

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'OEUVRE
PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES

par
JOANNE VILLENEUVE

ÉVOCATIONS MÉTAPHORIQUES DES RAPPORTS NATURE/CULTURE
OU
SCULPTURES DE THÉIÈRES

HIVER 1995



Mise en garde/Advice

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

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

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

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

CETTE COMMUNICATION A ÉTÉ RÉALISÉE
À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
DANS LE CADRE DU PROGRAMME
DE MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES, CRÉATION
DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
EXTENSIONNÉE À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

ÉVOCATIONS MÉTAPHORIQUES DES RAPPORTS NATURE/CULTURE
OU
SCULPTURES DE THÉIÈRES
RÉSUMÉ

Ce travail tente d'introduire les notions de relations nature/culture dans ma pratique artistique par le biais de sculpture/artefact. Voici comment ce concept se traduit: dans sa quête d'espace, la nature rencontre des obstacles-artefacts, prend de l'expansion, envahit peu à peu ces artefacts, s'y soude en les traversant ou en les épousant. L'intérêt dans cette rupture de l'ordre habituel de la croissance de ces arbres se situe dans les formes insolites qu'a engendrées la rencontre nature/culture. Je m'inspire donc dans ma création de ces phénomènes de jonctions. Ce concept est le noyau, la base d'où émane tout mon travail. Je désire ainsi démontrer qu'il est possible en art de s'inspirer de la nature en l'évoquant de façon métaphorique.

Je privilégie d'abord les arts du feu (céramique et verre), parlant au nom de la nature. Quant aux artefacts intégrés aux sculptures, ce sont des morceaux de bois trouvés ayant déjà servi et qui discourent au nom de la culture. Mes sculptures peuvent aussi se définir comme appartenant au design d'art.

Par ce parallèle nature/culture et sculpture/artefact, je désire engendrer chez le spectateur un contexte propice à la mise en place d'une réflexion positive sur les particularités et les beautés du phénomène dérivant de ces confrontations.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord ma directrice de maîtrise, Madame Hélène Roy où son expertise et son dévouement m'ont certes permis de réaliser efficacement cette communication écrite et les oeuvres sculpturales.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à mes jurés, Monsieur Ronald Thibert et Monsieur Claude Meloche pour leurs judicieux conseils.

Mes remerciements vont aussi à la responsable du Musée du Fjord, Madame Guylaine Simard, d'avoir accepté de présenter mon exposition. Monsieur Serge Boily est certainement conscient de ma gratitude pour son appui technique.

Je remercie finalement le fonds F.C.A.R. pour l'aide financière accordée, la Société d'Électrolyse et de Chimie Alcan pour la bourse "Arthur Villeneuve", l'Université du Québec à Chicoutimi pour la bourse P.A.I.R. ainsi que la Fondation Asselin.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGE
RÉSUMÉ.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES FIGURES.....	vii
INTRODUCTION.....	10
CHAPITRE I: PHÉNOMÈNES NATURELS	
1.1 <u>L'OBSTACLE DANS LA NATURE</u>	12
Giuseppe Penone.....	16
L'artefact en guise d'obstacle.....	19
1.2 <u>L'ENVAHISSEMENT DANS LA NATURE</u>	21
L'arbre sacré et la sculpture de vénération.....	22
Phénomènes analogues au Québec.....	23
A la limite du perdant et du vainqueur.....	25
1.3 <u>LE TEMPS COMME SCULPTEUR</u>	26
L'usure.....	26
Le temps immobilisé.....	28
CHAPITRE II: ORIENT ET OCCIDENT	
2.1 <u>LA THÉIÈRE COMME NOUVEAU SYMBOLE</u>	30
Pourquoi choisir la théière?.....	32
2.2 <u>THÉIÈRE ET HISTOIRE</u>	34

2.3 <u>LA THÉIÈRE COMME NOUVEAU SYMBOLE EN AMÉRIQUE DU NORD ET EN CHINE.....</u>	39
2.4 <u>ART NOUVEAU ET JAPONISME.....</u>	41
Première influence: l'estampe japonaise.....	43
Deuxième influence: l'abstraction.....	45
Récipients de la cérémonie du thé.....	46
CHAPITRE III: LES SCULPTURES	
3.1 <u>QUALITÉS PLASTIQUES DES SCULPTURES.....</u>	49
Dualité glaçure-écorce.....	49
Symétrie.....	53
3.2 <u>ANALYSE DES SCULPTURES.....</u>	54
"Plein à ras bord".....	56
"Becs verseurs".....	59
"Thé glacé".....	61
"Théière félée".....	64
"Théière bleue et jaune ouverte".....	65
"Théière circonflexe".....	67
"Table nappée d'une théière".....	69
"Théière assise".....	71
"Théière trait d'union".....	72
"Théière oblique II".....	74
"Théière quadrupède".....	74
CONCLUSION.....	76
BIBLIOGRAPHIE.....	78

LISTE DES FIGURES

FIGURES 1-2-3 et 4: Arbres et clôture du Parc Belvédère, Chicoutimi, photo: JoAnne Villeneuve.

FIGURE 5: Arbre et boulet de canon de la rue St-Louis, Ville de Québec, photo: JoAnne Villeneuve.

FIGURE 6: Arbre et ancienne fondation à la pulperie de Val Jalbert, Chambord, photo: JoAnne Villeneuve.

FIGURE 7: Arbres et meules de ciment à la pulperie de Val Jalbert, Chambord, photo: JoAnne Villeneuve.

FIGURE 8: Tour à visage: Ta Som, Temple d'Angkor situé au Cambodge, fin du XII^e siècle, sculpture de pierre, photo: Jacques Artaud.

FIGURE 9: Visage de Bouddha, Thaïlande, photo: Kishor Parekh.

FIGURE 10: Penone, Giuseppe, (1968), L'arbre continuera à croître sauf en ce point, photographie d'un arbre et d'une main, forêt de Garessio, Italie.

FIGURE 11: Penone, Giuseppe, (1978), L'arbre continuera à croître sauf en ce point, photographie d'un arbre et d'une main de bronze, forêt de Garessio, Italie.

FIGURE 12: Yang P'eng-nien, début XIX^e siècle, Théière Yixing en forme de brique, environ 16 cm. de long, Chine.

FIGURE 13: Shin-Ta-Pin, (1645), Théière enveloppée Yixing, poterie, hauteur 7,5 cm., collection Emily Fisher Landau, Chine.

FIGURE 14: MALEVITCH, Kazimir, (1920), Suprematist Teapot and Cup, porcelaine, fabriquée par le Musée d'État de la porcelaine de Leningrad, Russie.

FIGURE 15: NOTKIN, Richard, (1986), Oval Curbside Teapot, variation 7, série Yixing, grès, hauteur 10 cm., collection privée, États-Unis.

FIGURE 16: BETHAL, J., (1982), Wrapped Teapot, faïence, hauteur 28,5 cm., collection Betty Asher, États-Unis.

FIGURE 17: Dessin pour une assiette du service "rouge et or", (1885), exécutée par la maison Vieillard de Bordeaux, Musée des Arts décoratifs, Bordeaux.

FIGURE 18: ARAKAWA, Toyozo, (1894), bol à thé, poterie de Shino, hauteur 10 cm., diamètre 12,8 cm.

FIGURE 19: Bol à thé (chawan), (1603-1868), période Tokugawa, grès réparé avec de la laque, diamètre 9 cm., collection privée, Japon.

FIGURE 20: Glaçure ductile, (1994), plaquette d'argile émaillée, 10 X 7 cm., photo: JoAnne Villeneuve.

FIGURE 21: Glaçure fragile, (1994), plaquette d'argile émaillée, 10 X 7 cm., photo: JoAnne Villeneuve.

FIGURE 22: Écorce ductile, (1994), peuplier, photo: JoAnne Villeneuve.

FIGURE 23: Écorce fragile, (1994), frêne, photo: JoAnne Villeneuve.

FIGURE 24: VILLENEUVE, JoAnne, (1995), vue d'ensemble de l'exposition au Musée du Fjord, Ville de la Baie, photo: Jean Tremblay.

FIGURE 25: VILLENEUVE, JoAnne, (1995), vue d'ensemble de l'exposition au Musée du Fjord, Ville de la Baie, photo: Jean Tremblay.

FIGURE 26: VILLENEUVE, JoAnne, (1994), installation: Plein à ras bord, grès, bois et photographies, longueur des bois: 90 et 110 cm., photo: Paul Cimon.

FIGURE 27: détail de Plein à ras bord.

FIGURE 28: VILLENEUVE, JoAnne, (1994), installation: Becs verseurs, grès et bois, hauteur des pièces céramiques: de 3 à 45 cm., photo: Paul Cimon.

FIGURE 29: détail de Becs verseurs.

FIGURE 30: VILLENEUVE, JoAnne, (1994), Thé glacé, grès, bois et pâtes de verre, 65 X 33 X 27 cm., photo: Paul Cimon.

FIGURE 31: VILLENEUVE, JoAnne, (1994), Théière félée, grès, bois et verre, 66 X 55 X 24 cm., photo: Paul Cimon.

FIGURE 32: VILLENEUVE, JoAnne, (1994), Théière bleue, jaune ouverte, grès et bois, 85 X 44 X 13 cm., photo: Paul Cimon.

FIGURE 33: VILLENEUVE, JoAnne, (1994), Théière circonflexe, grès et bois, 67 X 34 X 13 cm., photo: Paul Cimon.

FIGURE 34: VILLENEUVE, JoAnne, (1994), installation: Table nappée d'une théière, grès et bois, 87 X 61 X 25 cm., photo: Paul Cimon.

FIGURE 35: VILLENEUVE, JoAnne, (1993), Théière assise, grès et bois, 46 X 51 X 43 cm., photo: Paul Cimon.

FIGURE 36: VILLENEUVE, JoAnne, (1994), Théière trait d'union, grès et bois avec cyanotype, 38 X 35 X 20 cm., photo: Paul Cimon.

FIGURE 37: VILLENEUVE, JoAnne, (1993), Théière oblique II, grès et bois, 86 X 40 X 15 cm., photo: Paul Cimon.

FIGURE 38: VILLENEUVE, JoAnne, (1993), Théière quadrupède, grès, pâtes de verre et bois, 58 X 40 X 17 cm., photo: Paul Cimon.

INTRODUCTION

Mon travail parle de relation nature/culture comme principale source d'inspiration pour mener à des sculptures de théières. Il s'agit d'exemples où la nature, dans sa quête d'expansion, a rencontré un obstacle physique (une clôture, des structures architecturales, etc.) et n'a eu d'autres choix que de s'y adapter. Il est important de préciser que, dans le travail écrit ainsi que dans les œuvres sculpturales, le mot "nature" se réfère à l'arbre.

Par ce parallèle nature/culture et sculpture/artefact je désire engendrer chez le spectateur un contexte propice à la mise en place d'une réflexion positive sur les particularités et les beautés des phénomènes résultant de ces confrontations.

Mes sculptures, issues des arts du feu, sont majoritairement constituées d'argile cuite et parfois d'ajouts de verre. Elles peuvent aussi se définir comme appartenant au design d'art.

Dans le premier chapitre je m'intéresse à certains exemples de relations nature/culture tirés de mon propre environnement. Je fais le rapprochement de ces phénomènes naturels avec la pratique artistique de Giuseppe Penone. Dans ce chapitre sont également apportés d'autres exemples provenant

cette fois-ci de la culture asiatique où la nature se confronte à des sculptures de vénération. Il est aussi question du temps, facteur important qui façonne les arbres de même que le bois utilisé dans mes sculptures. Le fait de parler de relation nature/culture peut faire croire qu'il s'agit là d'un art écologique. Je fais donc le point sur ce sujet en précisant ma neutralité comme positionnement artistique.

Dans le deuxième chapitre, je me préoccupe de l'historique de la théière et je situe cet objet vu sous l'angle d'oeuvre d'art en Chine et en Amérique du Nord. Il est aussi question du "japonisme", influence des arts de l'Orient sur l'Occident au cours de la période de l'Art Nouveau.

Le troisième chapitre traite des sculptures de théières montrées au public lors de l'exposition. De prime abord, certaines qualités plastiques distinguant mes sculptures sont relevées. Par la suite, chaque oeuvre subit une analyse individuelle. Je parle dans ce chapitre du concept de l'exposition et de la manière dont je m'y suis prise pour faire comprendre au spectateur la substitution analogique des relations nature/culture en sculpture/artefact.

CHAPITRE I

PHÉNOMÈNES NATURELS

1.1 L'obstacle dans la nature

C'est à partir d'une découverte fascinante que j'ai décidé d'intégrer la thématique de l'obstacle dans mon processus créateur. En effet, dans un sentier emprunté fréquemment, j'ai un jour pris conscience que je marchais à côté de phénomènes étonnantes. Ces manifestations se trouvent être des arbres qui, lors de leur croissance, se sont soudés à une clôture de treillis métallique (figures 1 à 4). Quand on s'y attarde, les jonctions arbres/clôtures ainsi exhibées offrent des formes des plus déconcertantes. Les troncs noueux et difformes se moultant ou pénétrant la clôture montrent l'aspect de résistance et d'adaptation de ces végétaux dans leurs moyens de survivre. Cependant, ce qui m'intéresse dans cette rupture de l'ordre habituel de croissance de ces arbres ce sont les formes insolites qu'a engendrées la fusion nature/culture. Ce concept est le noyau, la base d'où émane tout mon travail de création.



FIGURE 1



FIGURE 2



FIGURE 3



FIGURE 4

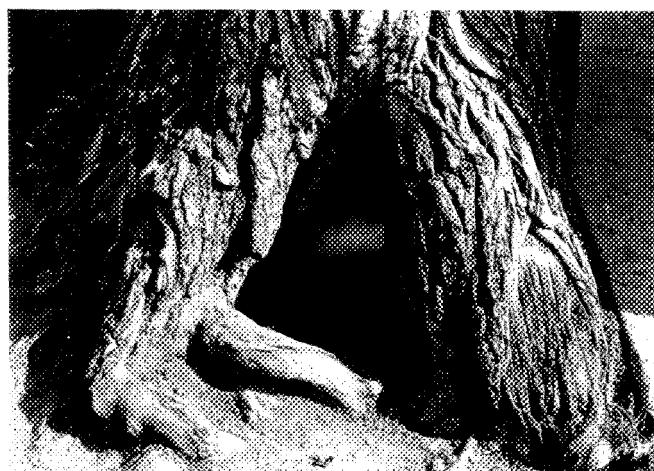


FIGURE 5



FIGURE 6

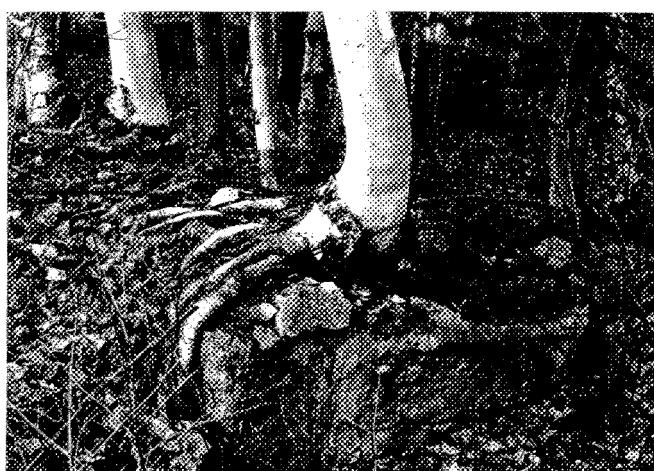


FIGURE 7



FIGURE 8



FIGURE 9

Dans cet ouvrage, lorsqu'est mentionné le mot "nature", il s'agit de l'arbre, sélection volontaire de ma part.

La découverte des arbres confrontés à la clôture de treillis métallique contribua à aiguiser ma curiosité et c'est ainsi que d'autres exemples de relation nature/culture se sont dévoilés à mes yeux: arbres et meules de ciment, arbres et fondations, racines d'arbres et sculptures de vénération, etc. (figures 5 à 9). De manière semblable à ces trouvailles, mes sculptures se trouvent à raconter l'histoire de quelques arbres sélectionnés face à ce qu'imposent leur environnement et leur époque.

Giuseppe Penone

Je voudrais ici démontrer le lien qu'a le présent travail avec la pratique artistique de Giuseppe Penone, artiste italien associé à l'art pauvre. Cette expression "Arte Povera":

...que l'on doit au critique italien Germano Celant, saisit très bien l'esprit d'une génération d'artistes...qui emploient des matériaux humbles, élémentaires, et prenant un modèle pour leur imagination créatrice dans l'énergie primaire de la nature.(1)

(1) Jessica Bradley, (1983), catalogue d'exposition Giuseppe Penone, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, page b.



FIGURE 10



FIGURE 11

Giuseppe Penone fait partie de ces artistes. Il utilise une grande variété de matériaux tels que le bronze, le plâtre, l'argile cuite et le bois. Il a aussi recours à des matériaux vivants comme l'arbre, la pomme de terre et la courge.

Le rapprochement que j'effectue entre l'art de Penone et mon travail se situe au niveau des résultats de ses interventions. La meilleure comparaison est la sculpture qu'il a réalisé en 1968 en intervenant directement sur le tronc d'un arbre. L'artiste a d'abord pris une photographie d'une main touchant un jeune arbre (figure 10) et, dans un deuxième temps, il a fait un moulage en bronze de cette main dans la même

position que celle sur la photographie. Par la suite, il a fixé ce bronze sur l'arbre de manière permanente et en 1978, soit dix ans plus tard, la forme du tronc a, lors de sa croissance, subit d'importantes modifications causées par l'intervention de Penone (figure 11). L'arbre tend avec les années à envelopper cet obstacle, à l'incorporer dans la masse de son tronc. Il est donc possible de faire le lien formel entre les arbres soudés à la clôture de treillis métallique mentionnés auparavant et cette sculpture vivante de Penone.

Voici d'autres exemples des œuvres de Penone soutenant mon propos sur les confrontations nature/culture. En 1977, il a fait croître des pommes de terre appuyées sur des moules de plâtre qui représentaient des parties du visage humain (oreille, nez, bouche, etc.). Il en résulte des pommes de terre ayant, sur une de leur surface, l'empreinte d'un nez, d'un menton ou d'une quelconque partie du visage. Cette expérience fut renouvelée avec une citrouille en y appliquant cette fois le moule d'un visage entier.

Giuseppe Penone est un artiste qui, tout comme moi, s'intéresse aux rapports qu'entretiennent l'être humain et la nature. Il se préoccupe de révéler l'énergie permettant aux végétaux de s'adapter aux obstacles rencontrés lors de leur croissance. Toutefois, une nette distinction est à souligner dans la comparaison entre mon processus créateur et celui de

Penone. Cet artiste intervient directement sur la nature, il modifie cette dernière. Jean-Marc Prévost décrit ainsi le travail de Penone: "Sculpter la nature, entrer en compétition avec son évolution créatrice a toujours été au centre de la pratique de Penone...(2)". Pour ma part, je m'inspire de phénomènes de confrontations nature/culture sans y intervenir. Penone crée l'entrave, il intervient sur la nature. Néanmoins, nos finalités sont du même ordre.

L'artefact en guise d'obstacle

Les obstacles entravant les arbres qui me servent de modèles sont des clôtures de treillis métallique, des éléments architecturaux ainsi que des sculptures de vénération provenant tous d'une certaine culture. Dans mon travail de création, l'obstacle est désigné par de vieilles planches de bois trouvées sur le bord de cours d'eau. Le processus consiste d'abord à cueillir et à sélectionner parmi ces rebuts travaillés par le temps des pièces de bois offrant un potentiel créateur. Elles sont d'abord choisies pour leur forme arrondie, pour les clous rappelant qu'elles ont déjà servi à l'être humain et pour l'usure rendant le bois jusqu'à sa couleur

(2) Jean-Marc Prévost, "Giuseppe Penone: l'oeuvre entre causalité et hasard", Artstudio, France, été 1989, no 13, p.132.

d'origine. Ces planches deviennent l'obstacle par la façon dont elles sont insérées dans la sculpture. Elles ne nous parlent plus de l'arbre (même si elles sont constituées de la matière du bois) mais plutôt de témoin-vestige de civilisation. Ce court texte portant sur les assemblages de Sal Scarpita peut également s'appliquer aux planches que j'intègre à mes sculptures:

Ainsi, des éléments à priori non signifiants, décontextualisés et rassemblés dans un bricolage inattendu, aboutissent au déplacement de leurs codes originaux et à la création d'un sens nouveau (3).

Je réfère aussi au concept de Jean Baudrillard où le "bois naturel" devient alors "bois culturel (4)". Les planches employées dans mes sculptures perdent leur référence à la nature pour parler de la culture. Ce renvoi est même doublement culturel. Les bois d'épave sont des déchets éjectés hors du circuit de consommation. Ils font appel à leur ex-fonctionnalité (meubles, outils de bois, bateau, etc.) ce qui peut être considéré comme issue de la culture. De plus, ils prennent le statut de "bois culturel" par leur introduction dans le champ de l'art. L'utilité première de ces planches est effacée afin de faire place à une fonction nouvelle qui est celle de servir d'artefact dans ma production de sculptures. Le fait de les

(3) Marie-Luce Frenette, "Sal Scarpitta le mythe matérialisé", Espace, no 20, été 1992, p.24.

(4) Jean Baudrillard, (1978), Le système des objets, Denoël/-Gonthier, France, p.45.

employer à des fins artistiques insuffle une nouvelle existence à ces éléments de récupération.

L'arbre soudé à la clôture est aussi un phénomène dérivant du domaine culturel. À ce sujet Braço Dimitrijevic fait remarquer: "notre environnement n'est pas un espace physique mais un héritage culturel (5)". Nos ancêtres ont participé à cet héritage; ils ont défriché, planté des arbres, laissé une maison, une clôture, etc. Sur son passage, l'être humain marque sa trace sous une multitude de formes. Du côté abstrait, il laisse ses idées, son amour et du côté plus tangible, ses constructions, ses destructions. La nature côtoyant ces réalisations humaines est le résultat d'un héritage culturel.

1.2 L'envahissement dans la nature

Référons-nous maintenant aux figures 8 et 9 en provenance de l'Extrême-Orient. Dans les pays asiatiques, à la base de certains arbres, on peut apercevoir de profondes cavités utilisées comme "niches" où sont déposées des statues de divinités. L'aspect insolite survient lorsque le tronc ou les racines arrivent à emprisonner les statues. Il devient alors impossible de les retirer de leur niche. Ces deux exemples

(5) Nena Dimitrijevic, "La sculpture après l'évolution, Flash Art, France, no 6, hiver 1984, p.17.

démontrent bien le processus d'envahissement puisque ces sculptures sont éventuellement vouées à être "digérées" par ces arbres gigantesques. Mon intention n'est pas ici de prendre parti pour la conservation de sculptures de déités ou pour le droit à la nature de reprendre sa place. Mon propos traite avant tout du phénomène de l'obstacle que rencontre la nature dans sa croissance ainsi que de sa propension à s'y souder.

L'arbre sacré et la sculpture de vénération

Dans plusieurs sociétés tout comme en Asie, des croyances voulaient que certains arbres abritent un dieu ou une déesse. Par le fait même, ces arbres étaient sacrés. Avec le temps les gens ont personnifié cette notion en attachant une statue à ces arbres. Par la suite des statues furent déposées au pied de l'arbre et peu à peu, on vénéra les dieux et déesses plus que les arbres eux-mêmes. La substitution de l'arbre vénéré pour la statue de dévotion s'opéra dans plusieurs civilisations, non seulement asiatiques mais aussi occidentales. Dans le tryptique de Jérôme Bosch illustrant "La tentation de saint Antoine", on peut voir un "arbre creux qui est l'image d'une matrice d'où naît la vie (6)". On discerne une femme dans le creux de cet arbre.

(6) Charles Hirsh, (1988), L'arbre, Édition du Félin, Paris, p.26.

Je mentionne ces faits afin de parler à nouveau des racines d'arbres qui, par leur poussée, envahissent les sculptures déposées à leur pied. On peut facilement s'imaginer les arbres voulant effacer ces statues de divinités pour reprendre enfin leur place initiale d'arbres sacrés. Mais il ne faut pas généraliser cette substitution car, encore de nos jours, beaucoup d'arbres n'ont pas de sculpture de dieu à leur pied et pourtant ils sont toujours vénérés.

Chez certains peuples l'arbre est considéré comme leur ancêtre. On croit que la tribu est née de l'arbre. Il est alors approprié d'affirmer que: "L'énergie vitale de l'arbre est associée aux pouvoirs féminins de la création dans la plupart des traditions (7)". Plus encore, l'arbre possède des caractéristiques physiques analogues à l'humain; racines et jambes, tronc et corps, branches et bras, rameaux mains ou doigts, une tête et des cheveux, sans omettre sur le tronc de l'arbre tous les orifices dont la forme fait référence à la vulve de la femme. Ces creux et ces fentes ont assurément contribué à souligner l'aspect de fertilité de l'arbre.

(7) ibid., p.19.

Phénomènes analogues au Québec

Plus près de nous, il existe des phénomènes similaires, non pas en tant qu'arbres sacrés mais touchant l'aspect fascinant des arbres qui envahissent et qui s'infiltrent au travers des réalisations humaines. Prenons l'exemple où l'arbre a su entourer à moitié un boulet de canon, témoin-vestige de l'histoire de la ville de Québec (figure 5). Cette image peut faire basculer l'imagination vers une scène d'accouchement ou faire référence au sexe féminin, situant l'arbre dans une symbolique de fertilité.

Dans la région du Lac Saint-Jean, le site de la pulperie abandonnée de Val Jalbert offre aussi plusieurs exemples de fusion nature/culture. On peut voir des meules de ciment reléguées à l'abandon où mousses et arbres gagnent de plus en plus de terrain sur l'objet-trace d'activité industrielle, donc de civilisation (figure 6). Un second exemple tiré du site de Val Jalbert montre un arbre bien assis sur d'anciennes fondations (figure 7). L'arbre enserre les blocs pierreux de ses racines tentaculaires d'où en résulte une étroite association de la nature et de l'artefact. Dans les pays froids, les mousses et les arbres envahissants participent aux modifications d'artefacts même si ces manifestations sont plus timides que les arbres gigantesques de l'Orient tels que décrits auparavant.

À la limite du perdant et du vainqueur

Il serait bon de préciser où se situe ma pratique artistique par rapport au mouvement de l'art écologique. Étant donné que mon propos touche l'impact de l'humain sur la nature, on pourrait d'abord croire que mon art dénonce les effets néfastes de l'humain sur son environnement. Cependant, là n'est pas mon intention. Mes exemples d'impact nature/culture se situent tous à la limite entre le vainqueur et le perdant. La clôture n'empêche pas l'arbre de vivre. Certes, elle lui cause des embêtements mais leur fusion n'est pas fatale. D'autre part, l'arbre ne détruit pas la clôture, du moins dans les exemples que j'apporte.

Les manifestations d'envahissements concernant les sculptures de Bouddha sont vraiment aux limites du vaincu. Avec le temps ces sculptures sont vouées à disparaître. Cet effacement est, bien entendu, une fatalité pour ces sculptures. Par contre, je puise mes exemples à un moment bien précis de la fusion nature/culture où, à l'instant même du cliché photographique, les sculptures sont encore visibles et il n'y a pas vraiment d'opprimé. Ces phénomènes créent un questionnement, à savoir où est la place de l'être humain dans la nature et où sont également les limites de l'envahissement de la nature sur les réalisations matérielles de l'humain. Cette neutralité volontaire permet de questionner les deux rivaux.

1.3 Le temps comme sculpteur

Pour bien comprendre mon travail, il est important de porter une attention sur le temps. C'est grâce à l'énergie vitale de l'arbre alliée au temps que le tronc se fixe à la clôture ou que les racines envahissent les sculptures de vénération. Tout au long des cycles saisonniers le temps nourrit l'arbre de l'expérience, il trace le souvenir de la rencontre entre la nature et l'humain. Vu de cet angle, le temps est constructif, additif.

L'usure

La forme des planches incorporées à mes sculptures est d'abord façonnée par le temps, ce maître d'œuvre rongeant, adoucissant, éliminant le superflu des bois. Il s'agit d'un procédé de soustraction contrairement à la croissance de l'arbre qui est un procédé d'addition, d'expansion. Le temps aura raison de tout puisqu'il rend possible la vie, la poussée de l'arbre, mais aussi installe la mort. Si je souligne cette incontournable réalité c'est surtout pour prendre conscience des formes en mutation modelées par le temps. Le bois de dérive subit l'effet des intempéries, se dégrade peu à peu et finit par s'éliminer. Je ramasse donc ces planches de bois dans un moment bien précis de leur processus d'effacement par

l'usure. Leur processus de dégradation est interrompu par le fait d'avoir été retirées des marées, du torrent et des rigueurs du climat. Jacqueline Bouchard parle du temps comme d'un: "Auteur anonyme, prolifique, patient, de toutes les époques et de tous les pays...Rien ne résiste à son style, ni la forme ni la couleur (8)". Au travers de ma cueillette de bois flotté, il y a des pièces devenues de vrais chefs-d'œuvre. Il s'agit alors pour moi de briser le charme de ces trouvailles et de sélectionner les morceaux de bois offrant une potentialité expressive.

D'autres artistes ont déjà été séduits par ces "cadeaux de la nature". Je mentionne ici deux artistes utilisant ce matériau. L'artiste contemporain Kimio Tsuchiya du Japon a déjà utilisé de gros blocs de bois et des planches trouvés dans la baie de Tokyo pour un grand nombre de sculptures. L'artiste français Bertrand Dorny a également intégré des bois flottés à des compositions picturales: ils sont chevillés, emboités mais point raccourcis. Lorsqu'on travaille avec le bois d'épave on comprend qu'il puisse être sacrilège de couper ces pièces dans leurs extrémités arrondies là où l'œuvre du temps est la plus évidente.

(8) Jacqueline Bouchard, "Le retour de la licorne: quand la nature représente l'artiste", Espace, Québec, no 22, hiver 1993, p.28.

Les deux artistes cités plus haut ont conservé cette merveilleuse caractéristique de bois arrondi pour fabriquer leurs œuvres.

Le temps immobilisé

Être céramiste, c'est d'accepter les rythmes et les attentes qu'impose l'argile. Il s'agit d'un médium où la notion de temps importe tout au long de la fabrication et jusqu'à la cuisson finale. Serge Fisette parle de l'argile comme étant: "...une matière qui ne (se) dévoile qu'au bout d'une lente maturation, dans un processus qu'on ne peut ni brusquer, ni devancer (9)".

Après une longue période de séchage, l'argile subit une première cuisson nommée "biscuit". La seconde cuisson de "glaçure" mûre l'argile et permet le fini des surfaces. En général chaque pièce céramique est soumise à deux cuissons auxquelles s'ajoute quelquefois une troisième. Toutefois, lorsque la dernière cuisson est achevée, l'argile a reçu sa forme définitive et conservera cet aspect pour des siècles. Pour mes sculptures le temps n'est immobilisé qu'après l'assemblage des éléments céramiques et du bois de dérive en une

(9) Serge Fisette, "Gilbert Poissant: fusionner l'épars", Espace, Québec, no23, printemps 1993, p.31.

oeuvre.

Mais, avant tout travail de création, je fixe d'abord sur pellicule photographique l'arbre unit à son artefact. Ces arbres élus poursuivent aujourd'hui leur cycle de croissance et leur inébranlable destinée d'êtres éphémères. Par contre la photographie conserve l'image d'un instant précis et bien défini de leur vie, un temps arrêté.

CHAPITRE II

ORIENT ET OCCIDENT

2.1 La théière comme nouveau symbole

Dans ma création j'ai opté pour un objet tiré du quotidien, la théière, comme porte-parole du concept de confrontation nature/culture. L'intérêt est dans la déviation de sa fonction première, concept fréquemment employé dans l'art contemporain. Il s'agit d'un objet connu de tous et assez répandu dans le monde entier pour deux activités bien précises: celles d'infuser et de servir le thé. Par exemple, en Occident, la théière participe à un certain rituel tiré de la culture anglaise: l'"afternoon tea". Mes théières se trouvent dans une situation différente puisqu'elles discourent plutôt comme nouveau symbole. Il n'est plus question de rituel de thé ni de théière fonctionnelle. Elles pourraient être la main de Penone ou la clôture de treillis métallique mais, dans un ordre métaphorique, ces théières sont plutôt des œuvres en progression. Elles sont comme l'arbre qui croît en épousant ou en traversant la clôture. Paradoxalement, ce sont les théières et

non les planches de bois qui plaident la cause de l'arbre ce qui crée une ambiguïté surprenante.

Je ne suis pas la première à choisir un objet tiré de mon environnement quotidien pour véhiculer un concept. L'idée d'emprunter un objet comme référent conceptuel remonte assez loin dans l'histoire de l'art. À cet égard, Neno Dimitrijevic écrit:

Bien que l'apport de l'objet quotidien dans l'œuvre d'art remonte au Cubisme puis au Dadaïsme et au Surréalisme, qui voulaient réunir l'art et la vie, il aura fallu attendre les années soixante, avec le Nouveau Réalisme, le Pop Art, Fluxus, l'Art Pauvre et l'Art Conceptuel, pour que le potentiel sémantique et esthétique de l'objet ordinaire soit pleinement exploité (10).

L'argile cuite, matière dont sont fabriquées la presque totalité des théières à l'échelle mondiale, possède une connotation artisanale par son caractère de matériau utilitaire. Afin de discerner l'objet d'art de l'objet artisanal, ce texte concernant les meubles sculpturaux de Richard Artschwager peut très bien s'appliquer à mes théières:

L'œuvre d'art donne du sens, l'objet usuel n'en donne aucun; on ne fait que s'en servir physiquement puisqu'il n'a pas été fait pour détenir un contenu symbolique à reconstruire par le regardeur (11).

Mes sculptures rejoignent le monde domestique en conser-

(10) Nena Dimitrijevic, op.cit., p.14.

(11) Jacinto Lageira, "Richard Artschwager", Parachute, Québec, no 66, été 1992, p.6.

vant les propriétés physiques habituelles de la théière commune: poignée, couvercle, bec verseur et le récipient lui-même. En observant ces théières il est facile de prendre conscience de leur caractère non fonctionnel puisque l'ensemble est démembré, les couvercles sont inamovibles ou inexistant, les poignées sont plutôt encombrantes et de dimensions démesurées, etc.. Il y a une liaison cachée entre les formes de mes théières, leurs matériaux et leur fonction d'origine socialement reconnue lorsqu'elles se convertissent en sculptures.

Pourquoi choisir la théière?

Pourquoi ai-je élu la théière parmi tant d'autres objets comme véhicule de concept. Ayant une formation dans le design d'objet unique ou le design d'art, je m'intéresse à l'objet surtout dans sa capacité d'être identifiable par tout le monde malgré le fait qu'il soit morcelé, modifié au point d'être à la limite du reconnaissable.

Possédant aussi une formation de céramiste et étant passionnée de l'argile et de l'art des glaçures, il allait de soi que je choisisse un objet provenant de la famille des silicates. J'aurais pu opter pour la soupière, la tasse ou tout autre objet céramique faisant partie de notre environnement quotidien. Mais, pour les potiers et les céramistes, la

théière fut et est encore un objet de fascination. Elle fut donc privilégiée. Dans son exécution, la théière exige le regroupement de plusieurs composantes fabriquées séparément autour d'un corps servant de contenant. Bon nombre de détails sont essentiels à considérer si on veut réussir une théière dans son aspect fonctionnel. Il faut respecter les proportions, faire un bec qui verse bien, une poignée permettant de bien tenir la théière ainsi qu'un couvercle qui ne tombe pas lorsque l'on incline la théière.

Mais cet objet n'est pas uniquement fonctionnel ni seulement une surface déployée dans l'espace; il y a surtout des vides et des pleins, des intérieurs et des extérieurs. J'exploite ces caractéristiques de contenant et de contenu dans presque la moitié de mes sculptures. Mais, la théière possède avant tout un attribut indispensable lui permettant de demeurer une théière même lorsque devenue sculpture: le bec verseur. Il a été un élément essentiel et présent dans toutes mes créations de théières, les autres composantes pouvant être absentes ou simplement suggérées.

2.2 Théière et histoire

Avant de parler de la théière comme source d'inspiration dans l'art plus récent, il est intéressant de fouiller son histoire, ses références en y incluant quelques dates. Dans le dictionnaire historique de la langue française il est mentionné que le mot "théière" est apparut en 1723 supplantant le terme "thétière" (1715) (12). Le mot anglais "teapot" est plus ancien. On verra d'ailleurs que le thé est surtout une affaire anglaise.

Il faut attribuer à la Chine l'invention de la théière faisant son apparition sous la dynastie Ming (1368-1644). À cette époque, l'infusion de feuilles entières était la méthode pour préparer le thé. La théière devint alors un accessoire indispensable, remplaçant le bol à thé qui avait eu jusque-là une très grande place.

Les célèbres théières du Yixing en Chine furent les premières à être importées en Occident au XVII^e siècle. Elles ont eu et ont toujours une influence considérable sur les céramiques occidentales. On peut voir aux figures 12 et 13 deux de ces premières théières provenant du Yixing (Yi-hsing ou I-hsing), plus particulièrement de la province Jiangsu.

(12) Alain Rey, Le Robert: dictionnaire historique de la langue française, Paris, p.2113.

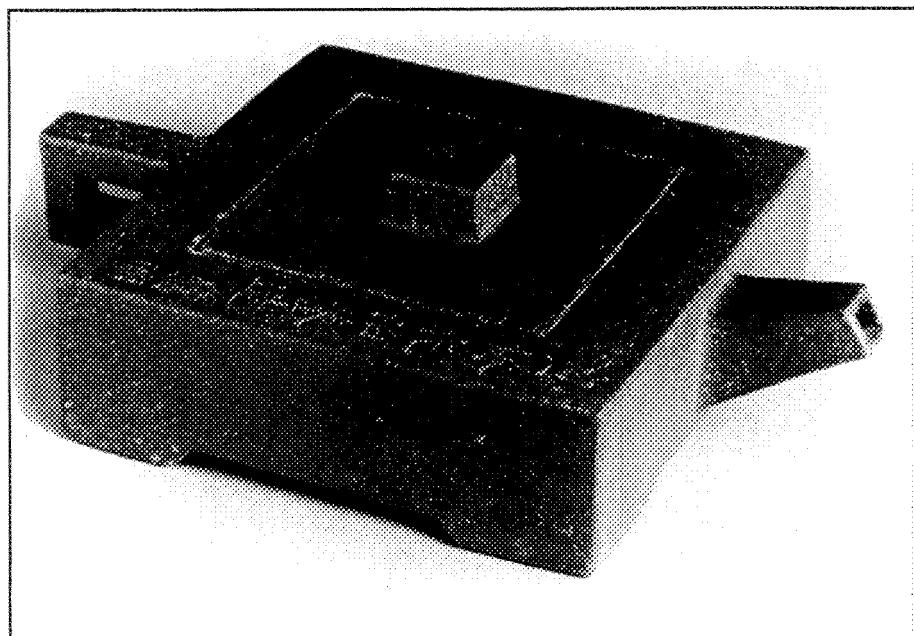


FIGURE 12

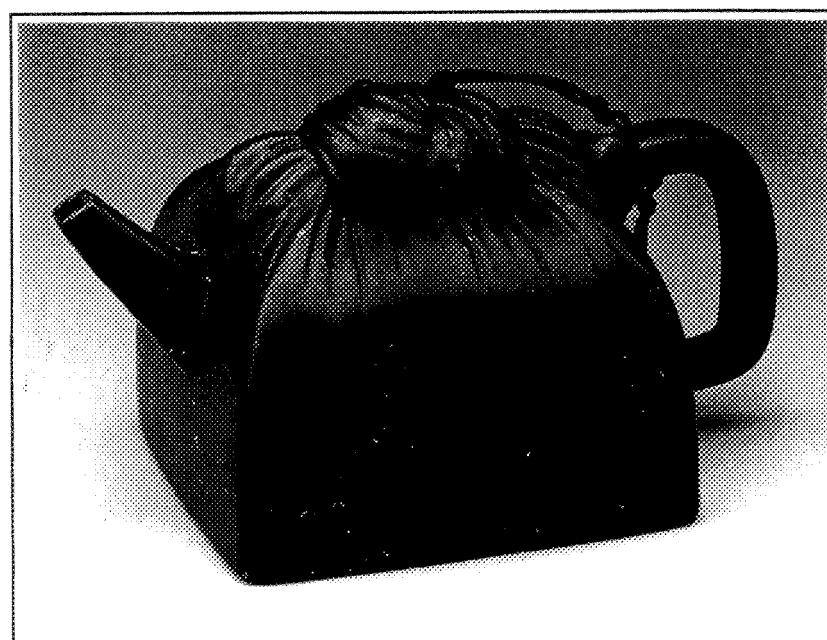


FIGURE 13

Ces théières étaient de grès foncé non émaillé et furent produites à partir de 1510. Vers 1672 les européens utilisèrent les théières Yixing comme prototype pour une production de théières semblables. Comme le goût de l'époque l'exigeait, on ajouta à ces nouvelles théières des glaçures colorées et même de la dorure. À l'inverse, celles du Yixing sont exemptes de glaçure. Si les orientaux et les occidentaux partageaient les mêmes goûts pour le thé, on constate que l'esthétique des objets pratiques était différente.

Au début du XVIII^e siècle bon nombre d'usines de porcelaine en Europe fabriquaient des théières mais c'est surtout l'Angleterre qui régnait sur l'art de cet objet.

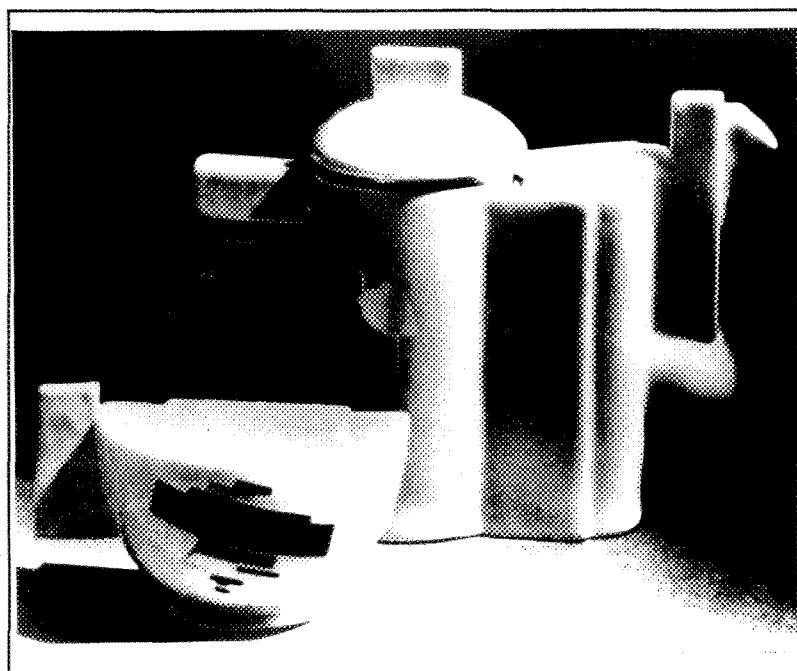


FIGURE 14

Avec le développement de l'art moderne, du design et de l'architecture, la première moitié du XX^e siècle fut très prospère en créations esthétiques. Parallèlement la céramique évoluait très vite. Selon Garth Clark:

Les potiers recherchèrent la même autonomie créatrice que les peintres, les artistes et les sculpteurs qui se lancèrent dans les "prétendus" arts mineurs, innovant dans le mobilier ou les objets ménagers." Il poursuit: "L'une des théières modernes les plus importantes issue du monde des beaux-arts fut créée en 1920 par Kazimir Malevitch, fondateur du mouvement suprématiste...Cette pièce puissante quoique assez maladroite fut critiquée par le directeur du musée d'État de la porcelaine à Leningrad, en raison de ses problèmes de fonctionnement. Malevitch répondit que ce n'était pas du tout une théière mais l'idée de la théière -une remarque significative du désintéressement progressif des artistes céramistes à l'égard du fonctionnalisme avec lequel ils entretenaient un rapport presque symbolique (13).

On peut voir la théière de Kazimir Malevitch à la figure 14. Outre cet exemple, la théière est un thème qui a permis à un bon nombre d'artistes et d'architectes de mettre la main à la pâte: Henri Van de Velde, Dali, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, etc., chaque artiste créant d'après la fantaisie qui lui est personnelle.

(13) Garth Clark, (1989), Théières excentriques, Robert Laffont, France, p.56.

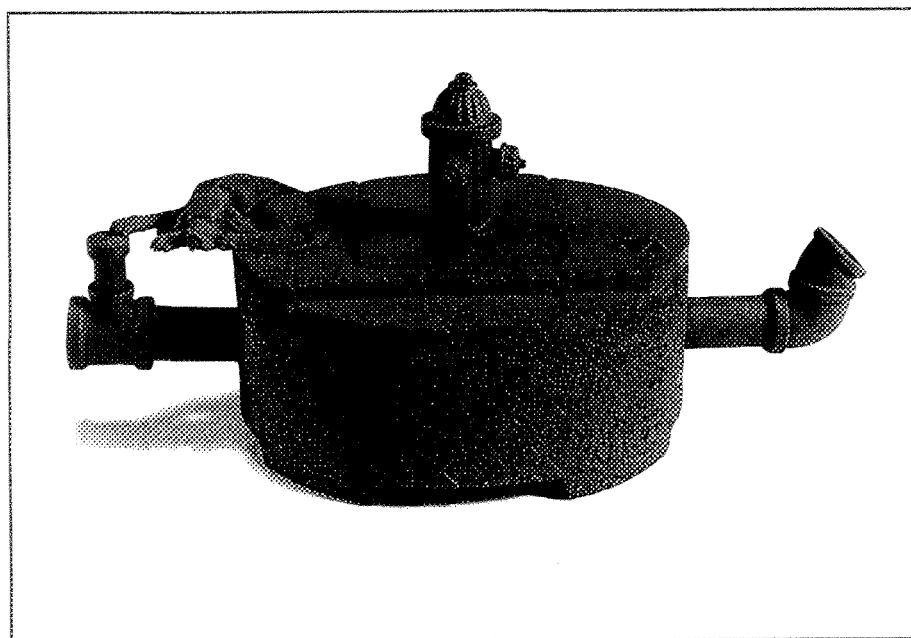


FIGURE 15

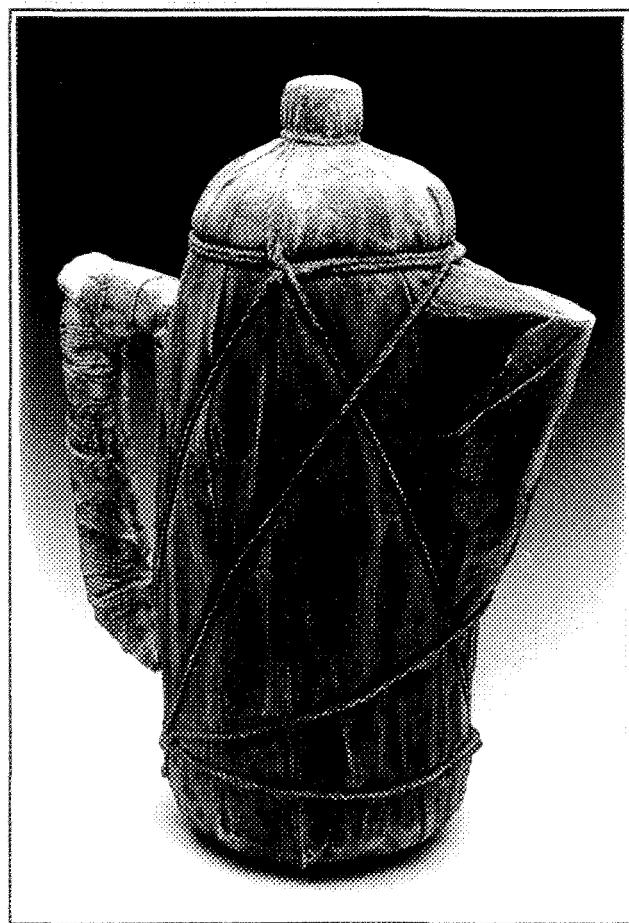


FIGURE 16

2.3 La théière comme nouveau symbole en Amérique du Nord et en Chine

Dans les années soixante, les américains se sont servis de la théière, dans un premier temps, pour briser et critiquer la tradition anglaise faisant partie de leur patrimoine. Tout comme pour moi, cet objet est par la suite devenu un point d'inspiration créatrice. Ce sont surtout les américains qui utilisent la thématique de la théière en art contemporain. Les britanniques se servent de la théière à titre fantaisiste mais presque uniquement dans l'ordre du fonctionnel. Robert Arneson, céramiste très connu, fut l'un des premiers à créer des théières troublantes:

Des becs agressifs en forme de phallus, des poils de pubis, des lèvres vaginales donnaient à ses théières une présence sexuelle dérangeante et tragi-comique. Arneson influença une génération entière de céramistes et encouragea une approche satirique et provocatrice de la céramique dans ses aspects traditionnels (14).

Richard Notkin, lui, compose des théières sculpturales à connotations sociales ou politiques. On peut lire dans un article consacré aux théières:

(14) Garth Clark, op.cit., p.58.

Perhaps no artist loads this comfy object with more unsettling imagery than Richard Notkin of Oregon, whose small, socially conscious teapots in the realistic Yixing style, depicting such things as a nuclear blast or a human heart in chains, can be painful to look at (15).

La figure 15 montre une théière où est représenté un chien sous-alimenté, symbole de la déchéance urbaine ainsi que du problème des sans-abris en Amérique. On remarque l'influence de la théière chinoise de la figure 12 sur cette théière de Notkin. Un autre américain, J. Bethal s'est lui aussi inspiré d'une théière ancienne du Yixing (figure 13) pour en créer une très contemporaine "Wrapped Teapot" (figure 16). Avec ces exemples, il est possible de reconnaître l'influence des théières chinoises sur l'art céramique d'aujourd'hui. Des exemples de ce type abondent.

Attribuer le titre d'œuvre d'art à un objet tiré du quotidien telle la théière ne date pas uniquement d'une époque moderne. À la fin du XVIII^e siècle les gens cultivés de la Chine se sont intéressés à sa création et à sa production. Par exemple, les célèbres théières du Yixing étaient très appréciées des poètes chinois qui inscrivaient des poèmes sur les théières. D'autres discutaient et analysaient les parties de théières pour les améliorer.

(15) Joyce Lovelace, "The Ubiquitous Teapot", American Craft, États-Unis, no 2, avril/mai 1994, vol.54, p.59.

Thérèse Tse Bartholomew, spécialiste des céramiques du Yixing dit ceci:

Le lien entre les érudits et la poterie yixing fut probablement responsable de l'élévation de la poterie d'usage courant au rang d'objet d'art....Une telle collaboration entre les sages et les artisans s'était rarement vue dans l'histoire de l'art chinois (16).

Une des caractéristiques marquantes de ces théières est que les potiers signent leurs créations. Il s'agit d'une signature ou d'un poinçon estampillé. Cette pratique n'est cependant pas courante en Chine. Une même théière peut comporter plusieurs signatures: celle du potier, du décorateur, et même celle de la manufacture ou de l'atelier. Cette pratique s'effectue encore de nos jours (17).

2.4 Art Nouveau et japonisme

Ce pourquoi je m'attarde à l'historique de la théière est pour mieux faire sentir cet objet dans son évolution d'oeuvre d'art sans me limiter seulement à l'Occident. Ceci permet également de situer ma pratique artistique à un certain moment dans l'histoire de l'art. On a pu voir comment mon travail s'insère dans l'art contemporain; il peut aussi s'inscrire dans

(16) Garth Clark, op.cit., p.52

(17) Thérèse Tse Bartholomew, "The Art of Yixing", Ceramics Monthly, États-Unis, décembre 1992, p.42.

une autre période: le "japonisme".

L'Extrême-Orient nous a fait voir depuis plusieurs siècles ses produits céramiques. À la vue de ces objets, artistes et artisans occidentaux ont réagi au point d'en être fortement influencé. Cette influence appelée "japonisme" est apparue vers 1860. Il est difficile de dire à quel moment le japonisme prit fin puisque de nos jours on en sent encore la présence. Le japonisme dont il est ici question se trouve inclu dans la période de l'Art Nouveau.

Deux formes de japonisme font partie du monde de la céramique. La première provient du domaine pictural et plus particulièrement de l'estampe japonaise figurative. L'autre découle directement des grès anciens du Japon et de la Chine et fait appel à l'abstraction. Mes sculptures de théières s'insèrent dans cette deuxième forme du japonisme.

Le Petit Robert définit le japonisme ainsi: "Goût pour les objets d'art japonais (18). Il connut son apogée dans la période de l'Art Nouveau se confondant d'ailleurs aux styles de ce mouvement. Néanmoins l'influence de la Chine a débuté bien avant le japonisme. D'autres termes existent tel japonerie ou

(18) Paul Robert, (1991), Dictionnaire de la langue française: le Petit Robert 1, Paris, p.1041.

japonaiserie signifiant: "Objet d'art, bibelot japonais (19)" et aussi chinoiserie: "Bibelot qui vient de Chine ou qui est dans le goût chinois". On a pu voir, en Occident, des objets chinois fignolés à l'extrême donnant un sens figuré au mot chinoiserie: "Complication inutile et extravagante (20)". On parle ainsi de l'arrivée des objets céramiques chinois en Occident:

En Europe, au XVI^e et au XVII^e siècles des monarques et des aristocrates se ruinèrent pour des porcelaines chinoises et, au début de la Révolution industrielle, le goût immoderé pour cet or blanc poussa des savants éminents à étudier les porcelaines (21).

Les chinoiseries et les japonaiseries ouvrirent donc les portes au japonisme de l'Art Nouveau.

Première influence: l'estampe japonaise

Les Expositions Universelles se situant entre 1851 et 1940 auront permis une venue plus massive de l'art oriental en Occident. Les objectifs de ces expositions consistaient à regrouper les exploits de l'humanité sous les perspectives scientifique, technique et artistique. De nombreux pays

(19) Paul Robert, op. cit., p.1041.

(20) ibid., p.306.

(21) Pamela Vandiver, "Les glaçures des céramiques anciennes", Pour la science, France, juin 1990, no 152, p.78.

étaient représentés dont le Japon et plus discrètement la Chine.

Le japonisme s'est infiltré dans la céramique occidentale en grande partie par le biais des estampes japonaises. On copiait des motifs figuratifs japonais sur des céramiques européennes de formes traditionnelles. Le paradoxe est que les décors japonais furent fréquemment transposés sur des matières autres que celles pour lesquelles ils avaient été conçus.

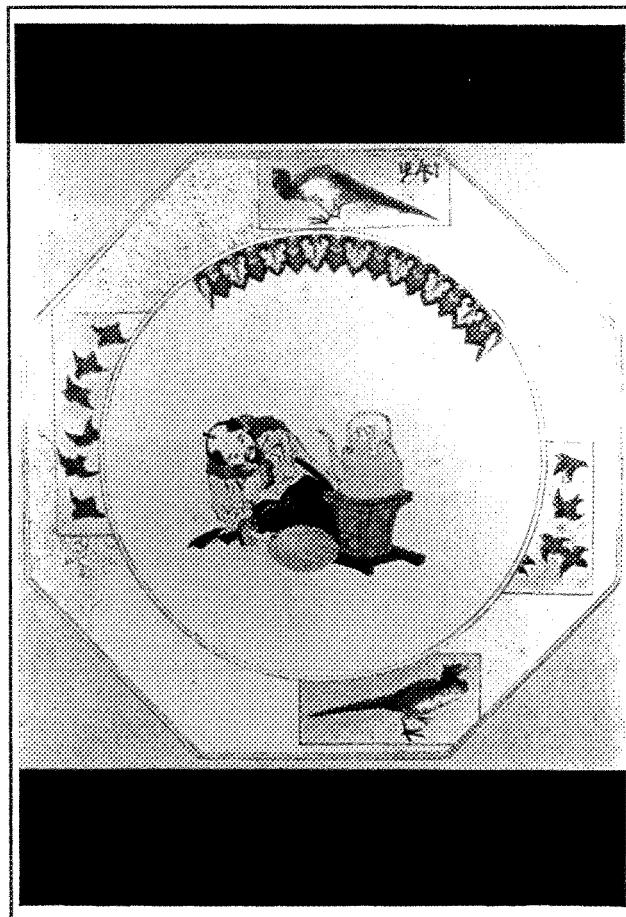


FIGURE 17

On peut voir un dessin pour une assiette du service japonais "rouge et or" exécutée par la maison Vieillard de Bordeaux où le motif copie intégralement une gravure de l'artiste japonais Hokusai (figure 17).

Les occidentaux s'étaient mépris dans leur perception de l'art japonais. Ils croyaient voir dans ces œuvres un art ayant évolué à l'écart de l'influence occidentale. Ce point de vue était erroné puisque, dès ses premières apparitions, en Europe au début du XIX^e siècle, l'art japonais avait déjà été "contaminé" par l'Occident. Dans la première forme de japonisme les occidentaux s'inspirèrent donc d'œuvres orientales déjà influencées par l'Occident.

Deuxième influence: l'abstraction

La deuxième forme de japonisme touche uniquement le domaine de la céramique et fut amenée lorsque l'on put observer des œuvres d'art authentiques en provenance de l'Orient. Ces anciennes poteries japonaises provoquèrent alors une nouvelle vision de l'art japonais. Si certains n'apprécièrent pas l'art japonais ancien, d'autres s'en inspirèrent pour engendrer ce second mouvement du japonisme. C'est surtout avec ce dernier que mes sculptures ont le plus d'affinités.

C'est donc après avoir copié les motifs japonais figuratifs sur des formes occidentales qu'on assimila la vraie poterie orientale. On ne voulait plus copier mais égaler pour surpasser. Les techniques de glaçures de l'Orient offrirent aux occidentaux des objectifs à atteindre. Il s'ensuivit un grand intérêt pour la chimie des émaux. En Europe et aux États-Unis on croyait jusqu'alors qu'il était impossible d'obtenir certaines teintes d'émail dans un four à haute température. Les pionniers dans ce domaine de recherche sont: Ernest Chaplet, Auguste Delaherche, Pierre Adrian Dapayrat, Alexandre Bigot ainsi que Jean Carriès, tous de fervents admirateurs des grès japonais (22). Travaillant avec acharnement sur la chimie des émaux et des cuissons expérimentales, les céramistes réussirent à obtenir le "sang de boeuf" (rouge de cuivre), le céladon (qui imite le jade), le "tenmoku" (émail noir-verdâtre), le "ting-yao" (émail blanc de la période Song de Chine) ainsi que les glaçures marbrées, les coulures maîtrisées et les glaçures cristallisées.

Récipients de la cérémonie du thé

Les bols à thé japonais étaient des objets remarquables

(22) Chisaburoh F. Yamada, (1977), Japon et Occident: deux siècles d'échanges artistiques, Office du livre, Fribourg, p.161.

qui ont fortement contribué à l'expansion du japonisme de deuxième influence (figures 18 et 19). La cérémonie japonaise du thé (appelée cha-no-yu) utilisait ces bols dans son rituel. Par contre cette cérémonie ne fait pas partie de notre héritage culturel. Toutefois parler des bols permet de pousser plus à fond les analogies entre les glaçures orientales et celles de mes sculptures ainsi que de mettre en évidence les affinités philosophiques sur le thème de "nature" qui en découle. Dans le livre "Japonisme", il est dit de ces bols à thé:

Les coupes à thé ou autres récipients, plissés ou fendillés par le feu, devaient ressembler à la terre dont ils étaient issus, car crevasses et fissures recouvrent le sol où le paysan jette sa semence, et la surface tactile du chawan devait être rude et donner prise à la main...(23)".

Crevasses, fissures et asymétrie sont donc considérées comme étant des qualités et non des défauts. Les bols à thé ressemblent à cette nature imparfaite autant par leur forme irrégulière que par l'émail les recouvrant.

Dans la période du japonisme, les occidentaux travaillèrent à l'obtention de glaçures très vivantes, très sensibles tout en appréciant les effets dus au hasard. Les glaçures comportaient des aspects rugueux, coulants, cristallisés, craquelés, avec des trous d'épingles et cela concordait très bien avec les modèles orientaux.

(23) Siegfried Wichmann, (1982), Japonisme, Hachette, Italie, p.347.

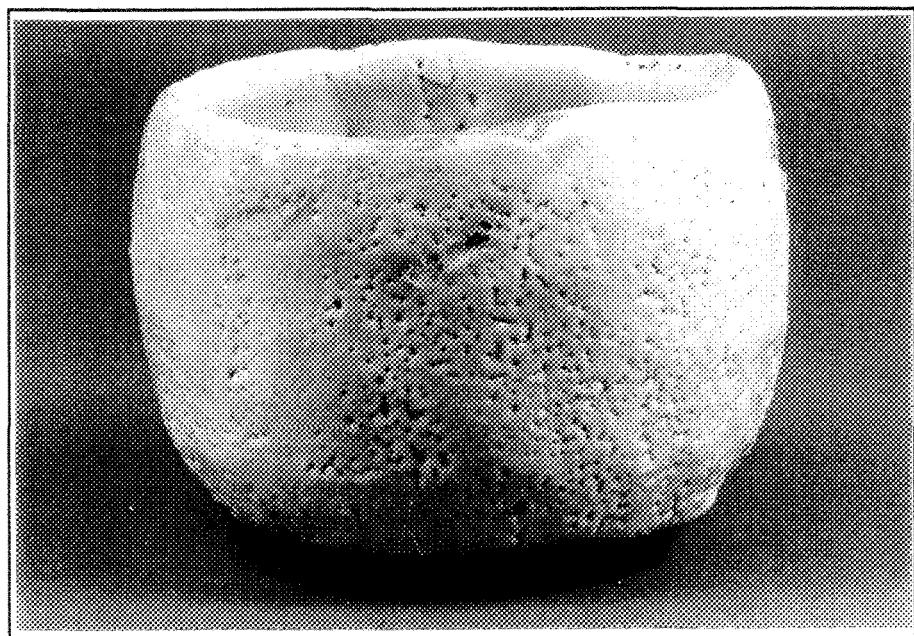


FIGURE 18

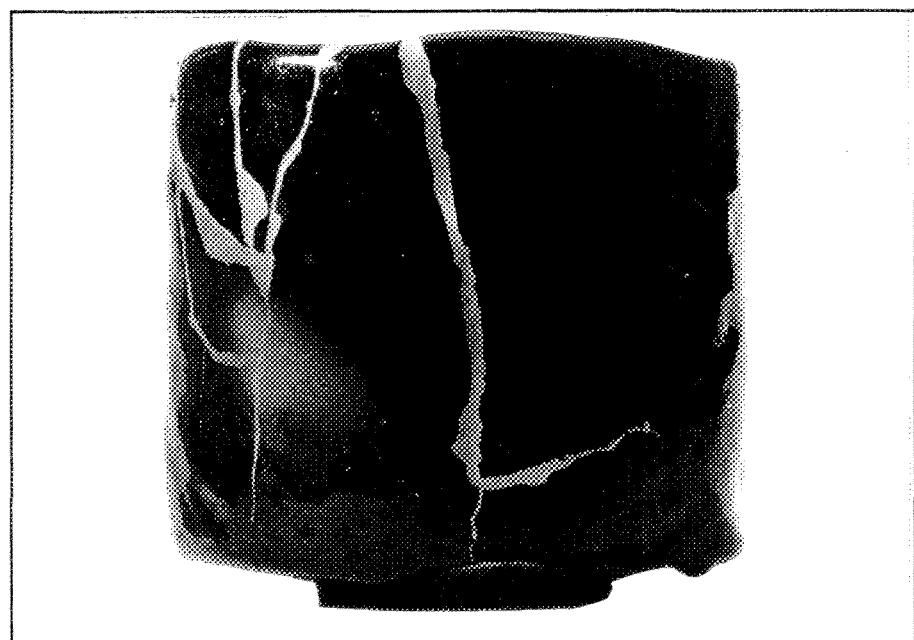


FIGURE 19

CHAPITRE III

LES SCULPTURES

3.1 Qualités plastiques des sculptures

Dualité glaçure-écorce

Il est pertinent de souligner l'aspect chaotique que nous livre la surface de mes théières et celle des arbres. Puisque les parties céramiques de mes théières discourent au nom de la nature, on peut alors faire le lien entre la surface céramique (la glaçure) et la surface des arbres (l'écorce).

Ceci m'amène à parler de deux formes de craquelures que l'on remarque à la fois sur l'écorce de l'arbre et sur certaines de mes glaçures. Ces craquelures (appelées fractures) peuvent se classer en deux types: d'abord les "fractures ductiles" et les "fractures fragiles (24)". Les premières

(24) Jean-François Gouyet, (1992), Physique et structures fractales, Masson, Paris, p.62.

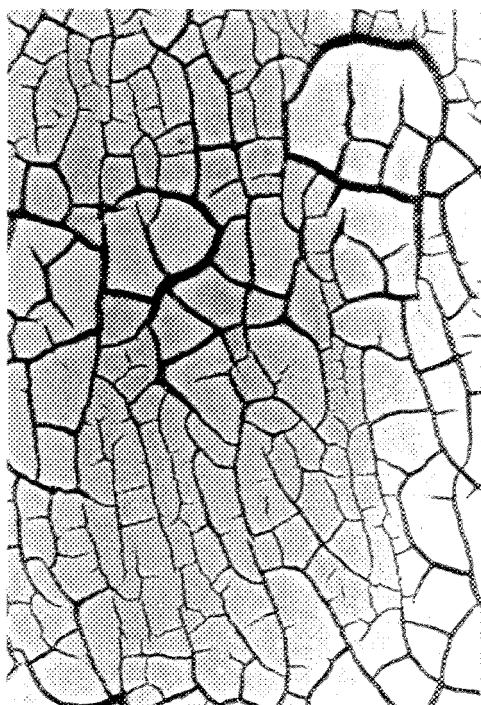


FIGURE 20

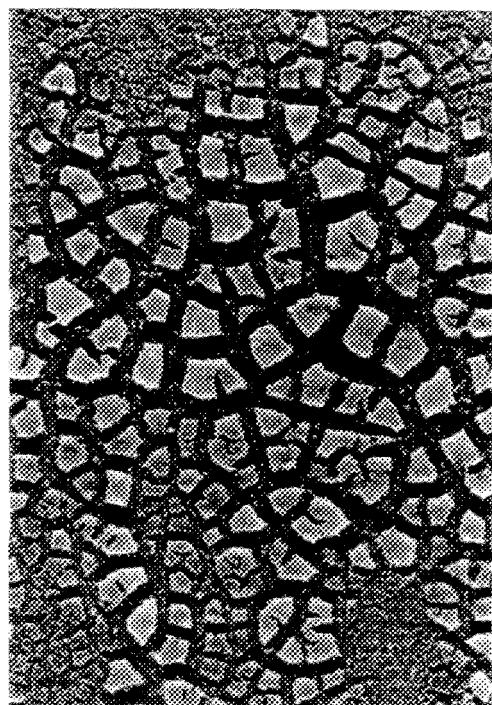


FIGURE 21

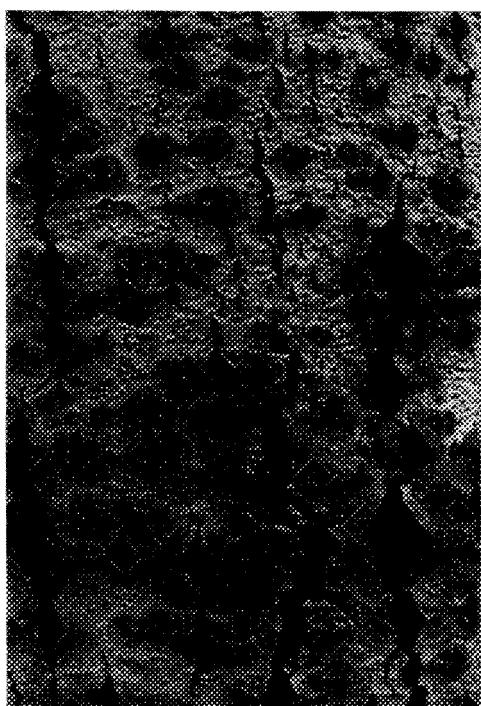


FIGURE 22

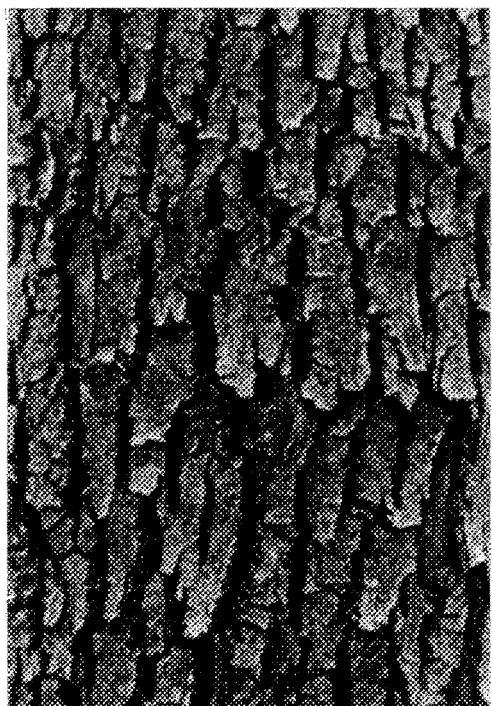


FIGURE 23

possèdent des fissures non rejointes, elles sont en évolution pour déboucher sur des fractures fragiles si le processus de fendillement se poursuit.

La glaçure liquide d'abord appliquée sur l'argile précuite est bien nappée et d'apparence lisse. Les transformations ultérieures se produisent sous l'effet de la chaleur d'un four céramique. De glaçure ductile (figure 20) on passera à la glaçure fragile (figure 21). La glaçure fragile est composée de matières à très grand retrait thermique qui donne des îlots de glaçure. Pour mes sculptures j'ai parfois choisi des glaçures lisses, ductiles ou fragiles et plusieurs de ces textures peuvent intervenir sur une même oeuvre.

Ces glaçures craquelées se comportent de manière similaire à l'écorce de l'arbre lors de leur formation. Cependant, cette évolution se fait rapidement dans le cas des glaçures (quelques heures) et lentement dans le cas de l'écorce (plusieurs années). L'écorce d'abord unie dans sa jeunesse, se fendille peu à peu avec l'âge pour arriver à des formes crevassées. De fractures ductiles (figure 22) elle passera aussi aux fractures fragiles (figure 23). Mais ce ne sont pas toutes les espèces d'arbre dont le processus de croissance débouche sur un phénomène de fracturation de sa surface. Certaines écorces demeurent lisses même sur un sujet âgé. D'autre part, les processus de fracturation ductile-fragile sont assez largement

répandu pour enduire les sculptures de glaçures à réactions et à effets similaires.

Je fais aussi un parallèle entre ces glaçures à fractures variées et les bols utilisés pour la cérémonie du thé au Japon. Incontestablement, les glaçures fracturées que je montre ici appartiennent au domaine du non fonctionnel tandis que les bols à thé japonais sont créés pour un usage normal. La plupart des glaçures recouvrant ces bols pourraient cependant être considérées par les occidentaux comme étant non fonctionnelles. L'exemple du bol à thé blanc (figure 18) exhibe de très gros "trous d'épingle", caractéristique plutôt négative dans notre mentalité occidentale qui n'hésiterait pas à qualifier cet émail de non utilitaire et de non hygiénique. Il en est de même pour le bol où l'on a obstrué les fissures du tesson avec de la laque (figure 19). L'ajout de cette laque n'avait pas seulement pour but de le réparer mais aussi de souligner la forme des fissures. On a également recours à des glaçures râches pour permettre à la main de bien tenir le bol et de rapprocher l'aspect de la glaçure à celui de la terre. À ce moment-ci, on peut sentir le mimétisme de la "nature" que font les bols à thé japonais et mes théières.

Symétrie

Il m'est difficile d'aborder l'aspect formel de mes sculptures sans signaler la forme symétrique bilatérale caractéristique de la théière traditionnelle. Vue de face, une théière offre une apparence symétrique tout comme le corps humain. La poignée, le bec verseur ainsi que le couvercle de la théière sont tous centrés. D'après Roger Caillois la symétrie est:

...la condition de l'équilibre, aussi bien chez le poisson, l'oiseau, le reptile ou le mammifère, aussi bien pour l'homme que pour les demeures où il habite, le mobilier dont il se sert, les véhicules qui le transportent, et qu'il construit naturellement à son image...c'est-à-dire dotés de la même symétrie bilatérale qui est la sienne et qui permet leur stabilité (25).

On peut établir un lien entre la théière et le corps humain. D'ailleurs, les différentes composantes d'une théière héritent d'appellations telles que le pied, la poignée, le dos, le ventre ainsi que la lèvre pour désigner le rebord où sera assis le couvercle. Un certain rapprochement entre l'arbre et le corps humain a déjà été mentionné au premier chapitre.

Dans mes exemples d'arbres déroutés par la clôture ou autres artefacts, l'asymétrie s'est parfois imposée. En revanche d'autres arbres ont évolué autour, sur, et au-travers

(25) Roger Caillois, (1973), La dissymétrie, Gallimard, France, p.29.

de l'obstacle, conservant malgré les cicatrices, leur aspect de symétrie. Cette situation s'apparente à la plupart de mes sculptures qui, elles aussi, ont su préserver leur caractère de symétrie propre à la théière conventionnelle. Le déséquilibre se situe soit dans la segmentation du corps de la théière, par la séparation du bec verseur d'avec le contenant, ou encore par le bois se mutant en une composante de la théière (bec verseur, contenant ou poignée).

3.2 Analyse des sculptures

Avant d'entreprendre une analyse formelle et conceptuelle de mes sculptures il est bon de jeter un coup d'oeil sur l'ensemble de l'exposition située au Musée du Fjord à Ville de la Baie (figures 24 et 25). Dans la salle d'exposition, onze œuvres se trouvent ainsi présentées: huit sur socle, deux au sol et une au mur. L'œuvre fixée au mur retient d'abord l'attention puisqu'elle permet au spectateur de saisir les connivences entre les différentes sculptures puis d'établir le lien entre les sculptures et les arbres.

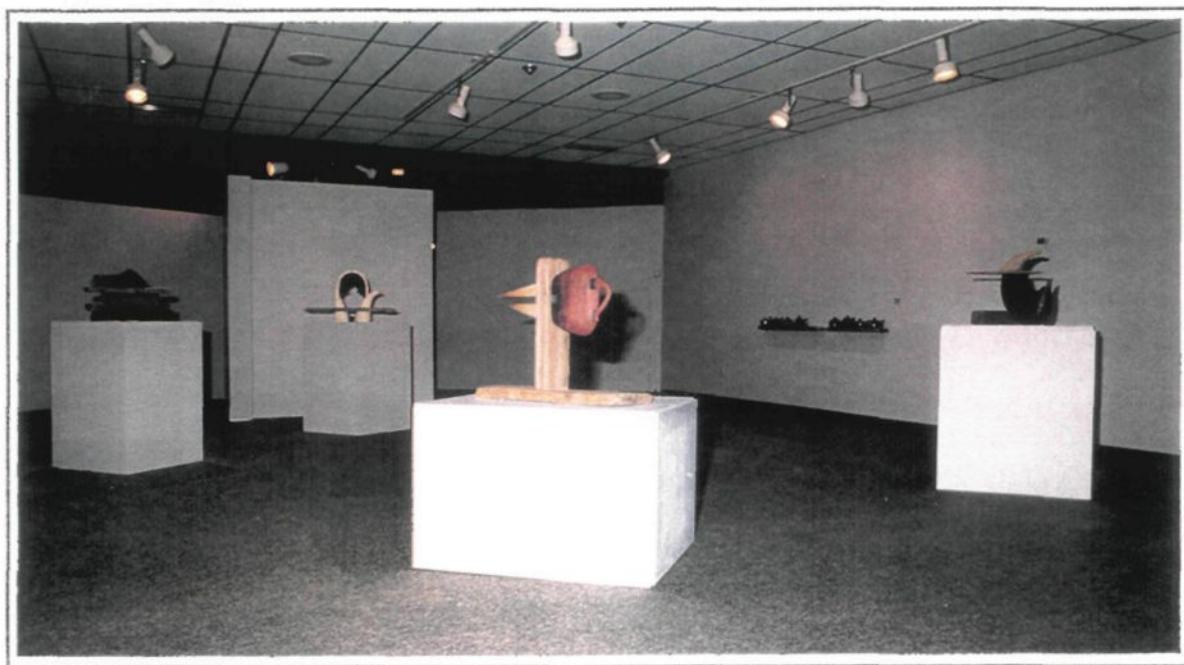


FIGURE 24



FIGURE 25

"Plein à ras bord"

"Plein à ras bord" est un rassemblement de théières qui annonce le concept de toute l'exposition. Formellement il s'agit d'un enlignement de huit parties de théières déposées sur deux planches de bois installées horizontalement au mur à la manière de tablettes (figures 26 et 27). Cette oeuvre se démarque des autres sculptures de l'exposition puisqu'elle est visiblement réalisée grâce à la méthode artisanale du tournage. Les huit couvercles sont utilitaires et peuvent s'ouvrir, tous différents dans leur forme comme dans leur manière de s'adapter aux rebords des contenants. Les becs verseurs conservent une apparence plutôt classique de même que la glaçure bleue qui les recouvre. Juste en dessous des planchettes on peut voir pêle-mêle des fragments de poteries ayant la même facture que les hauts de théières, même argile, même émail. Fort probablement qu'il s'agit là de brisures appartenant aux parties supérieures des théières.

A côté de ces théières, un petit mot fixé au mur invite le spectateur à la manipulation, soit ouvrir les couvercles des théières. Les deux planches qui servent de support aux théières sont d'ailleurs à une hauteur permettant de voir aisément à l'intérieur des contenants. On y découvre alors de petites photographies en noir et blanc. Ces dernières sont disposées horizontalement au niveau maximum de remplissage des



FIGURE 26



FIGURE 27

théières. Le titre de cette installation "Plein à ras bord" nous réfère au niveau du liquide contenu dans les théières. Métaphoriquement il en résulte des images flottant à la surface du liquide. Si le spectateur ne retire pas les couvercles il peut croire que ce sont les planches qui opèrent comme niveau maximal de remplissage mais un transfert de concept se produit à la seule condition de soulever les couvercles et de visionner les photographies.

Toutes ces photographies font voir d'impressionnantes jonctions nature/culture (figures 1 à 8) qui permettent au spectateur de faire le rapprochement entre ce concept et l'ensemble des théières de l'exposition. Les théières montrant le désordre parlent, elles aussi, de rencontres nature/culture. Mais, c'est surtout la manière dont les jonctions se font entre les théières et les planches de bois qui nous amène à associer et à transmuter les parties céramiques de la théière à l'arbre, et la planche de bois à l'artefact-clôture.

"Becs verseurs"

Afin d'appuyer mon propos de transfert de concept, prenons l'installation au sol intitulée "Becs verseurs" (figures 28 et 29) et référons-nous à la photographie des meules de ciment qui se font progressivement dissimuler par la végétation (figure 6). Ces deux items sont comparables en ce sens que les becs de théières envahissent les planches de bois de même que l'espace entre ces planches à la manière de la végétation. Les becs verseurs se différencient les uns des autres tant par leur direction, leur longueur, leur couleur que par l'aspect des fractures ductiles et fragiles présentes sur leurs surfaces. L'ensemble de ces caractéristiques rapproche davantage les becs verseurs des arbres dans toutes leurs variétés d'espèces.

L'oeuvre comprend cinq planches en bois et deux pièces d'argile imitant la forme de ces planches. Ces deux "faux" possèdent chacun un bec verseur , et correspondent au récipient de la théière (figure 29). Pour revenir à la référence photographique, ces deux planches d'argile sont, tout comme les meules, envahies par la nature.



FIGURE 28



FIGURE 29

"Thé glacé"

Dans la sculpture intitulée "Thé glacé", la symétrie bilatérale est mise en évidence. L'alternance contenant/contenu est délimitée par les morceaux de bois (figure 30). Le titre "Thé glacé" fait référence au contenu. Il fait également appel au froid. Étant donné que l'on parle de théière, il s'agit bien entendu de thé, d'un thé figé. Nous pouvons tous nous imaginer qu'une théière céramique remplie de liquide et exposée au gel fendrait par l'expansion de la glace. Dans cette sculpture, le liquide cristallisé de cette sculpture est symbolisé par un bloc de pâte de verre. Jean Baudrillard décrit le verre comme une matière qui possède:

...à la fois la symbolique d'un état second et celle d'un degré zéro du matériau. Symbolique de la congélation, donc de l'abstraction...ce que le vide est à l'air, le verre l'est à la matière. Cette abstraction introduit à celle du monde intérieur (26)".

Le verre offre la transparence mais aussi la translucidité. Cette dernière caractéristique définit le verre employé dans "Thé glacé". Pour reprendre les mots de Baudrillard, ici il ne s'agit plus exactement du degré zéro du matériau puisque ce verre brumeux offre une certaine résistance aux regards désireux de voir de l'autre côté.

(26) Jean Baudrillard, op. cit., p.50.

Par contre, notre attention est captée par la luminosité qui s'infiltre au travers des pâtes de verre. Cette translucidité contraste avec l'opacité de l'argile cuite et la matité du bois.

Il est important de mentionner que les éléments de céramique qui constituent "Thé glacé" sont plats. Il faut donc visionner cette théière de profil afin d'en avoir la meilleure perception. Je constate que la bidimensionnalité a pris un grand intérêt dans presque la moitié de mes sculptures. Évidemment, il s'agira de bidimensionnalité uniquement si l'on considère que les éléments tabulaires des sculptures (plaques d'argile et planches de bois minces) sont sans épaisseur.

Pour une oeuvre picturale c'est le point de vue frontal qui est privilégié. Cependant, dans le cas de mes théières, la vue frontale n'offre généralement pas la meilleure perception pour en comprendre toute la dynamique. Il faut donc regarder la majorité de mes théières de profil tout comme l'oeuvre "Thé glacé".

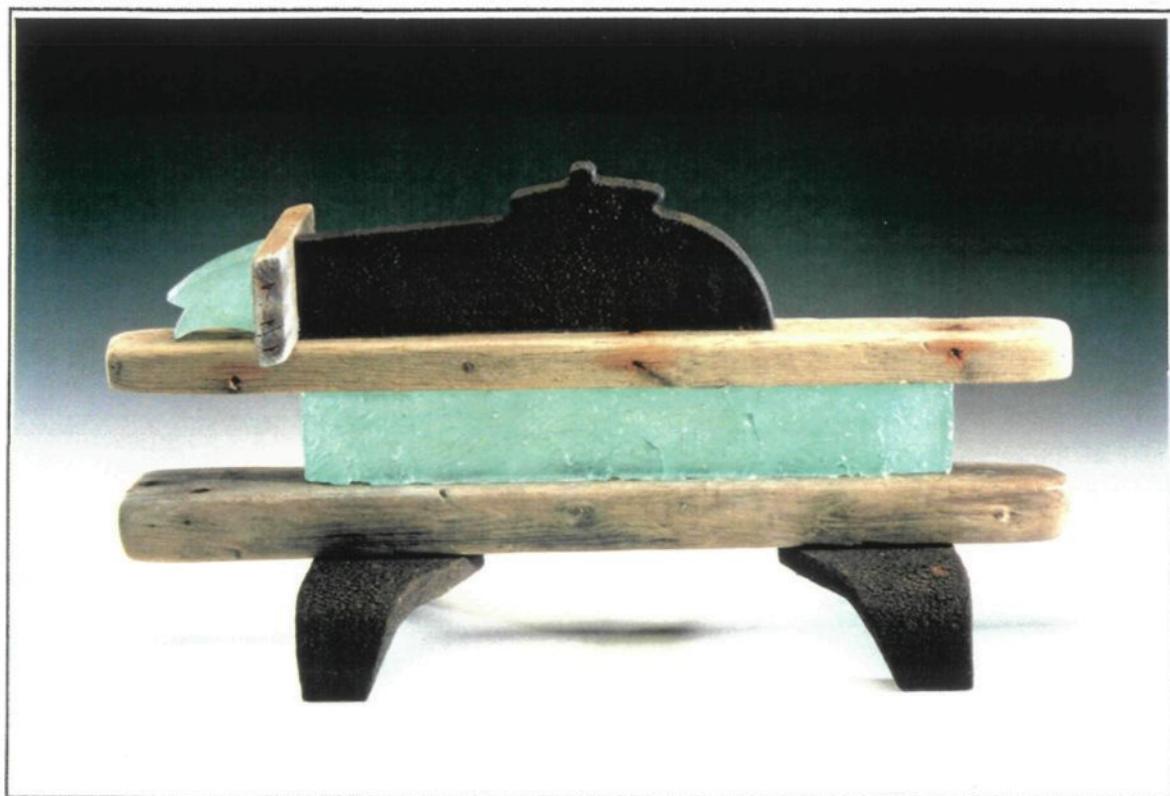


FIGURE 30



FIGURE 31

"Théière fêlée"

Aucun des verres employés pour mes sculptures ne possède cet attribut de neutralité qu'est la transparence. Ceci s'applique aussi à la sculpture "Théière fêlée" (figure 31). Le liquide solidifié s'infiltre et glisse le long des planches de bois disloquant ces dernières. Le recours au verre pour évoquer le contenu visible de cette théière dynamise l'ensemble par la lumière diffusée discrètement au travers.

Même si le bec verseur est formellement une continuité du récipient, tous deux offrent des attributs de surface dissemblables. De manière métaphorique, cette différenciation est peut-être causée par l'ardeur du bec à pénétrer un obstacle. Ceci est comparable à l'arbre persévrant à passer de l'autre côté de la clôture (figure 3). Ainsi, lorsque l'on constate l'excroissance du tronc, on imagine l'effort fournit par l'arbre. Le bec verseur de "Théière fêlée" déroute. Il ne s'agit plus d'un conduit destiné à faire couler un liquide, mais de deux sections où l'espace vide les divisant sous-entend le conduit. Cet espace vide communique avec le récipient qui est rempli de liquide, représenté par le verre. La poignée de cette sculpture, fixée à une théière conventionnelle, pourrait convenir puisqu'elle est ergonomique et fonctionnelle. D'ailleurs, cette composante de la théière contribue grandement à saisir le sens de la sculpture.

"Théière bleue et jaune ouverte"

Le titre de la sculpture "Théière bleue et jaune ouverte" (figure 32) ponctue les deux couleurs utilisées; le bleu périphérique du récipient et le jaune de l'anse et du bec verseur. Il désigne également l'ouverture centrale qui vient jouer un rôle capital dans l'ensemble.

Lorsque l'on parle de sculpture, il s'agit généralement d'une masse déployée dans l'espace. Mais, la limite de la sculpture ne se situe pas à sa seule matérialité puisque le vide peut aussi contribuer à la continuité sculpturale de par son espace virtuel. "Théière bleue et jaune ouverte" est un bon exemple où le volume interne ouvert suggère le contenant de la théière. Il s'agit ici d'une plaque d'argile découpée mettant en relief le contour externe du contenant, rendant ainsi visible l'invisible. Cette plaque soudée au bec verseur et à la poignée unit l'ensemble et définit la forme de la théière. Le contenant est peut-être vide et immatériel, mais combien chargé d'énergie et d'évocation.

La théière ici analysée représente métaphoriquement le phénomène de l'arbre qui a su croître en épousant la barre supérieure de la clôture (ou l'armature de cette clôture) (figure 2). L'arbre a intégré l'artefact dans son tronc sans pour autant le dévier de son élan à la verticale.



FIGURE 32



FIGURE 33

Le même phénomène se produit avec cette théière qui incorpore le bois en guise d'obstacle. Notons que le bois traverse toute la théière, même si le contenant n'est que virtuel.

La glaçure bleue coulante et lustrée peut faire référence à un liquide sur une surface verticale. Cet émail se compare avec les glaçures à coulures du japonisme de deuxième influence: "La coulée libre et rapide, ou la tache qui s'étale, avait déjà fait ses preuves dans les œuvres de calligraphies japonaises (27)". Enduire les œuvres céramiques de ces glaçures est une opération plutôt hasardeuse et relève du défi puisque l'émail peut contribuer à rehausser l'aspect de surface mais peut aussi donner des résultats désastreux.

"Théière circonflexe"

Pour "Théière circonflexe" (figure 33) le titre met l'accent sur la forme de "V" renversé symbolisant la poignée séparée de la théière. La désorganisation de cette sculpture se situe à bien des niveaux. Premièrement, voir une théière étendue à l'horizontal et segmentée en quatre parties tend à désorienter le spectateur face à l'idée préconçue de cet objet.

(27) Siegfried Wichmann, op.cit., p.349.

Le bec verseur démesuré est visiblement la prolongation du contenant céramique, mais il s'associe aussi à l'obstacle de par leur matière commune, c'est-à-dire le bois. Ce bec verseur métamorphosé nous ramène à l'exemple photographique où l'arbre efface les détails du visage du Bouddha en envahissant la surface (figure 8). On peut supposer que le bec verseur, recouvert de la même matière que l'artefact, a perdu son caractère utilitaire pour ne devenir qu'une forme protubérante en bois.

L'émail craquelé enveloppant une bonne partie des surfaces de cette sculpture est la résultante d'une superposition de glaçures. Celle du dessous, blanche et lisse est revêtue d'une deuxième couche ayant les particularités de fractures fragiles. La cuisson fusionne les deux glaçures et crée une réaction d'où en ressort un bleu lumineux. Ce mariage de glaçures peut soulever deux analogies: d'abord une texture qui s'apparente à l'écorce puis, un traitement de surface semblable aux pratiques japonaises où la fusion de glaçures entre elles était pratique courante.

"Table nappée d'une théière"

"Table nappée d'une théière" (figure 34) est un ensemble de plaques d'argile stratifiées et empilées, quelquefois espacées les unes des autres: ainsi s'édifie le contenant. Deux éléments se joignent à cette théière: la table et la nappe. Tous ces éléments sont disposés de manière absolument désordonnée. La nappe à carreaux se confond avec la théière et réapparaît au-dessous de la table. Le bec verseur évolue sur la table et se dissocie du récipient. Bref, c'est une invasion subie par l'obstacle (en l'occurrence la table) où tout se mélange. Le contexte est comparable au Bouddha dissimulé sous les racines (figure 8).

Notons une autre analogie, celle de l'arbre partiellement soudé à la clôture. Cette dernière est tantôt apparente, tantôt envahie et dissimulée (figure 4). Une affinité se trouve entre le quadrillé de la clôture et le carrelage de la nappe. Un carreau apparaît ici, son carreau voisin semble absent et une série d'autres carreaux va se révéler au-dessous de la table.

"Table nappée d'une théière" nécessite une vue en plongée et de profil pour obtenir la meilleure visée puisqu'il s'agit d'une installation au sol.

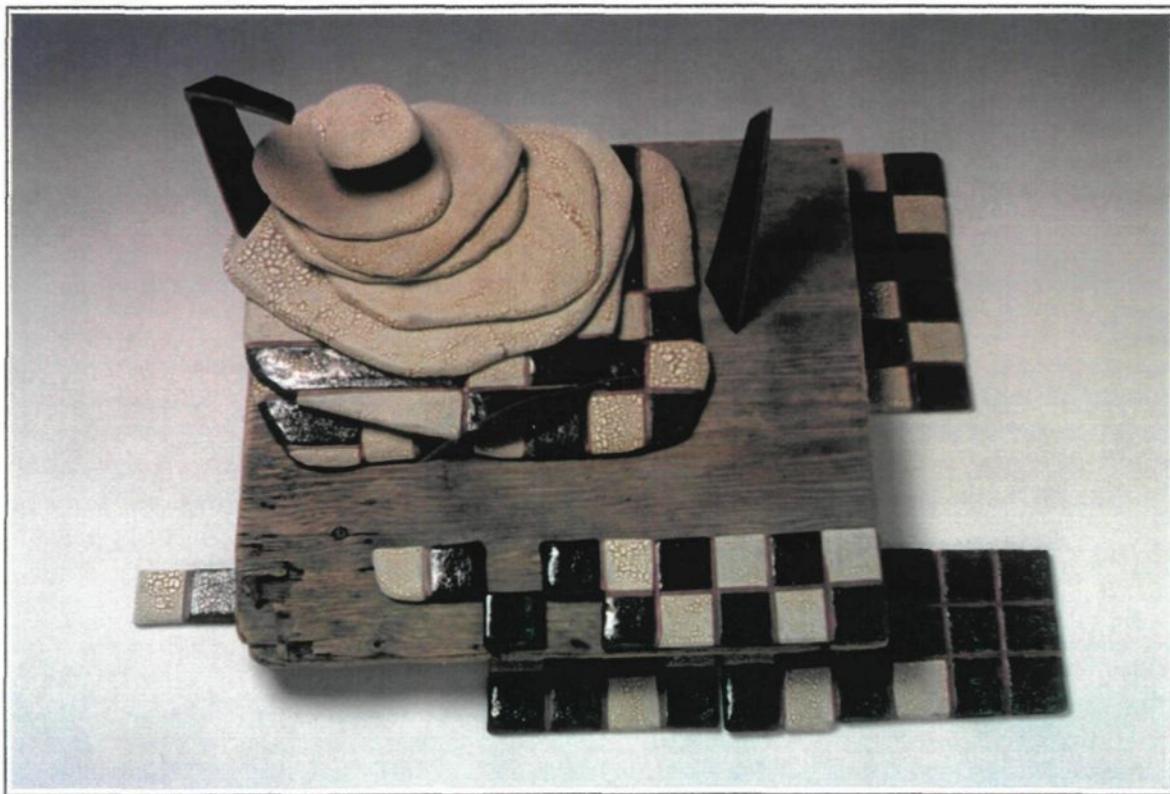


FIGURE 34



FIGURE 35

"Théière assise"

"Théière assise" (figure 35) est une sculpture littéralement assise sur une pièce de bois équarrie comparable à l'arbre assis sur une ancienne fondation de maison (figure 7). Métaphoriquement, le terme "assis" peut être assigné autant à la sculpture qu'à l'arbre puisqu'il est aisé de s'imaginer un personnage reposant dans une telle position de détente. Jadis l'arbre fut bouleversé par l'artefact. Il s'en est par la suite accommodé et maintenant lui retirer les fondations sur lesquelles tout son équilibre repose contribuerait de nouveau à le déstabiliser. De façon similaire, enlever la pièce de bois qui soutient la sculpture la déséquilibrerait et elle ne pourrait plus tenir à la verticale.

L'autre pièce de bois, divisant la partie supérieure et inférieure de la sculpture, engendre une ambiguïté, à savoir si la partie supérieure représente la poignée ou le prolongement du contenant. Ce pourrait être le couvercle mais pourtant cette composante existe déjà, libre et séparée du récipient.

"Théière trait d'union"

Le morceau de bois servant d'obstacle à la sculpture "Trait d'union" (figure 36) a subi une modification de surface par le procédé de cyanotype*. (28) Cette plaquette de bois nous laisse entrevoir l'image subtile d'une partie de théière traditionnelle. La représentation picturale oblige une lecture de profil. Cette vue privilégiée permet au spectateur de percevoir la partie supérieure arrondie de la sculpture comme étant le prolongement de la poignée picturale. Cette suite directionnelle contribue à mieux faire comprendre la globalité de la théière puisque le haut courbe est le trait d'union reliant l'image de théière avec le bec verseur tridimensionnel. Ce dernier se trouve d'ailleurs situé là où il se doit par rapport au galbe de la théière, c'est-à-dire au devant.

Il est possible de faire le lien entre cette sculpture et la base de l'arbre recouvrant une partie du boulet de canon (figure 5). Habituellement nous parlons de l'arbre en regard de ce qui est apparent au-dessus du sol. Mais cette sculpture fait réfléchir sur la continuité de l'arbre sous la terre, aux racines tout aussi étendues que le sont les ramures mais, dans un tout autre espace. De manière analogue, l'image de la

(28) *cyanotype: Procédé photographique combinant des sels "ferricyanure de potassium" et "citrate ferrique d'ammonium" pour former une surface photosensible.



FIGURE 36



FIGURE 37

théière sur le bois a manifestement sa suite sous la surface où elle repose puisque son pied continue virtuellement au-dessous, là où notre regard n'a pas accès.

"Théière oblique II"

Par substitution analogique, cette théière divisée en deux parties (figure 37) évoque la perturbation oblique de l'arbre (figure 1). On ne sait par quel tour de magie le tronc de l'arbre traversa jadis la clôture pour ensuite revenir au côté initial. Il en est ainsi avec "Théière oblique II" manifestement déroutée par l'intrusion des planches de biais. La partie céramique bleutée, enchâssée entre les bois, exprime cette désorganisation par sa forme aplatie et par la glaçure craquelée qui la recouvre. Le bec verseur, éloigné du récipient, amplifie cette perturbation. La partie supérieure du récipient est la continuité formelle de la partie inférieure, on y observe le même émail.

"Théière quadrupède"

Ici, le chaos apparaît sur plusieurs niveaux. "Théière quadrupède" (figure 38) se trouve d'abord aplatie et coincée entre les planches. Le contenu, sous forme de pâtes de verre,

fait éruption sur le bec verseur ainsi qu'au-dessus de la planche nous faisant face. Planches et parties provenant des arts du feu (céramique et verre) se chevauchent successivement pour tantôt formuler la poignée, le récipient ou le bec verseur.

Les deux pâtes de verre de "Théière quadrupède" sont constituées de plusieurs petits fragments visiblement soudés par une quelconque alchimie, il s'agit d'un liquide solidifié à la manière de "Thé glacé".



FIGURE 38

CONCLUSION

Mon intention de recherche et de création consistait à évoquer les confrontations nature/culture sous un angle positif. C'est à partir de cette grande énergie, déployée par l'arbre surmontant l'obstacle, que sont nées onze sculptures de théières. Mes découvertes d'artefacts liés à l'arbre amènent les spectateurs à regarder d'un autre oeil et à découvrir des phénomènes analogues autour d'eux. Peut-être qu'eux aussi seront-ils fascinés par la beauté et les particularités de ces phénomènes de confrontations et pourront-ils ainsi en saisir des qualités inspiratrices.

Tout au long de mes créations, je n'ai pu résister à faire une autre évocation métaphorique, soit celle de l'obstacle rencontré par l'humain. La déroute ne cesse de se manifester tout au long d'une vie, elle arrive à l'improviste, elle survient au détour d'un chemin, à des moments et dans des lieux imprévisibles. Devant l'obstacle à franchir, le premier réflexe est de rebrousser chemin, de prendre la fuite, mais il n'est pas toujours possible de s'éclipser. L'arbre enraciné est obligé de chevaucher l'obstacle, de le traverser sans pour autant être emporté dans l'abîme. Il s'agit pour l'humain comme pour mes théières ou à la manière de l'arbre d'apprioyer les forces du chaos afin d'en faire un allié.

La théière n'est pas sans référence, il importait dans mon travail de souligner les origines asiatiques et les applications occidentales de cet objet. J'en conclus qu'à une époque où les échanges entre pays sont de plus en plus intenses, aller puiser des influences dans les cultures étrangères pour en faire une sorte d'unité allait de soi. De ces amalgames culturels en résulte des sculptures très contemporaines et bien d'ici.

Ce travail de recherche et de création mènera éventuellement vers une production de sculptures où il s'agira cette fois-ci de mettre en parallèle les tracés de l'humain et de l'insecte. En effet, dans ma collecte de bois flotté j'ai aussi récupéré des branches dénudées de leur écorce et grugées par des insectes. Ces derniers ont, par leurs passages, creusé des lignes sinuées serpentant en une calligraphie des plus inspirante. Ceci est assimilable aux réseaux enchevêtrés que trace l'humain à la surface de la terre. Dans une production de sculptures ultérieures j'ai l'intention d'utiliser ce concept de parcours inspiré cette fois-ci par des "branches flottées" et des photographies aériennes.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- BAUDRILLARD, Jean (1978), Le système des objets, Denoël/Gonthier, France, 245 p.
- BRADLEY, Jessica, (1983), Catalogue d'exposition Giuseppe Penone, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 61 p.
- CAILLOIS, Roger, (1973), La dissymétrie, Gallimard, France, 90 p.
- CLARK, Garth, (1989), Théières excentriques, Robert Laffont, France, 120 p.
- GOUYET, Jean-François, (1992), Physique et structures fractales, Masson, Paris, 234 p.
- HIRSH, Charles, (1988), L'arbre, Édition du Félin, Paris, 111 p.
- WICHMANN, Siegfried, (1982), Japonisme, Hachette, Italie, 431 p.
- YAMADA, Chisaburoh F., Japon et Occident: deux siècles d'échanges artistiques, Office du livre, Fribourg, 334 p.

Périodiques

- BOUCHARD, Jacqueline, "Le retour de la licorne: quand la nature représente l'artiste", Espace, Québec, no 22, hiver 1993, p.27-30.
- DIMITRIJEVIC, Nena, "La sculpture après l'évolution", Flash Art, France, no 6, hiver 1984, p.10-19.
- FISSETTE, Serge, "Gilbert Poissant: fusionner l'épars", Espace, Québec, no 23, printemps 1993, p.30-32.
- FRENETTE, Marie-Luce, "Sal Scarpita le mythe matérialisé", Espace, Québec, no 20, été 1992, p.22-24.
- LAGEIRA, Jacinto, "Richard Artschwager", Parachute, Québec, no 66, été 1992, p.5-10.

LOVELACE, Joyce, "The Ubiquitous Teapot", American Craft, États-Unis, no 2, avril/mai 1994, vol. 54, p.54-61.

PRÉVOST, Jean-Marc, "Giuseppe Penone: l'oeuvre entre causalité et hasard", Artstudio, France, no 13, été 1989, p 120-135.

TSE BARTHOLOMEW, Therese, "The Art of Yixing", Ceramics Monthly, États-Unis, décembre 1992, p.38-45.

VANDIVER, Pamela, "Les glaçures des céramiques anciennes", Pour la science, France, juin 1990, no 152, p.78-86.

Dictionnaires

REY, Alain, Le Robert: dictionnaire historique de la langue française, Paris, 2383 p.

ROBERT, Paul, Dictionnaire de la langue française: le Petit Robert 1, Paris, 2171 p.