

**COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE
PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN ART
OPTION CRÉATION**

**par
RICHARD ROBERTSON**

CULTURE DE L'ESPACE OUBLIÉ

AUTOMNE 2003

©Droits réservés à Richard Robertson 2003



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.

Résumé

Depuis quelques années, en tant qu'artiste amérindien, j'ai entrepris de réaliser un projet de maîtrise en art, option création, pour essayer de faire une sorte de synthèse de mes préoccupations artistiques concernant, en particulier, une *vision première* que je cherche à mieux saisir. Une sorte de *recherche visuelle* entreprise depuis une dizaine d'années autour de l'un des éléments de base du dessin : la ligne. Une ligne agencée avec d'autres lignes pour former des organisations spatiales ou je perçois des effets de couleurs et de lumière. Un tel *dialecte linéaire* provient de mon enfance, habitée d'une pratique abondante du dessin. D'ailleurs, avant même d'apprendre à écrire et à lire, j'avais accumulé une énorme expérience graphique qui m'a causé beaucoup de difficultés à apprendre à écrire et à lire. Ce problème d'apprentissage et de compréhension de l'écriture est encore bien présent aujourd'hui en moi; est-ce l'héritage d'une culture orale millénaire? Cependant, dans ce projet d'art, je ne cherche pas à remettre en cause l'obligation de l'apprentissage de l'écriture chez les autochtones, mais plutôt à proposer une sorte de *modèle d'expérience spatiale d'une vision*, ma *vision construite* à partir d'expériences, d'observations animales et environnementales et de connaissances intuitives. Des expériences élémentaires de *complexité interprétative* inscrite dans un agencement *linéaire et visuel* où apparaissent des couleurs unidirectionnelles et une lumière unidirectionnelle.

Je produis ces expériences par des opérations spatiales de discontinuité, d'enveloppement et de répétition, ce qui forment des rapports premiers servant à structurer l'expérience spatiale.

Quatre concepts m'ont aidé à situer mon projet d'art. Ce sont deux théories scientifiques, la théorie des cordes et la théorie de la perception directe; de même que deux rituels amérindiens qui sont la tente tremblante et le collier de portage ou « les cordes qui dansent ». Toutefois, la prudence est de mise à vouloir faire de cette maîtrise une quête scientifique. C'est pourquoi, le fait d'orienter ma problématique et mon questionnement artistique vers la science doit demeurer une piste interprétative soulignant et soutenant mes expériences. Je cherche à inscrire ma vision dans un langage ancestral, familial et spirituel, un langage artistique construit de discontinuités et de linéarités qui ressemblent, à plusieurs égards, à la *nature du dehors* et possiblement à la *nature du dedans*, en soi.

III

REMERCIEMENTS

Je remercie, dans un tout premier temps, Élisabeth Kaine pour son accompagnement et ses conseils émis tout au long de cette recherche. Merci aussi à Loraine Verner pour son encouragement, ainsi que pour son aide promulguée au début de cet essai.

Je remercie sincèrement les membres du Jury pour avoir accepter de participer à l'exposition finale et à la tenue du jury. Il s'agit de Messieurs Gilbert Courtois et Michaël La Chance.

Je tiens aussi à remercier Sylvie Paré pour m'avoir permis de réaliser, au courant de l'été 2003, une murale éphémère dans les Jardins des Premières Nations de Montréal; une œuvre urbaine rendue possible grâce à l'octroi d'une bourse de la fondation Marie-Victorin pour la nature et les sciences; une installation écologique en milieu urbain qui fait partie du volet « Présentation des expériences artistiques » de ce projet de maîtrise en art.

Merci particulièrement à Guy Sioui Durand pour ses écrits sur ma production qui se retrouvent dans différentes revues artistiques; des textes de qualités accompagnés d'images significatives qui me permettent de voir plus clair.

IV

Aussi, je remercie le Musée Amérindien de Mashteuiatsh pour m'avoir donné accès à un lieu d'exposition afin de présenter une activité culturelle « Cordes qui dansent » qui cadrait dans les journées de la Culture 2003. Une occasion pour exprimer et partager avec les visiteurs, mon lien avec un passé riche de savoirs ancestraux. Une relation artistique et culturelle qui fait aussi partie du volet de mes expériences artistiques. Également, je remercie le Conseil de Bande de Mashteuiatsh pour le soutien financier apporté afin que je puisse réaliser mes études.

Merci aussi à Monsieur Jean Guy Ménard pour l'autorisation d'exposer l'œuvre In Situ à l'UQAC. Enfin, je tiens à remercier toutes les personnes d'ici et d'ailleurs que j'ai rencontrées aux cours de mes nombreuses années de recherche, et qui m'ont encouragé à poursuivre mes études universitaires.

TABLES DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	p. II
REMERCIEMENTS	p. III, IV
TABLES DES MATIÈRES	p. V, VI
TABLES DES FIGURES	p. VII
INTRODUCTION.....	p. 9

CHAPITRE 1 : Démarche artistique

1.1 La Genèse.....	p. 16
1.2 Le pictural.....	p. 19
1.3 Le Land art.....	p. 25
1.4 Ici, maintenant	p. 32

CHAPITRE 2 : Problématique

2.1 Problématique écologique.....	p. 35
2.2 Problématique identitaire	p. 41

CHAPITRE 3 : Cadre théorique

3.1 La théorie des cordes.....	p. 44
3.2 La théorie de la perception directe.....	p. 55
3.3 La tente tremblante et les cordes qui dansent	p. 64

CHAPITRE 4 : Présentations des expériences (Œuvres)

4.1 Culture de l'espace oublié.....	p. 81
4.2 Les cordes qui dansent.....	p. 83
4.3 Le regard perçant.....	p. 86

CHAPITRE 5 : Retour sur les œuvres et conclusion

5.1 Conclusion.....	p. 89
----------------------------	--------------

BIBLIOGRAPHIE.....	p. 95
---------------------------	--------------

LISTE DES ANNEXES

Annexe 1 : Analyse comparative des quatre concepts	p. 98
Annexe 2 : Texte de Guy Sioui Durand intitulé : « Le regard perçant »	p. 104
Annexe 3 : Article de presse intitulé : « Culture de l'espace oublié ».....	p. 108

TABLES DES FIGURES

<i>Figure 1 : Photographie d'une perdrix morte</i>	p. 8
<i>Figure 2 : Exercice de dessin</i>	p. 8
<i>Figure 3 : Peinture intitulée : « Verre de cristal »</i>	p. 15
<i>Figure4 : Peinture intitulée : « La chasse »</i>	p.15
<i>Figure 5 : Sculpture « Land art » réalisée par l'artiste Bill Vazan</i>	p. 30
<i>Figure6 : Sculpture nature intitulée : « Raquette »</i>	p. 30
<i>Figure 7 : Projet graphique d'une Sculpture nature</i>	p. 31
<i>Figure 8 : Sculpture nature intitulée : « Sous le regard de l'outarde »</i>	p. 31
<i>Figure 9 : Peinture intitulée : « Autoportrait »</i>	p. 34
<i>Figure 10 : Installation éphémère en territoire familial</i>	p. 34
<i>Figure 11 : Prototype expérimental en lien avec la science</i>	p. 43
<i>Figure 12 : Œuvre manifeste dans la Communauté</i>	p. 43
<i>Figure 13 : Dessin en rapport avec la science</i>	p.53
<i>Figure 14 : Dessin en rapport avec la perception directe</i>	p. 62
<i>Figure 15 : Coupe transversale de la tente tremblante</i>	p. 64
<i>Figure 16 : Dessin en relation avec le rituel</i>	p. 78
<i>Figure 17 : Installation graphique et environnementale à l'UQAC</i>	p. 80
<i>Figure 18 : Œuvre interactive réalisée au Musée amérindien</i>	p. 85
<i>Figure 19 : Murale d'art au Jardin des Premières Nations</i>	p. 88

INTRODUCTION

« Lorsque j'observe une chandelle allumée, je vois s'opérer des phénomènes dans les coloris produits par la lumière. Feu, élément destructeur de la forêt, tu détruis pour régénérer la nature; tu me fais peur et me fascines à la fois. En toi, je vois le monde où s'opère une ouverture infinie de constructions-destructions-reconstructions. Ta chaleur, ton énergie et ta lumière créent la vie ou, à l'inverse, apportent la mort. »¹



Figure 1

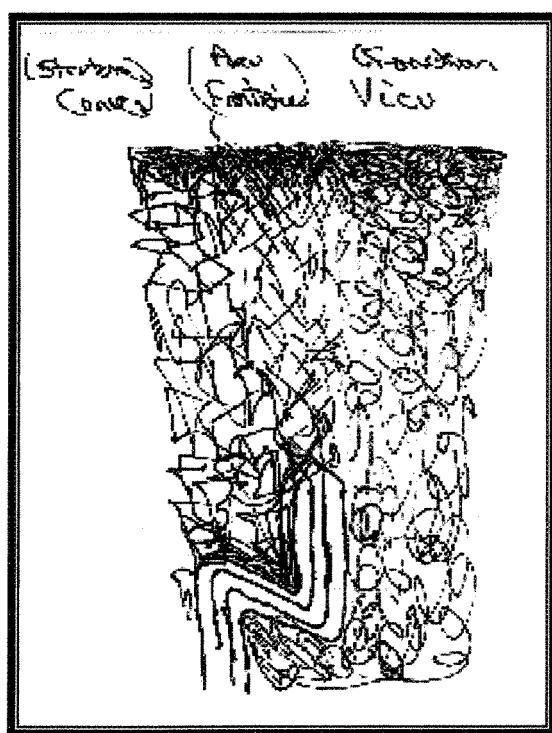


Figure 2

¹ Notes personnelles

Introduction

Artiste des arts visuels vivant dans un milieu amérindien, j'ai entrepris, depuis quelques années, un projet de maîtrise en art volet création à l'UQAC afin d'essayer de cerner, sinon de comprendre, un questionnement en regard de ma recherche et de ma création: « Culture de l'espace oublié.» En tant qu'artiste amérindien, mon objectif est d'essayer d'expliquer dans cet essai, et, parallèlement, de montrer via mes réalisations artistiques, qu'une simple ligne dessinée et peinte peut arriver à s'ouvrir sur un monde perceptif de lumière et de couleurs qui me fait voir en discontinuité et *entre deux choses.*

Ma difficulté de créer et de voir en continuité spatiale semble prendre racine dans l'identité culturelle, elle-même en lien avec la nature. Mon art est un espace métissé et de l'*entre deux* de toutes choses où je recherche mon identité culturelle en créant des unités créatives et spatiales formant un monde situé entre le blanc et le noir (ou plutôt le rouge); entre dire et ne pas dire; entre faire et ne pas faire, qui devient une zone de connaissances lumineuses et d'instabilités chromatiques tout à la fois. Une bande de lumière perçue et un réseau de couleurs mélangées senties qui remettent en question notre façon humaine de construire en continuité l'espace naturel. Je construis des espaces intuitifs, ouverts et sensibles qui me plongent dans l'enfance, le passé et même dans l'actualité scientifique.

Ainsi, mon but dans ce projet, est de faire état de mes connaissances intuitives et scientifiques, ainsi que de mes expériences d'une telle appréhension de cet espace hybride, perceptible et sensible. Plus concrètement, c'est par des *installations graphiques* en situations environnementales et urbaines que se présente cette étendue d'ouverture que les visiteurs expérimenteront. Des œuvres qui cherchent à expliquer, avec réserve, que ce milieu est un espace d'apprentissage et d'expériences sur la façon de percevoir, dans la nature, sa propre nature humaine formée de créations, mais aussi de destructions en nous et autour de nous. Une double nature créative et destructive qui, je crois, doit être comprise, mais aussi montrer afin de tenter d'arrêter le détachement entre l'humain, la nature et la vie. Il me semble que, présentement, cet aspect destructeur de la nature humaine domine.

Cependant, la prudence est de mise à vouloir expliquer par des pistes intuitives et aussi scientifiques cette double nature humaine en terme d'espacement créatif/destructif, *d'entre deux* culturel, de zones, de perception directe, etc., et ce en raison de sa complexité même et de mon manque de formation scientifique afin de cerner le sujet efficacement. Mais il demeure qu'avec mes nombreuses années de recherches documentaires rattachées à ce sujet d'étude et mes expériences environnementales et graphiques se rapportant à cet espace, je commence à croire à son existence. Il serait largement temps, pour moi, de faire état de mes recherches artistiques afin d'avoir des commentaires, des critiques constructives sur le sujet d'étude qui me passionne. Ainsi, par ce projet de maîtrise en art, je crois être dans

une situation parfaite pour aborder la question, et faire vivre aux autres un tel état de nature dans des expériences dynamiques et spatiales, car je deviens de plus en plus impatient de partager mes expériences et mes découvertes. De plus, la rédaction de cet essai me permettra de faire le tour de la question et, surtout, elle m'aidera à éclairer bien des points obscurs.

Pour ce faire, dans le premier chapitre, j'expose l'origine de mes préoccupations artistiques qui remontent à l'enfance. Elle se base dans un lieu d'apprentissage familial qui est le résultat *de faire une chasse pour voir l'environnement*. La première figure montre ce lieu d'initiation à la chasse (Voir figure 1). Une activité qui a évolué vers *faire une destruction pour voir la création*, avant d'aboutir à *faire une division pour voir l'union*. Trois façons de faire; chasser, détruire et diviser qui, combinées à l'environnement, à la création et à l'union donnent un bon aperçu de mon intention de recherche qui est : *chasser pour détruire une division afin de faire-voir un environnement créatif d'unions*. Un jeu de mots un peu trop facile mais qui n'est pas dénué de sens.

Une recherche de sens située en lien avec ma démarche artistique actuelle qui est empreinte d'une double réalité artistique : faire, dans une pratique graphique et picturale, une destruction intérieure, et à côté de cette activité, créer dans une pratique environnementale un voir extérieur. Une double pratique artistique de créer et de détruire où le dessin et la ligne composent des espaces instables à voir qui

tentent de faire prendre conscience au monde d'une destruction en soi et autour de soi. Une prise de conscience d'un état de nature humaine créative mais aussi destructive de la nature; une prise de conscience de la vie que j'aborde dans le volet en terme de problèmes à la fois écologiques et spatiaux, culturels et identitaires.

Dans le second chapitre, j'aborde une problématique écologique en terme d'histoire humaine détachée de la nature où la notion de développement durable essaie de corriger le tir en agissant localement et en pensant globalement. Pour ce faire, ce concept écologique et de milieu de vie fait ressortir un regard de la nature qui est à la fois artistique, éthique et écologique. Une sorte d'optique écologique comme une perception directe de l'environnement naturel sans passer par trop de mesures scientifiques avec son lot de correctifs illusionnistes et maladifs. Un voir direct qui tente d'introduire dans la conscience humaine un concept de milieu identitaire dans une notion de rapports de forces entre créer et détruire, entre *nature/culture*. Une idée située dans ma pratique artistique par le biais d'un voir intérieur (mental) et extérieur (environnemental) qui cherche à essayer de savoir pourquoi l'humain a brisé le lien créatif entre culture et nature, entre un état de *culture/nature* et un état de *culture et de nature*. Je m'inspire donc dans ma création de ces écarts destructifs pour retrouver une unité créative d'espaces imaginaires et naturels.

Ce concept est le pivot, la base d'où émane tout ce travail. Une recherche (artistique et hybride) d'unités qui se manifeste dans une grande diversité

d'expériences, de faits phénoménaux et de questionnements (écologiques et identitaires), touchant à des dualités extrêmes, fondamentales et inventées par l'humain en forme de mythes modernes du progrès. À travers cette grande dualité évolutive, je cherche à me positionner entre les deux pôles dominants du monde actuel (fait d'une société cybernétique, industrielle, urbaine, centralisée et monoculturelle ou bien d'une société communautaire, villageoise, décentralisée, poly culturelle et écologiquement adaptée) ; une position du milieu difficile à vivre qui exige d'agir souvent dans la destruction d'un mythe et de réfléchir dans la création sur cet espace instable et troublant. Une réflexion sociale et mentale qui tente de résoudre cette problématique d'espace instable en moi et autour de moi et qui, avec le recours à diverses pistes interprétatives venant de nombreuses lectures, semblent aider à mieux cerner ce concept d'espace identitaire de *l'entre deux* en terme d'écart, d'espacement, de discontinuité, de milieu créatif et aussi destructif.

Le troisième chapitre se veut le cadre théorique de cet essai. Il expose, de façon très vulgarisée, quatre concepts clés reliés à mon travail. Il y a deux théories scientifiques, la théorie des cordes et la théorie de la perception directe. Il y a aussi deux rituels amérindiens, la tente tremblante et les cordes qui dansent. Quatre pistes interprétatives regroupées dans une analyse comparative afin de faire ressortir des continuités et des différences tentant de répondre à mon questionnement artistique et hybride fait de cultures identitaires métissées, d'espaces écologiques ouverts, de pratiques hybrides et d'œuvres.

Le quatrième volet de ce travail présente justement mes trois œuvres réalisées en 2003 qui viennent se situer dans le cadre de mon projet de maîtrise. Il s'agit de l'œuvre réalisée à Montréal qui s'intitule « Le regard perçant »; celle réalisée dans ma communauté qui se nomme « Les cordes qui dansent »; et, la troisième ; « Culture de l'espace oublié », présentée à l'UQAC.

Enfin, le dernier chapitre fait un retour sur les œuvres afin de voir si il y a une continuité entre mes pratiques et mes idées soulevées au court de ce travail. Des installations, des notions, des images, des graphismes en lien avec tout mon questionnement artistique d'être l'artiste de *l'entre deux* de toutes choses. Un endroit instable et ambigu ressemblant à cet état de nature humaine oublié et composé de destructions; pourtant, ce dernier semble être à la source de ma création artistique.

CHAPITRE 1

Démarche artistique

« Dans les natures mortes/.../ représentant/.../ des objets ordinaires, les sens sont sollicités d'une autre façon : la séduction s'opère sur l'esprit. Jouissance du minimal ou de l'opulent, du lumineux ou de la nuance subtile, des couleurs ou des gris sourds, les scènes renvoient l'observateur à des sensations multiples, riches d'expériences vécues, plastiques ou réelles. »¹

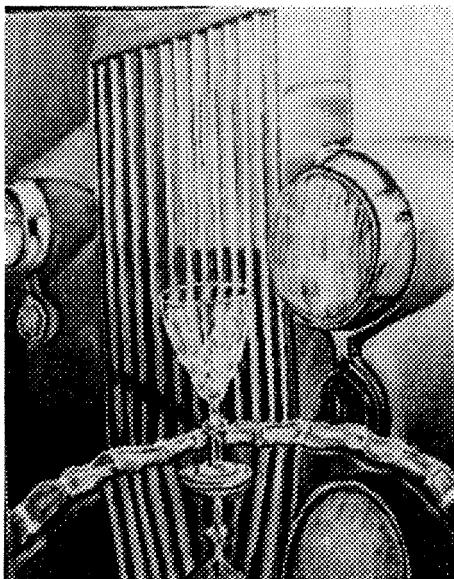


Figure 3

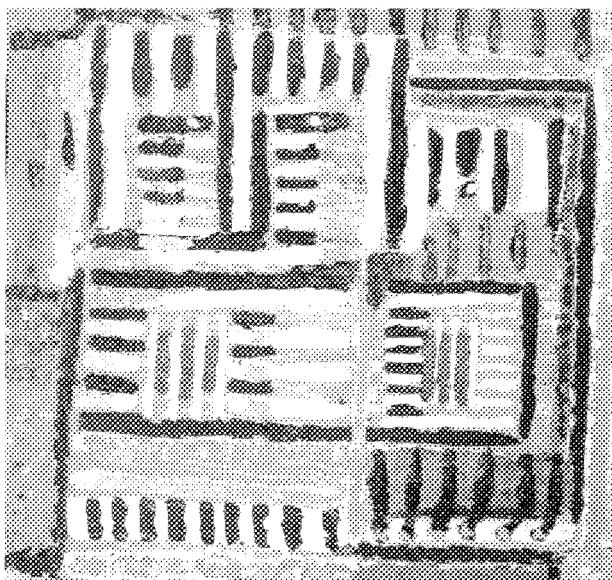


Figure 4

¹ Marie-Cécile Aptel, Le dessin facile, éditions De Vecchi, Paris, 1989, p. 66.

La genèse

Artiste amérindien qui a vécu son enfance dans une communauté amérindienne, sur un territoire familial de chasse, j'ai appris à aller dans la nature pour y faire des activités se rattachant à la chasse, à la cueillette, à la pêche et à la trappe. Ainsi, à partir de ces expériences familiales, j'ai développé le sens de l'observation de la nature pour devenir un chasseur et un trappeur qui n'a pas peur de mettre à mort l'animal. Apprendre à observer, pour ensuite arriver à tuer l'animal, avait à l'origine pour principal but de combler un besoin de subsistance familiale. Année après année, ce besoin s'est transformé en une envie personnelle de tuer et de détruire, pour voir.

Une volonté de détruire non seulement la vie animale mais aussi tout ce que je touchais. Ce n'est pas pour rien qu'à l'âge de six ans, mon surnom était « Brise fer ». J'aimais briser les jouets des autres, ce qui me valut une réputation d'être un enfant destructeur. Allant jusqu'à m'en prendre aux animaux et aux petits oiseaux autour de la maison. Observer pour détruire et détruire pour observer semble avoir été un trait marquant de mon enfance. Je crois que cet axe observer/détruire est à la base de ma recherche artistique.

Mais, lorsque vient le temps de chercher à comprendre, de mettre des mots à cette pulsion de destruction issue de l'enfance, les difficultés commencent. Difficultés

d'être comme un enfant en face de quelque chose qu'il ne comprend pas et qui l'empêche de verbaliser. Les mots ne viennent tout simplement pas pour dire et pour exprimer cette chose qui le pousse à détruire.

Sans avoir la capacité de comprendre cet état destructeur, je peux identifier un autre événement qui l'illustre. Le souvenir d'un enfant construisant passionnément des modèles réduits faits de plastique, de métal ou de bois. Des automobiles, des avions, des bateaux et des maisons qui, une fois terminés, étaient détruits par toutes sortes de moyens plus ou moins ingénieux. J'avais plaisir à regarder l'objet miniature que j'avais construit pour le détruire ensuite; un faire de destruction pour arriver à créer un voir, pour tenter d'inventer quelque chose. Une tentative intuitive de créer une chose à partir de la destruction. Il y a une manière de faire voir qui, je pense, a servi pour canaliser cette émotion dévastatrice en me permettant d'exprimer cette pulsion sans pour autant passer toujours à l'acte. Cette manière de faire voir est la venue de la pratique de dessin qui fut pour moi un dérivatif salutaire. Une sorte de planche de salut qui semble avoir concouru à transformer cette envie de détruire en une abondance de dessins qui tentaient de montrer « autre chose » à partir du réel.

Une activité artistique abondante car, selon les dires de ma famille, je remplissais des boîtes de cartons de gribouillis et de dessins. Un débordement graphique qui semblait être d'abord un désir d'imiter les autres mais qui témoignait d'une sorte

d'urgence vitale; il s'agissait pour moi de sauver ma peau, de fuir cette envahissement de destructions.

Aujourd'hui, et en continuité avec ma pratique du dessin, je remarque que grâce à ce faire-voir artistique, j'ai sauvé mon honneur en me rappelant que la vie vaut la peine d'être vécue avec esprit, loin des désastres des pulsions livrées à elles-même, qui me transforment en un être destructeur et qui transforment la nature en catastrophes.

Une prise de conscience sur le fait que la vie a d'autres sens que celui de défouler ses pulsions destructrices. Pulsion ou pensée, il faut choisir! Le créateur est celui qui choisit la pensée. Un mode de pensée que l'action de dessiner rend sensible et visuelle. Un mode de connaissance qui exprime ma réalité intérieure de vouloir faire « une destruction » et qui représente une réalité extérieure de « voir une destruction ». Deux réalités; intérieure et extérieure; expressive et représentative; de faire et de voir; de dessiner et de penser; sensible et visuelle, qui ont cheminé dans deux pratiques artistiques, soit ma pratique picturale et mon approche environnementale.

Le pictural

Ma production de la période allant de 1980 à 1984 se caractérise par une pratique picturale de la Nature morte. Dans l'ensemble de cette démarche de représentation du réel, mes compositions étaient rigoureusement arrangées et savamment équilibrées dans des jeux linéaires. Des arrangements immobiles, rigides et construits à partir de mon principal moyen d'expression, et surtout de représentation, qu'était le dessin.

Par exemple, dans une nature morte réalisée autour de 1982 intitulée «Verre de cristal» (Voir figure 3), il y a présence équilibrée d'objets peints représentés dans des réseaux linéaires baignés par une ambiance générale de lumière.

Dans cette composition, le rendu des choses est hyperréaliste et aucune expressivité ne transparaît. Seule une ambiance lumineuse se dégage du tableau, produite par une lumière frontale et une transparence matérielle. Tout dans cet espace bidimensionnel est une leçon de choses construites avec équilibre qui s'appuie sur une tentative de dévoiler le mystère de l'apparition de la lumière. Une sorte d'essai pour percevoir des clartés, dans une réalité intime et mystérieuse des choses, qui envahissent le tableau. Un envahissement lumineux qui donne l'impression de vouloir déborder de cet espace construit et limité pour aller au delà des objets fixes; ce qui produit une image profonde et tissée de relations, plutôt que de choses.

Une suite d'expériences picturales semblables s'est poursuivie de 1985 à 1989.

Pendant l'année 1989, cette démarche artistique, tressée de relations entre les éléments plastiques et sensoriels, a pris une tournure inattendue. À force de chercher cette ambiance lumineuse qui semble déborder du cadre pictural en utilisant mon *faire-voir* de dessiner de la destruction, j'ai senti la présence d'un phénomène. Toutefois, ces expériences picturales ont toutes été détruites. Sauf un dessin (Voir figure 2), où l'on voit un exercice de base montrant des opérations graphiques qui avaient pour but de fragmenter l'espace graphique afin d'essayer de percevoir cette ambiance lumineuse recherchée.

Une expérience où j'ai ressenti, non pas un envahissement lumineux, mais plutôt quelque chose de flou à l'intérieur de cet agencement segmentaire. Un événement ou plutôt un phénomène où j'ai senti une imprécision dans certains traits dessinés. J'ai alors pensé à une fatigue visuelle. Cependant, le lendemain, de retour devant ce même espace désordonné, je percevais encore cette présence phénoménale. J'ai alors eu un questionnement pour tenter de comprendre la où les raisons à la base de ce changement d'effet. Par une opération élémentaire, j'ai réalisé une simplification de cet espace, pour arriver à la présence de deux segments de droite isolés et opposés à angle droit. (Voir les figures A, B et C.)

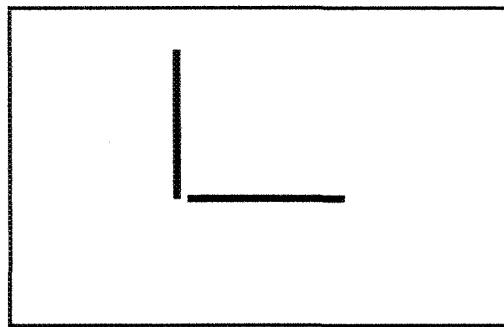


Figure A

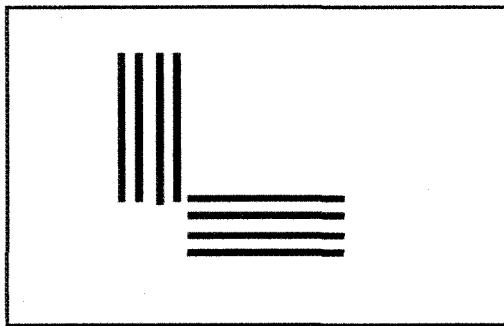


Figure B

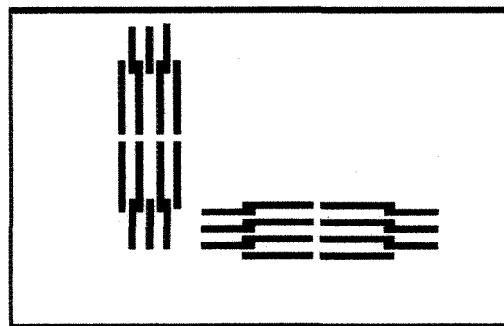


Figure C

Dans la figure A, il y a perception d'une différence effective entre les deux segments; l'un des segments de cette paire de traits se présente dans un flou visuel alors que l'autre trait reste normal. À partir de cette constatation, je demeurais plutôt perplexe à poursuivre cette recherche. Toutefois, j'ai cru bon de continuer cette démarche expérimentale pour chercher à accentuer le phénomène en isolant les segments et en créant une répétition segmentaire pour former des réseaux de droites.

La figure B montre le résultat accentué de flou segmentaire dans l'un des deux réseaux opposés. Cependant, je n'ai pas arrêté là cette quête de faire voir, qui semblait d'ailleurs résulter de cette fragmentation et de cette imprécision graphique.

Dans la figure C, j'ai ajouté de courts segments autour des réseaux, et j'ai séparé les traits centraux. Deux opérations d'enveloppement et de séparation dont le but était d'augmenter l'effet et, peut-être, d'en expliquer la cause. À ma grande surprise, j'ai remarqué d'autres faits intéressants. Dans ces actes expérimentaux pour tenter de comprendre cette imprécision dans les traits, qui semblait être due à des opérations d'ouvertures segmentaires, je voyais la présence d'une couleur jaunâtre dans une direction alors que dans le sens opposé, il y avait une clarté dans les espacements entre les segments. Voilà une possible réponse expérimentale et visuelle de cette ambiance de clarté que j'avais perçue précédemment. Elle résulte d'opérations graphiques de fragmentations spatiales pour voir et faire voir une réalité qui s'ouvrait sur un monde de couleurs et de clarté.

Pour tenter de répondre à ces présences phénoménales et visuelles, j'ai consulté un spécialiste de la vison afin d'en savoir un peu plus sur les effets observés, et surtout afin de savoir si j'avais un problème visuel. Mais cet opticien ne diagnostiqua aucune maladie et il ne put répondre à mes questions concernant les phénomènes observés. J'ai alors entrepris une recherche bibliographique et empirique sur le sujet qui m'a conduit, avec les années, à croire qu'il y a un manque réelle d'étude sur le sujet. Entre temps, j'ai poursuivi frénétiquement des expériences et des observations dans

des espaces graphiques, picturaux et naturels pour essayer de répondre à cette imprécision qui m'amène à voir ou à percevoir des couleurs et des clartés.

Tout particulièrement, il y a un tableau réalisé en 1992 (Voir figure 4), qui montre l'une de mes nombreuses tentatives de répondre à cette réalité sensible et visuelle. Titré « La chasse », il présente une anecdote autour du piégeage d'un animal. Un thème favori en raison de ma pratique de la chasse. Un tableau de chasse qui cherchait à montrer cet effet de flou segmentaire ainsi que les résultats captivants à partir d'agencements de traits et travaillés selon un procédé d'empâtement à la spatule. Le tout se voulait une expérience picturale du regard qui consistait à créer, dans un processus de destruction et de fragmentation, un espace dynamique et ouvert laissant apparaître une couleur et une clarté inédite.

Au cours de la période 1993 à 1998, je poursuivais avec passion ma recherche afin de comprendre cette vision floue, colorée, fragmentée et lumineuse. Ainsi, dans l'un de mes derniers tableaux réalisé vers 1998 (Voir figure 9), j'ai peint mon autoportrait dans un espace bi-dimensionnel démontrant mon être divisé qui se retrouve continuellement dans une sorte d'imprécision entre créer et détruire. En fait, je crée et peint des espaces discontinus et imprécis dans le but de chercher à voir, à travers ces intervalles et ces milieux dynamiques, une sorte de clarté; cette chose qui apparaît dans un flou segmentaire et qui semble dévoiler une réalité. Toutefois, toute

réalité artistique recherchée est double : elle est à la fois extérieure et intérieure. Une dualité qui explique peut-être le pourquoi de cette imprécision sensible.

Aujourd’hui, en faisant un retour sur mes tableaux des dix dernières années, je constate que la réalité est plus complexe que le retour à des éléments premiers du dessin. Il résulte donc de ces expériences picturales, des tableaux plutôt inefficaces. Évidemment, la présence de traits partout sur les surfaces picturales montrent ma volonté de faire voir en dessin fragmenté, mais la présence d’un flou segmentaire, d’une couleur et d’une clarté sont plus que souvent absentes de ces espaces encadrés. La raison de cette difficulté à produire des effets recherchés semble dûe à une trop grande abondance de traits, rendant ces espaces confus et compliqués à interpréter. Un regard artistique et mélangé qui ne cesse de détruire par le dessin, où plutôt de toujours diviser et fragmenter à l’infini toutes formes d’espaces plastiques, picturaux et environnementaux afin de tenter de communiquer et de montrer une réalité sensible et visuelle. Une réalité fragmentée qui semble faire éclater : le cadre, l’espace, la forme et la matière. De fait, mon approche picturale semble ne pas convenir parfaitement à cette double réalité artistique. Quelque chose d’externe et de sensible semble aller au delà de toutes surfaces limitées à deux dimensions. Une réalité extérieure, dynamique, environnementale et sensible de créer un voir autrement qu’en surface et que dans un point de vue unique. Un voir s’inspirant encore une fois de la destruction; une destruction naturelle en lien avec cette pulsion intérieure de détruire que je cherche à comprendre.

Le Land art

Mon cheminement en pratique environnementale a commencé au tournant de l'année 1983, lorsque j'ai été en présence d'une telle réalisation située près de l'Université du Québec à Chicoutimi. J'ai vécu un contact artistique avec une intervention en nature créée à partir de grosses pierres de granit. Il s'en suivit une attirance devant cet espace ouvert venant questionner ma pratique picturale qui était axée sur un art figuratif et « réaliste », et qui m'empêchait de comprendre cette forme d'art dans l'environnement. Cependant, lorsque j'ai entrepris une formation collégiale en arts plastiques à Jonquière, j'ai appris à ouvrir mes horizons grâce à une diversité d'expériences artistiques.

Pendant ma formation collégiale, j'avais un exercice à réaliser. L'idée de renouer avec cette forme d'art en nature devenait une réalité. Mais avant d'entreprendre un tel projet académique, je devais me renseigner sur cette pratique artistique mais aussi sur l'artiste qui avait réalisé cette intervention. J'ai alors appris que cette réalisation artistique intitulée « *Outlikan Meskina* » avait été réalisée en 1980 lors du Symposium environnemental et international de Chicoutimi (Voir figure 5). Elle était l'œuvre de l'artiste Bill Vazan. Artiste né à Toronto, il est d'abord reconnu comme l'un des principaux représentants au Québec et au Canada du mouvement artistique appelé le « Land art ». Une pratique environnementale qui se définit en tant que « art

impossible »¹, parce que impossible à collectionner, à exposer dans un musée (bien que...), à acheter (bien que...), et qui se caractérise souvent par le gigantisme, l'éphémérité et la volonté d'instaurer de nouveaux rapports avec le public. Depuis les années 1970, Vazan utilise la photographie, non plus seulement pour documenter ses interventions sur le terrain, mais comme mode d'expression autonome lui permettant de poursuivre sa réflexion sur la place de l'homme dans l'univers. Actif encore aujourd'hui sur la scène de l'art mondial, les photographies et les photomontages qu'il a réalisés au cours des dernières années, tant au Québec qu'en Égypte, laissent transparaître cette dualité entre la « Terre d'eau » et la « Terre de sable ». Par exemple, l'œuvre de Land art « *Cobra Stand for a Parallel World* »², réalisée dans les montagnes de Thèbes en Égypte au courant de l'hiver 2001, est un bel exemple de sa pratique environnementale actuelle qui cherche à comprendre et à montrer le lien qui unit l'homme à l'univers. Dans ce travail artistique récent comme dans celui de 1980, il y a une constance du processus de création de l'artiste, c'est à dire que cet artiste dessine au sol. Il trace un parcours linéaire parfois interrompu par des piquets et des roches. Les larges figures les plus employées sont des cercles, des spirales et des labyrinthes circulaires. Un des buts visés par ces formes contournées est de révéler la rigidité de l'architecture environnante. Les formes architectoniques que privilégie Vazan renforcent le contraste entre la rigueur géométrique d'aujourd'hui et la liberté des constructions anciennes. De plus, il y a à travers ce

¹ La revue Possibles, « Québec vert ou bleu: Sculpture/nature: réflexion sur le land-art », Vol. 9, numéro 3, printemps 1985, pp. 75 à 84.

² <http://www-mtl.look.ca/~monere/MiMDhtm/Vortexit.htm>

rapport de structure du travail de Vazan deux conditions nécessaires à la découverte de l'objet : l'exploration de l'espace par le spectateur et la nécessité de prendre le temps de vivre directement l'expérience à travers la synthèse, sans cesse changeante, de fragments de perceptions et de mémoire.

Suite à l'analyse du premier travail de Vazan, j'ai tenté de concevoir un projet semblable. Cependant, le manque de moyen financier pour l'achat et pour le transport des pierres m'a obligé à penser à un autre matériau.

J'ai alors choisi un matériau relié à mon passé familial, celui de la pratique de la chasse en famille, et surtout de la façon de préparer le campement pour s'abriter après une journée bien remplie à parcourir la forêt à la recherche de gibiers. Ce mode de campement était celui de la tente blanche qui est aisée à monter et à démonter pour faciliter les déplacements journaliers reliés au mode de vie nomade. Cependant, cette installation temporaire n'a pas de plancher permettant de s'isoler du sol. Par conséquent, nous utilisons des branches de sapin pour former un tapis recouvrant le fond de la tente. De plus, et à coté de cette idée créative et utilitaire, il y avait une réalité de destruction à travers ce matériau. Un fait réel où j'observais, lors de mes nombreuses excursions en forêt et non loin des campements temporaires, une déforestation du couvert forestier qui montrait des amoncellements de branches de conifères jonchant le sol meurtri et triste à voir.

Une double réalité matérielle et naturelle à retenir dans mon projet académique
puisque'il y avait en moi cette dualité artistique et intuitive de créer une forme
significative à partir de cette destruction naturelle. Un concept formel et
opérationnel inspiré du travail de Vazan qui dessine au sol des figures dans la nature.
Un dessin dans l'espace réel qui a pris la forme d'une raquette à neige (Voir figure 6).
Une représentation d'un objet culturel et utilitaire qui faisait référence à mon passé
familial.

Cependant, et avec un certain recul, cette intervention artistique ne semblait pas
répondre à toutes les caractéristiques qui définissent la pratique environnementale.
Isolé géographiquement dans la forêt et situé dans une bande de coupe forestière, ce
projet artistique manquait d'envergure, et par conséquent, il semblait se perdre dans
la nature. De plus, en raison de son éloignement géographique, cette sculpture nature
n'instaurait aucun rapport avec le spectateur. Ainsi, je me demandais si réellement
ce travail artistique était conforme à cette pratique de land art et si elle répondait aux
conditions nécessaires posées par Vazan sur la découverte de l'objet. Sans chercher à
cacher ces lacunes, il reste que ce procédé de dessiner au sol une figure respecte cette
pratique environnementale. Une expérience artistique de dessiner dans la nature qui
m'inspirait à créer d'autres interventions semblables au cours des années 1990 (Voir
figures 7 et 8). Un ensemble de sculptures naturelles, fabriquées toujours à partir de
branches de conifères récupérées et se situant sur des lacs enneigés où sur des plages,
me permit d'expérimenter divers points de vue dans des espaces naturels et ouverts.

Ainsi, et grâce à cette ouverture spatiale, j'ai pris conscience que l'objet autant que l'espace s'appréhendaient de différentes façons. Vus du sol, ces environnements artistiques, qui faisaient allusion à une destruction, ressemblaient à des tas de branches meurtries. Expérimentées de façon aérienne, ces interventions artistiques créaient des figures construites et significatives. Deux façons de voir et de sentir les choses (aérienne et terrestre) qui remettaient en question ma pratique picturale d'encadrement mural, de frontalité et d'un point de vue unique par opposition aux déplacements physiques et aux vues multiples de la pratique environnementale.

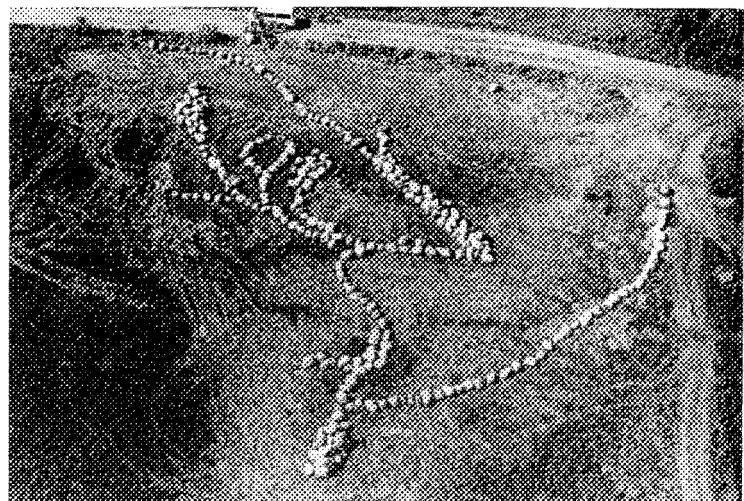


Figure 5

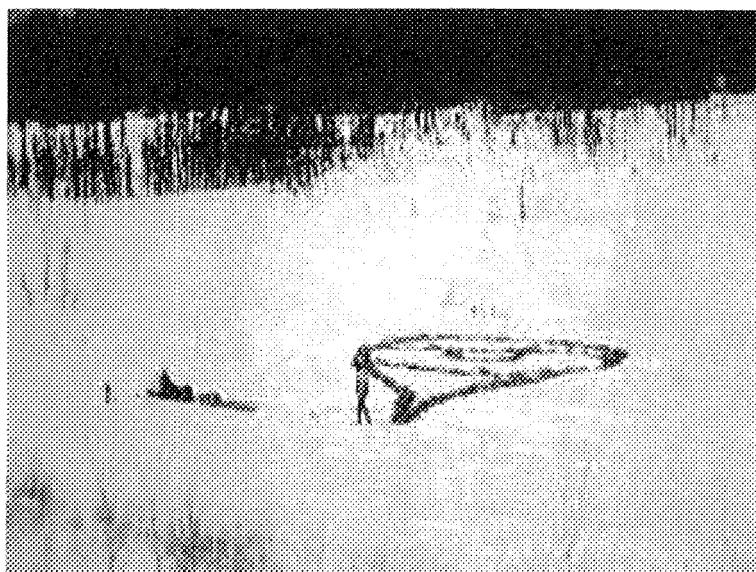


Figure 6

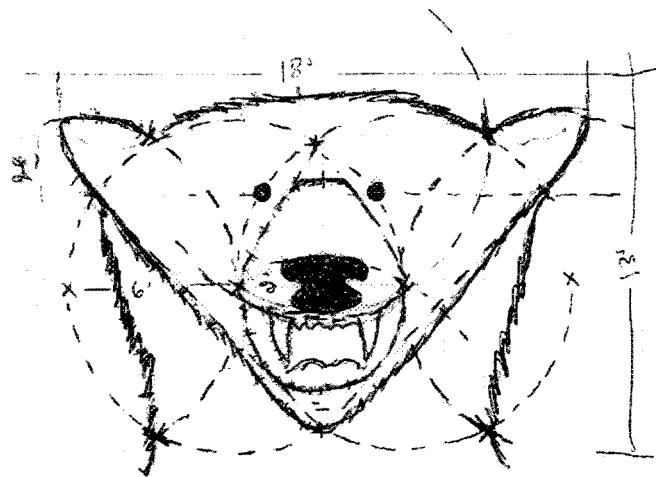


Figure 7

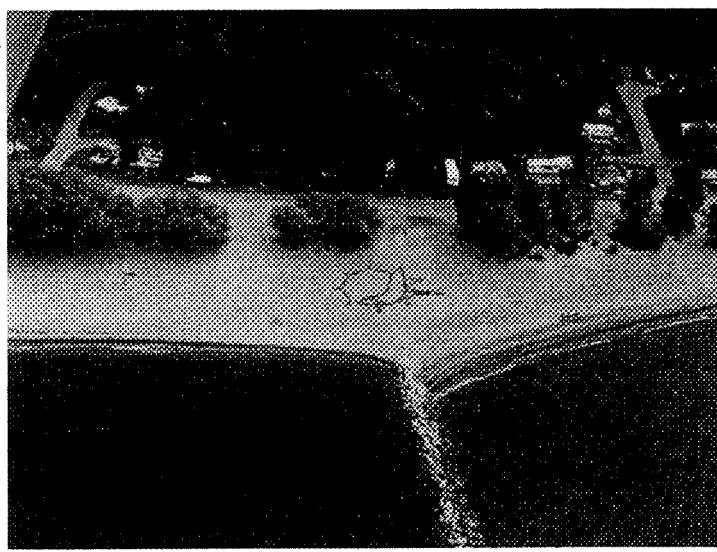


Figure 8

Ici, maintenant

En somme, ma démarche a cheminé à trouver une double réalité artistique: faire une destruction intérieure et créer un voir extérieur afin de penser et de voir autrement. Le but de cette entreprise était de vaincre mais aussi de montrer et de comprendre la ou les raisons qui me poussent, encore aujourd’hui, à toujours agir et à penser dans la destruction afin d’arriver à faire de la création.

Un tel processus basé sur une succession de créer/détruire fait de moi un être humain qui ne cesse de tout recommencer, de tout questionner, et qui est souvent situé dans l’indécision, l’imprécision, l’incertitude. Une situation d’un individu ambigu qui a de la difficulté à être déterminé dans tout ce qu’il fait, à se positionner entre créer et détruire. Dans ma pratique artistique, lorsque je dessine, peins et fais des environnements, je ne dessine pas, je ne peins pas et je ne fais pas une intervention dans la nature, je défais, refais et dépeins.

En sommes, je ne cesse de détruire en guise de création. Le tout ressemble à une création d’un milieu sans orientation. Un endroit de création mélangé de destructions qui se retrouve dans un milieu imprécis et net à la fois, fait de clarté et de couleurs. Un espace qui défait toute certitude de voir en continuité formelle, me plongeant dans la discontinuité de tout. Une ouverture sans finalité et sans position,

sauf celle de faire une pratique artistique, ce qui devient un défi car tout est à défaire, à refaire sans fin dans des espaces intérieurs et mentaux; extérieurs et physiques. Un art et un être de continuels recommencements, sans finalité, créant un art éphémère et instable. Un art qui passe, laissant dans la mémoire une clarté, une trace au milieu de l'être et de l'espace, un espace de création qui s'efface, laissant là la trace du passage d'un être sensible à tout. Un individu qui crée, pense et voit toujours entre les choses sans chercher à faire un choix.

Au milieu de l'entre-deux réalités spatiales, l'interne et l'externe, entre créer et détruire, entre imprécision et netteté, entre quelque chose de figé et de fini et autre chose d'éphémère et d'infini, je me vois entre tout cela et je cherche une forme d'art et de pensée qui me caractérise.

Un art qui dépeint la Nature dans ce qu'elle a d'essentiel dans son changement constant et, enfin, qui est aussi un reflet du monde actuel et compliqué, souvent constitué de réalités extrêmes et dangereuses. Le monde du milieu intérieur, extérieur, civilisé, naturel, flou, net, incertain, etc., qui vient se situer entre le sujet percevant une destruction et un environnement créateur.

CHAPITRE 2

Problématique

« Les propos tenus sur la terre, à l'intérieur de ces discours idéologiques, renvoient à une façon globale et inédite d'entrevoir et, surtout, de pratiquer les voisinages d'abord entre les gens, ensuite avec les peuples voisins, enfin avec les diverses autres formes prises par la vie. Mais l'idée qu'on se fait de la terre semble jouer, dans l'un et autres cas, un rôle de clef de voûte : objet d'appropriation pour les Européens, elle demeure, pour les premiers Américains, l'objet d'une affection filiale... la terre non morcelée est présumée posséder les diverses formes de vie qui s'y répandent; dans ce cas, l'être humain est invité à s'inscrire dans un vaste réseau d'organismes de tous genres, réseau dont nous avions oublié jusqu'à l'existence même, dont certains d'entre nous commencent, timidement et un peu maladroitement, à reconstituer quelques segments en formes d'écologie. »¹



Figure 9

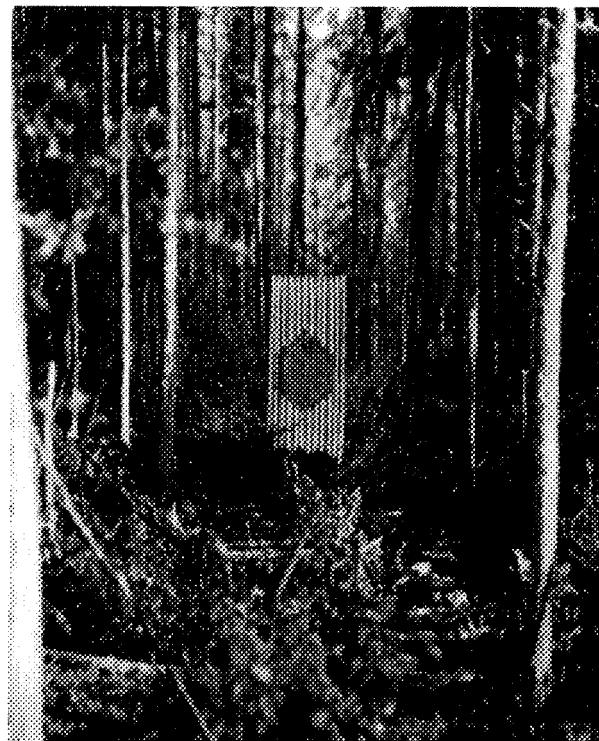


Figure 10

¹ SAVARD, Rémi, Le sol américain : Propriété privée ou Terre-mère, éditions L'hexagone, Québec, 1980, pp. 13,14.

Problématique écologique

La nature c'est une réalité actuelle, un environnement où vivent les animaux et les végétaux dans des écosystèmes complexes et équilibrés, à la fois productifs et renouvelables. C'est aussi un lieu forestier au bénéfice de tous les êtres vivants qui favorise le développement environnemental, économique, social et culturel des générations actuelles et futures. Cette définition de la nature en terme de réalité environnementale est inspirée d'une définition du développement durable¹.

La pression croissante qu'exercent les sociétés humaines sur les ressources naturelles dont elles font un usage destructif à un rythme excédant le taux de régénération, handicape grandement le concept de ressources biologiques renouvelables. Les conséquences pour le maintien à long terme des processus écologiques fondamentaux nous font douter de l'avenir de la civilisation industrielle dans ses formes actuelles. Il devient évident que s'impose une transition rapide vers une nouvelle forme de développement dit durable.

Dans le numéro de septembre 2002 de la revue scientifique « *Science et vie* »² qui traite du « *Spécial Terre* », un ancien écologue danois converti en statisticien, du nom

¹Éditions Atlas 1999.

²Revue Science et vie “Spécial Terre”, « La planète est-elle vraiment malade? », no.1020, septembre 2002, pp. 98 à 107.

de Bjorn Lomborg, défraie la chronique depuis un an avec son ouvrage intitulé : *The Skeptical Environmentalist*. Dans cet ouvrage, l'auteur montre, avec preuves à l'appui, que l'état de la planète bleue apparaît moins désespéré qu'on le croyait. Il rappelle que l'humanité emmagasine depuis un siècle des succès considérables; que la croissance de la population mondiale s'est aplatie, au lieu de monter, en raison d'une baisse généralisée des naissances; que les ressources naturelles, comme le pétrole, ont des réserves qui s'avèrent bien plus importantes que ne le pensaient les tenants écolos. Ils n'avaient pas prévu non plus que plusieurs énergies renouvelables, comme celle solaire et celle éolienne, pourraient prendre en partie le relais des énergies polluantes. Et la nature n'est pas en reste de bonnes nouvelles; ainsi, les forêts du globe perdent moins de plumes qu'il y a vingt ans.

Dans ces conditions, à quoi bon s'inquiéter? On pourrait continuer à dresser un bilan positif de la santé de la planète. L'ennui, c'est qu'un tel inventaire colle mal à la réalité, plus complexe, vécue par des milliards d'occupants de notre globe.

Des habitants qui gardent néanmoins un certain espoir grâce à des actions concrètes entreprises, entre autre, au court de l'automne 2002 par des pays occidentaux, lors de la rencontre internationale de Johannesburg tenue en Afrique du sud sur le sommet de la Terre. Principalement, il y a été adopté un plan d'action pour contrer les activités humaines qui polluent et perturbent le climat de toute la planète. Cependant, une telle action internationale et politique sur l'avenir

planétaire semble oublier la complexité de la réalité en axant trop sur un aspect du problème au détriment du reste. Faut-il voir dans cette action morcelée des pays occidentaux un manque de vision globale du problème planétaire? Je crois qu'on oublie la démarche d'ouverture sur l'avenir, en terme de pensée globale, et qu'on délaisse l'agissement local, car il y a un réel manque de lucidité dans l'analyse de crises. Ce qu'il importe de constater, en regard de ce morcellement, c'est qu'il faut chercher des points de repère dans les divers environnements où nous pouvons intervenir et cela, à partir des perceptions que nous en avons. Plus exactement, il s'agit d'une lucidité et d'une perspective qui cherchent un aménagement inspiré par la solidarité biologique et humaine faite de partage d'idées et de perceptions entre artistes et scientifiques, mais aussi entre pauvres et riches. De fait, il arrive quelques fois que les artistes soient mieux outillés que les scientifiques pour analyser la perception et explorer les différentes façons de voir cet environnement.

Cette dernière affirmation provient d'un petit ouvrage intitulé « L'envers et l'endroit », écrit par l'écogéologue, et expert de réputation internationale, du nom de Pierre Dansereau³. Cet auteur, qui se consacre à la recherche en science de l'environnement depuis plus de cinquante ans, ne cherche pas, dans cet écrit en particulier, à dresser un portrait détaillé de la situation de crise environnementale mondiale qui a été abordée au début de ce texte. Il suggère plutôt des pistes de

³ DANSEREAU, Pierre, L'envers et l'endroit, Le besoin, le désir et la capacité, éditions Fides, Québec, 1991, 89 pages.

solution où l'écologie, comme science de l'habitat, se veut une recherche de liens et de relations entre des domaines que la spécialisation et l'émettement du réel, occasionnés par les études scientifiques, qui ont provoqué dans la représentation que nous nous faisons des phénomènes. De là, l'écologie implique une vision globale et planétaire des problèmes en dépassant les limites d'experts et des États. Un regard élargi défini en termes d'une optique écologique qui demande la recherche de liens entre différents savoirs : culturels, économiques, techniques, etc. Ces relations ne se construisent pas de façon abstraite, elles demandent que l'on travaille sur des problèmes pour lesquels on admet la présence de différents regards.

Un retour à une *culture/nature* est assez difficile à imaginer en matière environnemental et historique puisque depuis la nuit des temps, l'humanité n'a cessé d'inventer des moyens techniques et des théories pour transformer la terre à l'état brut en un espace à sa mesure, ou plutôt à sa démesure, qui s'évalue par un détachement culturel et historique avec l'environnement naturel. Ainsi, et d'un point à vue historique, ce renoncement de la nature est un acte aussi vieux que l'homme archaïque utilisant le feu pour aménager la nature. Dans un livre intitulé: « *La nature dé-naturée* »⁴, Jean Dorst montre bien cet état de fait historique. En voici un passage significatif:

⁴ DORST, Jean, La nature dé-naturée, éditions Delachaux et Niestlé, Vienne, 1965, 188 pages.

« L'homme primitif avait déjà à sa disposition un outil d'une puissance hors de proportion avec un faible degré de technicité: le feu. »

Ce même auteur ajoute qu'à la période de l'antiquité:

« Les civilisations de l'Antiquité classique ont dévasté le monde méditerranéen et les grands empires des deux hémisphères se sont écroulés en partie par la suite de l'érosion de leurs terres. »

Pour arriver à ici et maintenant:

« À l'époque contemporaine, la situation atteint un degré de gravité inégale jusqu'à présent. L'homme de civilisation industrielle a maintenant pris possession de la totalité du globe. L'homme moderne dilapide d'un cœur léger les ressources non renouvelables, combustibles naturels, minéraux, ce qui risque de provoquer la ruine de la civilisation actuelle. »

Évidemment, ce cours portrait historique des impacts destructifs de l'homme envers la nature et des *cultures/natures* ne rend pas justice à toute la complexité du problème. Néanmoins ce retour en arrière de la crise de la nature et de la civilisation montre que l'homme civilisé, moderne et sédentaire, n'a pas conscience de l'escalade des impacts humains sur l'environnement naturel et sur des cultures humaines vivant au rythme de la nature, puisque lui-même il vit éloigné de la nature dans des sociétés cybernétiques, industrielles et à dure technologie. C'est à dire un type de société

qualifiée de grande consommatrice d'énergie; gaspilleuse de matières premières; productrice de pollution importante; à tendance citadine et internationale; centralisatrice et surtout monoculture; donc : écologiquement dangereuse.

Inversement, l'homme dit moins civilisé vit dans une société désignée par Dorst comme moins consommatrice d'énergie et de matières; de pollution faible compte tenu du recyclage des matériaux et de l'énergie; d'accent sur l'artisanat; de décloisonnement des classes sociales; de tendance communautaire, villageoise; décentralisatrice ; organique; polyculture; donc : écologiquement adaptée.

Sans que cette problématique écologique soit le centre de mon travail, il s'agit tout de même d'une motivation importante à ma création. Ainsi, les matériaux que j'emploie sont reliés à la problématique écologique. Il s'agit souvent de matières premières venant de la nature, comme des branches de conifères récupérées dans des coupes forestières qui contrastent avec des bandes de tissus industriels où de papier récupérés. Les lieux qui furent témoins de destructions de la nature et où je décide d'installer mes œuvres sont également directement reliés à la problématique écologique. La fragmentation des tableaux que je crée, parle aussi de destruction de la nature.

Problématique identitaire

Ainsi, ma préoccupation artistique, écologique et identitaire essaie, au fond, de détruire non pas la nature réelle, mais plutôt le mythe moderne qui propage l'idée d'une terre inépuisable, secondaire à l'équilibre humain. Ce mythe moderne du progrès entretient, encore de nos jours, la domination de l'homme sur la nature par le recours, entre autres, à l'industrialisation massive, à une époque sédentaire où le fait d'exprimer un mode de vie basé sur un attachement profond avec la nature est très mal vu.

Mes origines métissées me situent d'emblée dans une culture attachée à l'espace et à la nature que je cherche à exprimer dans mon art afin de combattre un faux progrès en retournant aux sources, dans une sorte d'état de nature, rattachée à une culture. Une culture de l'entre deux et du milieu acquise par l'observation, mais aussi par la manipulation et la répétition de faits et gestes. Cela m'a permis d'arriver maintenant à ma préoccupation artistique qui est une continuité de ces exercices du regard de l'enfance transmis par ma famille, observant toujours la nature du dehors mais aussi du dedans. Un regard plongeant à la foi dans le réel, trop souvent détruit, et dans l'imaginaire pour me rapprocher des autres et de moi-même. Un regard extérieur et intérieur entre l'enfant que j'ai été et l'adulte que j'essaie d'être, un adulte

responsable de ses faits et gestes, qui se veut avant tout critique envers la destruction de la planète et de la vie par des humains qui ont perdu leur regard intérieur.

Cette « culture d'un voir », expérimentée sur le territoire familial et dans une installation éphémère, se présente dans des bandes de papier colorées (Voir figure 10); elle se déploie à partir de différents regards : artistique, scientifique et spirituel. Elle s'établit aussi dans une constatation identitaire d'être entre deux mondes : un amérindien de l'intérieur, rouge en dedans, alors que de l'extérieur, mon apparence blanche crée des tensions en moi et autour de moi. « Pomme rouge à l'envers », je me sens divisé, allant jusqu'à devenir un guerrier sur le front, vivant de tensions. C'est seulement là où les frontières n'existent pas, comme dans la nature et possiblement dans l'art, que l'être de l'entre-deux et le guerrier que je suis deviennent un seul et même être apaisé, un chasseur d'une conscience à éveiller, à retrouver celle d'une culture de l'espace oublié qui ressemble à des particules vibrantes, à une lumière structurée, à des cordes qui dansent et à des êtres de lumières; en somme, un milieu à la fois matériel, spirituel et scientifique. Une recherche d'unité créative contre cette grande problématique actuelle de destruction de la nature, de la vie gouvernée par la quête du progrès, des technologies dures.

CHAPITRE 3

Cadre théorique

« Dire que les images de la science nourrissent l'imaginaire des artistes est un lieu commun. Il en a toujours été ainsi au cours des siècles, mais à des degrés divers. »¹



Figure 11



Figure 12

¹ LUMINET, Jean Pierre, Les Poètes et l'univers, éditions Le Cherche midi, Paris, 1996, p.9.

La théorie des cordes

Le but de cette partie de l'essai est d'établir un lien entre ces concepts et mon projet de recherche artistique. Des relations à créer afin de tenter de répondre à tout mon questionnement artistique, écologique et identitaire.

Pour commencer, je mets l'accent sur la théorie des cordes en opérant un survol de cette théorie que je désire approfondir en terme du « comment », sans pour autant soustraire le « pourquoi ». Je donnerai quelques dates chaque fois que ce sera possible. Mais il faut aussi signaler que ces dernières années, l'histoire s'est précipitée; il y a eu un foisonnement extraordinaire d'idées et de développements théoriques sur la théorie des cordes, ce qui rend difficile une stricte chronologie.

La théorie « classique » des cordes¹ a été élaborée par l'Italien Gabriele Veneziano en 1968 afin de tenter d'expliquer le confinement des « quarks » dans les « hadrons » (deux particules élémentaires hypothétiques proposées pour expliquer la structure primaire de la matière). Veneziano, qui est présentement chercheur au Laboratoire européen pour la physique des particules, avait déjà constaté le phénomène de confinement et d'absence apparente de force dès que les constituants ou les particules élémentaires étaient très proches. Une manière simple d'essayer de modéliser ce comportement était d'attacher les constituants par une corde ! Un modèle où les

¹ LÉON, Jacques, « La gravitation », Web de la physique, février 1998, http://perso.club.fr/jac_leon/gravitation/article-francais/index.htm

cordes jouaient le rôle de « ressorts » tendus entre les quarks, les maintenant ainsi dans un espace confiné² (Voir figure a).

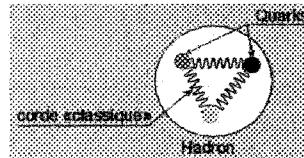


Figure a

De cette modélisation figurative de l'infiniment petit sur la structure élémentaire de la matière, il présenta une idée nouvelle. L'idée centrale de sa théorie des cordes est de ne plus considérer comme constituant fondamental un objet ponctuel se déplaçant dans le temps (une particule élémentaire), mais comme un objet filiforme, une corde (Voir figure b).

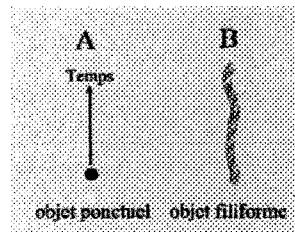


Figure b

Une corde qui est comme une particule, mais au lieu d'être concentrée en un point, elle possède une certaine extension spatiale et temporelle. Ces particules sont

² La Recherche-Hors série, no 8, La preuve scientifique, « La gravitation quantique; *La théorie des cordes* », www.larecherche.fr/special/web/, 2003.

représentées par des cordes extrêmement petites, cent milliards de milliards de fois plus petites qu'un noyau d'hydrogène. Cela explique qu'on les confonde avec un point.

Bien entendu, cette idée intuitive reçut un support mathématique concret; et on modélisa mathématiquement cette notion de corde quantique.

Cependant, ce modèle, ne donnant pas de résultat très probant, tomba rapidement en désuétude suite à l'avènement de la chromodynamique quantique³ qui provoqua l'abandon de la théorie des cordes. Toutefois, certains résultats théoriques éveillèrent l'intérêt des physiciens.

En effet, en 1969, Schwarz et Scherk montrèrent que les cordes fermées, c'est-à-dire en forme de boucles, se comportaient comme des particules de masse nulle. Par conséquent, les cordes fermées n'étaient rien d'autre que des gravitons! La théorie des cordes enfermait donc en elle-même la gravitation, sans devoir l'introduire de façon *ad hoc*. Selon le modèle de la nouvelle théorie, il existe deux types de cordes: les cordes ouvertes et les cordes fermées. Une corde fermée, comme une boucle, a comme surface d'univers un tube (Voir figure c).

³ La physique des Particules élémentaires et de leurs interactions fondamentales repousse toujours plus loin les bornes de nos connaissances sur la structure de la matière. Ainsi, le succès du "Modèle Standard", aux accélérateurs actuels, soulève une série de questions phénoménologiques et théoriques qui s'adressent aux limites en énergie (et donc en puissance de résolution) des expériences en cours et à venir. La théorie des interactions fortes, fondée sur la Chromodynamique quantique, est soumise aux défis des hautes énergies; alors que la théorie des interactions électrofaibles s'attaque aux problèmes des masses et des lois de conservation. Dans une perspective encore plus large, la question fondamentale et lancinante de l'unification des forces, incluant la gravitation quantique, se trouve posée dans les cadres nouveaux des théories de supercordes en plein essor conceptuel. [Yahoo- Aide -Encyclopédie, Hachette Multimédia / Hachette Livre, « Les particules élémentaires », fr.encyclopedia.yahoo.com /article/ Kh/ Kh_759_p0.html,2001](#)

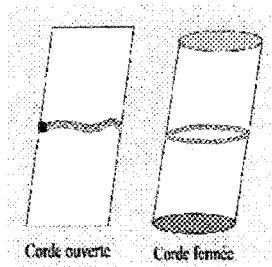


Figure (illustration Richard Robertson)

Même si cette percée offrait à cette théorie une ouverture relativiste allant vers un autre niveau de réalité, celui de l'infiniment grand, cette théorie des cordes a sommeillé pendant plus de quinze ans, quand elle s'est trouvée brusquement propulsée au premier plan de l'actualité scientifique dans les années 80.

En 1984, deux théoriciens, Michael Green et John Schwarz, ont alors montré que cette dernière pouvait fournir une nouvelle voie d'accès à un problème fondamental, et resté sans réponses depuis Albert Einstein: réconcilier la mécanique quantique avec la relativité générale, unifier la théorie de la gravitation avec les autres interactions fondamentales de la matière. Cette réconciliation possible a pris l'appellation de la théorie de la Mécanique Quantique Relativiste ou plus communément appelée, la théorie des supercordes, qui résulte d'interactions et de la fusion des cordes. Ce qui est spécifique aux cordes, c'est qu'elles déterminent en grande partie l'Espace-Temps dans lequel elles se meuvent ainsi que les interactions auxquelles elles sont soumises⁴.

La figure d est une modélisation de cet Espace-Temps qui devient une surface de

⁴ Phase Magazine ,No 2, « Cordes et supercordes, ou le rêve d'Einstein », Janvier 1990. www. la recherche. fr/special/web/,2003.

l'univers balayée par des particules en forme de corde. Au cours de leurs déplacements et de leurs interactions dans l'espace-temps (l'axe horizontal représente le temps, l'axe vertical les dimensions d'espace), les cordes fermées balaiet des surfaces qui sont des cylindres déformés. Lorsque deux cordes se rencontrent, elles se rejoignent en formant une troisième corde: deux cylindres forment un troisième cylindre. Quand deux cordes se séparent, elles créent un trou dans la surface de l'univers.

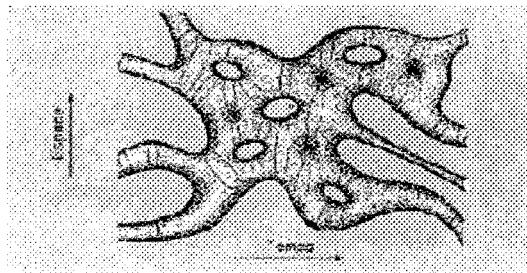


Figure d

De plus, l'un des postulat de cette théorie des supercordes consiste non seulement à représenter cette « corde élémentaire » comme une corde fermée et ouverte créant une surface d'univers, mais elle peut s'étirer, se tordre, vibrer, se diviser ou se fusionner au cours du temps en engendrant des surfaces à deux dimensions qui vont jouer, dans la mécanique des cordes, le rôle des trajectoires pour les particules élémentaires. Selon ce modèle théorique nouveau, les cordes de taille minuscule peuvent avoir une tension, et par conséquent, elles vibrent à différentes fréquences appelées: résonances.

Comme les cordes d'un instrument de musique, elles peuvent vibrer selon plusieurs modes. Le premier mode comprend un ventre et deux nœuds (les ventres sont les points où l'amplitude de l'oscillation est la plus forte, les nœuds sont les points où cette amplitude est nulle, comme c'est le cas aux extrémités de la corde vibrante). Le second mode, lui, comprend deux ventres et trois nœuds. Quant au troisième mode, trois ventres et quatre nœuds, et ainsi de suite...

À chaque mode de vibration correspond un type de particule (voir figure e).

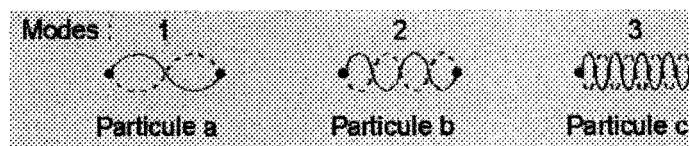


Figure e

Non seulement ces mouvements de cordes dans l'espace semblent posséder cette particularité fondamentale de représenter une particule différente, mais, si l'on veut arriver à décrire correctement le comportement des particules avec ce modèle de corde vibrante, l'on doit postuler qu'elles se déplacent dans un espace à 10 ou à 26 dimensions qui est égale à chaque type de consistance des particules. Lorsque ces physiciens ont traduit cette condition sous forme d'équations, ils ont eu la surprise d'y retrouver aussi les équations de la relativité générale d'Einstein. Ainsi, le simple modèle d'une corde vibrante englobe à la fois les deux grandes théories de la physique moderne, jusque-là inconciliables: la relativité générale (théorie de la gravitation) et le modèle standard (théorie quantique des particules élémentaires).

Toutefois, on imagine bien que la description mathématique des cordes est plus complexe que celle d'un simple point ! Aussi, la théorie devient vite complexe, au fur et à mesure des étapes (quantification, théorie des perturbations, etc.).

Le premier ennui est le nombre de dimensions nécessaires à la théorie: 26. Ce nombre semble absurde. Malgré l'excitation d'avoir trouvé une condition imposant le nombre de dimensions, on aurait préféré en trouver 4. C'est à dire les trois dimensions spatiales et celle du temps. Pourquoi un nombre aussi élevé ?

Enfin, malgré sa simplicité et son élégance à fusionner les deux réalités physiques connues, la théorie reste complexe à manipuler mathématiquement. De plus, la théorie ne semble pas pouvoir reproduire le monde réel. On n'y retrouve pas les particules existantes. Par exemple, la théorie ne contient pas de fermions (particule semblable à l'électron, le neutron, le proton, etc.), donc pas de matière!

Notons, enfin, que même si les divergences traditionnelles ne se produisent pas, d'autres divergences peuvent apparaître. Nous avons déjà dit que les cordes sont des objets plus complexes que des particules ponctuelles, de fait, une corde est constituée d'une infinité de points. Elle peut se tordre ou se courber d'une infinité de manières différentes (les physiciens parlent de degrés de liberté et une corde a une infinité de degrés de liberté). Ces infinités de contorsions peuvent en retour provoquer l'apparition d'infinis dans les calculs, mais ils peuvent être contournés. L'apparition

de ces divergences est évidemment aggravée si l'on emploie des objets encore plus complexes comme des membranes, d'où la préférence pour des cordes.

À ce stade l'on est donc complètement bloqué. La théorie semble seulement être une curiosité mathématique intéressante. Dommage, mais l'histoire n'a peut-être pas dit son dernier mot.

Évidemment, les arguments scientifiques et même philosophiques ne manquent pas pour invalider où valider cette théorie qui tente l'unification des infinis. Il est aussi à souligner que les instruments de haute-technologie comme les grands accélérateurs de particules pour explorer l'infiniment petit ou, à l'inverse, les grands instruments optiques comme des télescopes à miroirs multiples pour tenter de percer les mystères de l'infiniment grand n'ont pas encore permis d'observer directement ce possible état de matière composée de cordes vibrantes. Par conséquent, la prudence est de mise avant de croire à de tels infinis prenant la forme de ficelles. Pourquoi, alors, s'intéresser à de telles abstractions mathématiques et à de tels infinis scientifiques qui sont loin de la réalité naturelle et terrestre?

Je tente une réponse en disant que cet intérêt est celui d'un artiste qui cherche à créer une rencontre possible entre l'art et la science en tentant de situer la théorie scientifique dans une réalité artistique. La présence des cordes fondamentales semble se manifester partout dans la nature: allant de la brindille en passant par le plumage d'oiseaux, la fourrure d'animaux, les arbres et jusqu'à l'observation de planètes et

d'objets célestes qui présentent tous cette unité première. Il s'agit d'éléments fondamentaux inscrits dans une dualité fondamentale, mathématique et scientifique, afin d'expliquer tous les phénomènes du monde, de la nature et de l'univers. Nous avons vu qu'une opposition binaire se retrouve dans cette théorie, entre un objet filiforme et un objet ponctuel, entre une corde fermée et l'autre ouverte, entre ces deux infinis extrêmes, infiniment petit et infiniment grand. Un tel système de dualité semblent encore difficiles à unifier dans une seule théorie globale. Il est d'autant plus difficile de modéliser dans une figure spatiale et temporelle cette dualité par l'ajout de dimensions abstraites et vibrantes pour tenter d'expliquer toutes les fusions et les interactions de la matière. Pourquoi autant de dimensions, alors que le monde réel se présente dans trois dimensions spatiales, et de temps? Un espace-temps comme un monde ouvert par un réseau de lumière qui tisse l'espace et se courbe près d'une matière massive et gravitationnelle. Cet univers ouvert ne forme pas d'autres dimensions abstraites, mais plutôt un vaste réseau dans lequel se retrouve des cordes ouvertes qui créent une clarté et des couleurs.

Dans la figure 11 qui se retrouve sur la page titre de ce volet, nous retrouvons un prototype expérimental qui figure et interprète cette dernière affirmation en regard de la théorie des cordes. Cette expérience artistique, réalisée en 1999, a été matérialisée à partir de bandes de papier et de tissus retenues par deux cerceaux de bois. Ces cerceaux ressemblent à des fûts servant à tendre des peaux. Au lieu d'étaler des peaux dans ces montants, j'ai tapissé le grand cerceau avec des bandes de

tissus bleues, alors que le cerceau du centre est recouvert de bandes de papier attachées avec des cure-dents. Le tout ressemble à un immense réseau directionnel et ouvert composé de couleurs et de lumières qui se retrouvent dans un processus céleste de fermeture en cerceaux qui laisse échapper des nœuds de couleurs et des espaces de clarté ressemblant à des étoiles colorées et lumineuses. De ce fait, l'idée de disposer de façon horizontale ces cerceaux de bandes au-dessus de ma tête, afin de figurer un ciel étoilé, essaie d'interpréter cette théorie des cordes de l'infiniment petit par des cordes colorées et lumineuses qui s'unissent à cet univers courbe et immense. Cette tentative de rencontre artistique et scientifique est illustrée dans la figure suivante.

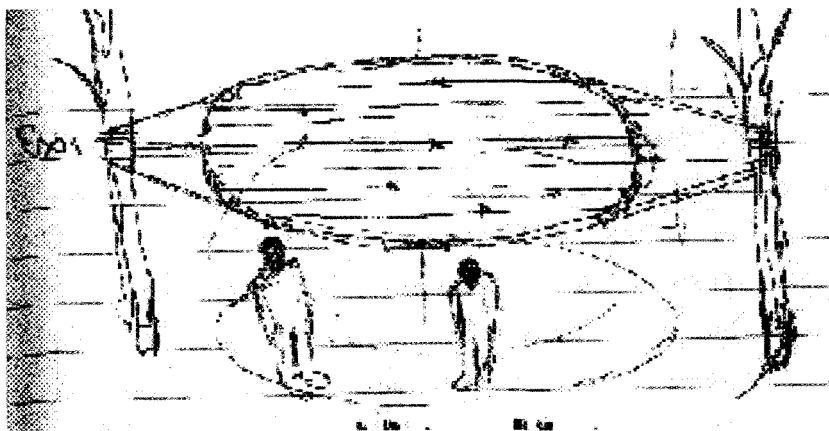


Figure 13

Des faits artistiques ressemblant à des données scientifiques qui questionnent cette idée de dimensions supplémentaires expliquée dans un processus de vibrations. Une interprétation artistique réalisée dans des réseaux ouverts de cordes directionnelles

montre que la matière gravitationnelle et vibrante courbe inévitablement ces réseaux vers une fermeture spatiale. À l'origine, l'espace du monde réel, comme l'espace univers de l'infiniment grand ou petit, était composé d'objets filiformes et ouverts. La matière avec sa masse et la gravité universelle entra en action et emprisonna les réseaux de cordes avec leurs résultats de couleurs et de luminosité. Un univers fermé fit son apparition avec l'ajout de dimensions supplémentaires et vibrantes qui ne cessent de venir compliquer notre compréhension des infinis. Revenir à deux dimensions spatiales, c'est s'ouvrir à l'infini qui rejoint le monde concret et direct constitué d'ouverture, de création, de perception, de réflexion et aussi, d'une rencontre entre l'art et la science.

La théorie de la perception directe

Une rencontre possible avec le savoir scientifique dans une perspective écologique qui a pour but d'approfondir encore plus cette réflexion d'infini spatial et surtout d'ouverture en moi qui me fait créer, détruire, penser et questionner sur mon identité en lien avec la nature.

Avant de dresser un portrait de cette théorie de la perception directe, afin d'exposer par la suite ma relation artistique avec ce postulat écologique, il est important de présenter son principal fondateur. Il s'agit du psychologue James J. Gibson, qui a publié plusieurs ouvrages sur le sujet.

Dans une partie d'un ouvrage¹ exposant sa théorie, il affirme que toute l'information nécessaire, y compris l'organisation, est dans la stimulation. Le terme d'information a deux significations très différentes, voire opposées. Dans la langue courante, et dans le contexte « gibsonnien », il désigne les éléments signifiants des objets et des événements. Dans le contexte de la théorie de l'information de Shannon, comme dans celui de la problématique du traitement de l'information en psychologie cognitive, l'information désigne les signes et les signaux qui sont le support de la signification en ce que ceux-ci réduisent l'incertitude. Pour lui, la perception

¹ GENET, Jacques / LIVET Pierre / TÊTE Alain, La représentation animal: Représentation et la représentation, Processus Discursifs, Presses Universitaires de Nancy, 1992. 212 pages.

«directe» est une prise de contact avec l'environnement qui ne requiert aucun mécanisme d'interprétation de la réalité, voire d'enrichissement de cette réalité que le processus d'organisation interprétatif de ce que l'on perçoit n'est en définitive que l'interprétation de la réalité. Dans la perspective écologique, l'étude de la perception ne peut en aucun cas contourner le problème suivant : De savoir quels sont les objets potentiels de la perception? Telle est selon Gibson, l'une des premières questions que doit se poser la théorie de la perception.

Cette question, la psychologie que l'on nomme approche cognitive de la perception, l'a systématiquement occultée, via le champ de la science psychologique et via celui de la science en général, pour n'étudier que la manière selon laquelle les sujets procèdent face à des stimuli élémentaires de laboratoire. Cette façon de percevoir est centrée sur le traitement de l'information, mais il apparaît dès lors une séparation entre le sujet et son environnement. Cette approche cognitive est un mécanisme du traitement de l'information qui implique le recours à des représentations apparaissant comme centrales. Elles prouvent en effet que l'on ne perçoit pas la réalité, mais un agencement qui se déroule dans la tête du sujet en séparant ce dernier de son environnement. Pour montrer le fondement de ce postulat, il avance que les illusions d'optiques sont de bons arguments pour affirmer que ce que l'on perçoit n'est en définitive que l'interprétation de la réalité. L'exemple de la représentation graphique de l'illusion optique de Muller-Layer, où les deux barres parallèles sont de longueur identique, montre bien cette interprétation de la réalité (voir figure f).

Elles prouvent en effet que l'on ne perçoit pas directement, mais plutôt indirectement la réalité, puisqu'il y a interprétation pour la définir.

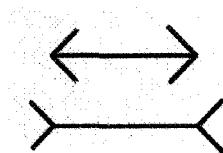


Figure f

Selon Gibson, dans l'approche écologique, la perception est directe, fondamentale et véridique : l'erreur perceptive est marginale dans le monde vivant. Les illusions, ces erreurs perceptives que l'on crées en laboratoire, ne sont pas valides dans ce contexte. Ce chercheur remet en cause cette notion commode de stimulus, en terme d'illusions, en disant que les systèmes perceptifs ont pour fonction de détecter des objets et des événements de l'environnement, et à travers ceux-ci, des opportunités d'action.

Il propose donc de re-situer la problématique de la perception dans un contexte explicite de l'environnement terrestre, la source naturelle de toutes les stimulations. Pour lui, le site de la perception, comme au demeurant celui de tous les phénomènes relevant de la psychologie, est le système *animal/environnement réel*, et non pas comme on l'admet généralement, le *seul sujet percevant*. Percevoir le monde, ce n'est pas simplement percevoir, c'est *percevoir-le-monde* ; non pas s'en construire un percept à usage interne, mais plutôt de le connaître. En d'autres termes, la

perception (tout comme l'action) est affaire de couplage entre l'organisme et son environnement, couplage dont les deux termes exigent *à priori*, une égale considération. Toute tentative de comprendre la perception, en faisant l'impasse sur l'instance environnementale, procède d'une erreur analogue à celle commise par celui qui tenterait de comprendre la morphologie d'ensemble d'une aile d'oiseau sans prendre en considération les contraintes mécaniques du milieu aérien auquel répond cette morphologie. Fruits de l'évolution, tout autant que les organes corporels, les systèmes perceptifs reflètent l'histoire d'une interaction animal-environnement.

Selon Gibson, l'information est une propriété indissociable à la relation sujet-environnement (S-E). Ce n'est pas une propriété qui est propre au sujet ou propre à l'environnement, mais propre à l'interaction (S-E), qui est cette notion du milieu cher à ce chercheur.

Un tel système d'interactions dans la pensée écologique est introduit par Gibson (1966) entre les notions de milieu et d'environnement. Le milieu, eau ou air, est la matière transparente, fluide et élastique dans laquelle sont immersés les organismes. Par exemple, parce que le milieu est transparent, il est le siège d'un champ optique réfléchi, et exploitable par la vision. Quant à l'environnement, il correspond au complémentaire du milieu dans le monde, et s'identifie par conséquent à l'ensemble des objets potentiels de la perception, ensemble dont le sujet percevant fait lui-même partie.

La théorie écologique commence par reconnaître que le milieu joue un rôle crucial de relais entre le sujet percevant et son environnement. L'idée de Gibson est que les organismes vivants, en contact permanent avec le milieu liquide ou aérien, connaissent leur environnement, ainsi que leur position dans ce dernier, uniquement parce que le premier est porteur d'informations sur le second. Il ne suffit pas, en effet, que la lumière soit pour qu'elle permette à l'organisme de connaître son environnement, il faut encore que la lumière soit structurée.

Selon Gibson, la lumière issue des rayons photoniques n'est pas aléatoire, mais déjà structurée, physiquement définie lorsqu'elle nous parvient. Lorsque nous regardons un objet, chaque point visible réfléchit des rayons de lumière qui pénètrent dans notre rétine avec des angles particuliers. Si l'on commence à se déplacer vers l'avant, vers l'arrière ou encore latéralement, les angles formés par les rayons de lumière changent.

Ces changements, relatifs à la variation des angles, traduisent des flux optiques structurés qui sont riches en informations, tels que le sens et la vitesse du déplacement.

Sans chercher à rentrer dans les détails de ce concept de cycle perception-action, il est à retenir que les informations que nous percevons, relatives à la vitesse et aux changements de direction, sont la résultante des flux optiques générés par les

variations d'angles. Le flux optique est donc un vecteur, avec une distance, une direction et une intensité. Celui-ci nous donne des informations directes sur : la distance entre les objets, le temps qui sépare les objets ou qui nous sépare des objets ainsi que sur la direction de ces derniers.

Cependant, les lois de la physique, dans l'approche écologique, contraignent la perception, et comme l'action est basée sur la perception, elle se trouve de ce fait contrainte.

L'auteur donne l'exemple que rien ne garantit que les stimuli lumineux, dont fait usage un expérimentateur, fussent-ils définis d'un point de vue physique, soient des représentants valides des objets naturels de la perception. Ce qui est perçu, ce n'est pas la réalité neutre et universelle que les physiciens aspirent à décrire, c'est la réalité d'un système animal-environnement.

Gibson soutient que cette vue physique, implicite dans la psychologie en général, est naïve au moins pour deux raisons. Premièrement, concernant la nature de la lumière : elle est double par nature. Elle devient alors difficile à trancher entre ces deux représentations. En second lieu, le problème de la diversité des échelles d'analyse, où il devient difficile de choisir le bon niveau d'analyse offrant le plus sûr accès au réel, sauf celui de tomber dans l'illusion réductionniste courante.

En conclusion de cette étude, l'auteur soutient qu'il n'est ni nécessaire ni possible de décomposer les processus de perception en opérations élémentaires plus primitives, car produire et contrôler des comportements compliqués ne nécessitent pas la présence d'algorithmes complexes. Dire que la perception est directe revient à dire que la rétine est spécialisée dans la détection et le prélèvement de l'information disponible, directement au sein de la structure de la stimulation. Il n'existe donc pas, comme dans l'approche cognitive, de processus d'interprétation de la réalité.

L'information est le produit du mouvement, des opportunités d'action; la perception, elle, est la détection des informations du flux optique d'invariance dans le changement. La tâche du psychologue consiste seulement à découvrir les invariants de la stimulation qui fondent la perception. Selon cet auteur, cette chose permanente est la lumière issue des rayons photoniques, qui n'est pas aléatoire, mais déjà structurée.

Dans cette partie de ce volet théorique, cette idée de perception directe a influencé mon art en terme d'une réponse possible sur les objets potentiels de la perception. Une inspiration qui a pris la forme de cette lumière structurée mentionnée auparavant. Un objet de perception entre un sujet percevant et un environnement ouvert qui se base sur mes expériences et mes réflexions sur la ligne et ses effets. Un possible lien entre mon art et la science exprimé dans plusieurs dessins et tableaux. La figure suivante est justement un dessin qui cherche à montrer cette lumière structurée par une action.

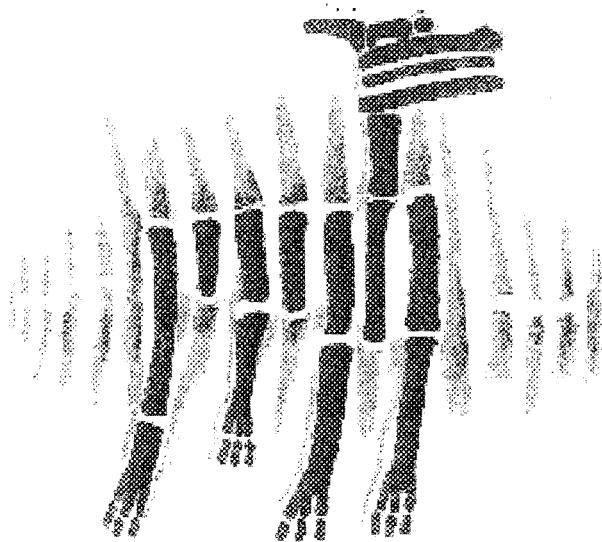


Figure 14

Autour de l'animal, les espacements blancs deviennent lumineux lorsqu'on effectue un exercice du regard qui consiste à se pencher la tête de côté pour percevoir le changement. Une action créative de percevoir autrement en moi et autour de moi. Un acte de *savoir/voir* qui ne semble pas être de l'ordre du seul sujet percevant, ni d'une structure trop mathématique et réductrice de la physique. Même si la tentation est grande d'aller dans cette direction scientifique pour essayer de répondre à mes questions de perceptions « identitaire » et « écologique » d'ouverture infinie qui me fait créer souvent dans la destruction, je demeure prudent de limiter mon art à ces postulats scientifiques.

Mon identité de l'*entre deux* de toutes choses où je perçois des espaces ouverts, semblables à ces pistes interprétatives soulevées, me pousse à poursuivre ma quête d'un *savoir/voir* pour me retrouver. À aller vers une sorte de *culture d'un voir oublié dans le passé*. Un *savoir/voir* fait d'objets en lien avec des rites sacrés qui semble m'aider à comprendre cette profondeur de « l'entre les choses ». Des faits et gestes anciens et oubliés qui semblent m'aider à répondre à tout mon questionnement artistique, écologique et identitaire.

La tente tremblante et les cordes qui dansent

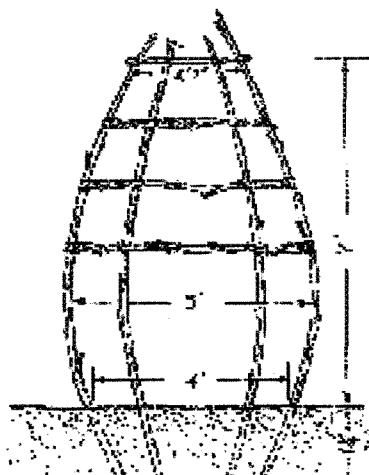


Figure 15^(A)

Résumer le rituel de la tente tremblante demande une certaine ouverture d'esprit car il s'agit d'un domaine qui touche aux divinités, au surnaturel, à l'esprit et à l'âme. Tout un ensemble de valeurs ancestrales qui sont actuellement en régression dans les communautés autochtones. Bien sûr, il y a un renouveau spirituel dans les milieux des Premières-Nations que l'on nomme « Les cercles de guérison », mais il demeure que certaines pratiques spirituelles sont abandonnées.

^(A) Coupe transversale d'une tente tremblante. (Tiré de Hallowell, , The Role of Conjuring in Saulteux Society., Octagon Book, New York, 1971, p. 38)

L'article publié dans le journal *Innuvelle* en juillet 2002 a justement pour titre « La tente tremblante; pratique abandonnée par les Innus »¹. Il faut voir dans cet écrit, rédigé par Suzanne Régis, que seuls quelques aînés semblent encore être capables d'ériger la tente servant à faire le rituel; en particulier un aîné de la nation Cri qui dit détenir un don de chaman acquis en se promenant en forêt. Avec ce pouvoir, il est venu faire une démonstration du rituel en dictant à des aides de camps la façon de procéder au montage de l'abri temporaire. Toutefois, il s'est abstenu de faire le rituel en totalité, en raison du lieu qui doit être calme et loin du village, mais aussi en ajoutant que la mort de son épouse contribuait grandement à l'empêcher de réaliser la cérémonie, car : « Pour pouvoir accomplir ce rituel, il faut être un couple ».

Ceux qui tentent de parler du rituel de la tente tremblante, dans ce contexte d'abandon et d'histoires oubliées, s'exposent à vivre de l'incompréhension. Cependant, rien n'empêche de croire à un tel rituel, car il semble possible de redonner un nouveau souffle à cette pratique en la définissant et en la décrivant le plus objectivement possible afin de la résituer dans un contexte d'authenticité. Une description que nous aborderons sur le plan de sa base matérielle touchant à la construction de cet abri temporaire. À partir de l'illustration de cet abri, nous réaliserons ensuite un lien avec la structure du rituel en tant que tel. Ce rapport sert à introduire le point suivant, qui fait référence à des extraits de texte sur la structure

¹ RÉGIS, Suzanne, « Tente tremblante: un rituel abandonné depuis longtemps par les Innus. », *Innuvelle*, juillet 2002, page 3, www.innuvelle.net

du rituel et sur le concept de *mista.pe.w.*. Une entrée en matière, pour décrire la spécificité de cette performance qui nous conduira à mieux comprendre le rituel avec ses buts visés. De plus, l'ajout d'un extrait provenant d'un documentaire cinématographique qui témoigne d'un chaman ayant vécu le rituel, nous aidera à mieux apprécier cette acquisition de pouvoir et de connaissances spirituelles; une acquisition digne de réflexions soutenues, qui s'inscrit dans des objets qui se veulent des médiums facilitant la communication avec cet univers surnaturel et naturel à la fois. Un de ses objets est un élément visuel qui sert de collier pour permettre de tuer et de ramener l'animal. Il sert aussi à la pratique d'un rituel qui est porteur de pouvoirs et de connaissances. Finalement, cette étude sera située dans un projet artistique réalisé lors d'un symposium communautaire. Une œuvre *manifeste* sur un oubli d'un *savoir/voir ancestral* en relation avec ces rituels (Voir figure 12).

En vue de donner un premier aperçu de ce rituel de la « tente agitée », et avant d'aborder les autres aspects de cette pratique spirituelle, commençons par une description historique de la base matérielle du rituel grâce à une étude réalisée dans la communauté de Mashteuiatsh portant sur la manière de construire cette tente des esprits. Elle a été transmise à un traiteur, J. Allan Burgesse, par Tommie Moar, un Mistassin habitant Pointe-bleue (Mashteuiatsh) entre 1932 et 1936.

« La tente des esprits ou tente tremblante était construite avec des perches de trois différentes variétés d'arbre. Quelquefois, les prestidigitateurs employaient cinq

variétés d'arbre, mais un shaman avec beaucoup de pouvoir n'en avait pas besoin de plus de trois. Les perches étaient disposées en rond et plantées à une profondeur de deux ou trois pieds, se rejoignant dans le haut et fortement liées ensemble. Deux cerceaux étaient fixés aux perches, un dans le haut près du faîte de la tente, l'autre à environ trois ou quatre pieds du sol. Anciennement, les perches étaient recouvertes d'écorces; par la suite, elles le furent de toile de coton. Comme les tentes ordinaires(tipis), un espace était laissé à découvert dans le haut. Le shaman, appelé sorcier par les missionnaires, ne prenait pas part à sa construction, mais il l'inspectait soigneusement avant d'y rentrer. Des paires, en particulier des jeunes hommes, montaient l'abri. »²

Pour nous aider à mieux comprendre, de façon visuelle, cette description, voir la figure 15 qui nous montre une coupe transversale de l'abri.

Toutefois, cette illustration n'explique en rien le pourquoi du tremblement de cet abri qui pourtant est bien ancré au sol. En guise d'explication, il faut revenir à la structure de ce rituel. C'est à dire comprendre des concepts opérationnels d'acquisitions de connaissances spatiales et spirituelles servant à expliquer des axes de sens, et aussi à définir d'autres spécificités de cette performance ancestrale.

Avant de développer cet aspect cérémonial, ouvrons avant tout une parenthèse en guise d'introduction. Il s'agit d'un extrait d'un texte de l'anthropologue Sylvie

² GUITARD, Michelle & LALIBERTÉ, Marcel, , Les amérindiens de Pointe-Bleue et leur environnement ou le Piékouagami , Musée amérindien de Mashteuiatsh, 1985, p. 249-252.

Vincent sur « La structure du rituel : la tente tremblante et le concept de *Mista.pe.w.* »

(B):

« La tente tremblante est (...) l'un des moyens dont disposent les hommes pour communiquer avec le monde "surnaturel", mais c'est un lieu privilégié car il implique à la différence des autres, une rencontre physique et un dialogue parlé entre les hommes et les êtres mythiques; de plus il met en scène non pas un individu et un être mythique, mais un groupe d'hommes (car il peut y avoir une assistance lors du rituel) et un grand nombre d'êtres mythiques. En ce lieu où s'établit le contact entre les deux mondes, *Mista. pe. w.* joue un rôle primordial puisqu'il sert d'intermédiaire et plus particulièrement d'interprète »³.

Une entrée en matière qui montre que cette pratique est l'un des moyens qu'à l'humain pour communiquer avec un monde surnaturel. Une façon différente d'acquérir un pouvoir spirituel dans un lieu spécifique dont le but était de réaliser une rencontre entre le chaman et des êtres mythiques. Une rencontre, où *Mista.pe.w.* prenait place comme un interprète et un médiateur entre les divers esprits et l'homme. Les esprits se manifestaient par des bruits ressemblant aux sons des raquettes sur la neiges et à ceux de la hache sur un tronc d'arbre. Selon cette

^(B) D'après l'étude ethnologique, réalisée en 1972 par Sylvie Vincent sur la « Structure du rituel de la tente tremblante et le concept de *Mista. pe. w.* », ce concept se bute à une complexité d'infini. Il semble réfléchir sur l'idée d'infini qui renvoie au problème de l'unicité et de la multiplicité, dont le symbole est un personnage mythique; un grand-père mythique qui est à la fois bon et méchant, un et multiple, seul ou plusieurs, protecteur ou ennemi. En sommes, ce concept complexe qui exprime, tantôt l'idée d'infini; grand-père mythique, etc., le montre comme un médiateur entre les hommes et les êtres mythiques que ceux-ci soient bienveillants ou malveillants et comme garant d'un équilibre entre la vie et la mort, ce qui est la place qu'il occupe dans le rituel et dans certains mythes.

³ VINCENT, Sylvie, « Structure du rituel: la tente tremblante et le concept de *Mista. pe. w.*», *Recherches amérindiennes au Québec*, III (1-2), 1972, pp. 69-83.

anthropologue, le concept de *Mista.pe.w.* est au centre de ce rituel. Il est, dans le rituel, à la fois bon et méchant, un et multiple, ce qui rend ce concept complexe à saisir car il renvoie au problème de dualité, puisque tout semble dire que le monde des êtres mythiques est double. Il y a non seulement dualité conceptuelle, mais aussi un problème structural et spatial d'unicité et de multiplicité de *Mista.pe.w.*, où l'axe vertical se confond avec l'axe horizontal. Un mélange d'axes, que cette anthropologue essaie de clarifier dans sa recherche pour arriver à la conclusion que l'axe vertical relève de l'unicité, c'est à dire un *Mista.pe.w.* unique et servant d'intermédiaire entre le chaman et les êtres mystiques. Pour sa part, l'axe horizontal fait référence à la multiplicité d'esprits de *Mista.pe.w.* qui sont invisibles et ne parlent pas; alors que dans la direction verticale, l'esprit se voit et s'entend. Dans la pratique du rituel, le chaman arrive à clarifier, lui aussi, cette situation d'axes confondus en se situant au centre de la tente, qui est le centre de l'univers. De ce milieu, il a accès avant tout à l'axe vertical de l'infiniment bas et de infiniment haut par une colonne vide qui tient lieu de longue-vue dans les deux directions. Pour avoir accès à l'axe horizontal, le chaman utilise une longue vue fabriquée à partir d'un jeune genévrier percé en son centre et peint en rouge à sa moitié; puis, de l'autre côté, recouvert d'une peau de caribou non fumé. Cette longue vue est un modèle réduit de cette colonne vide accessible au chaman. Celui-ci la dirige alors verticalement au-delà d'un grand passage vide, et arrive à voir ce qui se trouve, par rapport à lui, sur le plan horizontal. On peut dire que pour passer d'un point de l'espace à un autre très éloigné, il faut diriger son regard de façon verticale. En procédant de la sorte, les

êtres mythiques et multiples situés loin apparaîtront en haut ou en bas de la tente tremblante. Des esprits qui prenaient la forme d'un animal ou plutôt d'une partie d'animal : pattes d'ours, têtes de castors, etc. Ils prenaient également l'aspect d'êtres multiples de lumière. C'est pour cette raison que la terminologie, en langage cri, pour nommer ce rituel se disait : *Wabano*. Un terme qui signifiait : « la venue de la lumière⁴ ». Une venue de lumière, ou plutôt, de petits êtres de lumières qui prenaient place sur le grand cerceau horizontal de la tente grâce à la direction verticale donnée au regard et avec l'aide de la longue-vue décrite plus haut.

Après ce tour d'horizon de la structure du rituel, abordons maintenant les aspects de l'acquisition de connaissances. Parler du rituel, en termes de pratique et de performance du chaman, c'est exprimer cette rencontre mythique à l'intérieur de la tente. Une réunion avec une force qui était celle des esprits qui voulaient entrer en contact avec l'officiant, ou bien qui ne voulaient plus partir. De là la raison de cette tente qui bien que fermement construite, tremblait comme si elle était secouée par ces êtres mystiques. Voilà ce sur quoi est fondé son appellation de tente tremblante. Bien sûr, il y a une marge de doutes sur le fondement de cette agitation, mais il reste que lorsque tous les esprits avaient manifesté leur présence, ils manifestaient un but louable, comme celui d'apporter la santé et la postérité aux gens du milieu. Il est important d'ajouter que lorsque les hommes, situés autour de la tente agitée, posaient

⁴ VINCENT, Sylvie, «Structure du rituel: la tente tremblante et le concept de Mista. pe. w.», *Recherches amérindiennes au Québec*, III (1-2), 1972, pp.79.

des questions, leur but était d'obtenir des conseils et d'acquérir des connaissances sur l'au-delà.

Une acquisition de pouvoirs, en terme de connaissances surnaturelles, qui passait par le langage de la chasse. Ainsi, comme le font remarquer plusieurs ethnologues, parler de la religion comme d'un secteur d'activité humaine distinct ne correspondait pas à la façon d'être des amérindiens. Pour eux, le matériel et le spirituel s'interpénétraient, étaient indissociables. Chasser et vivre n'étaient pas pour eux un acte économique, mais bien un acte social concernant non pas seulement la communauté humaine, mais aussi les animaux et toutes les autres formes de vie sur la Terre. Assurer la survie physique, c'était assurer la continuité des relations harmonieuses entre les différentes communautés constituant l'univers. Une continuité exprimée dans le témoignage d'un chaman, dans les années 1975, qui parlait de cette acquisition de pouvoirs et de connaissances surnaturelles. Cette déclaration captivante vient d'un extrait du document « Acquisition de pouvoirs et la tente tremblante chez les montagnais »⁵ tiré du documentaire filmé intitulé : « Mémoire battante ». Cet extrait relate l'expérience d'un chaman qui se nomme Alexandre McKenzie. Celui-ci exprimait en langue Ilnu un moyen d'acquérir une relation privilégiée avec certains animaux ainsi que du pouvoir de la tente tremblante. Au début de son témoignage, et lorsqu'il est à intérieur de cet abri, il parle d'un lac sans alimentation en cours d'eau. Une étendue fermée où il arrive, dans certaines

⁵ PROULX, Jean-René, , « Acquisition de pouvoirs et tente tremblante chez les Montagnais ». *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVIII, (2-3) ,1988, pp. 51-58.

circonstances décrites par Monsieur McKenzie, le lac se vide que l'on voit alors apparaître des bêtes, dont celle du centre se caractérise par des barres de différentes couleurs. Il décrit ces êtres mystiques de la façon suivante :

« Celle-là, elle a toutes sortes de couleurs, elle a des barres vertes, des barres bleues, des barres jaunes, des barres rouges. Chaque barre de couleur correspond à une différente sorte de chasse. Ça peut-être le caribou, ça peut-être les animaux à fourrure. Il faut que tu choisisse la couleur que tu veux. »⁶

Cependant, il ajoute qu'il ne peut pas toucher ces bêtes sans mourir. Seulement celle du centre, qui a toutes sortes de barres de couleurs, détenant le pouvoir : celui de faire le rituel. Pour atteindre ce milieu mythique, il nous dit qu'il faut attacher un bonnet à un bâton afin de toucher cette bête. De là, cet objet devient «Ussitshu» et confère à son détenteur un certain pourvoir : celui de faire la tente tremblante, mais de créer aussi une relation privilégiée avec certains animaux, selon la barre qu'il a choisi de toucher. Cet objet, qui est un *médium*, est conservé dans un sac fabriqué par la femme du chaman. Celui qui possède un tel sac avec ces objets sacrés doit le garder caché. Cette sorte de sacoche ressemblant à une boîte à lunch serait transmise, et avec elle ses pouvoirs, de père en fils. Selon de vieux chamans, peu à peu les gens auraient détruit ces sacs par le feu; ainsi, les pouvoirs auraient disparu, et là serait la raison pour laquelle il n'y aurait plus de tente agitée. Au cours des années

⁶ PROULX, Jean-René, Texte de Alexandre McKenzie; (Chaman), cité dans : « Acquisition de pouvoirs et tente tremblante chez les Montagnais ». *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVIII, (2-3), 1988, pp.51-58.

1930, un anthropologue américain du nom de Frank Speck a eu l'idée d'étudier ces objets sacrés, et d'en faire une collection qui se retrouve actuellement dans des musées aux États-Unis. Dans cette étude réalisée en 1935, Speck⁷ traite de la relation entre les animaux chassés et les couleurs des courroies servant à les traîner et à les porter.

Dans l'introduction consacrée à l'étude de cet objet, le titre en lui-même montre que cet élément utilitaire détient aussi un sens sacré et symbolique. Traduit de la langue anglaise à la langue française, ce titre se traduit par « Le cérémonial du jeu des colliers de transport ». Une cérémonie autour de cette courroie qui provient de témoignages de chasseurs autochtones, mais aussi d'une approche ethnolinguistique sur la signification de cette notion en terme ilnu qui se dit : « *Nima'ban* ». Une expression qui provient de la communauté de Natasquan, située à l'est de Sept-Îles. Selon cette approche scientifique, ce terme se divise en deux parties significatives qui signifient chacune une chose. Il y a « ni'mi » qui veut dire « danse », et l'autre segment qui est « 'abi », se traduisant par « corde ». C'est à dire que « *Nima'ban* » se prononce par « ni'mi'abi » et signifie alors « Corde danse ». « Une corde qui danse » serait l'expression la plus juste pour traduire en français ce mot, et, de fait, cet objet. Ce résultat d'analyse ethnolinguistique démontre l'origine de l'appellation de cet objet. Des descriptions provenant de révélations des Piekwagami ilnu de Mashtueiatsh (Pointe-Bleue) confirment ce sens.

⁷ SPECK, Frank G., Naskapi. « The savage Hunters of the Labrador Peninsula ». University of Oklahoma Press, Norman, 1935, pp. 203-213.

Le premier exemple décrit a été utilisé pour la chasse à l'ours. La longueur de l'objet est de 158 pouces et demi; la largeur de la partie brodée, de 2,78 pouces. Il est fabriqué à partir de peau d'original tannée. La bande est bordée, dans sa partie supérieure, par un ruban rouge satiné, et dans sa partie inférieure, par un ruban vert du même matériel. Le milieu est brodé en rouge, jaune et bleu pâle. L'objet est porté par le chasseur qui a eu la révélation d'une chasse prochaine. Il porte donc le *Nima'ban* durant la chasse, et quand, en accord avec la révélation qu'il a eu précédemment, il rencontre l'animal, il le rapporte au campement à l'aide du *Nima'ban*. Le chasseur garde l'objet plus ou moins secrètement. Il ne doit pas le montrer de peur qu'il perde son pouvoir et sa fonction de préservation contre la famine.

Quand le chasseur trouve et tue l'ours, il s'assoit un instant pour fumer. Après avoir retourné l'ours sur le dos avec les pattes croisés sur la poitrine, il met du tabac noir dans la bouche de l'ours et place le *Nima'ban* sur sa poitrine ou près de son cou. Parfois, le chasseur place le *Nima'ban* sur sa propre tête, laissant tomber les lanières sur son dos; puis, il danse autour de la dépouille de l'ours dans le but de célébrer le succès de sa chasse, chantant le désir d'utiliser souvent son collier pour ramener de la viande chez lui.

Le second exemple illustre une perte de pouvoir. Un chasseur Illnu du nom de Mia'nckem dit qu'il n'utilise pas souvent son collier parce que ça lui fait perdre, au

contraire, son pouvoir. Il le traîne donc dans sa sacoche de chasse et, quand il approche de l'animal, il le fait tourner au dessus de son épaule.

Un autre témoignage a été réalisé par un certain Monsieur Frederick Johnson. Il a été obtenu d'une vieille dame du nom de Thérèse Clairé. L'explication donnée par Monsieur Johnson coïncide avec celles données auparavant dans la même région.
Après le rituel, et jusqu'au transport de l'animal avec le *Nima'ban*, la vieille femme dit que le *Mista.pe.w.* de l'animal est contenté. Cependant, elle a refusé de dire quoi que se soit d'autre au sujet de cette coutume. Le *Nima'ban* de ce chasseur fait 82 pouces et demi dans la longueur et un pouce de large en son centre. Il y a six galons rouges et bleus, placés à intervalle.

Comme dernier exemple, l'auteur parle de tous les chasseurs Cri du lac Mistassini qui possèdent, et transportent, un *Nima'ban* à chacune de leurs excursions, renouvelant ainsi chaque fois avec le rituel. Metowe'cic, un chasseur, possède lui-même un collier de dix pieds de long fait de babiche rouge. Il y a également un certain nombre de rubans et de pompons de flanelle qui représentent des rivières et des lacs. Il synthétise l'interprétation de son collier en disant qu'il représente sa route, montrant les différentes possibilités de chasse en accord avec son territoire et la saison où elle se pratique. Il amène son collier partout où il va, le gardant précieusement dans un sac. Comme tous les autres chasseurs de son groupe

d'appartenance, il se fait prier pour le montrer; d'ailleurs, il ajoute qu'il sera inhumé avec quand il mourra.

En sommes, nous voyons dans ces descriptions que le collier de portage utilisé par le chasseur ne sert pas qu'à transporter un animal au campement, il renferme un rituel qui se renouvelle dans chacune de ses excursions de chasse. Cette coutume semble prendre son départ d'une révélation d'une chasse prochaine : un rêve de rencontrer et de rapporter l'animal au campement à l'aide du collier. Ce songe est symbolisé dans des rubans de couleurs situés de chaque côté du collier de portage, et au centre de ce dernier, des motifs brodés et colorés servent à interpréter cette vision. Une fois que le rêve est transcrit dans ces courroies colorées, et que la vision est réalisée par la mort de l'animal, la cérémonie commence. Elle comprend le rituel du tabac accompagné de ces deux gestes : celui de faire tourner le *Nima'ban* au début de la chasse, et celui de danser avec l'objet à la fin du rituel, ce qui aident à accomplir totalement la cérémonie afin atteindre les buts, mais aussi à valider l'appellation de cet objet. Cependant, il faut voir dans ces performances, qui justifient cet objet, des limitations d'utilisation et de visibilité, car trop le montrer ou trop l'utiliser pour des fin autres que ce rituel lui fait perdre son pouvoir et sa fonction de préservation contre la famine. Par conséquent, cet objet est gardé plus ou moins secrètement dans un sac, une sorte de sacoche de chasse. De plus, lorsque le chasseur meurt, cet objet sacré est inhumé avec lui.

En guise de conclusion, nous avons vu à travers ce résumé que la description de ce rituel ancestral renferme beaucoup de confusions et d'imprécisions. Par conséquent, il est difficile de comprendre cette pratique spirituelle dans toute sa totalité phénoménale. Évidemment, la description du montage de la tente reste compréhensible, et même réalisable à la limite, mais lorsque vient le temps d'expliquer la cérémonie, les difficultés commencent.

En ce qui concerne le lien de ce rituel avec ma pratique artistique, cette recherche a pris la forme d'une contestation envers l'oubli de ce rituel dans plusieurs communautés Ilnu. Un abandon de cette pratique ancestrale que j'ai de la difficulté à comprendre dans le milieu autochtone contemporain. Sans chercher, par mon art, à vouloir mettre à jour cette pratique complexe, ni d'en faire une démonstration complète, car je ne prétends pas posséder des dons de chaman, ce que j'aimerais, plutôt c'est d'en parler dans les communautés en terme de connaissances profondes avec l'environnement naturel et avec les différentes êtres vivants, voire surnaturels. Je veux contester cet oubli des pratiques spirituelles et des valeurs ancestrales en utilisant des moyens artistiques pour me faire entendre et me faire voir. Une manifestation artistique, réalisée lors d'un symposium communautaire, s'est d'ailleurs montrée suffisante pour exprimer cette partie de l'histoire amérindienne oubliée.

La figure 12 qui se retrouve sur la page titre de ce volet, montre cette œuvre manifeste se situant dans un espace vert. Elle fait allusion à une perdrix, avec ses ailes déployées, qui raisonne sur l'homme dénaturé et destructeur de tout. En son centre, son corps devient une tente tremblante dans laquelle le visiteur peut entrer afin d'expérimenter un regard intérieur: celui d'un artiste, d'un oiseau, d'un chasseur et d'un chaman. Un mélange de regards et de visions intérieures à la recherche de savoirs, de valeurs et d'espaces aménagés en lien avec ce rituel. Ce tout intérieur ressemble à un réseau de lignes espacées qui produit des effets de lumières et de couleurs que l'on perçoit dans la figure suivante.

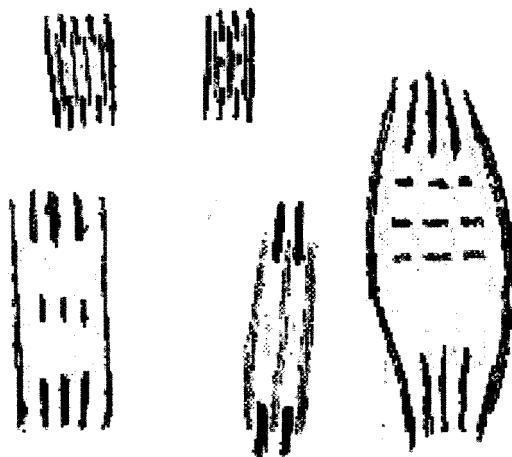


Figure 16

Mon œuvre et surtout cette figure sont des productions expérimentales et phénoménales qui sont perçues grâce à une exercice du regard, qui ont possiblement des similitudes avec celui du chaman dans la tente tremblante. Cet exercice d'un *savoir/voir* consiste à regarder verticalement l'espace afin de passer d'un point

rapproché à un autre plus éloigné pour voir dans l'axe horizontal une multitudes d'êtres lumineux et mystiques. Le regard de l'axe vertical est celui d'une forme d'unité créative exprimée par un passage vide ressemblant à un espace ouvert.

Cet exercice du regard a pour but de clarifier ces axes de l'espace afin d'acquérir des connaissances spatiales et spirituelles en lien avec la nature, et même l'univers. Des connaissances où le matériel interpénètre avec le spirituel pour atteindre un acte social total qui ne cherche pas à diviser et à détruire la Nature et la vie, mais à assurer la continuité des relations harmonieuses entre les différentes communautés constituant l'univers.

CHAPITRE 4

Présentation des expériences

(Œuvres)

« Les dimensions sociales dans des rapports art et environnement.., l'environnement s'y fait zones de rencontres et d'échanges métissant la Mémoire (la culture du temps) et l'attachement pour la Terre-Mère (la culture de l'espace). »¹



Figure 17

¹ SIOUI DURAND, Guy, « Ensemble sur la Grande Tortue », Possibles, vol. 20, no 2, automne 1996, pp. 32 à 57.

Description de l'installation graphique et environnementale

Culture de l'espace oublié

Culture de l'espace oublié est une installation graphique et environnementale qui se compose d'un ensemble de tableaux placés dans un lieu naturel et urbain à la fois (Voir figure 17). Ces emplacements éphémères et temporaires fabriqués à partir de matériaux industriels, comme des montants en acier et des bandes de tissu récupérées, contrastent avec des perches de bois recueillies dans des coupes forestières. Ces agencements constitués de cordes multicolores attachées de façon plus ou moins rigides, créent des images graphiques illustrant une vision d'un monde imaginaire et réel. Un regard à la fois aérien et terrestre, matériel et immatériel, identitaire et environnemental exprimant une dualité qui réside en moi et autour de moi. Une opposition d'être et de voir toujours *entre deux* de toutes choses. Un endroit qui bouge et vibre avec le vent. Un milieu qui est une perdrix inversée et morte ou bien, une perdrix dansante et vivante qui raisonne sur cet *entre deux* de tout. Ainsi, j'ai construit cet espace pour tenter de faire vivre au visiteur une expérience de l'espace de l'*entre deux* de toutes choses. Un espace hybride et métissé où je vis, entre deux pôles, sans être capable de faire un choix entre deux réalités. Une difficulté de choisir qui résume ma vie, une vie divisée entre le blanc et le rouge, entre « faire une chasse »

et « dessiner un voir » qui sont deux activités prenant origine dans mon enfance.

J'illustre en fait, par mon art, la position du métis.

Cette œuvre exprime mon instabilité et mon oscillation entre le créateur et le destructeur où, au fond, je cherche par un « voir » créatif et spatial à me montrer et à m'expliquer. Une discontinuité linéaire cachant trop de divisions et de destructions.

C'est entre les choses que l'on peut tenter de trouver des réponses. J'ai créé un endroit qui, pour moi, atteint une sorte d'unité à la fois artistique, scientifique et spirituelle. Je cherche comment, par un faire artistique et un voir scientifique, aboutir à un savoir-voir spirituel en lien avec la nature.

Description de l'activité culturelle

Les cordes qui dansent

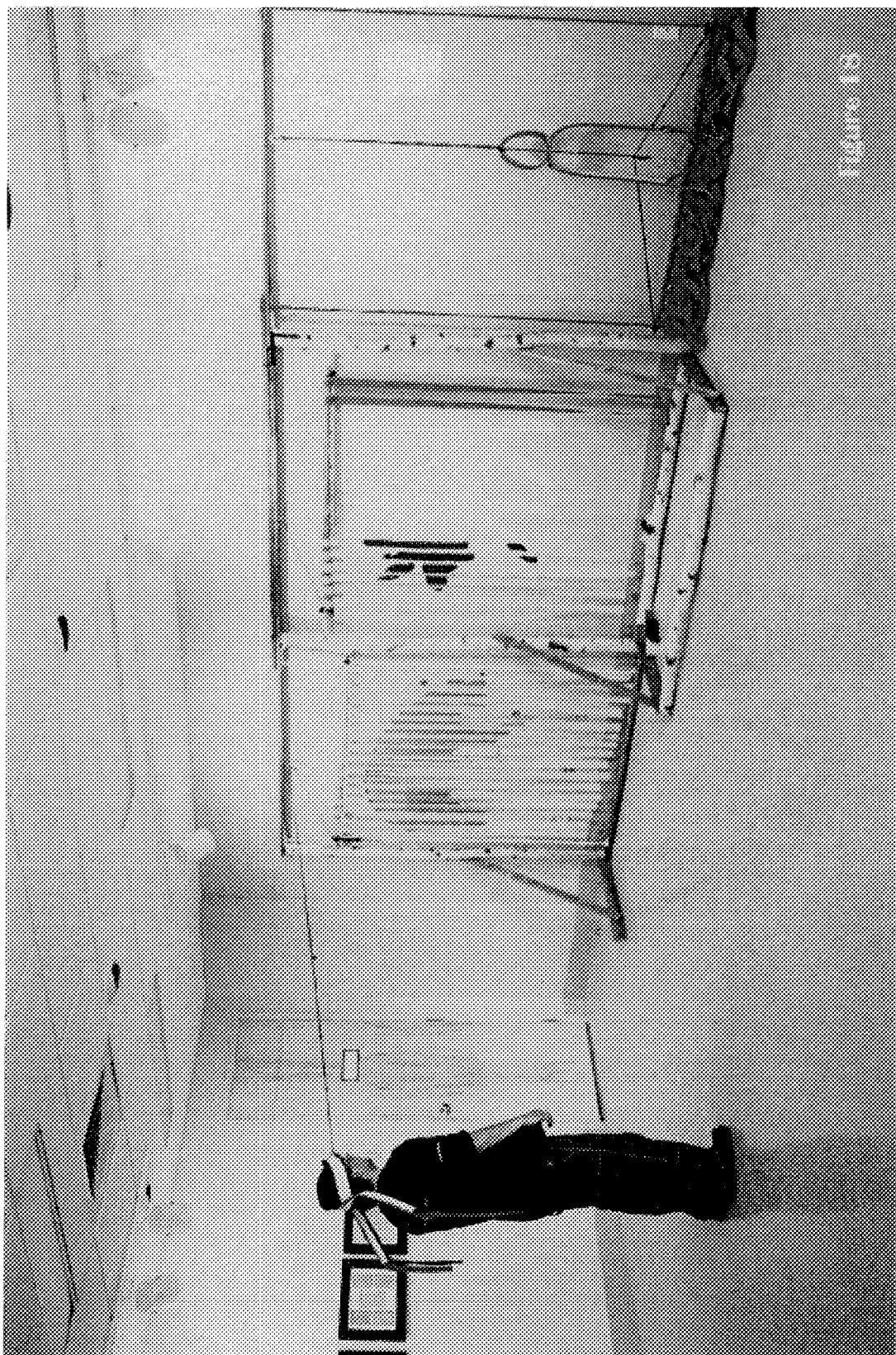
Je pratique une forme d'art où « Culture et Nature » se rejoignent dans le lieu de création et d'exposition, où je deviens pour un moment un chasseur imaginaire qui découvre un rituel passé en lien avec la chasse. Un rite ancien de danser autour de l'animal mort avec une courroie de portage posée sur le front. Le but d'une telle coutume était de faire hommage à l'animal tué et à la Terre. Un rite à la fois utilitaire et symbolique qui a pris l'appellation historique de *les cordes qui dansent* .

Ainsi, et dans le cadre de cette activité, j'invite les visiteurs à venir vivre mon interprétation artistique de ce rituel (Voir figure 18) qui m'interpelle profondément, pour vivre l'expérience transformée d'une chasse. Pour ce faire, le visiteur doit lire, dans l'encadré situé dans l'installation, un récit historique d'un chasseur montagnais qui donne une description d'un collier de portage en rapport avec un animal et une chasse effectuée.

Ensuite, une question est posée au visiteur, l'invitant à utiliser le collier afin de découvrir la réponse.

À l'autre extrémité de l'œuvre, une autre activité semblable est offerte.

L'œuvre *les cordes qui dansent* met en scène une activité culturelle emprunte de savoir-faire, par le biais d'un « voir créatif ». Ainsi, l'expérience de l'artiste, l'expérience du chasseur et celle du visiteur se rencontrent dans ce lieu d'actions, de perceptions et de réflexions autour d'une coutume passée, actualisée artistiquement.



Description de la murale Éphémère

Le regard perçant

En ce premier jour de l'été, a lieu la journée nationale des peuples autochtones.

La murale d'art *Le regard perçant* (Voir figure 19) s'inscrit dans cet événement par une référence à un lien profond avec la Terre qu'il est fondamental de protéger, de respecter et de connaître.

J'explore par cette œuvre une connaissance sensible du milieu naturel qui a pris naissance dès l'enfance, par la pratique de la chasse et l'observation de la Nature. Deux activités complémentaires et nécessaires pour arriver à une maîtrise de l'exercice du regard, qui consiste à tourner la tête afin de repérer l'animal.

Ici, se mélange l'art, la nature, la science et la spiritualité dans une installation graphique et hybride faite à partir de matériaux récupérés dans la nature et dans l'environnement industriel.

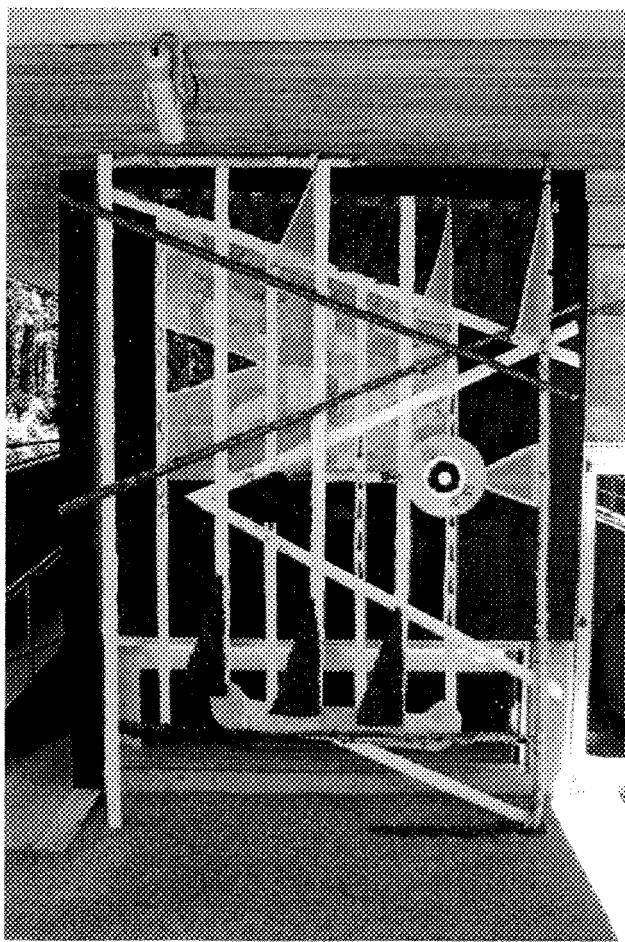
J'ai voulu créer, au cœur du Jardin des Premières Nations, un lieu ouvert à l'échange offrant un mélange de perceptions. Un endroit où cette tête d'oiseau

imagée regarde le monde et parle avec le vent. Une tête de perdrix qui se change pour un instant en une chanson qui s'intitule; « La colombe poignardée ». Un air musical où, une « *perdriole* » va, vient, vole et parle avec le vent. Elle parle le langage de l'oiseau avec son regard perçant. Celui du grand corbeau des mers qui a apporté mon âme car, au cou de chacun est accroché son oiseau.

CHAPITRE 5

Retour sur les œuvres et conclusion

« Le regard perçant « respire » l'imaginaire innu entièrement rattaché au monde de la chasse. La forme dominante de l'œuvre inverse le regard : une tête d'une perdrix regarde le visiteur avec son œil perçant! Cet oiseau incarne la vision animale et ancestrale. /..../ l'artiste tente à n'en pas douter de nous faire expérimenter cette vision animale pour qu'on puisse ressentir le lien très profond et ancestral qui nous unit à la Nature. »¹



(Michel Tremblay) Figure 19

¹ SIOU DURAND, Guy, « Le regard perçant », Jardin des Premières Nations, Jardin botanique de Montréal, été 2003.

Conclusion

Ces installations graphiques en milieu naturel et urbain avaient pour but de faire vivre des expériences visuelles aux visiteurs en lien avec ma recherche identitaire et spatiale. Des dispositifs expérimentaux rappelant une perception du monde qui se rapproche de celles de l'animal, du chasseur, du chaman, de l'enfant et de la science. Ce regard complexe perçoit de façon discontinue et dans une seule direction linéaire et spatiale, une lumière intérieure. Il n'est pas une notion de force ni de pouvoir détruire le monde, la nature et la vie. À l'inverse, saisir cette direction, cette discontinuité lumineuse dans le désordre et la destruction me rapproche d'un monde premier qui éclaire ma pensée et ma vue.

Le premier chapitre de ce travail a exposé cette ouverture première qui remonte à mon enfance. Elle se base sur l'apprentissage familial en vue *de faire une chasse pour voir l'environnement*. Cette éducation m'a fait cheminer vers une pratique du dessin afin de tenter de maîtriser en moi, une envie de détruire. Une activité artistique qui m'a conduit à une double pratique artistique (environnementale et picturale) de faire des espaces ouverts et instables à voir.

Un cheminement artistique qui m'a fait découvrir que mon sujet de création et de recherche a été celui de questionner un milieu identitaire en lien avec l'environnement

naturel. Un milieu de l'entre-deux; à la fois mental et environnemental; entre créer et détruire, entre imprécision et netteté, entre quelque chose de figé et de fini et autre chose d'éphémère et d'infini. Je me vois entre tout cela et je cherche à comprendre ce lieu qui me caractérise.

Un espace qui laisse dans la mémoire une clarté, une trace au milieu de l'être et de l'espace. Un champ de création qui s'efface, laissant là la trace du passage d'un être sensible à tout. Un individu qui crée, pense et voit toujours entre les choses sans pouvoir faire un choix. Un être qui a de la difficulté à créer et à voir en continuité spatiale, puisque qu'il créé un voir qui dépeint la Nature dans ce qu'elle a d'essentiel, le changement constant, ce qui, aussi, est le reflet du monde actuel, souvent constitué de dualités extrêmes et destructrices.

Pour tenter de cerner ce sujet de création et de recherche, j'ai abordé dans le second chapitre ma problématique qui se base sur une pensée écologique emprunte de solidarité biologique et humaine. Ce concept écologique de partage d'idées et de perceptions pour un avenir durable, fait ressortir un regard de la nature qui est à la fois artistique et écologique. Une sorte d'optique écologique comme un voir directe, où j'ai introduit un concept de milieu identitaire dans une notion de rapports de forces entre créer et détruire, entre *nature/culture*. Une double idée (écologique et identitaire) qui cherche à essayer de savoir pourquoi l'humain a brisé le lien créatif entre culture et nature, entre un état de *culture/nature* et un état de *culture et de*

nature. Je m'inspire donc dans ma création de ces écarts destructifs pour retrouver une unité créative d'espaces imaginaires et naturels. Ce concept est le pivot, la base d'où émane tout ce travail. Une recherche d'unités dans la complexité du monde actuel basé sur le mythe du progrès.

Le troisième chapitre a exposé de façon vulgarisé, quatre concepts clés reliés à ce questionnement d'espace identitaire et environnemental : la théorie des cordes, la théorie de la perception directe, le rituel de la tente tremblante et celui des cordes qui dansent. Des concepts qui m'ont apporté certaines réponses à tout mon questionnement sur ma façon de voir, en ma personne et la nature, une division. Une ouverture, dans laquelle je cherche une unité créative.

Une sorte d'unité à la fois matérielle, scientifique et spirituelle se retrouvant dans une division du monde entre le matériel et l'immatériel; entre l'infiniment petit de la matière et l'infiniment grand de l'univers; entre un sujet percevant et l'environnement, entre une connaissance spirituelle ancestrale et un savoir scientifique actuel qui présentent tous des systèmes d'oppositions invisibles et visibles.

Des oppositions idéologiques, mais aussi réelles qui montrent que le monde actuel semble être divisé en dualités extrêmes, et que dans ces études, il y a des recherches pour créer et pour découvrir des liens afin de tenter de résoudre ces problèmes de divisions souvent porteurs de destructions dans le monde.

Enfin, le dernier chapitre fait un retour sur cette entreprise pour voir si j'ai bien atteint mes objectifs de création et de recherche. À savoir, si il y a une continuité entre mes œuvres et mes idées soulevées au cours de ce travail concernant cet espace ouvert et troublant qui tente de remettre en question notre façon humaine de construire et de voir en continuité l'espace naturel et urbain, sans prendre en compte un espace identitaire, ouvert et sensible qui nous plonge dans l'enfance, le passé, la science et même la spiritualité. Un milieu de *l'entre deux* de toutes choses où le but créatif a été de faire vivre aux visiteurs des expériences visuelles de cet espace identitaire et ouvert. Une façon de voir expliquée dans un processus de discontinuité spatiale qui reflète mon identité culturelle située entre le blanc et le rouge, entre créer et détruire, entre art, science et spiritualité. Un endroit instable et ambiguë ressemblant à cet état de nature humaine oublié composé de destructions et de discontinuités et qui pourtant, semble être à la source de ma création artistique.

Cependant, je dois me questionner sur la réussite de cette entreprise car je dois l'avouer, il y a eu des difficultés à faire passer mon message. À voir la réaction de certains visiteurs qui ont expérimenté mes interventions artistiques, il semble que les buts ont été mal compris ou perçus. Dans l'ensemble de mes installations, je crois que j'ai utilisé trop de structures géométriques qui donnent à ces œuvres trop de rigidité, alors que je cherchais plutôt à déstabiliser le visiteur en lui offrant des espaces complexes; des *entre deux* de toutes choses, qui troublent la pensée et la vue,

les rendant instables par un mélange de points de vue.

En sommes, depuis que j'étudie passionnément la ligne et ses effets en rapport possible avec cet *entre deux* identitaire et avec cette recherche d'unité créative, je crois qu'il serait préférable de pousser encore plus loin l'appréhension et la compréhension sur la perception visuelle « directe » pour dépasser cette idée de constance formelle et géométrique du monde. Un concept qui, au fond, cache un processus de discontinuité créative d'espaces. En opérant une analyse plus profonde de la vision, on pourrait démontrer qu'elle opère par discontinuité. Pour soutenir cette *hypothèse artistique*, plusieurs recherches scientifiques pourraient être mises à contribution. Comme par exemple, des études¹ récentes en neurobiologie sur le fonctionnement du système visuel montrent que les mécanismes de la vue de certains animaux s'organise de façon discontinue et linéaire. Ce qui vient en partie confirmer mes expériences intuitives de voir de façon discontinue en lien possible avec ce *savoir/voir* ancestral entrevu dans la partie traitant des rituels.

D'autre part, dans des modes d'origines pour comprendre la perception de la couleur, des écrits historiques et philosophiques montraient une façon particulière de

¹VANRULLEN, Rufin & J.THORPE, Simon, Perception, Décision et Attention Visuelle: Ce que les potentiels évoqués nous apprennent sur le fonctionnement du système visuel, Centre de Recherche cerveau et Cognition, France, 2001, 23 pages. <http://www.klab.caltech.edu/~rufin/OriginalPapers/PDA.pdf>.

classer l'impression sensible, en ayant recours à un mode d'opération par juxtaposition. L'extrait provenant d'un ouvrage sur la couleur² mérite une place ici ; *Extrait du philosophe grec du nom d'Aristote : De sensu et de sensiti.*

« De même que dans l'air, il y a tantôt lumière, tantôt obscurité, de même dans les corps se trouve le blanc et le noir. Quant aux autres couleurs, nous allons passer en revue les modes suivant lesquelles elles se forment. D'abord, il peut se faire que le blanc et le noir soient juxtaposés parallèlement, de sorte que chacun d'eux en particulier devienne invisible à cause de sa faible étendue, et que l'on ne voit plus que le résultat de cette juxtaposition : ce ne sera plus ni le blanc, ni le noir; or, puisqu'il est nécessaire que ce soit une couleur et que ce ne soit aucune des deux précédentes, ce sera une couleur mélangée et présentant un aspect d'un nouveau genre. »

Ce passage historique et cet exemple scientifique actuel sur la vision montrent, encore une fois, une rencontre possible entre l'art, la science et cette idée complexe de perception en discontinuité et en juxtaposition. Une concordance que je vise à approfondir et à poursuivre dans un avenir rapproché. Cependant, la prudence reste bien présente à mon esprit à vouloir créer de tels liens, mais il demeure que cette ouverture spatiale me passionne, car je perçois à cet endroit un langage sensible et visuel et une structure de lumière qui me fait créer et qui semble vouloir tout questionner.

² DÉRIBÉRÉ, Maurice, Que sais-je? La couleur, éditions Presse universitaire de France, 1980, p.18, 128 pages.

BIBLIOGRAPHIE

APTEL, Marie-Cécile, Le dessin facile, éditions De Vecchi, Paris, 1989, p. 66.

DANSEREAU, Pierre, L'envers et l'endroit, Le besoin, le désir et la capacité, éditions Fides, Québec, 1991, 89 pages.

DÉRIBÉRÉ, Maurice, Que sais-je?; La couleur, éditions Presse universitaire de France, 1980, p.18, 128 pages

DORST, Jean, La nature dé-naturée, éditions Delachaux et Niestlé, Vienne, 1965, 188 pages.

GENET, Jacques / LIVET Pierre / TÊTE Alain, La représentation animal: Représentation et la représentation, Processus Discursifs, Presses Universitaires de Nancy, 1992. 212 pages.

GUITARD, Michelle & LALIBERTÉ, Marcel, Les amérindiens de Pointe-Bleue et leur environnement ou le Piékouagami, Musée amérindien de Mashteuiatsh, 1985, p. 249-252.

HALLOWELL, A. Irving, The Role of Conjuring in Saulteux Society, Octagon Book, New York, 1971,p. 38)

LÉON, Jacques, « La gravitation », Web de la physique, février 1998, http://perso.club.fr/jac_leon/gravitation/article-francais/index.htm

LUMINET, Jean Pierre, Les Poètes et l'univers, éditions Le Cherche midi, Paris, 1996, p.9.

PROULX, Jean-René, Texte de Alexandre McKenzie, Chaman, cité dans : « Acquisition de pouvoirs et tente tremblante chez les Montagnais ». Recherches amérindiennes au Québec, vol. XVIII, (2-3) ,1988. pp.51-58.

RÉGIS, Suzanne, « Tente tremblante: un rituel abandonné depuis longtemps par les Innus. », Innuvelle, juillet 2002, page 3, www.innuvelle.net

SAVARD, Rémi, Le sol américain : Propriété privée ou Terre-mère, éditions L'hexagone, Québec, 1980,p. 13,14.

SIOUI DURAND, Guy, « Ensemble sur la Grande Tortue », Possibles, vol. 20, no 2, automne 1996, pp. 32 à 57.

SPECK, Frank G., Naskapi. « The savage Hunters of the Labrador Peninsula ». University of Oklahoma Press, Norman, 1935, pp. 203-213.

VANRULLEN, Rufin & J. THORPE, Simon, Perception, Décision et Attention Visuelle : Ce que les potentiels évoqués nous apprennent sur le fonctionnement du système visuel, Centre de Recherche cerveau et Cognition, Toulouse (France), 2001, 23 pages. <http://www.klab.caltech.edu/~rufin/OriginalPapers/PDA.pdf>.

VINCENT, Sylvie, « Structure du rituel: la tente tremblante et le concept de Mista. pe. w. », Recherches amérindiennes au Québec, III (1-2), 1972, pp. 69-83.

La revue Possibles, « Québec vert ou bleu: Sculpture/nature: réflexion sur le land-art », Vol. 9, numéro 3, printemps 1985, pp. 75 à 84.

Encyclopédie en ligne gratuite, WEBENCYCLO, « Développement durable », Editions Atlas, 1999.

Revue Science et vie “Spécial Terre, « La planète est-elle vraiment malade? », no.1020, septembre 2002, page 98 à 107.

Phase Magazine ,No 2, « Cordes et supercordes, ou le rêve d'Einstein », Janvier 1990. www.larecherche.fr/special/web/,2003.

La Recherche-Hors série, no 8, La preuve scientifique , « La gravitation quantique; *La théorie des cordes* », www.larecherche.fr/special/web/,2003.

Site WEB du club Azimut Tout-Terrain, « Gibson et la perception directe », Associations sous Loi 1901 sise à la Plaine des Palmistes, île de La Réunion, 2002.

Yahoo- Aide -Encyclopédie, Hachette Multimédia / Hachette Livre, « Les particules élémentaires », fr.encyclopedia.yahoo.com/article/Kh/Kh_759_p0.html,2001

Annexe 1

Analyse comparative des quatre concepts

À même le tableau d'analyse, il se dégage un ensemble d'éléments provenant de mes trois objets à comparer: la Théorie des cordes (T.D.C.); la Tente tremblante (T.T.) et la Théorie de la perception directe (T.P.D.). Ces couches de sens qui prennent la forme de ressemblances et de différences seront ici exposées.

À première vue, ces trois objets ne semblent pas avoir beaucoup de points en commun. Appartenant à des champs disciplinaires différents qui touchent aux mathématiques, à la physique, à l'histoire, à l'anthropologie, à la psychologie de la perception et à l'écologie, il devient difficile de dégager des constances. Je tenterai donc de résumer et de mettre en relation ces trois concepts.

Les disciplines scientifiques de la physique relativiste et de la mathématique quantique qui se retrouvent dans la théorie des cordes ont pour intention d'expliquer avec un objet filiforme et minuscule (Corde quantique vibrante) la structure élémentaire des deux niveaux de l'univers spatio-temporel. Cette théorie recherche la fusion entre une *explication de l'infiniment petit de la matière* et une compréhension de l'infiniment grand de l'univers stellaire.

La discipline de l'anthropologie et celle de l'histoire, qui se retrouvent situées dans l'interprétation du rituel de la tente tremblante, visent plutôt à décrire, avec des

objets matériels (Corde qui danse) et immatériels (Barres de couleurs et êtres de lumière) le rituel et le concept de (*Mista.pe.w.*) en termes d'un monde spatial et spirituel divisé entre des *êtres uniques* (*à la vertical*) et des êtres multiples (*à l'horizontal*).

L'écologie et la psychologie de la perception de l'objet s'attardent à la théorie de la perception directe en cherchant à définir cette perception dans une idée de milieu réel fait d'une Lumière structurée par un mouvement, qui se situe entre *un sujet percevant* et un environnement.

J'ai souligné des parties du texte afin d'illustrer les résultats d'analyse ressortant du tableau. À partir de ces découpages textuels, j'ai formé des regroupements (4) qui donnent certains résultats intéressants. Ils se présentent de la façon suivante :

A) Expliquer avec un objet filiforme et minuscule; avec des objets matériels ou immatériels; avec une perception directe

B) (Corde quantique vibrante) ;(Corde qui danse); (Barres de couleurs et Êtres de lumière); (Lumière structurée par un mouvement)

C) L'explication de l'infiniment petit de la matière; d'êtres uniques à la vertical; un sujet percevant

D) L'interprétation de l'infiniment grand de l'univers stellaire; êtres multiples à l'horizontal; l'environnement

Mais, en créant une inversion des extraits, il se dégage plus de sens. Voici ces nouvelles tournures:

A) Une perception directe décrite dans des objets matériels ou immatériels, et expliquée avec des objets filiformes et minuscules.

B) Une lumière structurée par un mouvement qui est divisée entre des êtres de lumières et des barres de couleurs décrivant une corde qui danse et expliquant une corde vibrante.

C) Un sujet percevant des divisions d'êtres uniques à la vertical expliquant l'infiniment petit de la matière.

D) Un environnement divisé d'êtres multiples à l'horizontal pour comprendre l'infiniment grand de l'univers.

On retrouve dans la majorité des cas, une action de diviser pour comprendre, pour décrire et pour expliquer quelque chose de matériel (corde qui danse), mais surtout

une ou des choses immatérielles (objet filiforme et minuscule, corde quantique vibrante, êtres de lumières, barres de couleurs, lumière structurée par un mouvement). Une division du monde entre le matériel et l'immatériel; entre l'infiniment petit de la matière et l'infiniment grand de l'univers; entre un sujet percevant et l'environnement, entre une connaissance spirituelle ancestrale et un savoir scientifique actuel qui présentent tous des systèmes d'oppositions invisibles et visibles.

Des oppositions idéologiques, mais aussi réelles, qui montrent que le monde actuel semble être divisé en dualités extrêmes, et que dans ces études, il y a des recherches pour créer et pour découvrir des liens afin de tenter de résoudre ces problèmes de divisions, souvent porteurs de destructions dans le monde.

De découvrir, à partir de ces objets et de ces opérations, des savoirs scientifiques de systèmes d'interactions et de structures unificatrices d'actes de raison. Des actions raisonnées, expliquées dans une idée de vibration des cordes quantiques, et décrites grâce à une lumière structurée par un mouvement qui se présente dans l'ordre de l'abstrait et du scientifique.

De découvrir aussi dans ces objets et dans ces opérations, des connaissances spirituelles de liens grâce à des actes mythiques qui forment des êtres de lumières et des barres de couleurs qui nous plongent dans un ordre invisible et spirituel.

De créer et de découvrir, en fin de compte, une sorte de milieu à la fois matériel, scientifique et spirituel. Une idée de milieu fait de lumière structurée par un ou des mouvements (danse, tremblement, vibration), et se situant entre un sujet percevant des divisions d'êtres uniques verticaux (barres de couleurs) expliquant l'infiniment petit de la matière, et un environnement divisé par des êtres multiples horizontaux (êtres de lumières) pour comprendre l'infiniment grand de l'univers.

Annexe 2

Le regard perçant

Au solstice d'été, le jour s'allonge et gruge la nuit. Midi, les rayons du soleil n'aveuglent. Ils surchauffent la Terre-Mère ! Aujourd'hui, cela m'importe peu. C'est une belle journée pour l'art ! Entré dans le Jardin par la Porte de la forêt de feuilles, je marche d'un pas alerte en territoire connu. Des « grands frères » y assurent fraîcheur et ombrages. Murmurent quelques mots iroquois (*Wendat* et *Konien'keha:ko*), je les salue au passage : *TioSenk Asquata, Ouhatta, Batemoka:taron, Okanotsi, Otshoko:ton*¹ Tel un aimant, le sentier sinuex m'attire vers une petite butte défrichée. L'embellie découpe la forme du dos de la Tortue. Nos « trois soeurs » potagères (le maïs, la courge et le haricot) y poussent bien, entourées qu'elles sont de tabac, de tournesol et de topinambour. J'accélère. Aux débours du sentier à travers les feuillages, j'entrevois le Pavillon à l'architecture fluide. Ils sont déjà plusieurs. Un verre de jus d'âcio² à la main, ils écoutent. L'art amérindien pour ce siècle a un nouveau site dans le Jardin des Premières-Nations à *Hochelaga*.

20 juin 2003, journée nationale des Premières Nations, une fresque extérieure originale sur la devanture du Pavillon du Jardin amérindien et inuit dans le Jardin botanique de Montréal ne manque pas d'étonner. *Le regard perçant*, œuvre de l'artiste Richard Robertson vivant à *Mashuekatsh*, vient à son heure comme art public.

La vision du monde autochtone, fondée sur le respect pour la Terre-Mère — et que rejoignent de nos jours les consciences insistantes de bien des scientifiques, comme le révélateur essai *Mat de Terre* d'Hubert Reeves³, les luttes des groupes écologiques tels que celui d'*Adopter une rivière au Québec*⁴ et autres alter-mondialistes, pour la survie du globe —, s'expose en trois éléments émanquateurs :

le caractère de renouvellement artistique permanent du site comme processus d'art public ; une initiative nécessaire dans un contexte critique de quasi-inexistance de l'art public amérindien ; l'adéquation contenant/contenu des significations funnelles et socio-artistiques de l'œuvre, c'est-à-dire la facture esthétique et la signification éthique de l'œuvre. Elles proviennent du travail imaginaire de l'artiste ancré d'abord et avant tout sur son territoire local, celui des *Piekukanduluxat, Innuat* du grand lac *Piekukamani* ou plus familièrement les Montagnais de la Pointe-Bleue au Lac-Saint-Jean⁵, puis transposées au contexte singulier qu'est cette « réserve » du monde végétal que représente le Jardin botanique dans *Hochelaga*/Montréal.

UN ESPACE PUBLIC INÉDIT POUR L'ART AMÉRINDIEN ACTUEL

Le Jardin des Premières-Nations a été créé en 2003. Trois zones prennent relief des écosystèmes où vivent les onze nations autochtones du Québec : la forêt de feuilles des Iroquois fréquentée également par les Algonquins (*Wendats, Konien'keha:ko, Mi'gmaq, Wuhustuk et Wôbanaki*), la forêt des conifères des Algonquins (*Algonquins, Attikamek, Innuat, Cris et Naskapis*), et la zone nordique des *Inuits, Cris, Innuat et Naskapis*. Les sentiers qui les traversent convergent vers un pavillon d'interprétation. Ce sont aussi des lieux de création artistique.

C'est dans cette veine amorcee par des projets ponctuels de sculptures environnementales⁶ que le mur à l'entrée du Pavillon a été délibérément laissé libre d'ornementations afin d'accueillir à chaque année des œuvres d'art amérindiennes actuelles.

On a songé à créer un espace permanent d'art public avec la possibilité de renouvellement des œuvres montrées. Ce concept est donc à mi-chemin entre l'œuvre d'intégration et la création *in situ* lors d'événements tels des symposiums. Sans se figer dans une œuvre permanente intégrée à l'architecture du Pavillon, c'est le site qui est consacré à l'art amérindien contemporain pour l'accueil d'autres propositions annuelles. En cela, le Jardin des Premières-Nations « ouvre » les possibles de la fonction d'art public à Montréal, aux confins de l'œuvre d'intégration et du symposium de créations *in situ* éphémères.

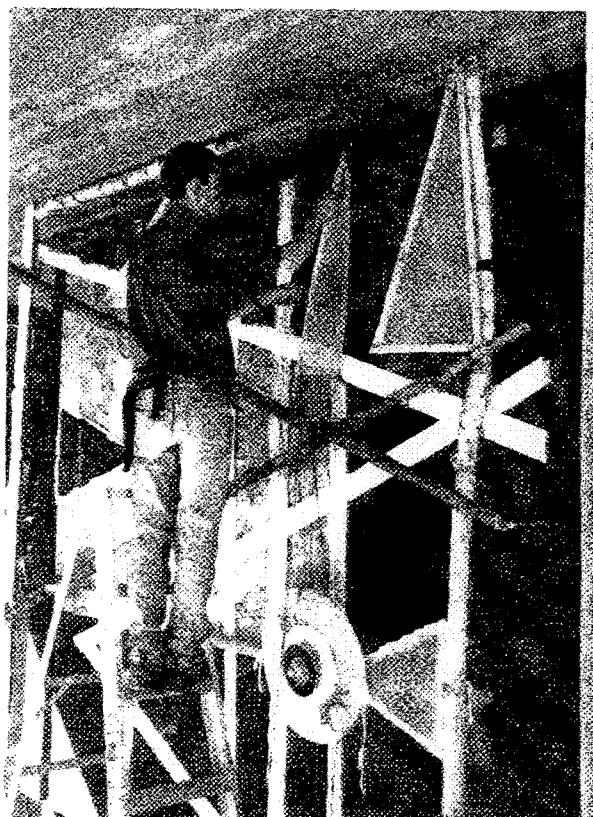
Tel un dialogue symbolique avec le passé, l'ouverture à l'art du Jardin des Premières-Nations participe de ces nouveaux métissages prometteurs pour l'art public amérindien. Ainsi, l'œil averti aura remarqué les reliefs polychromes créés autour de 1939 par le sculpteur québécois Henry Hébert et qui ornent le haut des façades du bâtiment de l'administration du Jardin botanique de Montréal, de rares

dien contemporain pour l'accueil d'autres propositions annuelles. En cela, le Jardin des Premières-Nations « ouvre » les possibles de la fonction d'art public à Montréal, aux confins de l'œuvre d'intégration et du symposium de créations *in situ* éphémères.

Tel un dialogue symbolique avec le passé, l'ouverture à l'art du Jardin des Premières-Nations participe de ces nouveaux métissages prometteurs pour l'art public amérindien. Ainsi, l'œil averti aura remarqué les reliefs polychromes créés autour de 1939 par le sculpteur québécois Henry Hébert et qui ornent le haut des façades du bâtiment de l'administration du Jardin botanique de Montréal, de rares

sculptures qui valorisent le rapport avec la nature des Amérindiens (*Le Bouleau* pour la fabrication artisanale, *Le Maïs* pour l'agriculture semi-nomade, *L'Érable* pour la connaissance des arbres et *Le Hérisson* pour l'emploi des plantes médicinales). La fresque de Richard Robertson, avec *Le regard perçant*, y ajoute les rapports spirituels et engagés à l'esprit des Animaux, comme art public.

Il faut donc saluer cette initiative du Jardin des Premières-Nations comme une de ces « zones » nouvelles de créativité qui prennent forme dans les années 2000. Aux confins des tentances d'intégration de l'art à



Guy Sioni Durand



Pavillon du
Jardin des Premières-Nations, Jardin botanique de Montréal (Michel Tremblay).

DE L'ART PUBLIC AUTOCHTONE

Mis à part la figuration d'Amérindiens dans les monuments historiques commémorant des épisodes d'histoire d'implantation de l'histoire « officielle » du Canada, on ne compte guère d'œuvres d'art public créées par des artistes amérindiens ! Cette situation de quasi-absence prévaut partout au Québec⁶.

Un changement se pointe cependant. D'une part, des opportunités innovatrices comme celle initiée par le Jardin des Premières-Nations tendent à voir le jour. Par exemple, en mai 2003, était dévoilé à Baie-Sainte-Catherine, entre la Pointe-aux-Alouettes et la Pointe-Noire, juste avant Tadoussac, la magnifique sculpture du duo Christophe Fontaine (*Innu d'Uashat / Sept-Îles*) et Pierre Bourgault (Saint-Jean-Port-Joli), un grand panache de caribou stylisé en aluminium et captant le territoire habité par son aménagement en place publique⁷.

D'autre part, il existe bel et bien

depuis plusieurs années une conscience amérindienne contemporaine de l'art public, mais comme art éphémère. Elle a pris, dans les années 1990, deux formes d'existence comme œuvres *in situ* : comme « installations politiques de décolonisation prenant à partie des sculptures commémoratives, et

d'abord consisté à créer un relais visuel avec son territoire d'appartenance, où il vit et dont la lucidité existentielle s'accorde au défi du Jardin des Premières-Nations. Je le résumerai comme suit : exprimer la précarité du regard animalier et de la vie végétale comme écosystème exploité, domestiqué et

traditionalistes.

Vu sous cet angle, Robertson crée un art environnemental amérindien d'abord et avant tout *in situ* dans la nature et sur le territoire autochtone des Innus. Le mode de perception de cette « culture du voir » en devient tout à fait singulier. Il faut parcourir sa « nature/culture » pour observer son art !

L'éthique et l'esthétique du *Regard perçant* pour le mur du pavillon du Jardin relèvent de ces trois types de métissages que sont la spiritualité traditionnaliste, la géopolitique des Premières Nations et l'urbanisation / industrialisation généralisée de l'environnement. Composée d'un montage de branches, d'écorces, de mousses, de boue séchée, de plumes mais aussi de ficelles et autres matières industrielles et objets de consommation, la fresque stylise le regard d'une perdrix dans un décor qui n'est plus tout à fait sauvage. Mélangés aux matériaux typiques utilisés par les artistes autochtones, des fragments en provenance du monde récréotouristique d'aujourd'hui, c'est-à-dire urbain / industriel se reconnaissent aisément. C'est délibéré.

L'observation attentive des éléments de la murale nous présente effectivement une nature complexe. Le *regard perçant* « respire » l'imaginaire innu entièrement rattaché au monde de la chasse. Celui-ci incarne la vision animale et ancestrale. La relation à l'esprit animal est fondamentale pour les Premières Nations. Pour Robertson, le regard de la perdrix est plus qu'une simple perception du monde, il est surtout une sorte d'état de nature.

Robertson s'est ingénier à évoquer un paysage dans lequel s'y devinent la forêt, le plumage de l'oiseau, un canot, mais encore la navigation de plaisance, la construction industrielle et de la consommation de masse. Les mousses, écorces de bouleaux et de frênes se mêlent à la terre glaise de la rive du grand lac qu'il incruste aux contours de l'animal. Ce reflet de l'habitat végétal s'ajoute aux plumes et peaux qui respirent l'esprit des animaux du territoire.

L'œil y découvre la fragilité élémentaire et matérielle de ces arbustes récupérés parmi les coupes forestières et des végétaux séchés confrontés à la rigidité des matériaux industriels qui complètent de manière rigide la murale. Les débusqueuses, ces nouveaux dinosaures, font reculer la forêt. L'Amérindien a de moins en moins d'espace pour percevoir comme l'oiseau, chasser comme le loup.

comme sculpture environnementale qu'il vaut la peine de mentionner. À ce mode d'existence comme attitude amérindienne critique de l'art public, parce qu'en réaction, s'ajoutent des œuvres fondées sur un rapport art / nature respectueux et inquiet pour la survie de la Terre-Mère.

Carrefour de ces tendances de l'art public amérindien, l'œuvre inaugure *Le regard perçant* imbrique les nécessaires questionnements politiques et écologiques qui incombent à tout art public, amérindien ou pas, dans l'environnement.

Le travail artistique de Richard Robertson se caractérise moins par la quantité d'œuvres produites au fil des années que par une territorialité écologique inquiète aux œuvres surtout visibles dans son milieu de vie local. Ce timide artiste, plus à l'aise à vivre et créer dans son territoire de chasse, parmi la flore et la faune des bois, tiendra donc un pari esthétique et éthique de transposition.

En cela, son intention créatrice a

envahi par les activités urbaines / industrielles. D'où le titre, *Le regard perçant*, celui de la perdrix qui nous observe depuis Mashteuiatsh...

Richard Robertson exerce sa créativité dans trois zones : il crée des sculptures environnementales dans les bois, sur les rivages et les lacs gelés, poursuit en parallèle un travail pictural et de graphisme, et crée des installations écologiques en milieu urbain. Il « dialogue » artistiquement depuis plus de quinze ans avec les mondes végétal, arboricole et animalier de la forêt vivante. C'est son territoire d'appartenance en tant que Piekuakinihiuat de la bande de Mashteuiatsh (Innu / Montagnais de Pointe-Bleue au Lac-Saint-Jean). C'est d'abord là, au fil des saisons, que l'artiste amérindien a produit de fortes œuvres environnementales (ex. : *Rouquette 1986*, *Hurricane 1991*, *Regard de l'ourarde 1994*). Elles marquent symboliquement, *in situ*, le territoire de sa Nation où il observe, cueille et chasse dans le respect des activités

construite comme le castor, hiberner comme l'ours ou se déplacer avec les caribous. Il a de moins en moins accès à ces grands arbres aux belles écorces pour fabriquer des paniers, canots et autres objets utilitaires et stylisés, aux plantes médicinales connues des Alinéas, aux champignons et fruits sauvages, au gibier et, par là, aux cérémonies spirituelles fondées sur le respect de la Terre-Mère. On sent dans *Le regard perçant* la même critique de la dérive de l'homme moderne qu'a entrepris l'Algonquin Ron Nogomash, par exemple, notamment avec sa série de sculptures / boucliers (*Shields*)¹.

Tous ces éléments composent, comme il l'a écrit à la verticale sur le rebord, «*Sa Nature/Culture*». En nous conviant à voir autrement, «*Le regard perçant* de la perdrix / artiste» nous invite à prendre conscience

des dangers écologiques qui guettent la «Terre-Mère», d'abord de ses terres de réserve, Mashtsheulash et le territoire du grand lac Plekuakami avec ses affluents, ses forêts, sa faune et sa flore.

Il y a contexte de survie générée. C'est là une évidence, la situation évoquée de son propre milieu de vie se transpose aisément ici dans *Hochelaga* / Montréal. ←

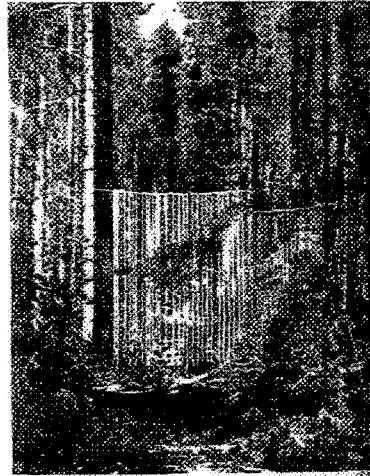
NOTES

- Qui signifie : Salut grand cèdre blanc arbre de vie, tel aussi l'érable à sucre, et toi bouleau à écoute ainsi que le grand orme.
- Caneberge.
- Richard Robertson, homme de Mashtsheulash (Palem-Blond) au Saguenay-Lac-Saint-Jean, est né et vit actuellement dans cette réserve. Il termine une maîtrise en Art et transmission à l'Université du Québec à Chicoutimi.
- Hubert Reeves, *Moi de Terre*, Paris, Éditions Seuil, 2003.
- Sur ce point, il est intéressant de remarquer que la réalisation de cette œuvre est rendue possible grâce à l'octroi d'une bourse de la Fondation Marie-Victorin pour la nature et les sciences.
- D'ailleurs, un bref regard vers son voisin, le grand Stade olympique vouté à la culture de masse, suffit de nous convaincre, par le seul contraste qu'il provoque.
- Des mûrs totemiques pour la paix* de Virginie Pénégratio Bordeleau et cie en 2001/2002, *Permutations territoriales* de Jacques Néwashish avec des enfants de Wemotaci en 2002, *Sentiers de Domingo Ciméros*, 2002 et de performances/vitrines/théâtre (*Vivre sacré* de Sonia Robertson, *Le nid de l'algue*, Ondineak, 2002), sont toutes des créations *in situ* au jardin des Premières-Nations.
- Citons comme exemples de «statues historiques» le monument de Maisonneuve, fondateur de Montréal dans le Vieux-Montréal, œuvre de Louis-Philippe Hébert, celui de *Dollard des Ormeaux* au Parc Lafontaine d'Alfred Laliberté, les reliefs polychromes ornant le bâtiment de l'administration du jardin botanique de Montréal, dont quatre illustrent les rapports amérindiens à la nature (le Bouclier, le Mois, l'Étoile, le Rêvebois). À Québec, le monument dédié à Monseigneur de Laval inclut un bas-relief illustrant le baptême catholique du chef Gachouanier et à l'entrée de la porte principale du Parlement de Québec se trouve le tryptique *la Porte de l'Indien*, aussi de Louis-Philippe Hébert. Pour ce qui est des œuvres contemporaines à thématique amérindienne, si l'on excepte l'imposante *Imshuk de pierre* sur le trottoir de la rue Sherbrooke annonçant le Musée McCord voué à l'art ethnique, et la grande murale collective d'Elabée Ahmissinan (notre Terre) coin Berri/Cherrier, il faut s'en remettre à la récente nomination du belvédère surplombant le mont Royal = belvédère *Konfientek* = en hommage au grand chef Wendat, un des artisans de la signature du traité dit de «la Grande Paix de Montréal 1701» et ayant donné lieu à des festivités commémoratives en 2001.
- On note également bien des emprunts, des sources d'inspirations chez plusieurs œuvres exposées d'artistes autochtones. C'est le cas de la forme de l'mashuk inuit qui est maintenant commune. Par exemple, seulement en 2003 à Montréal, on pouvait observer l'œuvre photographique de l'artiste Réal Patry installée dans le Marché Bonsecours pour la deuxième édition de la Triennale *L'Art qui fait Beau* / ou encore une sculpture florale représentant l'mashuk inuit dans l'exposition estivale des *Mosaïcultures* au port de Montréal, dont le thème général s'inspirait en 2003 de la légende humaine-wendat de fondation de la Terre-Mère, *le Grande Tortue*.
- L'œuvre avait été commandée pour commémorer le tout premier traité entre les *Innu*, leurs alliés Algonquins et les Français en 1603. En effet, le 25 mai 1603, trois ans après l'établissement d'un comptoir de commerce des fourrures à Tadoussac, de l'autre côté du fjord du Saguenay, et cinq ans avant la fondation de Québec, Champlain festoyait avec le grand Chef Anabijou pour sceller un premier traité, ce que l'on appelle maintenant «la nouvelle Alliance».
- Une Tom Hill et Lucy Lippard, *Ron Nogomash : à robes floues*, Woodland Cultural Centre. En anglais et en français, 2006. Aussi Guy Sénéchal Durand, «Les russes de Corbeau/Coyote/Carcapou», dans la revue *ESSE*, arts+opinions, numéro 45, printemps/été 2002, p. 18-22.



JACQUES NÉWASHISH, *Sentier de l'amitié*, 2001. Installation/performance au jardin des Premières-Nations, Jardin botanique de Montréal (Michel Tremblay).

Élément muséologique du Jardin des Premières-Nations, Jardin botanique de Montréal (Michel Tremblay).



RONALD ROBERTSON,
Tamatoos, 1990.
Bande de tissu.
2,1 x 2,7 m.
Photo: R. Robert

Annexe 3

«CULTURE DE L'ESPACE OUBLIÉ»

Richard Robertson explore l'imaginaire environnemental

(JDLS) - Le métissage exprime son inquiétude dans l'imaginaire environnemental de



JOHANNE de la Sablonnière
jdsablonniere@progresdimanche.com

Richard Robertson. Originaire de Mashteuiatsh, l'artiste titulaire d'un baccalauréat en arts visuels de l'université Laval présente un projet de maîtrise en art option création à l'UQAC.

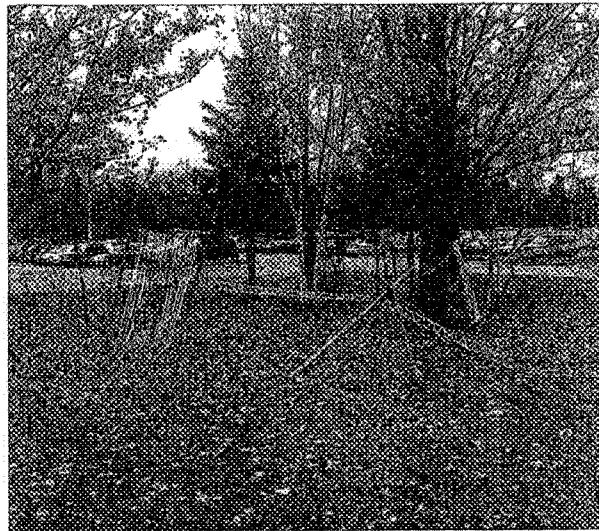
Son oeuvre intitulée «Culture de l'espace oublié» se réfère largement à son identité profonde balayée entre deux mondes. S'y affrontent dans une installation fragile à la fois écologique et graphique, l'émergence de la coupure entre la nature de l'humain et son rapport avec l'industrialisation.

L'installation de l'artiste fabriquée à partir de matériaux de récupération s'observe en pleine nature comme le caractère de l'oeuvre et son sens le dictaient. Dans un petit boisé à pro-

ximité de la passerelle de l'université de Chicoutimi, Richard Robertson a donc érigé des pièces de bois récupérées dans des coupes forestières avec des petites pièces d'acier, contraste direct entre la modernité et les territoires boisés. L'humain est invité à prendre conscience de la menace industrielle et urbaine et à garder en éveil son caractère non destructif attaché à la nature et à l'univers. Plusieurs «tableaux» constitués de fils multicolores attachés de façon plus ou moins rigide composent des graphiques illustrant la dualité entre les deux mondes de l'artiste. Un auto-portrait sur lequel une perdrix danse et tambourine sur le sol symbolise la place de l'artiste dans la nature.

L'homme dénaturé est confronté à la présence de l'aciertandis que des fils rouges et blancs tissés en parallèle illustrent le métissage de l'artiste en quête d'une identité en concordance. Des lignes dans l'espace partent dans deux directions et «bloquent» le spirituel. Richard Robertson a d'ailleurs aménagé une aire «spirituelle» - un peu en retrait mais tout de même attachée à l'ensemble - qui propose un certain recueillement. Les fils

référence directe à la tradition du tissage - tissent cette fois un toit au-dessus de cet espace oublié; refuge et rapport à l'enfance ainsi qu'à la chasse. Auvent, les cordes dansent et ce langage visuel libère le message de Richard Robertson dans les liens qu'il tisse pour mieux saisir sa réalité scindée en deux: «Un voir en discontinuité linéaire et non en continuité formelle cachant trop de division, de destruction de la nature de la vie dans le monde actuel. C'est entre les choses que l'on peut trouver des réponses», énonce l'artiste.



OPPOSITION - Dans «Culture de l'espace oublié», qui prend fin lundi, Richard Robertson oppose les deux réalités qui composent son identité. (Photo Sylvain Dufour)

PROGRÈS-DIMANCHE, le 26 Octobre 2003