façon schématique, stylisée et conventionnelle des objets concrets: plantes, animaux, mouvements du corps, instruments, etc."³⁰ Combien d'instigateurs géniaux ont trouvé, par analogie au monde visuel les préceptes déterminants de leurs intuitions: les murs tachés d'humidité de de Vinci, la forme des cumulus bourgeonnants de Michel-Ange, les métaphores oniriques du surréalisme, les tests de Rohrschach, la pomme de Newton, la marmite de James Watt ou le train d'Einstein, n'en donnent qu'un bref aperçu. La métaphore et l'analogie, l'hypotypose et l'isotopie,

et par
symil
relax
l'impli
de veill
réussait
à l'
"marrant"
de l'ide
à l'appar
l'idée
elle

l'allusion et la comparaison n'en donneraient-elles pas aussi de forts beaux exemples? Ceci expliquerait encore le fait que nous soyons des sociétés si visuelles, si fustigées par le pouvoir de l'image, du cliché. *"Je vois ce que je pense, mais je ne sais pas le dire"* disait le petit garçon dans *"Alice au pays des merveilles"*.

*"Si nous voulons concevoir le langage à un niveau encore un peu plus bas, nous nous dispenserons même de ces légères indications de syntaxe; nous verrons alors que la pensée d'un peuple utilisant un tel langage consisterait entièrement en séries asyntactiques d'images."*³¹

E. Kretschmer

Aussi, et parce qu'il en est encore question, se sont donc coordonnés dans ce *livre/objet*, image, art et écriture, dans un souci de relations permanentes entre contenant (impressions, manuscrits et papier matières) et contenu (préhistoire et archéologie), cherchant, d'artistique façon, à illustrer et

matérialiser, pour mieux les saisir, les beaux travaux du très réputé **André Leroi-Gourhan**, docteur ès lettres (archéologie-préhistoire) et ès sciences (paléontologie). Dans son double ouvrage "Le geste et la parole" - *Technique et langage & La mémoire et les rythmes* -³² Leroi-Gourhan dresse, à travers les origines de l'humanité et du développement biologique, neuro-physiologique et paléontologique de l'espèce humaine, dans la constitution de couples fonctionnels (*phonations/graphies, gestes/paroles*), une sorte de paléontologie générale du langage qui, dans le processus d'évolution biologique, mène les premiers hominiens, de perceptions sensitives, viscérales et physiologiques (le goût, l'ouïe, l'odorat, la vue et le toucher) à l'esthétique fonctionnelle de l'outil et du tracé comptable; mène les premiers hominiens de sentiments et d'émotions esthétiques (sensibilité aux formes, aux rythmes, aux valeurs et aux couleurs) aux premiers tracés figuratifs, à la peinture et à l'écriture.

Il nous faut maintenant, avant de pousser plus avant et pour s'étendre encore sur le sujet hypothétique de ce mémoire, mettre en lumière ces propos denses et revenir sur ce qui précède. Dans une double perspective à la fois paléontologique et

ethnologique, Leroi-Gourhan apporte une synthèse du comportement matériel de l'homme. Partant des données de la paléontologie et des observations de la neuro-physiologie, ses ouvrages montrent le mûrissement de l'emploi simultané de la main (rythme du travail utile, habileté préhensile) et de la face (mobilité mandibulaire, expressivité émotive) et tracent chez l'homme et ses ancêtres, à travers l'évolution du corps, du crâne et du cerveau, le cheminement des manifestations techniques et esthétiques en fonction d'une série de libérations de la bouche et des membres antérieurs dues à l'évolution posturale des espèces.

"Nous étions préparés à tout admettre sauf d'avoir débuté par les pieds."

A. Leroi-Gourhan

"Avoir la tête dans les nuages n'empêche pas d'avoir les pieds sur terre."

Arthur Koestler

A la main qui peut se mouvoir de désunir et mettre à part.



Rappelons seulement, pour le bien d'appuyer de travers notre hypothèse, que c'est de l'évolution posturale que dépend l'édifice crânien et le déploiement de l'éventail cortical préfrontal, de plus en plus enrichi, à la fois par une augmentation du nombre de connexions nerveuses avec l'appareil corporel et par la multiplication de possibilités de coordination et d'association de ces commandes nerveuses qui aboutirent, chez l'homme (à travers les *dominantes réflexes* et leurs adéquations aux sens - réflexes posturaux, nutritionnels et copulatoires - propres à toutes les espèces) à l'intellectualisation des percepts, des rythmes et des valeurs ainsi qu'au déroulement particulier des manifestations d'affectivité et de motricité.

C'est à la *réflexologie* (Vedenski, Betcherev, Piaget) que nous empruntons les termes de *gestes dominants* ou *dominantes réflexes* dont nous soutenons - ce qui n'est pas en soi original, mais représente un autre biais de l'hypothèse du présent travail - qu'ils sont en étroite concomitance avec la représentation symbolique des sensations qu'ils impliquent. C'est ainsi que la dominante posturale implique, d'une certaine manière, la verticalité,

l'ascension, la matière lumineuse, la bifocalité, l'horizon et la perspective, la dimension, la profondeur et une plus précise différenciation des formes. Bien entendu, chez l'homme, cette dominante aboutira à la libération de la main, à l'exploration du toucher et à l'exploitation du geste. Car, dès que l'homme est bipède, il est bimane. La dominante nutritionnelle peut être assimilée à l'obscurité, au gouffre, doline et aven, au rythme de l'ingestion, de la digestion et de l'excrétion, comme au développement de la gustation. La dominante copulative et le mouvements rythmiques de l'accouplement peuvent sans grand effort être associés aux cycles vitaux de la nature, cycle saisonnier, cycle d'*oestrus*, aux parades nuptiales, à la danse, aux puissances de la vie et à l'érotisation du système nerveux. Toutes ces manifestations réflexes du vivant ont pour commun dénominateur l'écholalie et la stéréotypie agressive du geste (machinal, impératif et prévisible) ne pouvant déboucher que sur l'adjonction et la codification des sensations et des images lui étant associées, mais aussi - et c'est là d'un très grand intérêt, particulièrement fondamental dans l'énoncé de notre hypothèse - ne pouvant que prédisposer l'esprit aux plus vives tensions, agitations, émotions et réactions (ambiguïté, indécidabilité et agressivité) à l'égard de

toute interruption, brouillage et interférence de sa régularité quasi mécaniste: étrangeté, accident, mortalité et événement inhabituel. Ce sont ces interruptions et interférences ponctuelles et aléatoires dans le rythme quotidien des gestes dominants tels l'irréversibilité et la fixité de la mort, l'imminence du danger, la catastrophe naturelle, l'événement inopportun ou l'irrégularité d'une forme ou d'une situation contraignante, qui feront se développer toute une gamme d'émotions *agresso-défensives*³³ dont la trame commune serait un sentiment général de participation: ravissement, contrition, différenciation, identification et appartenance et ce, parce qu'il faut un minimum de participation pour sentir. Même si nous sommes persuadés du riche avenir de la sociologie préhistorique capable de restaurer, à partir de traces et de fragments, un ensemble cohérent de traits sociaux, les traces archéologiques de ces toutes premières activités qui dépassent la motricité technique et biologique sont plutôt rares et difficiles à saisir. Ce sont cependant les plus anciennes manifestations de caractère esthétique qui témoignent de réactions à l'égard de la mort (sépulture et cérémonie funeste) et de l'insolite dans la forme (culte des ossements et accumulation de *curios*).³⁴ Ces faits sont extrêmement intéressants car, s'il est plausible d'admettre le

bizarre naturel et le fantastique des formes nées du jeu des incroyables forces géologiques comme provoquant des réactions émitives vives, l'irruption du hasard comme événement générateur d'insolite et, par réaction, fondateur de comportements esthétiques est un fait assez nouveau qui ramène le comportement esthétique à une certaine *réactivité/créativité* face aux tensions émitives. De même pouvons-nous en déduire que si le comportement technique et social est vécu suivant des rythmes collectifs qui impliquent normes et exécutions conformes, la rupture de ces rythmes (aléatoire ou provoquée) implique, elle, l'étrangeté, le contrefait et la dissemblance.

*"Si le résultat final est l'excitation psychique, le point initial est de caractère viscéral; le changement de registre est irréalisable sans départ au plus profond de l'organisme."*³⁵

A. Leroi-Gourhan

Le besoin d'une issue créatrice d'ordre cathartique et

novatrice, si universellement reconnue, s'exprime aussi à la lumière de ces considérations. Le concept de "catharsis" s'applique, dans les "humeurs" d'Hippocrate, (qui sont en même temps liquides corporels et états d'esprit), à la purgation de l'âme comme à celle des intestins. L'une étant associée à la régularité normale de la chose, l'autre aux dérèglements affectifs et à la discontinuité émotive. L'une et l'autre pouvant être rapprochées d'une certaine réactivité émotive car, en définitive, si l'angoisse constipe, la peur, elle, fait chier.

M'ouvrir me répétant sorti d'un néant ici moins secret.

"La pensée, finalement est plus fille de l'estomac et des intestins que du "savoir absolu" et de "l'impératif catégorique "réunis!"

Bernard Marcadé

Plus fille encore de l'étrange, du hasard et de l'interférence que du commun, du prévisible et de la régularité. En fait, nos sens se sont sans doute développés pour mieux rendre compte de tout changement d'état et de situation, de tout *stimulus* étrange et nouveau dans l'ordre habituel des choses. Ainsi, le comportement esthétique pourrait-il être défini, dans la prolongation, la répétition, la perpétuation et la modélisation du *sentir*, comme une saine gestion de l'émoi et de l'agitation que provoque l'irruption fortuite d'une situation étrange et d'un élément nouveau dans le calme et prévisible cours des choses. Conséquemment, l'étrangeté et la bizarrerie peuvent-ils aussi être rapprochées de la notion de nouveauté, si partout présente, et comme elle, auraient ce pouvoir d'attirer et de fixer l'attention dans cet instant unique et fascinant, brillamment clair, de l'étonnement.

"Nos sens ont également besoin de nouveauté. Tout changement les met en état d'alerte, et ils envoient des signaux au cerveau. Si nul changement ne se produit, qu'aucune nouveauté ne se présente, ils somnolent et n'enregistrent rien, ou guère.³⁶

Diane Ackerman

Entre autres considérations

Cependant, et malgré l'abondance de réflexions et d'interrogations que soulèvent ces conjectures qu'il n'appartient pas à notre stratégie d'étaler pour l'instant à tout vent, mais surtout parce qu'il nous faut poursuivre, nous ne retiendrons dans ces relations établies entre les travaux de monsieur Leroi-Gourhan, notre pensée et notre *livre/objet*, que trois points d'intérêts particuliers qui ont motivé longtemps et motivent encore nos préoccupations artistiques.

Primo: le trajet anthropologique favorisant la recherche d'une image plus complète du développement humain comme surdéterminant de nos études de maîtrise et de notre démarche, et la fascinante ambition intégratrice qu'il implique, mise en rapport avec l'art.

Secundo: point de départ des propos plus directement liés à nos prochaines productions et, bien sûr, à cet exposé: l'analogie et la correspondance méthodologique qui ont prédisposé et présidé à l'effet archéologique et/ce, tant dans la construction du *livre/objet* que dans la création d'oeuvres toutes récentes.

Et tertio: prémisses avouées de l'hypothèse si indirectement énoncée: la survenance de sentiments ou d'émotions esthétiques par les biais et hasards de stimulations perceptuelles, interférant avec les réflexes innés, aboutissant, chez l'homme, dans ses plus primitifs ensembles *sensori-moteurs* à une mystérieuse et très singulière faculté d'émerveillement, d'étonnement de l'être (qu'il nous plairait de nommer, ici comme ailleurs: fonction fantastique, et que Bergson définit, dans le sens

*C'est plutôt une étude
neurologique des phénomènes
et c'est là toute la force*

*si hypothèse
que lles parl
la variabil
la variabil
isolé ?
impossibilité
de généralisa
tion*

suprême d'*euphémisme*, comme "une réaction défensive de la nature contre la représentation, par l'intelligence, de l'inévitabilité de la mort") mis en rapport avec l'étrangeté, la bizarrerie, l'insolite et la variété fantaisiste des formes que donnent à voir (qu'impose) le monde et la nature. Faculté plus généralement relative à une sensibilité toute viscérale, (musculaire, dermique, olfacto-gustative, auditive et visuelle) aux rythmes et aux valeurs. Rythme entendu comme succession, alternance, cycle illusoire du mouvement et de la vitesse, inhérent au corps, au cœur comme au geste, imposé par les besoins du corps (manger, dormir et s'accoupler). Le "*kombit*" créole - de "*commun*" et de "*beat*" - exprime la plus primitive image, car il ne manque effectivement que peu de choses pour que le battement du grain, la percussion commune des pierres ou l'abattage collectif d'un arbre, ne deviennent musique. Le rythme est aussi comptabilité, introduction de l'espace et du temps, régularisateur du chaos apparent de la mouvance et du bruit. Le terme de valeur, lui, peut être compris dans le sens de mesure: intensité, dimension et distance, durée, masse et quantité, chromaticité, contraste et luminosité. Le terme peut également regrouper des notions d'opposition et de qualification: comparatives, normatives et nominales; il est le lieu commun de la

grandeur et de la dépréciation, de l'investissement sublime et de la vénalité. Il implique nécessairement des notions plus complexes telles l'unicité, l'étau, l'équivalence et l'échange, le désir et le jugement. Les rythmes pouvant être plus généralement rapportés à l'alternance et au temps; les valeurs, à la mesure et à l'espacement. Il nous faudrait, comme le soulignent **Moles** et **Rohmer** dans "*Psychologie de l'espace*"³⁷ une phénoménologie plus complète de la perception ou, comme entend l'instaurer **Saint-Martin**, une sémiologie non-verbale du langage de l'image et des espaces de sa représentation, pour mieux rendre compte des idées qu'a générées la structuration progressive de notre hypothèse. Gardons-nous cependant, pour une temps, et par esprit de recherche conscientieuse, de pousser plus avant notre réflexion encore trop incomplète. Nous aurons dans la vie (peut-être) tout le loisir d'y revenir.

Finir et clore ainsi un parcours c'est tout ici commencer.

Du livre/objet comme cadre précurseur

Donc, et après nous être complu à l'instant, revenons maintenant, pour encore préciser cette étape importante du parcours, aux trois points retenus de notre analyse du *livre/objet* afin d'en mieux cerner les enjeux générateurs qui, du contexte purement référentiel de l'oeuvre à l'archéologie, nous emportent et nous projettent vers les possibilités d'une production récupératrice, par retour à ses origines, de ses propres traces et de ses motivations et, pour parler poiétique, du rapport dynamique et théorique qui unit nos productions à leur origine et ce, alors même que nous sommes aux prises avec elles; aux prises avec ce texte qui tente de les justifier. Ce n'est pas encore ici ni le produit ni l'oeuvre, ni la création ni la présentation, mais une activité projective et anticipatrice: la pensée du possible de cette création qui trouverait, dans ce double retour aux sources (retour sur une oeuvre déterminante et retour aux origines de l'émotion esthétique), la pertinence de ses affirmations, la confirmation de ses options. Retrouvons nous donc ici, en "*amont de l'oeuvre*", très conscients de ce qui s'y passe, s'y élabore, au seuil de l'entreprise et de l'aboutissement de ce mémoire dans une oeuvre

"étrangérante"³⁸ et intégratrice de la préhistoire (de sa propre histoire), et dont le tracé et l'esprit se dessinent, un peu plus précisément à chaque page de ce contraignant ouvrage.

Primo: l'esprit interdisciplinaire humble, mais non limitrophe, résolument engagé dans la voie de l'anthropologie entendue au sens le plus large, c'est-à-dire une connaissance de l'homme associant diverses méthodes et diverses disciplines puisant largement dans les concepts et méthodes des sciences humaines sans jeter *a priori* d'exclusive, dans un esprit de convergence et d'humanisme plénier. Voici encore une fois, pour y revenir, réouvert le large cadre, l'option et les préoccupations dans lesquels s'engagent et se définissent nos productions. Avions-nous vraiment besoin de l'écrire encore? Oui! sans doute.

"L'on voit immédiatement que dans ma perspective la soi-disant nécessité épistémologique de prouver la supériorité de telle ou telle théorie ou discipline sur telle autre, cette nécessité tombe à plat. Cette sorte de réminiscence à caractère polémique et stratégique n'a d'ailleurs rien à faire me semble-t-il dans l'ordre de la connaissance."

J.B. Roumanes

Secundo: l'orientation matérielle de l'oeuvre mise en rapport avec la méthodologie archéologique caractérisée par un besoin de creuser, de découvrir et de revenir au passé; par un ultime besoin de plonger vers la racine des choses et, *veritas ab recurro*, par la volonté d'intégrer le présent dans l'engrenage et l'alternance du temps.

"Ainsi, la question de l'origine de l'homme et de la culture ne concerne pas seulement une ignorance à réduire, une curiosité à satisfaire. C'est une question de portée théorique immense, multiple et générale. C'est le noeud gordien qui assure la soudure épistémologique entre nature/culture, animal/homme. C'est le lieu même où nous devons chercher le fondement de l'anthropologie."

Edgar Morin

Tertio: la volonté de confronter et de vérifier l'hypothèse révélée lors de nos recherches, de la matérialiser, d'expérimenter la façon, la matière, la manière sensible de la

rendre communicable et ce, artistiquement. C'est pourquoi, *volens nolens*, nous consacrerons les prochaines pages de notre exposé hypothétique aux premières expérimentations plastiques intégrant des objets divers au béton, à l'origine fortuite de ce procédé et à l'**exploration du potentiel archéologique qu'accorde aux choses, au plus banal objet, le fait d'être coulé dans le béton.**^{*}

^{*} Tiré du texte accompagnant notre première exposition solo, en septembre 1991.

Anterior materia
DE L'ART ET DU BÉTON

"Le matériau n'est rien par lui-même, ni noble ni vil".

Marcel Joray

Court historique

"Je peux ainsi, sans bouger, voir l'horizon béton, avec ses montagnes qui insensiblement s'affaissent et plient devant le surgissement inexorable de la pierre humaine". Ainsi s'exprime Rusty, le narrateur désabusé d'une histoire cruelle et lamentable de

Jean-Pierre Vidal.³⁹ Et, sans aucun doute, cette métaphore mérite-t-elle qu'on s'y attarde. *Pierre d'homme et roche humaine*. Jamais encore plus laconique définition du béton ne nous était parue plus juste. Le ciment étant obtenu par broyage d'une roche artificielle nommée dans l'industrie spécialisée, le *clinker*, à laquelle est mélangé un très faible pourcentage de gypse (sulfate hydraté de calcium naturel) destiné à régulariser la prise. La pouzzolane, variété de terre volcanique jouant le même rôle régulateur, est aussi couramment utilisée en France et en Europe et ce, depuis la Rome antique. Le *clinker* est essentiellement obtenu par cuisson d'un mélange de calcaire et d'argile dans une rapport 8/2 et bien que son apparition soit liée à l'industrie récente (broyage et haut fourneau), le principe de sa composition peut être rapproché, à 10 000 ans près, de la cuisson des argiles sablées, de la céramique, du biscuitage, et des premiers liants de chaux grasse employés naguère pour la construction. Les constituants principaux de tous étant la chaux, la silice, l'alumine et le fer.

Étrusques, Phéniciens, Grecs et Romains se servirent de la chaux, obtenue par cuisson du calcaire et extinction à l'eau,

dans tous leurs travaux de maçonnerie. Les Romains mélangeaient déjà la chaux à des cendres volcaniques riches en silice. Ils obtenaient ainsi un liant capable de durcir sous l'eau. Au Moyen-Âge, nul autre progrès n'ayant été fait, on utilisait comme liant un mélange de chaux, de gypse et de briques d'argiles pilées. Il faudra attendre les percées de l'industrialisation pour que puisse apparaître, sans grande innovation fondamentale, l'ère du béton. Notons cependant que c'est avec l'avènement des bétons armés et précontraints, légers et caverneux, amiantés, autoclavés et réfractaires (récente variation du même composé), que sera rendue possible son utilisation omniprésente et multidimensionnelle, *nobiliter ex gravitas*, dans l'art et l'architecture.

Si le béton, à bien des égards, remporte partout un très franc succès dans la construction, l'innovation architecturale et les arts, c'est évidemment dû à ses caractéristiques mondialement reconnues: prise rapide sous toute condition, solidité à toute épreuve, malléabilité, durabilité et, bien entendu, faible coût. Il peut aussi être esthétisé, rendu lisse, rendu doux, peinturé, texturé, intégré ou travesti. Bien peu d'utilisations cependant prennent en

compte son énorme potentiel liant et enrobant et de surcroît, érodable, fragmentable et fossilisateur éminemment utile pour la constitution d'une archéologie récente.

Comme nous en avions exprimé précédemment l'intention, il nous faut maintenant écrire sur l'aventure conjoncturelle qui nous a porté à explorer le potentiel fossilisateur, érosif, liant et enrobant de cette "*pierre humaine*" qu'est le béton.

Cette idée nous est survenue alors qu'à l'été 1990, travaillant à la construction de fondations et occupés à mélanger sable, *portland* et gravier, des enfants - par délicieux esprit de malice ou heureuse interférence - avaient introduit dans nos mixtures des jouets, pierres et autres menus objets que nous coulions aux fondations sans autre souci et dans une totale indifférence. Mais voilà qu'en découvrant, sous les formes de bois retirées, quelques-uns de ces objets figés aux fondations de béton, la révélation allait nous advenir. Et, par un formidable effet d'association mnémonique subite (géologie, archéologie,

préhistoire, matière, production, art) suscité par l'étrangeté et la bizarrerie de ce fait, nous décidions, avec enthousiasme et empressement - parce que nous retrouvions dans cette agréable surprise, cette dimension fantasmatique de l'étrange et de l'inusité qui générait en nous de vives réactions émitives empreintes d'interrogations sur la valeur archéologique potentielle de ces éléments à jamais fusionnés aux fondations - de poursuivre en ce sens et d'explorer plus systématiquement cette incontestable potentialité du béton.

De la matière à l'intention

A partir du nom d'une compagnie distributrice de ciment "Readymix" - qui donnait titre à nos intentions - nous mélangions intempestivement au béton toutes sortes d'objets hétéroclites: livres, jouets, rebuts, métaux, pierres, verreries, etc., comme empressé d'en vérifier les possibles effets, comme pour reconstituer artificiellement l'agglomération magmatique et fossilisatrice des temps géologiques. Ces objets, entassés ou isolés dans des moules de formes et de dimensions variées, moins choisis qu'improvisés, furent coulés et cimentés dans le plus ordinaire des bétons.

Ainsi, laissant plus libre cours au champ de l'aléatoire et du hasard qu'à la volonté préalable de parvenir à quelques chose, "Je me moque des courants, je n'aime que les navires", écrivit un jour Valéry, nous espérions créer des agrégats ou agglomérats (sorte de chlorite artificielle) qui deviendraient, par le biais d'un travail de démoulage, d'extraction, de taille, et de fracture, les matériaux premiers d'une vaste entreprise d'exploration, tant sur

le plan formel (fragments étranges et grossiers) que sur le plan poétique (effets d'exhumation et de fossilisation); tant sur le plan méthodologique (mise en rapport avec l'archéologique) que sur le plan projectif (exploitation artistiquement plausible des matériaux).

Ayant ainsi, en un premier temps, constitué un inventaire d'objets figés et de formes fragmentées aux dimensions et composantes variables, diverses possibilités d'exploitation de cet inventaire s'offraient à nos considérations. Par exemple, la taille directe, la ciselure, les ruptures, les brossages auraient pour conséquence, en plus d'opérer sur le béton des transformations singulières, de faire ressurgir, réapparaître ses constituantes. Pareils à d'étranges exhumations du présent, "*neocurios*" ou "*faux fossiles*" suggérant, par leurs aspects, l'idée de la mort et du temps passé. Ces interventions auraient aussi comme effet de faire ressortir, en partie ou sous l'apparence de tracés fossiles, d'empreintes, les objets hétéroclites composant nos agrégats.

Bien que cette recherche ait débouché sur une

multitude de propositions que nous considérons fort intéressantes (répétitions de formes identiques aux composantes variables, assemblages hétéroclites et néoalliages, choix plus sélectif des constituants, bétonnage d'objets signifiants qui furent d'ailleurs, l'objet d'une exposition soliste, le 15 septembre 1991, au Musée du Fjord), nous devrons nous contenter d'une description succincte et générale de celles-ci puisque nous en récupérerons certaines lors de notre exposition de maîtrise et que nous en présentons quelques images dans les annexes de ce mémoire. Soulignons cependant que cette exposition tenait davantage d'un inventaire de possibles tout à fait convaincant et presque inépuisable que d'une volonté structurante d'en orchestrer l'orientation, et que l'effet archéologique potentiel intentionnellement désiré, fut par tous ressenti.



Les premières oeuvres intégrant le béton furent donc réalisées selon les méthodes déjà décrites plus haut, c'est-à-dire par accumulation d'objets ramassés au hasard des rencontres et liés ensemble dans des moules à l'aide de ciment. Le ciment séché, les pièces furent démoulées, fracturées et retravaillées. Chacun des morceaux fut nettoyé et brossé, de sorte que les objets, les constituants, apparaissent plus clairement, même partiellement. Les plus petits fragments, les éclats, les débris des fractures furent ramassés, conservés, classés et ordonnés comme signes et témoins du travail exercé.

De façon générale, les oeuvres ainsi réalisées se présentent comme des fragments rupestres (lire fragment comme partie d'une incomplétude), des tronçons amorphes, et cristallins, des amas d'éclats ou de débris, des morceaux épars qui fusionnent, allient en leur sein plusieurs éléments plus ou moins identifiables qui parlent du présent dont ils sont issus. Chaque pièce, chaque oeuvre, est donc composée d'une quantité indéterminable d'éléments, de matières disparates, ne devant sa configuration, son statut d'objet d'art qu'au liant qui l'assemble, qu'au contexte qui les rassemble.

Chaque oeuvre étant faite de parties liées au béton et elle-même partie d'autre chose, d'un projet plus complet d'exposition (peut-être) ou de présentation les intégrant et les justifiant: sorte d'installation projetée, stratégique et signifiante qui fasse oeuvre plus globale, plus personnelle, plus véritable, et où, chaque objet, oscillant constamment entre la représentation fragmentaire de ce qui y serait exposé et la fixité fossile de son étrange unicité, entre sa banalité indéniablement reconnue et la subtilité contextuelle de sa monstration, s'inscrirait dans un projet archéologique révélateur. Projet posant à la fois le problème de la commune fragilité des objets du présent ainsi investis et la force nouvellement suggestive de leur insertion contextuelle.

Chaque oeuvre dans sa forme, plus minérale et rocheuse que plastique, tenant davantage du morceau cru, de la ruine et de la grossièreté que de l'esthétique formelle, générerait pourtant, par son étrangeté, une émotion du même ordre. Elle attirerait, dans ce contexte particulier, l'attention par le fait qu'elle

ne montrerait qu'en partie des entités, des unités du réel qu'il faudrait deviner, redécouvrir, reconstruire, réinventer, suscitant pour cela le recours et l'investigation de l'imaginaire. Elle étonnerait aussi par le bizarre amalgame qu'elle donnerait à voir, reçu comme autant de voisinages et de connexions hétéroclites, de courts-circuits et de références improbables, inusités, insolites, mais toujours à la fois, révélatrice de la société, du monde et du temps dont elle émergerait, et révélatrice du processus qui, de la banalité commune de son émergence, l'eût rendu tout à fait étrange. De là, l'intérêt anthropologique certain. De là, la valeur archéologique virtuelle. Enfin, ce travail, ainsi considéré, rend-t-il plus matériellement perceptibles les relations analogiques déjà présentes dans le *livre/objet* et agit-il, dans le parcours que nous nous sommes proposé d'établir, comme point médian de nos recherches plastiques actuelles. Mais, aussi, agit-il, comme anticipation d'un projet final, mais ouvert, d'exposition prochaine: *Fragments grossiers, étranges et récents.*



ÉLÉMENTS DE CONCLUSION

Depuis "*Readymix*", première production "Coulée dans le béton", deux autres manifestations artistiques d'importance, "*Objets sans intérêt*" et "*Indices d'étranges substitutions*", sont venues enrichir matériellement ce corpus théorique. C'est à la consultation des annexes de cet ouvrage qu'il sera possible de s'en mieux rendre compte. Notons, tout de même, que c'est à partir de ce contenu théorique et prospectif, à partir des mêmes intérêts, de la même matière que sont nées ces propositions. Alors qu'"*Objets sans intérêt*" (exploration parallèle que nous poursuivons toujours) s'est laissé prendre au jeu de l'objet: l'objet archéologique inventé, constitué de béton et de pièces industrielles vétustes plus liés à l'imagination, l'invention et la création poétique qu'à la méthodologie spécifique de l'archéologie, "*Indices d'étranges substitutions*" quant à lui, projet artistique *in situ*, s'est laissé attirer bien en amont de la perspective archéologique, soit par "*le travail de la terre*"⁴⁰ (activité précambrienne) et "*l'écriture des pierres*" inspirée de Roger Caillois et d'études géologiques en cours. Le projet visait l'intégration d'objets divers dans les fissures de la pierre; substitutions rocheuses et implantations indicielles de

roches humaines sur des sites orogéniques, parmi les affleurements et les sédiments, sur l'épaisseur de la matière et du temps.

"Et quand à la connoissance des faictz de nature, je veulx que tu te y adonne curieusement..." Puis songneusement revisite les livres..."

Gargantua

Ainsi, pour conclure, avons nous donc, comme tant d'autres, livré la marchandise, respecté les engagements, les objectifs et le cadre de l'entreprise, ayant, bien entendu, laissé derrière et autour, tout ce dont nous croyons qu'il aurait fallu parler. Tout ce dont il sera peut-être question, en amont comme en aval, lors de la présentation des oeuvres accompagnant ce mémoire. Avec ce sentiment d'humilité, d'incomplétude et d'infinitude propre aux travaux de recherche et à l'investissement véritable d'un sujet. Nous aurions aimé, entre autres, traiter plus à fond du problème de la "*fragmentation*" et de la "*compression*"

chez Ehrenzweig, problème inhérent à nos travaux plastiques et si présent dans le discours critique, analytique et esthétique, et que nous supposons aussi générateur d'étrangeté. Il nous eût paru plus sérieux de préciser davantage les notions de "*fonction fantastique*" et d'"*imaginaire*" élaborées chez Bergson et Durand à travers une étude exhaustive de la chimie des émotions (entrevue par Koestler) dans les matrices associatives et le cortex *bi/socié* du limbe et ce, dans la perspective d'une phénoménologie élargie de la perception. Les approches toutes récentes d'une sémiologie visuelle (Damisch, Eco, Greimas, Metz, Floch et Saint-Martin) nous eurent été peut-être, si nous les avions mieux connues et maîtrisées, d'un certain secours. Nous songeons, en particulier, à l'ébauche d'une sémiotique dite du monde naturel (Groupe Mu), reconnaissant l'existence et l'autonomie d'un plan de l'expression visuelle. Toutes ces nouvelles analyses, ces recherches en cours, tenant compte des développements récents de la psychanalyse, de la *gestalt* et de la psychologie de l'espace, se fondent sur la notion mathématique de topologie: *analysis situs* - traduite, dans le contexte des sciences humaines, en tant qu'*espaces organiques fondamentaux* - déjà décrits chez Piaget et Lewin comme "*première médiation par laquelle le sujet humain construit sa notion du réel et*

du spatial"⁴¹ comme pensée spatiale plus apte à représenter "des conduites humaines, qu'il s'agisse d'activités perceptives, d'organisation affective ou de trajets de sémantisation."⁴²

Bref, nous voyons qu'où s'arrête l'hypothèse, commence la recherche active et que dans le processus de la connaissance (*induction, déduction, construction*), s'initie l'expérimentation sensible et la recherche plus approfondie conviée à la fois par la certitude d'y faire d'étonnantes découvertes, et la déception (toujours théorique) de n'y rien trouver d'autre que répétitions, plagiats, confrontations et infirmations. Lieu commun de la curiosité et de l'étonnement comme du discours et de la méthode. Ainsi, l'acte de création n'est-il jamais qu'un saut dans l'inconnu, qu'une aventure plus ou moins planifiée.

Nous espérons, par ce rapprochement entre l'expérimentation sensible que propose la création artistique et la méthodologie scientifique élargie auquelle elle réfère, souligner l'importance de l'expérience esthétique dans le processus de la connaissance; réavouer, par le fait même, nos convictions en ce qui

a trait à la place de l'art et à son rôle social dans l'élaboration de politiques culturelles, dans le processus de l'éducation et de l'enseignement; réitérer notre foi dans son rôle actif et participatif dans l'élaboration des connaissances de l'homme.

Ainsi, non seulement favoriserons-nous l'avancée technique et technologique, mais aussi une évolution précieuse et essentielle à la définition d'un monde plus humain, plus positif. Nous exprimons la hâte de voir l'enseignement des arts favoriser non seulement des approches exploratoires et techniques somme toute confortables et encore solidement établies dans nos universités, mais la recherche rigoureuse et l'aventure créatrice véritable par un enseignement plus compétent et plus étroitement lié aux réalités du monde, de la vie et du développement des sciences humaines. Il nous faut, à nous, artistes, générateurs de signes et stimulateurs de sens, prendre notre place dans le monde et y retrouver l'essence et l'importance de nos actes. Il nous faut sortir du cercle stérile, inverti et schizoïde des pratiques et productions solistes, autosuffisantes et récluses dans lequel on voudrait bien enfermer l'art et le trouver beau, et ainsi, replonger dans le contexte d'une aventure humaine créatrice, vivante et initiée dès l'origine.

DE L'ÉTRANGE, DU BIZARRE ET DU FANTASTIQUE

(Éléments de définitions)

DE L'ÉTRANGEté, DU BIZARRRE ET DU FANTASTIQUE

"...le nomade, assis sur le bord du cirque, ses jambes enfouies dans le sable mêlé d'ossements, écorche un lézard vivant..."

Pierre Guyotat

"Un très long couteau bleu que le couchant jaunit dans son oeil tranche la tête de l'eau..."

François Martel

"Sur le premier mur, trois pénis en acier se dressent et trois poissons se meurent sur le mur d'à côté."

Daniel Jean

Ce travail nous eût paru fort incomplet sans qu'aucun effort de notre part ne fut fait pour tenter d'en définir ce qui, somme toute, en constitue l'objet. Si la méthodologie scientifique implique, de manière évidente, qu'aucune science ne puisse se constituer sans d'abord tendre à circonscrire et à définir l'objet précis qu'elle se propose d'étudier, la pensée artistique, quant à elle, pourrait mieux, peut-être, se définir en commençant par la fin. Et d'aventure, tenter, au bout du chemin, de définir plus clairement l'objet de sa pensée. Ce qu'il faudrait maintenant chercher à faire, c'est de saisir et d'expliquer le caractère particulier de ce qu'une expérience sensible de création artistique voudrait pouvoir reproduire, générer, à savoir l'étrangeté. A bien des égards, et à la lumière de ce que nous ont révélé nos recherches, bien qu'encore incomplètes, apparaissent comme insolites, étranges ou bizarres, les objets qui, n'appartenant pas au monde du vivant, en exhiberaient ou les propriétés ou le reflet des propriétés. Serait ainsi étrange et bizarre, la chose qui, par quelques anomalies de forme, de dessin ou de couleur, exciterait la fascination et attirerait l'attention par une vague, inattendue et immédiate ressemblance au monde vivant, donc au monde naturel, à la nature des choses.

"Voici circonscrite l'anomalie autour de quoi s'organise l'affabulation des fougères, du palais, des oiseaux, de la foudre enfin, veine banale comme on en voit sur n'importe quel marbre."

Roger Caillois

C'est donc en rapport à la mémoire et par *mimesis* - ce qui n'est certes pas ici la représentation d'une chose par une autre, mais un rapport de ressemblance et d'identification entre deux étants - que se révélerait soudainement l'étrangeté. L'imiter n'étant pas exclusivement ici la nature et le vivant, mais aussi la *natura naturans*, les actes et opérations de la *physis*, le reflet et la trace de ces actes et opérations. Le terme *mimesis* ne se laissant pas seulement ici traduire par imitation, mais aussi par reproduction de l'imitation. Le principe en serait en quelque sorte l'analogie, le lieu de référence la *mnèse*, "se souvenir", la mémoire. Or donc, l'étrangeté et la bizarrerie pourraient être définies comme valeurs intrinsèques d'une chose (machin-truc, pierre brute, gugus, racine tordue, morceau de *scrap* ou autre) qui serait insolite

parce qu'elle rappellerait vaguement autre chose. Mais que serait donc cette autre chose qui, par réminiscence, serait suggérée par l'étrange, et quelle en serait l'origine? La nature? Si effectivement il en est ainsi, la nature, le vivant et la nature du vivant - la trace et le signe de son action - seraient donc le lieu privilégié originel et générique du référent, et la mémoire, celui de sa similitude, de sa duplication et de sa reproduction. En vérité cette antériorité, d'ailleurs insondable, ici sous-entendue, d'une représentation unique et générale sur tous les semblables du réel constituerait davantage un programme qu'un prototype unique à proprement parler.

"...c'est bien toujours à une (in)certaine antériorité, jamais assignée, que mimesis semble nous avoir, de force, reconduits."

Jacques Derrida

Si ce raisonnement du mimétisme de l'étrange et du bizarre sur le vivant peut, sans conteste, être reçu comme le plus

solide crédit des textes et de l'hypothèse de notre mémoire, de ceux d'André Leroi-Gourhan dans "Le geste et la parole" et de Roger Caillois dans "L'écriture des pierres", il nous apparaît cependant, et à vrai dire, curieusement incomplet. En effet, ce raisonnement impliquerait (nous croyons l'avoir dit) la notion d'un *protos*, d'un archétype original, unique et originel, d'un programme premier et générant; d'un modèle idéalisé auquel référerait la mémoire, dans l'acte vif et bref de l'étonnement, lors de sa rencontre avec l'étrangeté.

"L'imagination pourrait aussi bien refuser l'appât que la pierre lui propose, et se défendre d'apporter une solution douteuse à la fausse énigme."

Roger Caillois

Or, nous croyons cependant que l'originel est sans mémoire et que ce qui paraît étrange perd, du coup, son caractère d'étrangeté, dès qu'il est assimilé, saisi et reconnu par la mémoire

comme réminiscence, simulacre, comme simple ressemblance et que ce qui est, par conséquent, véritablement étrange, est sans référence. Nous croyons aussi que ce qui fait l'étrangeté d'un ceci, est d'être un ceci insolite, étranger à toute identité, et non d'être identique ou assimilable à quelqu'autre cela que ce soit. Voici! ce qui est bizarre. Voilà! ce qui est très différent.

"Précisons-le encore une fois: il n'est pas unique en tant qu'il serait insolite ou étrange, mais insolite et étrange en tant qu'il est unique."

Clément Rosset

Dès lors, la singularité d'une chose étrange ou bizarre résiderait dans son unicité non identifiable qui n'aurait nul antécédent dans la mémoire parce qu'unique et incomparable. La mort par exemple, non imitable, n'ayant aucun comparable, serait, plus que tout effet du vivant, la plus étrange chose. L'Objet Volant Non Identifié, l'étrangeté la plus caractéristique et fantasmatique de notre temps. Ce que cherche Freud dans

l'"*Inquiétante étrangeté*" c'est de son propre aveu, ce qu'il ne peut saisir mais qui l'affecte et l'émeut: "*Une disposition rationaliste ou peut-être analytique lutte en moi contre cela, quand je ne puis savoir pourquoi je suis ému ni ce qui m'étreint.*" Ce qui vous étreint, cher ami, ce qui vous émeut, c'est l'*étant*, l'*unique* et inaudible étendue de l'*être* dans l'*espace* et l'*temps*; sans mémoire, sans double et sans durée, et c'est cela qui est fantastique; car ce qui est fantastique, c'est que ce qui est étrange et insolite étant unique et sans référence, ne peut être qu'inventé en nous, imaginé, imaginaire. Voici! ce qui est et qui trompe dans l'*étrange*. Voilà! le reflet et l'*effet* de ce qui semble, dans l'*étrangeté*, être si familier. C'est peut-être aussi cette étrange familiarité de l'*unique* qu'entendait dire **Walter Benjamin** de l'*aura* et de l'*authenticité* et ce, à l'*ère* et au rythme de la *reproductibilité*.

Oh! Quelle indicible chose que l'étrangeté générante. Et quel vertige, quelle ébriété angoissée que l'imagination révélée...

Voici où et, peut-être, en quoi réside l'*essence* de la fonction fantastique, la folle nature de l'*imaginaire*. Un programme auto-générant qui ne produise que de l'*unique* et du sans référence, à seule fin de se reproduire et de nourrir sa

mémoire. C'est tout ça finalement qui est si fantastique! Si unique!

De toute évidence, sans doute, nous faudra-t-il y revenir

IMAGES COMMENTÉES D'UNE EXPOSITION

FRAGMENTS GROSSIERS ÉTRANGES ET RÉCENTS

(Vers une archéologie de l'imaginaire)

CNE

Jonquière

Septembre 1994

FRAGMENTS GROSSIERS, ETRANGES ET RECENTS
(vers une archéologie de l'imaginaire)

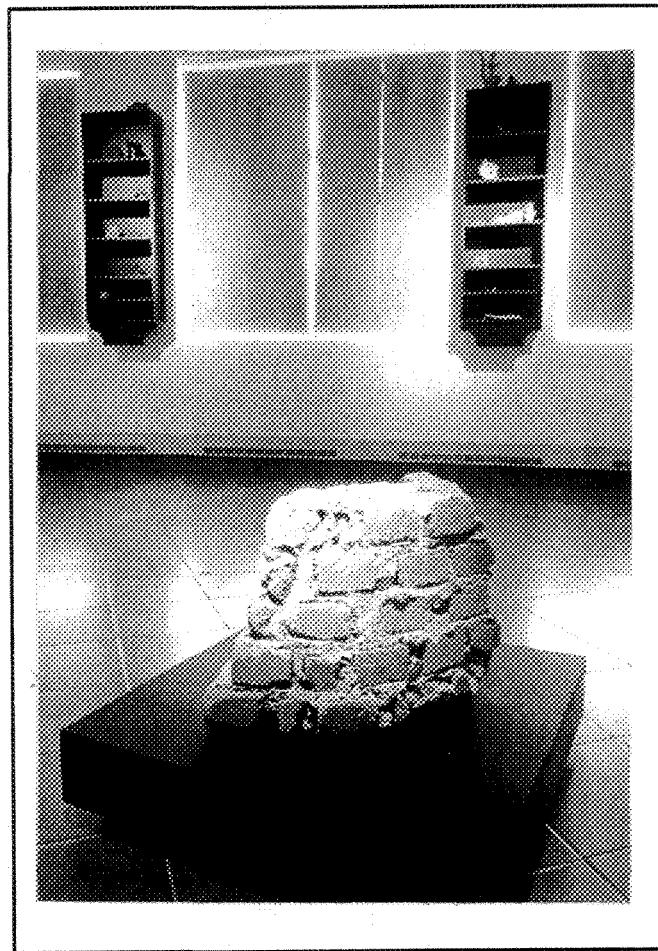


Exposition floue ou oeuvre de mémoire

DE L'ETALAGE

Une longue salle grise et blanche garnie, sur un de ses côtés, de dix fenêtres dont les vingt volets intérieurs ont été rabattus pour mieux clore l'enceinte, le lieu. Au centre droit, une longue table noire, sise sur trois socles équidistants, présente, sous un éclairage ambré, quelques objets épars, usés, fossilisés et pourtant presque familiers: objet usuel, jouet d'enfant, boulet de fer, petite pierre et fragment. A droite, près de l'entrée, trois présentoirs supportent une multitude de bricoles toutes aussi uniques qu'anodines; toutes aussi vétustes que nouvellement acquises. Ailleurs, ponctuant l'espace libre des quatres murs de la salle, sont accrochés quelques étrangetés hybrides: combinaison arbitraire et aléatoire faite de vieux bois peint, de fer rouillé, de plâtre et de tissu trouvés, ici et là détrempés ou recouverts de béton. Sur des socles et par terre traînent, aux pieds des faisceaux d'éclairages, quelques pièces inconnues ou d'utilité douteuse: objet de culte, oeuvre d'art, pièce mécanique ou industrielle sorties d'un temps, d'un monde et laissés là, à découvrir. Décallés, du milieu vers deux extrémités opposées de la salle, trônent deux gros fragments, plus familiers cependant,

bien qu'incongrus. Au fond, à gauche, deux longues étagères sombres présentent une collection insensée d'éléments hétéroclites: morceaux de béton, fragments ferreux, embouts rouillés et roches bizarres, alors que sur le mur de gauche, entre les étagères et une oeuvre (presque primitive) faite de métissages étranges; une grande carte topographique de la région, semble indiquer, quelque part sur le grand lac, une île ou mieux, un inexistant lieu de provenance.

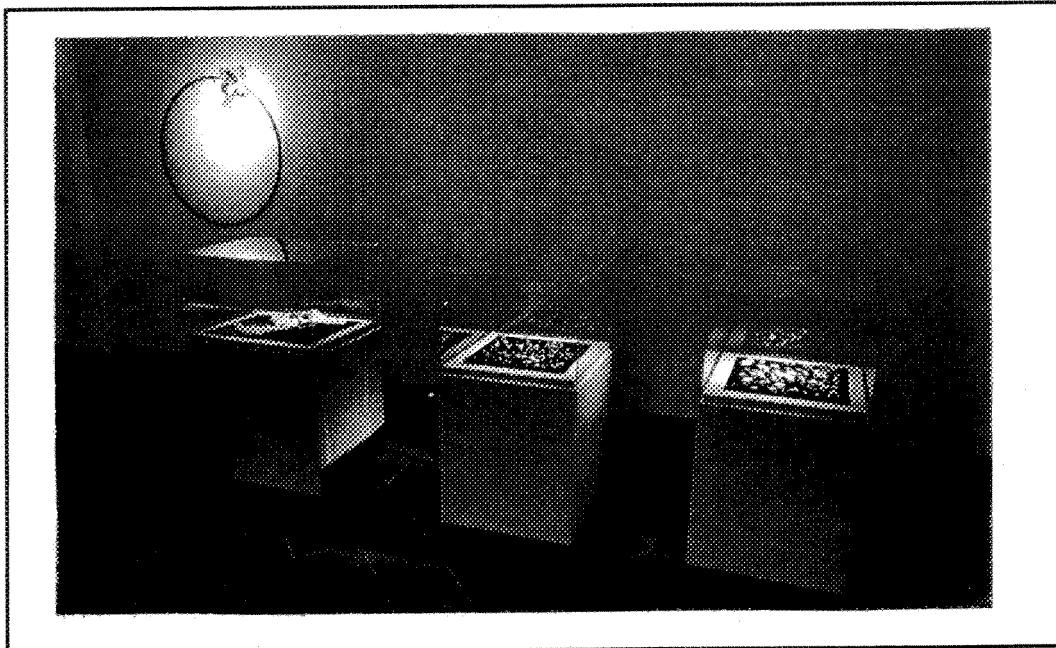


DU LIEU

Sommes-nous dans une épicerie, une bijouterie, un magasin de bibelots, une galerie d'art, un inventaire d'archéologie, ou une chambre d'enfant ? Sommes-nous en présence d'une collection privée, cédée pour un temps au musée, ou en un lieu imaginé pour

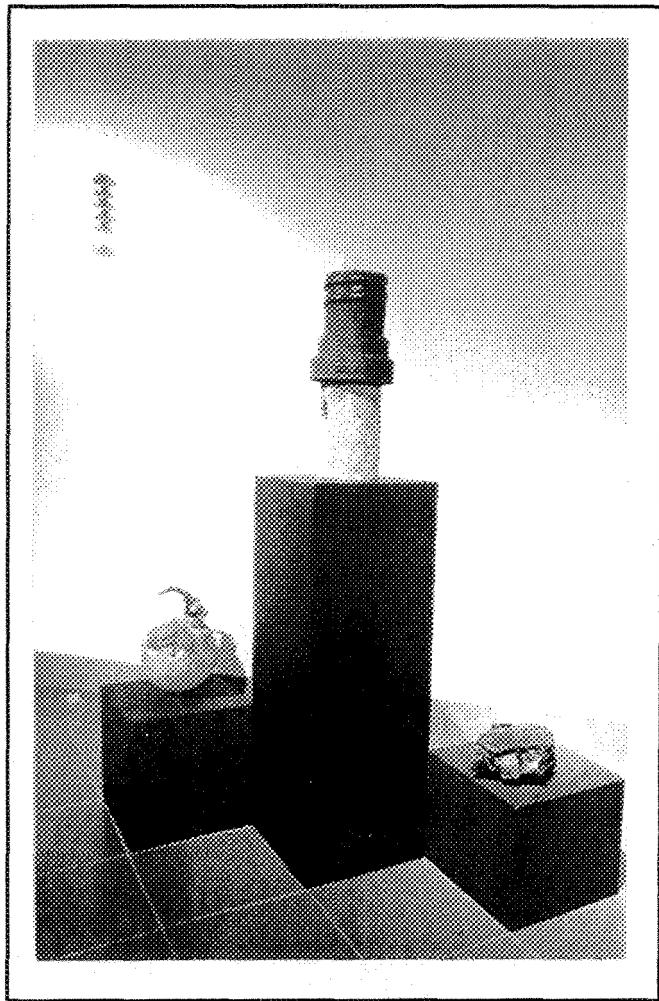
rendre intemporel, trouble et floue le déjà vue, l'ordinaire et la banalité ? Sommes-nous ici, plus justement peut-être, au milieu d'un assemblage prudent et modéré d'oeuvres et d'éléments plastiques réalisés depuis peu et présentés comme une étape déterminante d'une orientation esthétique en devenir: au coeur d'un imaginaire toujours motivé par l'hybridité, la bizarrie et l'étrangeté des formes et plus encore, par l'entropie toute naturelle agissant sur tout et partout et ce, au présent même.

Or, et bien que l'espace d'exposition du CNE, pris dans sa globalité, ne renvoie pas explicitement à un espace mental autre, plus homogène, il y réfère constamment, car où sommes-nous donc, en définitive, si ce n'est dans cet espace autre (physique ou imaginaire) où sont recensées et se côtoient (sans pour cela perdre de leur étrangeté) toutes les bizarries et curiosités de l'archéologue, du conservateur, du scientifique et du collectionneur; espace tout entier comblé, fait d'étalages, de podiums et d'accrochages.



DU PROJET

Initialement, ce projet d'exposition peut être compris comme une tentative d'exprimer, de mettre en forme, l'activité sauvage de la pensée créatrice mise en relation avec la matière là, la chose trouvée, l'objet creux, inutile, inutilisable. Comme si cette matière, devenue étrangère par son inutilité et appartenant ainsi, déjà, à un quelconque passé, pouvait être sauvée, intégrée à une archéologie - non imaginaire mais imaginée - projetée de son actualité.

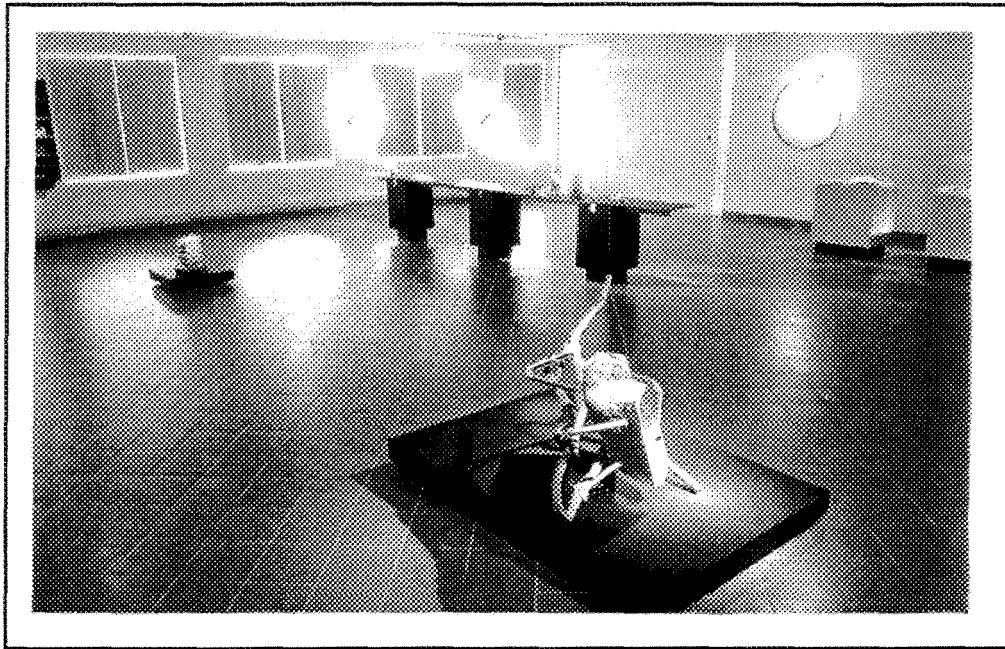


S'il fallait classer cette exposition, il faudrait la situer sans plus de prétention, quelque part entre le *Musée des Traces* d'Irene F. Whitomme et le contexte historique, anthropologique et psychologique du travail de Richard Purdy. Chez l'une, par

comparaison installative (musée personnel de l'artiste), chez l'autre, pour l'option multidisciplinaire et archéologique. Comme chez Purdy, il pourrait être question ici d'ambivalence et de simulacre du réel mais, là où Purdy joue à l'inversion et à l'insertion chronologique, *Fragments grossiers, étranges et récents* fait de l'anachronisme et de l'ambiguïté du lieu, l'espace prévilegié d'une archéologie de l'imaginaire ne recherchant ni lieu, ni temps, ni vraisemblance mais visant tout d'abord par la collecte et l'étalage de banalités, à recréer un effet d'étrangeté source d'imaginaire. Essentiellement, cette exposition voulait, par sa disposition et sa mise en place, se rapprocher de la notion de cabinet de curiosités. Le cabinet de curiosités était un lieu physique typique, une salle généralement rectangulaire et surmontée de fenêtres où l'on entreposait les objets de la curiosité d'un individu. Le centre de la pièce était le plus souvent occupé par une table servant à la consultation et à l'examen attentif des objets. Source inépuisable de nouveauté et d'imagination fantasque, le cabinet de curiosités présentait une sorte de résumé du monde, véritable microcosme de l'univers.

DE L'EXPOSITION

Fragments grossiers, étranges et récents, dans son ensemble, ne déborde guère le cadre d'une exposition de maîtrise. Bien que l'exposition soit signée et révèle une plasticité contrôlée, elle illustre bien davantage un parcours conceptuel et exploratoire regroupant et recoupant les intérêts et préoccupations qui avaient motivé l'initial projet de recherche. Du potentiel archéologique qu'accorde au plus banal objet, le fait d'être coulé dans le béton, *Fragments grossiers, étranges et récents*, ne fait qu'initier une démarche intégratrice de l'ancien et du nouveau, de l'insolite et du commun. Par l'installation et l'étalage (plus esthétique qu'efficace du point de vue de l'ensemble) de fragments et d'objets liés au béton, l'exposition évoque des effets d'érosion, d'altération, d'exhumation et de fossilisation propre à la découverte archéologique. Aussi, à partir d'éléments d'un réel récent, propose-t-elle une archéologie projetée de l'imaginaire sur fond de discours anthropologique soutenant l'étrangeté et la bizarrerie comme élément déclencheur de l'émotion esthétique. Ainsi, met-elle en relation avec une méthodologie propre à l'archéologie et à l'étalage muséal, l'hier et l'aujourd'hui, l'étrange et le familier, le vil et le sublime, le multiple et le singulier.



CONCLUSION

Certes, le projet était ambitieux et laisse un peu perplexe. Il montre bien cependant la pertinence de développer et d'acquérir un plus exact contrôle installatif de la proposition. Si chaque pièce, en soit, peut être éprouvée comme expérience plastique habile et manifeste, et comme un renvoi mutuel et continu entre l'art et l'archéologie, l'ensemble demeure néanmoins assez floue: trop modéré, trop scolaire, trop muséal peut-être; mais propose tout de même des pièces et des œuvres dont la puissance reste incontestable et riche de possibilités à venir...

NOTES
ET
COMMENTAIRES

1. *L'Originaire - Recueil Anthropoétique* (1985) et *READYMIX* (1991) dont il sera plus précisément question à la suite du texte; et *Objets sans intérêt* (1993) et *Indices d'étranges substitutions* (1994) dont vous trouverez le détail en annexe.
2. Nous tenterons à la fin du mémoire de circonscrire et de définir les termes d'étrangeté, de bizarre et de fantastique. Voir p. 116
3. Valéry (P.) - *Eupalinos ou l'architecte*. Poésie\Gallimard 1945
4. Van Gijseghem (H.) - *La quête de l'objet*. Brèches\Hurtubise 1985
5. Durand (G.) - *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod, Bordas 1969. p. 38
6. Morin (E.) - *Le paradigme perdu: la nature humaine*. Point \seuil 1973. p. 66
7. Jung (C.G.) - *Les types psychologiques*. Georg, Genève 1950. p. 411
8. Passeron (R.) - *La poïétique en question in Poïétique: Acte du premier colloque de philosophie de la création*. Poësis\Paris 1991. p.14
9. Leroi-Gourhan (A.) - *Le geste et la parole II: la mémoire et les rythmes*. Albin Michel, Paris 1965, p. 95
10. Hegel (G.W.F.) - *Esthétique: premier volume*. Champs\Flammarion, Paris 1979. p.10
11. Ferry (L.) - *Homoaestheticus*. Grasset, Paris 1990. p. 32
12. Idem notice # 5. p. 41
13. Idem notice # 7. p. 387
14. J'emprunte "*le corps de l'ouvrage*" au titre du dernier compact de René Lussier.
15. Lévi-Strauss (C.) - *Anthropologie Structurale*. Plon, Paris 1958
16. Erenzweig (A.) - *L'ordre caché de l'art*. tel\gallimard, 1967

17. Idem notice # 16 p.332
18. Idem notice # 16 p. 332
19. Nous avons déjà élaboré quelques autres textes dans la même perspective anthropologique (*L'art, l'artiste et l'argent*) que nous aimerais pouvoir un jour creuser davantage et mettre en parallèle avec notre présente hypothèse.
20. Le cabinet de curiosités était un lieu physique où l'on entreposait les objets curieux et insolites d'un individu, collectionneur, voyageur et scientifique. Les objets collectionnés s'y trouvaient en deux grandes catégories: les *naturalia* et les *artificialia*.
21. Caillois (R.) - L'écriture des pierres. Skira-Champs\Flammarion, 1970. p.6
22. Vous trouverez le détail de ce dernier projet en annexe sous la rubrique: *Le travail de la terre*. Nous attendons la parution prochaine d'un catalogue sur ce projet particulier.
23. Faure (E.) - Histoire de l'art: l'esprit des formes I Folio\Gallimard, 1976. p. 152
24. Idem notice # 16, p. 100
25. *Le livre/objet* fut réalisé pour rassembler les idées et connaissance acquises lors de notre formation universitaire. Une première version fut terminée pour l'exposition internationale de *livre/objet* à la Galerie Aube de Montréal au printemps 1986.
26. Koestler (A.) - Le cri d'Archimède. Calman-Levy, France, 1965. p. 37
27. Idem notice # 26, p. 57
28. Hjelmslev emploie l'expression tâche de Sisyphe pour décrire l'analyse du contenu du langage verbal alors que Saint-Martin le cite pour décrire l'impasse d'une icono-sémiologie trop dépendante de la linguistique verbale. Hjelmslev (L.) - Prolégomènes à une théorie du langage. Minuit, Paris 1968. p.95
29. Notons particulièrement le Groupe de recherche en sémiologie des arts visuels (GRESAV) fondé à l'UQAM par Fernande Saint-Martin.

30. Kristeva (J.) - *Le langage cet inconnu*. Point\Seuil, Paris 1981. p. 77
31. Kretschmer (E.) - *Psychologie de l'homme et du génie*. Londres 1903. p. 129
32. Idem notice # 9. Ce double ouvrage fut précédé de deux autres volume *Évolution et techniques: L'homme et la matière & Milieu et techniques*. Nous ne pouvons que tous vous les recommander.
33. C'est à Arthur Koestler que j'emprunte le terme.
34. Les premiers témoins matériel de la reconnaissance et de la sensibilité aux formes se précisent par un certains nombres d'objets trouvés dans les habitats préhistoriques: pyrite de fer, sphères rocailleuses, gastropodes et grosses coquilles. Le sentiment esthétique qui pousse vers les formes bizarres et le mystère de l'étrangeté, appartient certainement à une strate très profonde du comportement humain. L'observation des enfants qui ramassent indistinctement, coquillages, pierailles et autres rebuts intéressants pour eux est en ce sens très révélatrice.
35. Idem notice # 9. p. 167
36. Ackerman (D.) - *Le livre des sens*. Grasset, France, 1991. p. 359
37. Moles & Rohmer - *Psychologie de l'espace*. Casterman, 1978. p. 189
38. J'emprunte le terme au mémoire de Daniel Jean qui, lui même, le détient de Philippe Ivernel, in "*Bertolt Brecht*", Encyclopaedia Universalis.
39. Vidal (J.P.) - *Histoires cruelles et lamentables*. Logique\litt. Québec, 1991. in Rusty et la méduse p. 51
40. Projet d'oeuvres environnementales, réalisé en juin 1994, dans le cadre d'un programme exploration du Conseil des arts du Canada.
41. Saint-Martin (F.) - *Les fondements topologiques de la peinture*. Hurtubise\hmv Montréal 1980.
42. Saint-Martin (F.) - *Sémiologie du langage visuel*. P.U.Q. Québec, 1987 in *Avant-propos*, p. XV

BIBLIOGRAPHIE

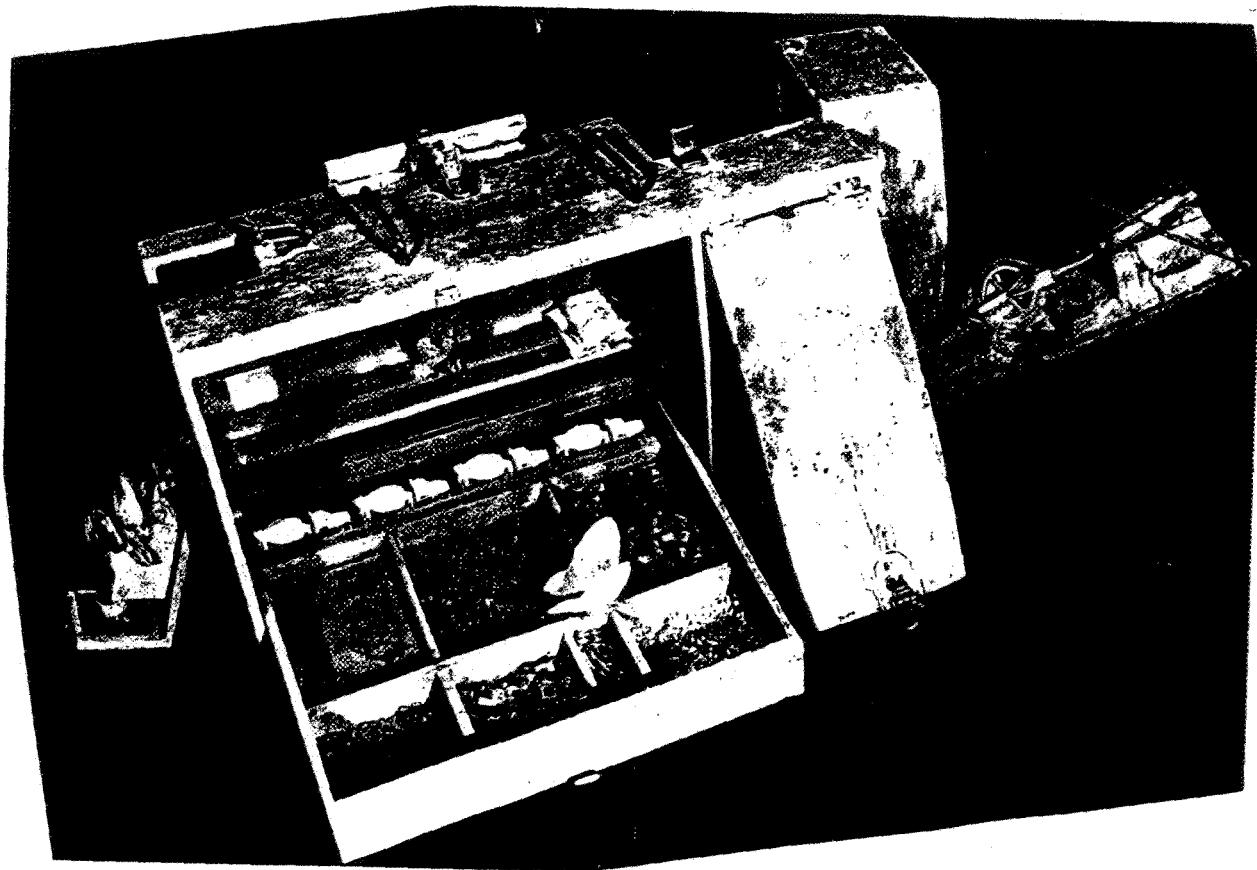
- Adam (J.P.), *L'archéologie devant l'imposture*, Paris, Laffont, 1975.
- Ackerman (D.), *Le livre des sens*, France, Grasset, 1991.
- Bachelard (G.), *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1958.
- L'eau et les rêves*, Paris, J.Corti, 1952.
- L'air et les songes*, Paris, J.Corti, 1943.
- Bergson (H.), *Matière et mémoire*, Paris, P.U.F., 1945.
- Beaudrillard (J.), *Le système des objets*, Paris, Denoël, 1968.
- Bordier (R.), *L'objet contre l'art*, Paris, Hachette, 1972.
- Cailliois (R.), *L'écriture des pierres*, Paris, Champs\Flammarion, Skira - 1970.
- Changeux (J.P.), *Le cerveau et l'évènement*, Paris, Seuil, 1972.
- Courbin (P.), *Qu'est-ce que l'archéologie ?*, Paris, Payot, 1982.
- Combaluzier (C.), *Introduction à la géologie*, Paris, Seuil, 1961.
- Cuisenier (J.), *Destin d'objets*, Paris, DOC.Française, 1988.
- Dagognet (F.), *Eloge de l'objet*, Paris, J.Vrin, 1989.
- Darwin (C.), *L'expression de l'émotion chez l'homme et les animaux*, Londres, 1903.
- Descombes (V.), *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris, Minuit, 1983.
- de Duve (T.), *Résonnance du Ready Made*, Nîmes, J.Chambon, 1989.
- Dumont (F.), *Anthropologie en l'absence de l'homme*, Paris, P.U.F., 1981.
- Dupriez (B.), *Gradus - Les procédés littéraires*, Paris, 10\18, 1980.
- Durand (G.), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969.
- Ehrenzweig (A.), *L'ordre caché de l'art*, France, TEL\Gallimard, 1974.
- Eliade (M.), *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.
- Faure (E.), *Histoire de l'art - L'esprit des formes I*, Folio\Gallimard, 1976.
- Ferry (L.), *Homo aestheticus*, Paris, Grasset, 1990.
- Frederic (L.), *Manuel pratique d'archéologie*, Paris, Laffont, 1978.
- Freud (S.), *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1923.
- L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1927.
- Goelzer (H.), *DICT. Latin\Français*, Paris, Garnier\Flammarion, 1966.
- Grimaldi (N.), *L'art ou la feinte passion*, Paris, P.U.F., 1983.
- Hegel (G.W.F.), *Esthétique - Premier volume*, Paris, Flammarion, 1979.
- Joray (M.), *Le béton dans l'art contemporain*, Suisse, Griffon\Neuchâtel, 1977.
- Jung (C.G.), *Métamorphose de la libido*, Paris, Montaigne, 1932.
- Kepes (G.), *L'objet créé par l'homme*, Bruxelles, Ed. de la connaissance, 1968.
- Koestler (A.), *Le cri d'Archimède*, France, Calman\Levy, 1965.
- Koffman (S.), *L'enfance de l'art*, France, Payot, 1987.
- Kretschmer (E.), *Psychologie de l'homme et du génie*, Londres, 1931.
- Kristeva (J.), *Le langage cet inconnu*, Paris, Points\Seuil, 1981.
- Leroi-Gourhan (A.), *Le geste et la parole*, Vol.I - II, Paris, Albin\Michel, 1965.

- L'homme et la matière, Vol.I - II, Paris.
Albin Michel, 1973.*
- Levi-Strauss (C.), *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958.
- Moles (A.A.), *Théorie des objets*, Paris, Ed. Universelles, 1972.
- Moles (A.A.) - Rohmer (E.), *Psychologie de l'espace*, France,
Casterman, 1978.
- Morin (E.), *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, Seuil,
1973.
- Morog (D.), *Le beau béton*, Paris, Ed. du Monitem, 1981.
- Nietzsche (F.), *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1967.
Le livre du philosophe, Paris, Aubier\Flammarion,
1969.
- Piaget (J.), *La construction du réel chez l'enfant*, Paris,
Delachaux\Nieslé, 1945.
- Restany (P.), *Les objets plus*, Paris, La différence, 1989.
- Rosset (C.), *L'objet singulier*, Paris, Minuit, 1979.
- Saint-Martin (F.), *Les fondements topologiques de la peinture*,
Montréal, Hurtubise\hmh, 1980.
Sémiologie du langage visuel, Québec, P.U.Q.,
1987.
- Sami (A.), *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1982.
- Valéry, (P.), *Eupalinos*, Paris, nff Poésie\Gallimard, 1945.
- Van Gijseghem (H.), *La quête de l'objet*, Canada, Brèches\Hurtubise,
1985.
- Vax (L.), *La séduction de l'étrange*, Paris, P.U.F., 1965.
- Vénuat (M.) *Ciments et bétons*, Que sais-je, Paris, P.U.F., 1969.

Autres sources:

- En collaboration: *Mimesis des articulations*, France,
Aubier\Flammarion, 1975.
- Poétique*, Actes du premier colloque de
philosophie de la création, France, Ed. Poésis,
1991.
- Perspective anthropologiques*, Ed. du renouveau
pédagogique, Ottawa, 1979.
- Archéologie*, Encyclopaedia Universalis,
Corpus 2, p.795.
- Anthropologie*, Encyclopaedia Universalis,
Corpus 2, p.519.
- Fantastique*, Encyclopaedia Universalis,
Corpus 9, p.277.

- L'Originaire - Recueil anthropoétique*,
Martel(C.), *Livre/Objet*, 10 ex. Chicoutimi, 1986.
- Objet versus Objet - L'archéologie dans
l'imaginaire*, Forcier (M.), Musée d'archéologie
et d'histoire de Montréal, Pointe-à-Callière.



DU 15 SEPTEMBRE AU 13 OCTOBRE 1991

L'exposition:

R E A D Y M I X

PREMIÈRE PRODUCTION
“Coulée dans le béton”

de l'artiste Claude Martel

MUSÉE DU FJORD

3346, boul. de la Grande-Baie Sud, Ville de La Baie (Qué.) G7B 1G2
Téléphone: (418) 544-7394 - Télécopieur: (418) 544-1764

HEURES D'OUVERTURE

Ouvert toute l'année du lundi au vendredi
de 8h30 à 12h et de 13h30 à 17h.
Les samedis, dimanches et jours fériés
de 13h à 17h

READYMIX
PREMIERE PRODUCTION
"Coulée dans le béton"

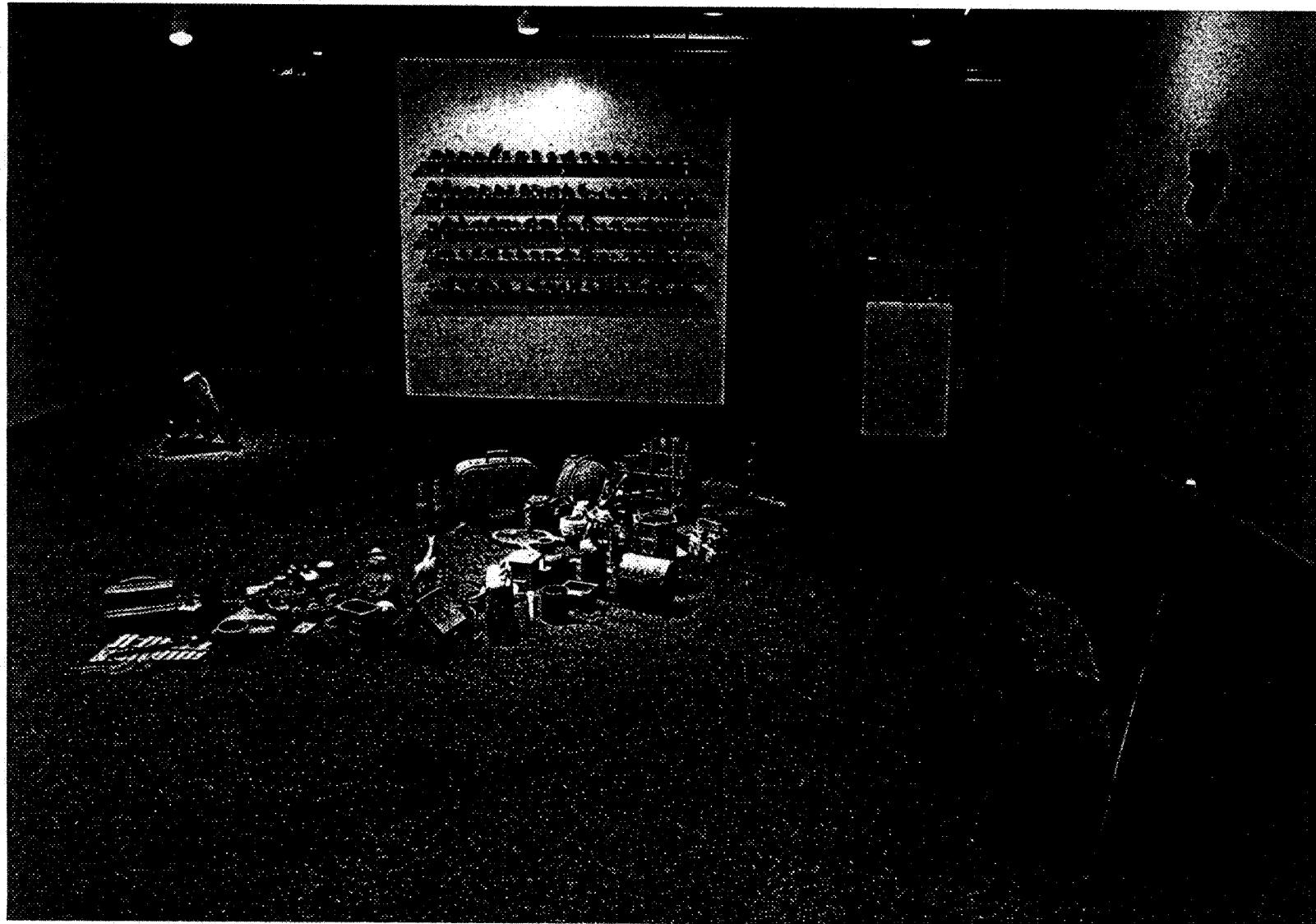
Outre sa valeur plastique, poétique et sculpturale, cette exposition pourrait être vue et comprise comme une large exploration du potentiel archéologique qu'accorde aux choses, au plus banal objet, le fait d'être coulé dans le béton.

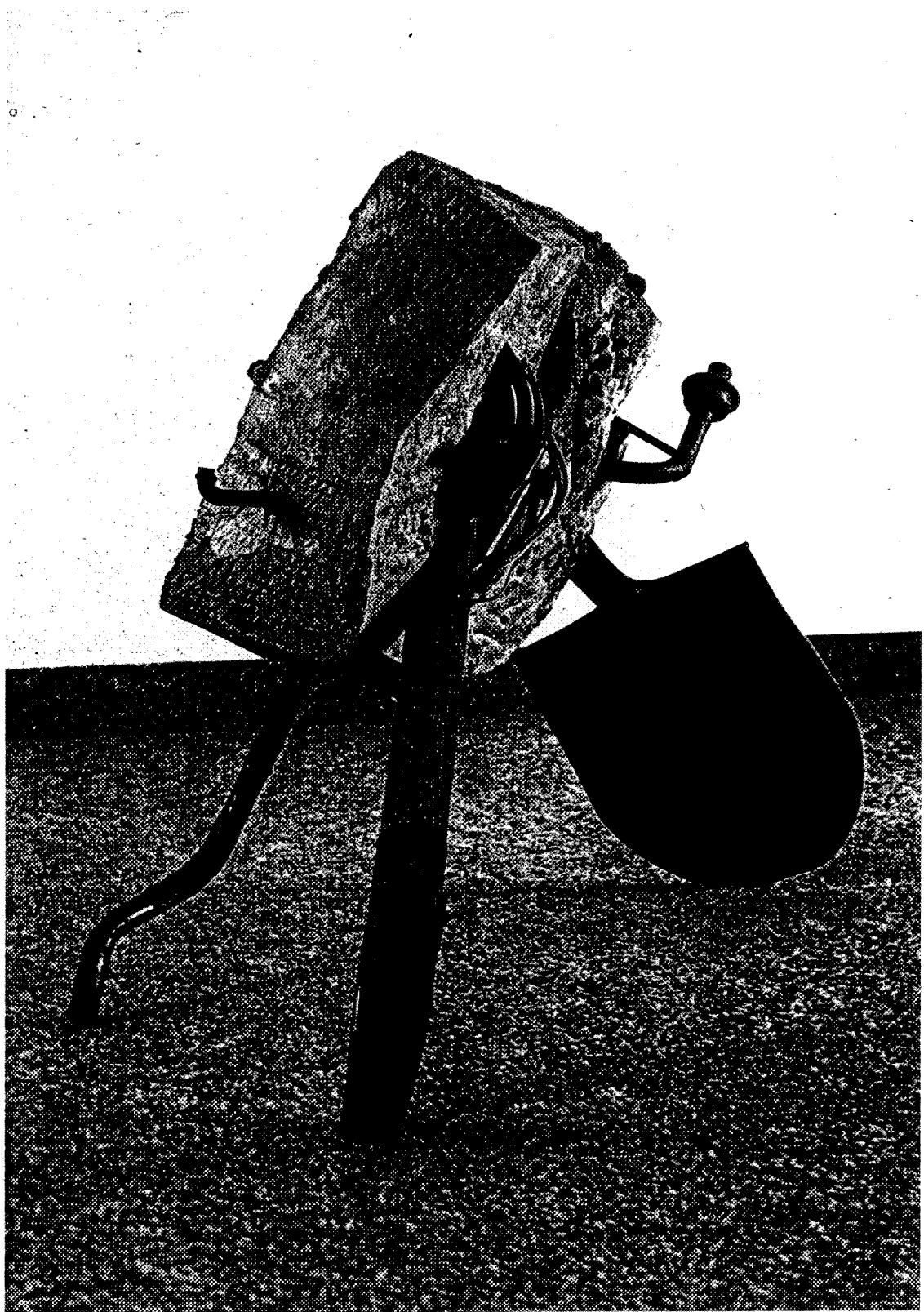
De là, évidemment, émerge une relation méthodologique (éta-lage, fragments, fossiles, etc.) avec le travail de l'archéologue. Mais de plus, serait-il aussi possible d'y voir et d'y comprendre un parcours qui de l'objet simple à l'objet d'art, de l'unique à la série pourrait redonner (voir fixer) aux choses leur plus stable valeur, celle d'être le fruit du travail humain corroborant cette passion qu'a l'homme de signifier et de mémoriser jusqu'aux plus simples choses...

Alors, merci de votre attention et bonne exposition.

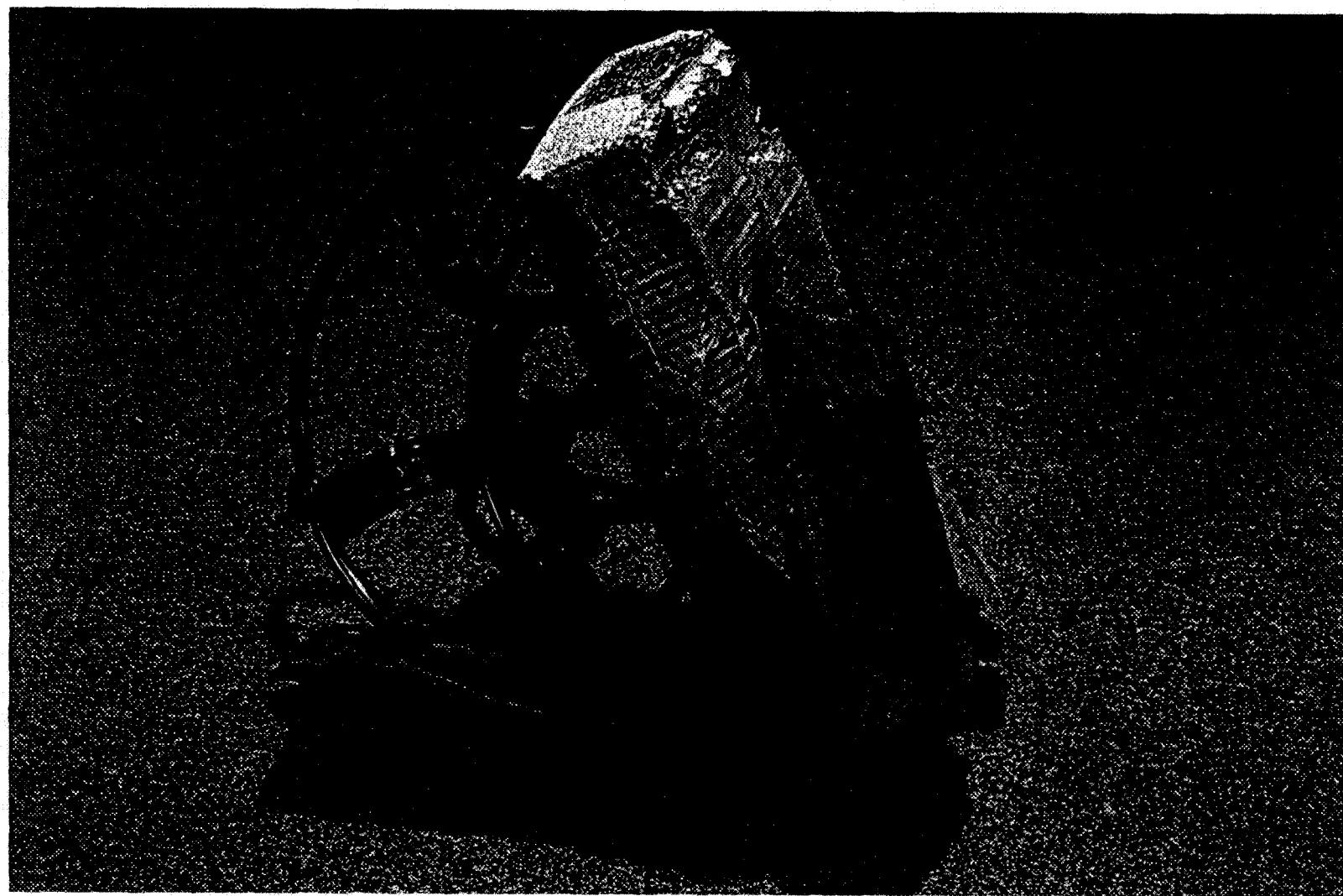
Claude Martel

Septembre 1991









CLAUDE MARTEL

présente

à la Galerie l'Oeuvre del'Autre

du 3 au 25 novembre 1993

**OBJETS
SANS
INTÉRÊT**

2ième production "coulée dans le béton"

Vernissage mercredi le 17 novembre 1993 à 17 heures

Ouverture du lundi au jeudi de 11 h à 17 h, Pavillon Sagamie, 930, rue Jacques-Cartier Est, Local C-300

Tél.: 545-5011 poste 3317

en collaboration avec l'UQAC

Claude Martel
GALERIE L'OEUVRE DE L'AUTRE

DES OBJETS INTÉRESSANTS
(de l'anastrophe au plaisir ironisant de l'anecdote)

Dans la foulée récente des propos et controverses que soulèvent les productions de l'art contemporain et actuel, étalant aux masses la nostalgie du Beau et de son encensement se perpétue, pour le plaisir des sens et de l'intelligence, le travail d'artistes qui, en périphérie de l'incompréhension et de l'intolérance, présentent leurs pratiques avec conviction et efficacité.

Du scepticisme à l'évidence de la production

Qu'il soit toujours possible d'affirmer qu'une présentation puisse dépasser, à bien des égards, les intentions qui l'ont motivée, force est d'admettre qu'ici, avec Martel, intention-production-présentation se retrouvent si intimement cimentées que leur cohésion suscite, tour à tour, à l'entendre exposer les particularités de son cheminement et la diversité de ses actions, curiosité, passion et scepticisme. En effet, rarement il me fut donné de rencontrer un artiste qui puisse, avec autant de verbe et d'aisance, s'entretenir de sujets aussi diversifiés et éloignés de sa pratique que le pilotage d'aéronef, la musique actuelle, le zen dans le tir à l'arc, le bon vin et la culture du bonsai. De quoi semer le doute, même dans l'esprit le plus ouvert... Rien pourtant, depuis ma rencontre avec lui, n'a encore réussi à démentir ce portrait baroque. Moins encore, sa toute dernière production.

De l'exploration continue à la découverte effective

" Du potentiel archéologique - fictif ou bien réel - qu'accorde aux choses le fait d'être coulées dans le béton, " l'artiste initie en 90 une démarche particulière qu'il annonce être le leitmotiv des productions à venir (Indices d'étranges substitutions pour juin 94, Fragments grossiers, étranges et récents pour septembre 94) et qui informe sur ses prises de positions esthétiques: explorations par thèmes, quêtes et trouvailles, assemblages simples et arbitraires, rapprochements énigmatiques et juxtapositions incongrues qui donnent à son travail un caractère d'étrangeté et de bizarrerie qu'il définit comme " moteur de l'émotion esthétique et comme source privilégiée de puissance évocatrice ". En cela, son travail peut être abordé, non seulement dans la perspective d'une archéologie fictive, réelle ou projetée mais dans le cadre d'une réflexion anthropologique du faire artistique.

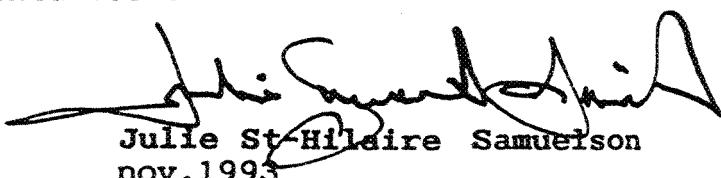
De l'objet sans intérêt à l'objet intéressant

Avec *Objet sans intérêt* Martel présente un art singulier qui cache - montre aussi - sous le couvert d'une arrogante facilité, un goût certain pour le jeu d'esprit et un sens aigu de l'anecdote. De l'anastrophe du titre aux objets présentés, l'artiste nous révèle un univers où forme simple et machination complexe, mobilité naguère acquise et fixité nouvelle, s'enchevêtrent et s'imbriquent dans une parodie de l'objet usuel et quotidien qui nous implique tragiquement. C'est en cela, je crois, que réside tout le sérieux de son travail. Parlant sérieux, Martel pourtant s'amuse; s'amuse du titre - "encore fallait-il faire confiance en sa production pour jouer le jeu de l'annoncer comme sans intérêt" - s'amuse à l'œuvre comme au travail, semble-t-il, mais s'amuse du temps surtout, (du temps qui passe et du temps passé) du moins est-ce l'impression qu'il donne à voir à travers *Objets sans intérêt*.

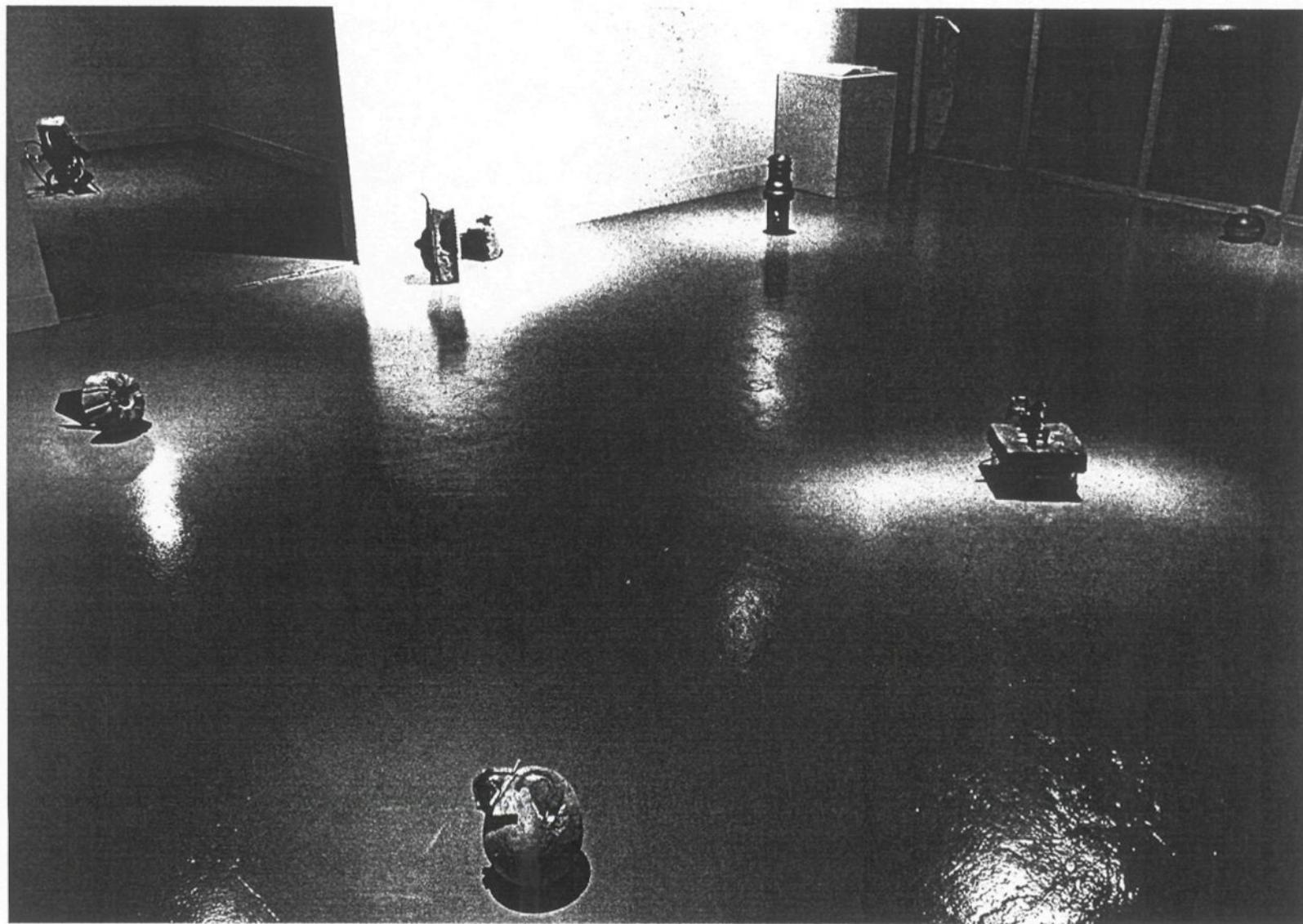
Il s'amuse d'abord avec des objets qui sont, ont été, pourraient être... Ainsi se joue-t-il encore plus explicitement du temps et, d'anachronique manière, restitue-t-il l'inutile rebut, le reliquat usé dans une valeur nouvelle: l'œuvre\objet. Ainsi, peut-être, son travail s'inscrit-il au-delà de la durée, dans un continuum hors temps qui nous ramène en arrière aussi aisément qu'il nous projette vers l'avant dans ce prolongement archéologique potentiel qui l'aurait motivé. C'est à partir d'objets trouvés, choisis; bricoles et choses inutiles mais jamais insignifiantes, que s'établissent dans le liant du béton - ici, "syntaxe de l'arbitraire et du hasard" - des rapports et rapprochements qui, à partir de l'objet initial, caché ou dévoilé, détruisent et court-circucent la fonction originelle, fossilisent la chose et la réactivent autrement, faisant surgir à la mémoire quelque chose d'étrange mais de familiers: Boule\ bombe, radio\roulotte, gâteau\ pioche, pompe\ cylindre etc., que l'artiste présente crûment, par terre et sans socle.

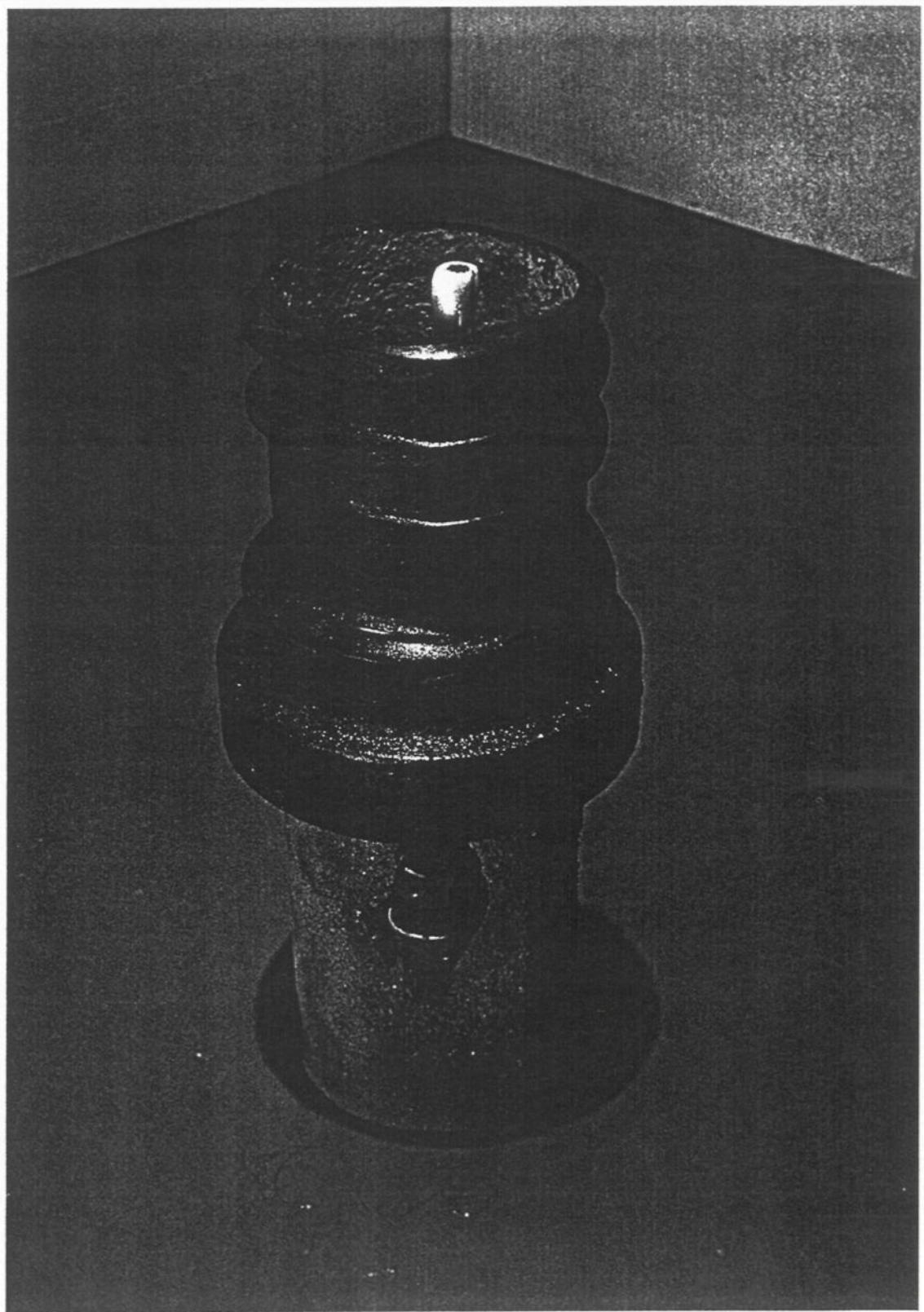
Du titre au pouvoir anecdotique de ces assemblages s'opère donc un étonnant transfert de l'affect qui d'un vague sentiment d'utilité disparue glisse vers un esthétisme du post mortem, de l'enfouissement, de l'érosion et de l'exhumation dont la prise de conscience soudaine révèle une projection du présent dans un futur incertain; regard prémonitoire sur la possible disparition d'une actualité déjà périmée.

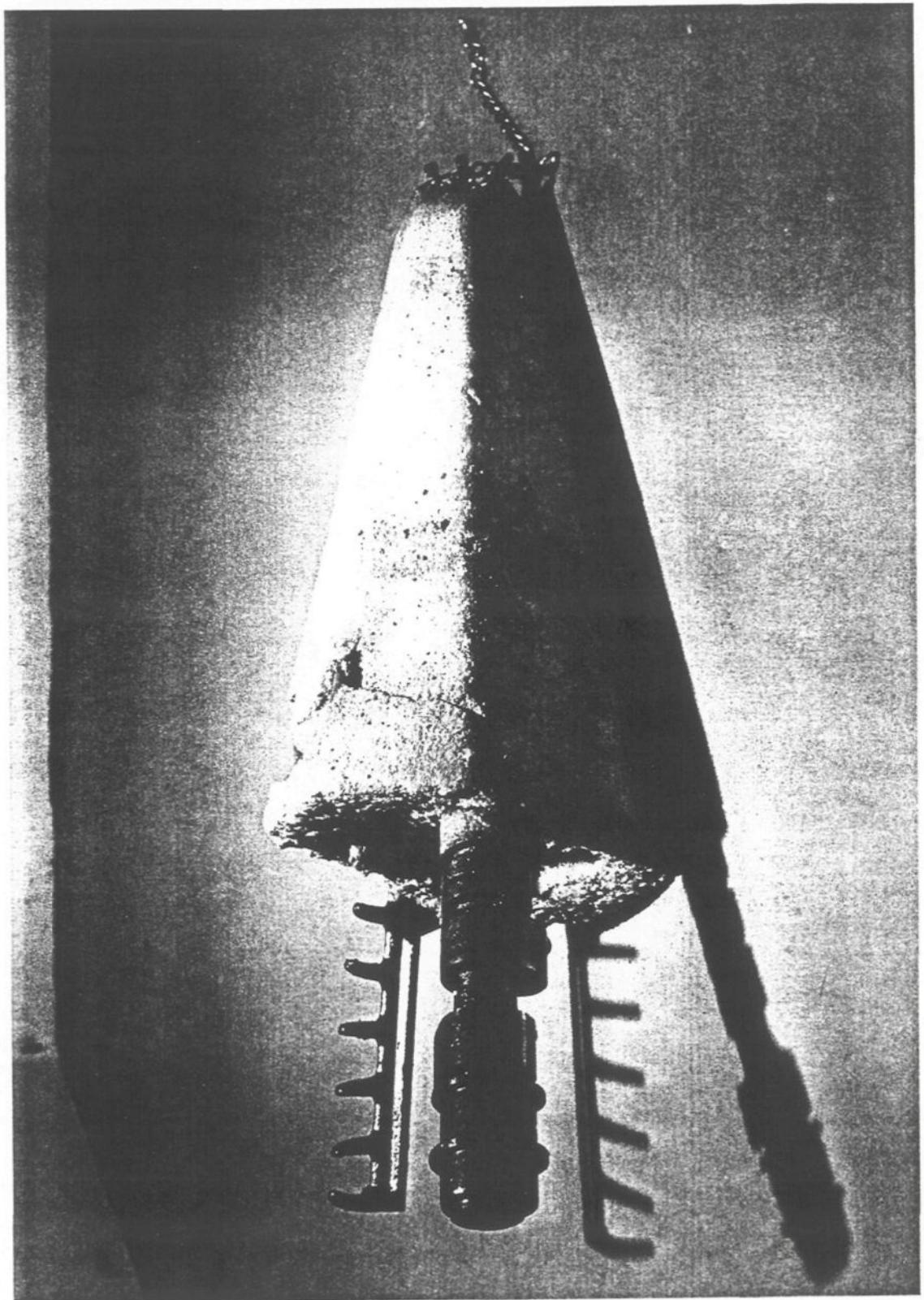
Si Martel s'amuse du temps, il le fait avec sérieux, restituant au quotidien sa part d'étrange et de tragique (et c'est là toute l'ironie) en nous proposant une exposition qui ne manquera pas de susciter, j'en suis sûr, commentaires et réactions.

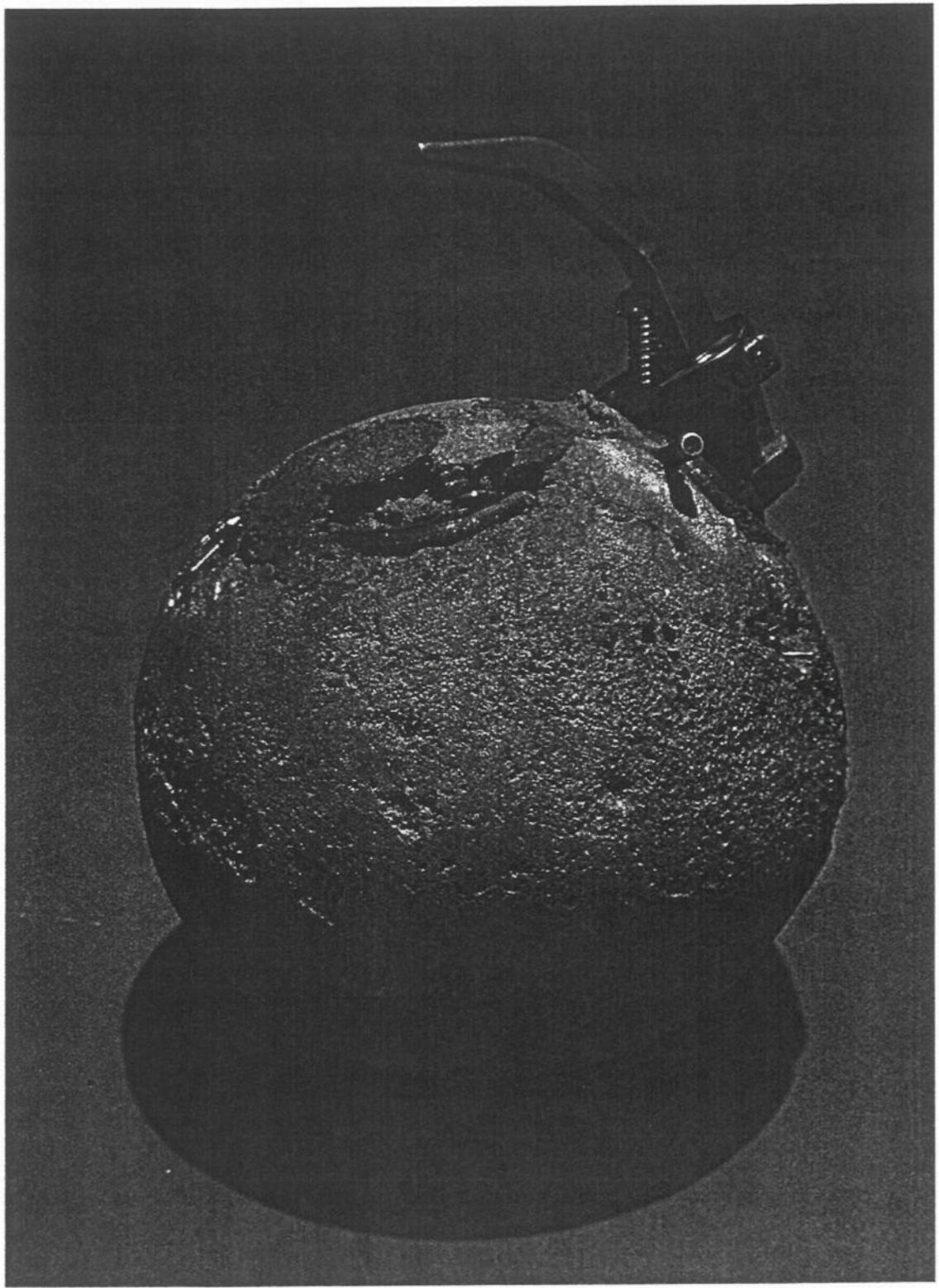


Julie St-Hilaire Samuelson
nov. 1993









Le Travail de la Terre

Claude Martel



Le Travail de la Terre

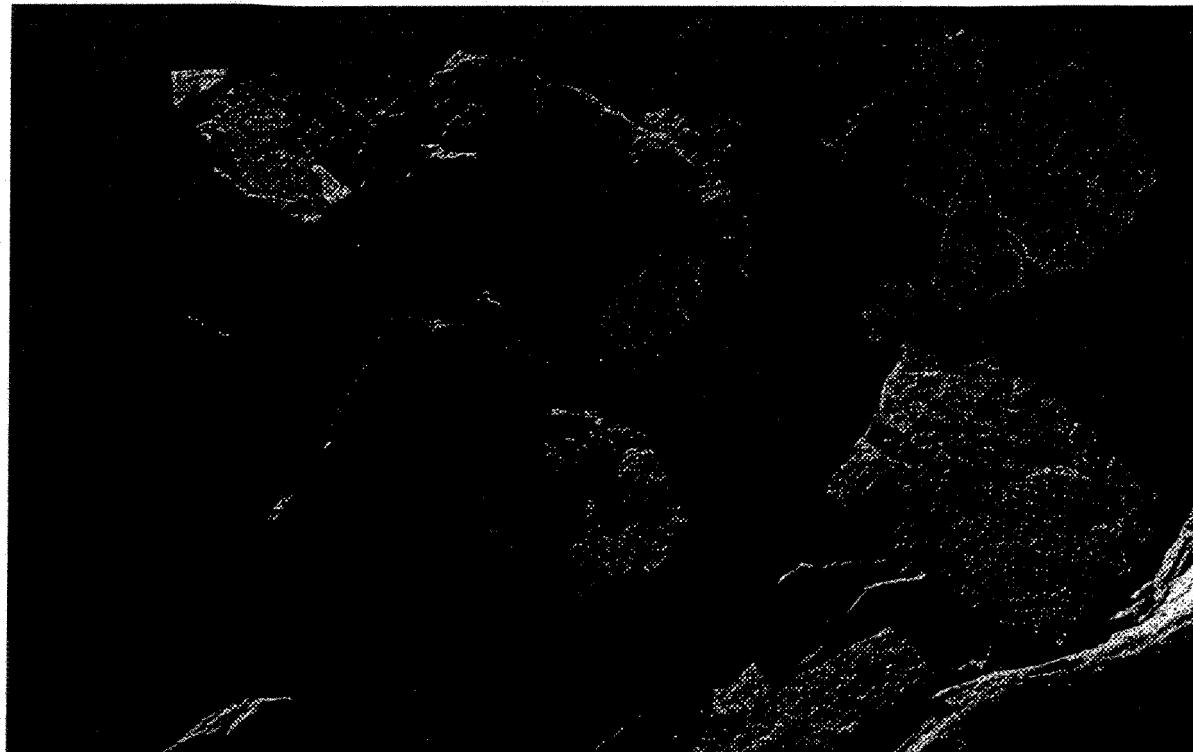
Claude Martel

La démarche de Claude Martel repose sur le concept de géologie projeté. Paradoxalement, il inverse le processus d'analyse utilisé par les géologues pour déterminer la genèse et la formation des constituants terrestres. Par sa substitution des constituantes minéralogiques par des objets empruntés ou issus de notre époque, il interfère sur le processus géologique et projette ou provoque d'emblée la réflexion des futures géologues. Le minéral utilisé, ici la chlorite, ne vient pas révéler son existence du fait de ses attributs intrinsèques mais témoigner de la véracité de cette substitution. Ce minéral est malgré lui complice du travail de l'artiste, complice de l'éénigme géologique. Son site d'intervention est situé près de la dique du réservoir Lamothe, au nord de St-David de Falardeau (voir cartes #2 et C.V. de l'artiste).

INDICES
D'ÉTRANGES SUBSTITUTIONS

Projet d'Oeuvres Environnementalistes à St-David-de-Falardeau
présenté
par

CLAUDE MARTEL



a\s
de M. Lucien Frenette

CLUB DE MINÉRALOGIE DU SAGUENAY LAC ST-JEAN

(10 octobre 1993)

DÉMARCHE:

Dans l'ensemble, toutes mes propositions sculpturales s'élaborent autour de l'idée qu'il existe un potentiel archéologique immense dans le fait d'associer au béton divers objets, choses ou matériaux. Mis en contexte, mon travail provoque des effets d'exhumations, d'altérations et de fossilisations qui ne sont pas sans rappeler " Le travail de la terre ".

DESCRIPTION:

Ce projet s'élabore autour de discrètes et progressives substitutions faites aux abords d'un petit barrage forestier; à quelques milles au nord de St-David-de-Falardeau. Ces subtiles substitutions s'opèreraient par le remplacement graduel de sédiments et d'agrégats minéraux constitutifs du site par un travail d'intégration sculpturale réalisé en béton. Il s'agirait donc d'interchanger et de subtiliser au lent processus d'érosion et de transformation géologique, la progression d'un travail humain. Il s'agirait encore d'introduire sur ce site, d'artificielles données, (pierres humaines, faux fossiles, étranges agrégats) qui s'harmoniseraient et se fusionneraient au site.

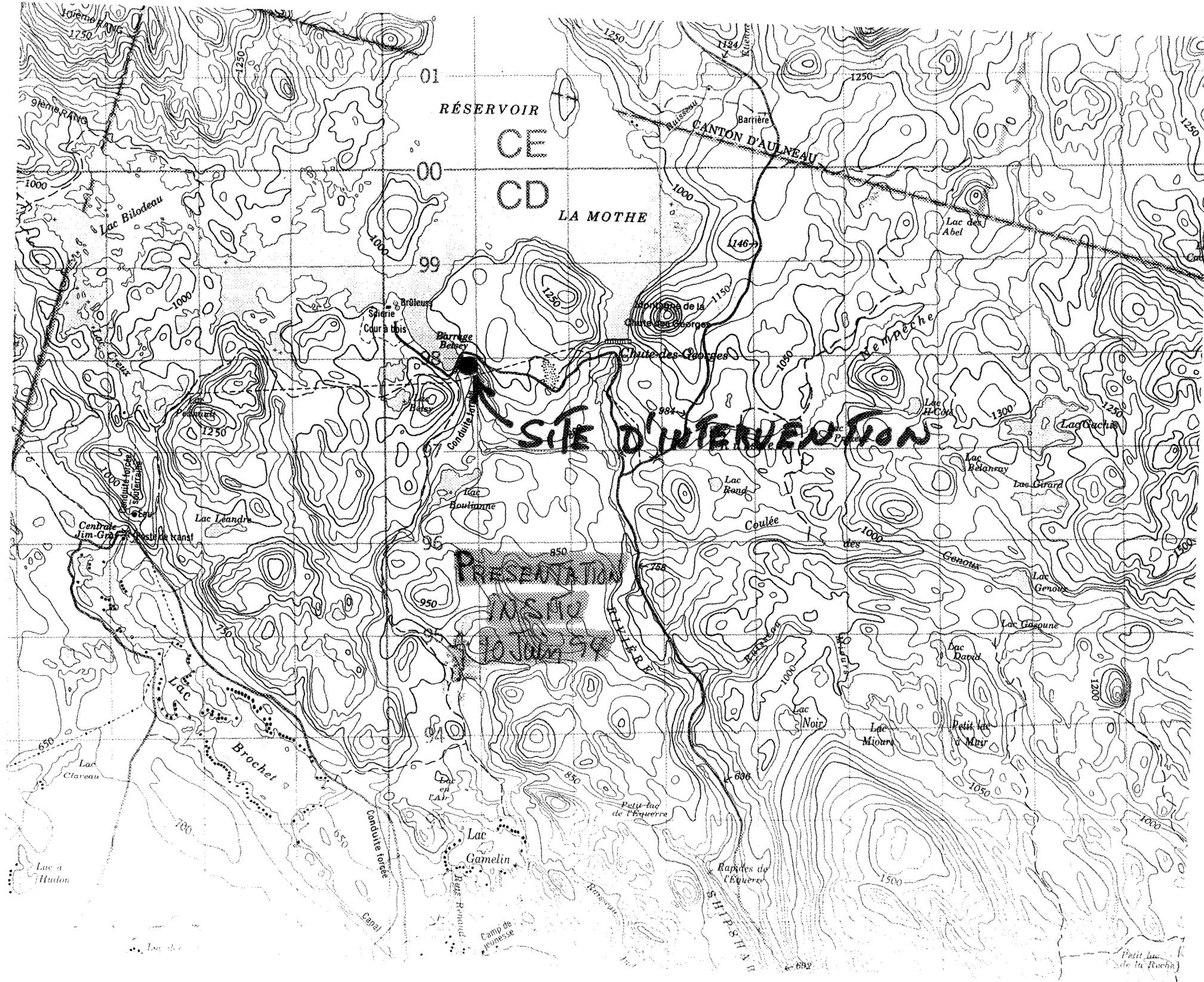
BUTS:

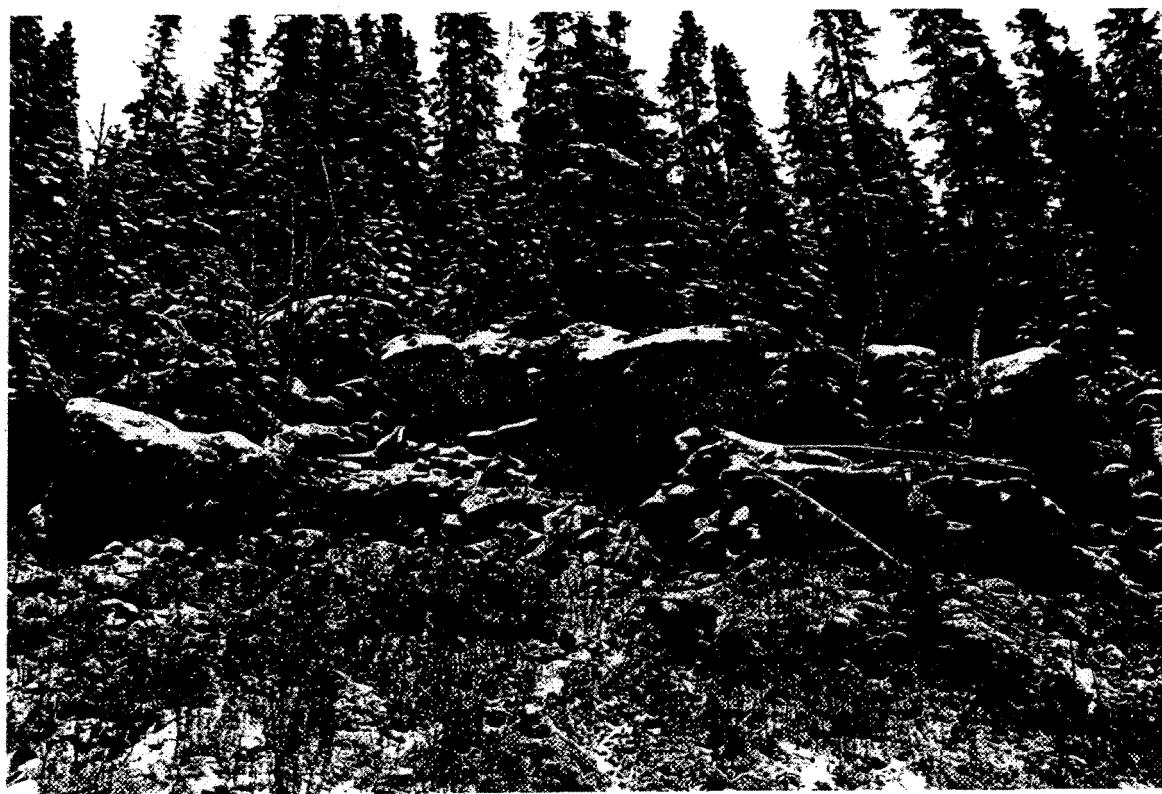
Le projet favorise par son organisation spatiale sur le site la localisation et la reconnaissance de la Chlorite; en privilégier l'extraction et la substitution ainsi que l'intégration et l'utilisation dans une œuvre in\visu témoignant du projet.

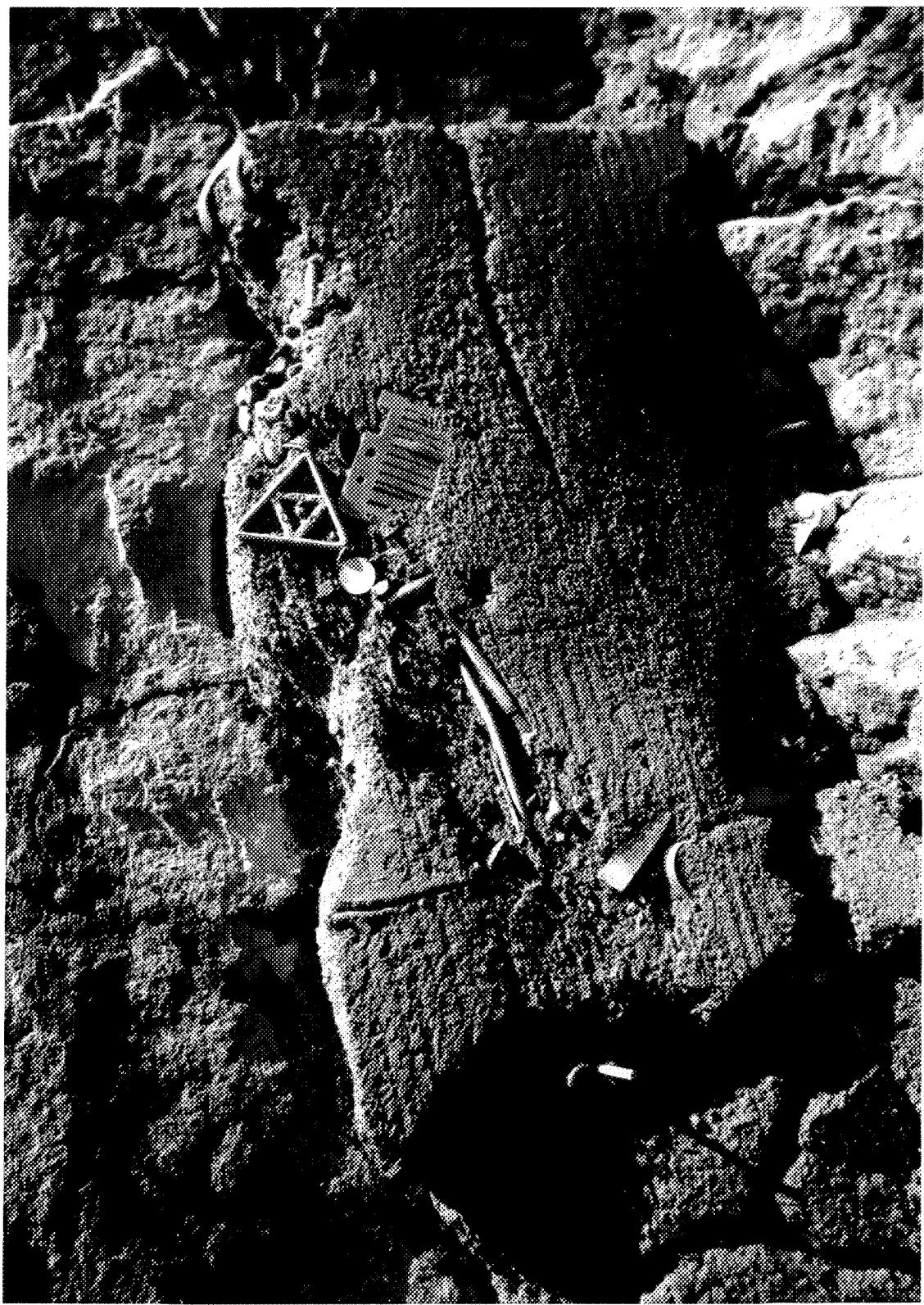
PERSPECTIVES:

" INDICES D'ÉTRANGES SUBSTITUTIONS ", devrait permettre l'intégration de la Chlorite, de roches, de minéraux et autres sédiments à mon travail sculpturale et ainsi établir des corrélations entre les agglomérats naturels et ceux de bétons. L'intégration de roches et de sédiments peu utilisés aux béton amène à considérer les possibilités d'intégrations architecturales de mon travail.



















Claude Martel
GALERIE L'OEUVRE DE L'AUTRE

DES OBJETS INTÉRESSANTS
(de l'anastrophe au plaisir ironisant de l'anecdote)

Dans la foulée récente des propos et controverses que soulèvent les productions de l'art contemporain et actuel, étalant aux masses la nostalgie du Beau et de son encensement se perpétue, pour le plaisir des sens et de l'intelligence, le travail d'artistes qui, en périphérie de l'incompréhension et de l'intolérance, présentent leurs pratiques avec conviction et efficacité.

Du scepticisme à l'évidence de la production

Qu'il soit toujours possible d'affirmer qu'une présentation puisse dépasser, à bien des égards, les intentions qui l'ont motivée, force est d'admettre qu'ici, avec Martel, intention-production-présentation se retrouvent si intimement cimentées que leur cohésion suscite, tour à tour, à l'entendre exposer les particularités de son cheminement et la diversité de ses actions, curiosité, passion et scepticisme. En effet, rarement il me fut donné de rencontrer un artiste qui puisse, avec autant de verbe et d'aisance, s'entretenir de sujets aussi diversifiés et éloignés de sa pratique que le pilotage d'aéronef, la musique actuelle, le zen dans le tir à l'arc, le bon vin et la culture du bonsai. De quoi semer le doute, même dans l'esprit le plus ouvert... Rien pourtant, depuis ma rencontre avec lui, n'a encore réussi à démentir ce portrait baroque. Moins encore, sa toute dernière production.

De l'exploration continue à la découverte effective

" Du potentiel archéologique - fictif ou bien réel - qu'accorde aux choses le fait d'être coulées dans le béton, " l'artiste initie en 90 une démarche particulière qu'il annonce être le leitmotiv des productions à venir (Indices d'étranges substitutions pour juin 94, Fragments grossiers, étranges et récents pour septembre 94) et qui informe sur ses prises de positions esthétiques: explorations par thèmes, quêtes et trouvailles, assemblages simples et arbitraires, rapprochements énigmatiques et juxtapositions incongrues qui donnent à son travail un caractère d'étrangeté et de bizarrerie qu'il définit comme " moteur de l'émotion esthétique et comme source privilégiée de puissance évocatrice ". En cela, son travail peut être abordé, non seulement dans la perspective d'une archéologie fictive, réelle ou projetée mais dans le cadre d'une réflexion anthropologique du faire artistique.

De l'objet sans intérêt à l'objet intéressant

Avec *Objet sans intérêt* Martel présente un art singulier qui cache - montre aussi - sous le couvert d'une arrogante facilité, un goût certain pour le jeu d'esprit et un sens aigu de l'anecdote. De l'anastrophe du titre aux objets présentés, l'artiste nous révèle un univers où forme simple et machination complexe, mobilité naguère acquise et fixité nouvelle, s'enchevêtrent et s'imbriquent dans une parodie de l'objet usuel et quotidien qui nous implique tragiquement. C'est en cela, je crois, que réside tout le sérieux de son travail. Parlant sérieux, Martel pourtant s'amuse; s'amuse du titre - "encore fallait-il faire confiance en sa production pour jouer le jeu de l'annoncer comme sans intérêt" - s'amuse à l'œuvre comme au travail, semble-t-il, mais s'amuse du temps surtout, (du temps qui passe et du temps passé) du moins est-ce l'impression qu'il donne à voir à travers *Objets sans intérêt*.

Il s'amuse d'abord avec des objets qui sont, ont été, pourraient être... Ainsi se joue-t-il encore plus explicitement du temps et, d'anachronique manière, restitue-t-il l'inutile rebut, le reliquat usé dans une valeur nouvelle: l'œuvre\objet. Ainsi, peut-être, son travail s'inscrit-il au-delà de la durée, dans un continuum hors temps qui nous ramène en arrière aussi aisément qu'il nous projette vers l'avant dans ce prolongement archéologique potentiel qui l'aurait motivé. C'est à partir d'objets trouvés, choisis; bricoles et choses inutiles mais jamais insignifiantes, que s'établissent dans le liant du béton - ici, "syntaxe de l'arbitraire et du hasard" - des rapports et rapprochements qui, à partir de l'objet initial, caché ou dévoilé, détruisent et court-circuitent la fonction originelle, fossilisent la chose et la réactivent autrement, faisant surgir à la mémoire quelque chose d'étrange mais de familiers: Boule\ bombe, radio\ roulette, gâteau\ pioche, pompe\ cylindre etc., que l'artiste présente crûment, par terre et sans socle.

Du titre au pouvoir anecdotique de ces assemblages s'opère donc un étonnant transfert de l'affect qui d'un vague sentiment d'utilité disparue glisse vers un esthétisme du post mortem, de l'enfouissement, de l'érosion et de l'exhumation dont la prise de conscience soudaine révèle une projection du présent dans un futur incertain; regard prémonitoire sur la possible disparition d'une actualité déjà périmée.

Si Martel s'amuse du temps, il le fait avec sérieux, restituant au quotidien sa part d'étrange et de tragique (et c'est là toute l'ironie) en nous proposant une exposition qui ne manquera pas de susciter, j'en suis sûr, commentaires et réactions.



Julie St-Hilaire Samueison
nov. 1993