

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE

PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE
EN ARTS PLASTIQUES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
OFFERTE À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE

PAR
GIUSEPPE BENEDETTO

LA COLONNE À TRAVERS L'ESPACE-TEMPS
ET/OU
L'IMAGINAIRE DE LA DURÉE

MAI 1994



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.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	iv
Remerciements	vi
Liste des figures	viii
Introduction.....	1
Chapitre I	
Durée et matériaux de l'œuvre proposée	3
La durée et les matériaux de l'artiste actuel.....	3
La durée et les matériaux de l'œuvre exposée	6
Chapitre II	
L'usure tangible de la matière par le temps et la relative durée des matériaux	9
Qu'est-ce que la matière	9
L'usure tangible de la matière.....	15
Chapitre III	
Parcours et perception de l'espace-temps (espace-temps comme matériau et durée).....	20
Parcours et perception de l'espace temps et utilisation de l'espace en tant que matériau.....	24
Chapitre IV	
Conscience du réel, durée des souvenirs et mémoire	26
Chapitre V	
Structure de l'œuvre	35
Achétype, mythe et symbole.....	35
La colonne	37
Conclusion	46
Bibliographie	49

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

RÉSUMÉ

Dans le cadre de cette recherche, mes intentions sont de faire ressortir, par différents traitements, les caractéristiques particulières des matériaux comme le verre, le granit, l'argile et le métal.

La matière, énergie étant à la base de nos existences, par son façonnage, je m'efforce d'en faire ressortir sa poétique et de la situer face à la durée. Une durée qui m'apparaît polymorphe. En effet, elle m'apparaît de trois manières différentes, mais complémentaires. L'usure tangible de la matière par le temps et la relative durée des matériaux, parcours et perception de l'espace-temps (espace-temps comme matériaux et durée), conscience du réel, durée pure, souvenirs et mémoire.

L'installation se présente sous forme archétypale circulaire à plusieurs niveaux du sol. Le cercle est formé, tantôt par des pierres de rivière, tantôt par douze monolithes, dont six de granit et six en tiges d'acier représentant leur même espace vide, créant ainsi un contraste par la présence ou l'absence de matière.

Le discours de l'œuvre s'articule sur une idéologie qui a comme fondement l'histoire. La colonne sert alors de prétexte à un retour dans le

passé pour comprendre l'utilisation de la verticalité dans mes œuvres et pour mieux les saisir. Elle sera également l'exposant de mon imaginaire devenant ainsi le support iconique d'une représentation de ma vision des valeurs de notre société.

Cette recherche m'a fait prendre conscience du temps qui passe, des souvenirs et de l'usure des choses.

REMERCIEMENTS

Pour son appui constant dans le quotidien et dans ma démarche de création, pour son aide au niveau du secrétariat et à la lecture de première instance, je remercie ma compagne, Ann.

Je remercie également Maxime et Jessica qui ont fait preuve de compréhension et d'autonomie durant la rédaction de ce mémoire et la réalisation de l'œuvre.

Un gros merci aux professeurs, M. Jacques-Bernard Roumanes, M^{me} Madeleine Fortier, M^{me} François Calvairac, M. Yves Robillard, M. Denys Tremblay et M. Denis Langlois, pour les informations données durant leur cours respectif.

Je tiens également à remercier M. Denis Langlois et M^{me} Hélène Roy en tant que directeurs de la Maîtrise en arts plastiques.

Un remerciement particulier à mon directeur de recherche, M. Ronald Thibert, qui a su diriger et optimiser ma recherche par ses conseils éclairs.

Pour terminer, mes remerciements aux membres du jury, Messieurs Denys Tremblay, Claude Meloche et Ronald Thibert.

À la grâce de Dieu, merci!

Giueseppe Benedetto

LISTE DES FIGURES

Figure 1

Passage dans la matière
(verre, granit, céramique – 179 x 160 x 130 mm) 49

Figure 2

Storia Dell'Arte
(verre, granit – 1900 x 600 x 300 mm) 50

Figure 3

Trophée de chasse
(verre, granit, corne – 80 x 150 x 190 mm) 51

INTRODUCTION

Cette œuvre met en opposition la transparence et l'opaque, les différentes densités dans la verticalité exemplaire. C'est le début du questionnement sur les caractéristiques de la matière.

Cette nouvelle direction me permet de développer un langage visuel personnalisé, basé sur les perceptions sensibles de la matière pour en dégager **sa poétique**. Pour ce faire, cette recherche sera divisée en trois parties complémentaires qui ont comme base l'imaginaire de la durée. **L'usure tangible de la matière par le temps et la relative durée des matériaux. Parcours et perception de l'espace-temps (espace-temps comme matériaux et durée). Conscience du réel, durée, souvenirs et mémoire.** Le discours de l'œuvre s'articule sur une idéologie basée sur l'historicité, le mythe et la symbolique iconographique des objets; objets qui racontent des moments, des idées, des souvenirs. Des objets sujets qui situent l'espace, arrêtent la durée. Objets utilitaires, contemplatifs, culturels, qui portent en eux le sens de la vie et le mythe de la société.

Pour ce faire, la colonne devient un prétexte à un voyage mnémonique et spatio-temporel. Cet élément d'architecture sera dénaturé, c'est-à-dire extirpé de son site du souvenir originel et transporté dans un nouveau avec tous ses symboles, mythes et sens.

Utilisée ici comme élément d'historicité, elle devient le symbole de l'homme et de sa spiritualité par rapport à la relation qui existe entre elle, l'arbre et le serpent.

Dans cette installation, je propose un voyage imaginaire en vue de l'abandon de toutes les règles et limites, vers un continual renouveau de l'expression créatrice de la pensée, un renouveau puisé dans le milieu culturel de mes origines et dans le contexte régional présent.

CHAPITRE I

Durée et matériaux de l'œuvre proposée

La durée et les matériaux de l'artiste actuel

Il est important, avant d'exposer ma position par rapport à l'art et à mon existence, de situer le lecteur dans le contexte de production de l'œuvre, de sa conception et de ses influences.

Pour ce faire, sans nécessairement reprendre toute la problématique de l'art actuel, je me permettrai, avec quelques citations et commentaires, de situer mes intérêts en perspective d'une démarche créatrice reliée à une nécessité du faire.

L'artiste et la société d'aujourd'hui sont exposés à la réalité de faire de multiples choix et de diriger leur propre destinée et, en même temps, celle de l'art. Auparavant, l'artiste réussissait à s'exprimer par la métaphore dans la mythologie, les histoires religieuses ou civiles. Aujourd'hui, il est devenu philosophe, scientifique, anthropologue, «motivologue», sociologue, moraliste, futurologue et mythologue... De plus, ce spécialiste de la multidisciplinarité se consacre également à devenir un enfant «ludens» au service de la conservation de l'environnement. Il va donc «dessiner des lignes

sur le sable, creuser des trous dans le désert, collectionner des tas de petits cailloux, balayer des feuilles mortes, percer de la glace sur un fleuve gelé, mettre de la poussière un peu partout.

L'artiste actuel, dans la frénésie de la création, conscient du pouvoir de l'art, de l'objet et du «concept» révèle son intérêt pour la contestation. Mais cette saine contestation a toujours existé, sinon il n'y aurait pas eu d'artistes, ni d'art, ni d'humanité. Alors, il se tourne vers le marketing et la publicité pour attirer l'attention du public sur son œuvre.

«La publicité» écrit H. Laborit dans son livre **L'homme imaginant** :

«favorise la connaissance de l'objet qui devient désirable alors qu'ignoré auparavant, il devient par cela même objet de besoin (...) le prix de l'objet n'est pas celui de son coût de production, mais celui du désir qu'il provoque chez celui qui cherche à le posséder».¹

Il s'ensuit une ruée vers l'art (or) : «les marchands, les collectionneurs, les critiques en sont venus à lancer des artistes comme on lance des produits commerciaux».² Et vouer ainsi les produits artistiques comme les commerciaux et les artistes eux-mêmes à une désuétude accélérée.

Dans la perspective d'actualiser l'art, l'artiste s'est tourné vers une continue élaboration du nouveau. Il aboutit finalement à réaliser des œuvres dématérialisées pour les faire échapper à sa finalité d'objet et à sa

¹ Henri Laborit, L'homme imaginant, Paris, Union générale d'édition, page 50.

² Michel Ragon, L'art pourquoi faire, Belgique, Éd. Casterman, page 112.

commercialisation. Cet exercice de détournement a eu comme effet de remplacer l'objet par l'idée et représenter une œuvre par des mots. Le langage, pour les artistes conceptuels, a remplacé l'objet. Cette substitution devient paradoxale dans le contexte du langage plastique parce qu'il met en question la notion traditionnelle de «visualité» et de «plasticité».

L'art conceptuel, voulant faire table rase, a réussi à attirer l'attention des mass-média et des institutions et à s'inscrire dans la modernité.

Selon moi, tout objet artistique est récupéré par les institutions, par les marchands ou bien par les artistes eux-mêmes.

L'œuvre devient alors matériau d'historicité que d'autres artistes pourront utiliser dans le sens du post-moderne. Ce dernier thème est :

«un terme d'histoire littéraire espagnol employé dans les années trente, pour la période d'avant 1914. Les architectes espagnols voulaient manifester par là une rupture avec la «révolution continue» le droit à un «électisme radical» incluant des «allusions au passé» des réminiscences. Les architectes du post-moderne voulaient rompre avec l'académisme du moderne avec la géométrisation fonctionnelle».³

L'artiste d'aujourd'hui doit prendre ses responsabilités et être le protagoniste de sa propre destinée. «Une œuvre d'art est bonne quand elle est née d'une nécessité».⁴ Les nécessités évoluent avec l'homme et, par conséquence, sont contextuelles. Il est possible de créer des œuvres

³ Henri, Meschonnic, Modernité modernité, Verdier, Dijon-Quetigny, page 219.

⁴ Rainer-Marie Rilke, Lettre à un jeune poète, Paris, Collection : les Cahiers rouges, Éd. B. Grasset, page 21.

importantes tout en étant loin des centres artistiques internationaux. «Le post-moderne a un référent, le moderne...»⁵ moderne, post-moderne, moderne, post-moderne... etc. Une œuvre d'art prend toute sa signification par rapport à la position qu'occupent, dans son contexte, le site de sa production et son milieu culturel. Elle doit être:

«témoignage caractéristique de l'aveuglement au sujet comme recherche de sa propre historicité, c'est-à-dire d'un sens qui soit à la fois celui de son présent, celui de son passé et celui de son avenir, non à partir des valeurs reconnues mais de l'inconnu de sa propre vie. Un inconnu tel que son écoute, sa vision seules inventent une forme de vie, une forme nouvelle du voir, du sentir, du penser».⁶

La durée et les matériaux de l'œuvre exposée

L'installation qui accompagne ce mémoire montre mes intentions de faire intervenir les perceptions sensibles des matériaux et leurs connotations face à la durée. L'exposition présentée au Musée du Fjord du 20 octobre au 20 novembre 1991 se situe au début de cette recherche reliée à la durée. Cette exposition m'a permis de mettre en relation le retour, par mon imaginaire, à mes **origines italiennes**, tout en expérimentant les capacités de résistance du verre industriel par le coulage et le collage à chaud. Le retour dans ma mémoire a eu comme effet d'extérioriser librement cette imagerie tout en l'intégrant dans mes œuvres.

5 Henri Meschonnic, Modernité modernité, Verdier, Dijon-Quetigny, page 230.

6 Henri Meschonnic, Modernité modernité, Verdier, Dijon-Quetigny, page 12.

Cette imagerie, tout en apportant plus de sens, m'imposera un contrôle des techniques du passé pour **mieux les situer** face à la nouvelle technologie et les appliquer sur les matériaux comme le verre, le granit, le métal et la céramique. Ces matériaux constituent présentement la matière que je **privilégie** dans la réalisation de mes œuvres (voir *œuvre en annexe*).

Pour comprendre les raisons et les nécessités qui sont à la base de cette recherche, il fallait aller dans l'inconscient pour les découvrir; il fallait faire surgir sans encombre les éléments de cette nécessité.

C'est dans l'histoire qu'il me faut rechercher la réponse à mes questionnements. Cette auto-psychanalyse m'a fait faire un retour dans mon passé pour mieux le saisir.

En effet, Jung écrit :

«C'est l'histoire, qui, en premier lieu, nous permet d'établir des rapports ordonnés dans l'abondance illimitée du matériel empirique et de comprendre la valeur fonctionnelle des contenus collectifs de l'inconscient».⁷

Ce retour me permet aujourd'hui de comprendre mes gestes créateurs et d'optimiser leur message. Mais comment exprimer par l'écrit des sentiments arrachés à la perception inconsciente et matérialiser dans des idées, par des formes, par la métamorphose consciente ou inconsciente de la matière, par des calculs mathématiques (proportion) ou dans les contingences

⁷ C.-G. Jung, Métamorphose de l'âme et ses symboles, Genève, Librairie de l'Université, 1978, page 39.

de la création? C'est pour cette raison que peut-être cet essai, composé par un amalgame de mots, de phrases juxtaposées qui formeront une mosaïque, permettra au lecteur de saisir les sens profonds qui régissent mes gestes créateurs.

Alors, pour comprendre ces gestes, il est important de déterminer les mots clés principaux qui constituent la structure iconographique, l'espace temporel et événementiel de l'œuvre.

Verticalité	Horizontalité
Imaginaire	Réel
Mémoire	Souvenir
Objet	Sujet
Formel	Conceptuel
Espace-matière	Espace-temps
Rythme	Continuité
Cercle	Ligne droite
Dense	Non dense
Opaque	Transparent
Vide	Plein
Lieu	Non-lieu
Ici	Là
Nature	Culture
Individu	Société
Vrai	Faux
Présent	Passé
Cercle, vertical, serpent, arbre, colonne.	

CHAPITRE II

L'usure tangible de la matière par le temps et la relative durée des matériaux

Qu'est-ce que la matière?

La matière, d'après les connaissances les plus récentes, pourrait être l'équivalent de l'énergie. Pierre Bertrand nous dit à ce sujet que :

«en sa structure fondamentale, serait intérieurité, profondeur, à un niveau tel qu'il se perd dans l'infiniment petit. Cette structure élémentaire montrerait le caractère fluide de la matière (...) capable de métamorphose, toute quantité de masse pouvant se transformer en quantité d'énergie».⁸

Cette énergie intrinsèque à la matière régit l'ordre apparent de l'univers, mais aussi au niveau du cerveau via les neurones, devient mémoire, souvenir, idée, concept, conscience.

En fait, la matière se modèle selon deux types d'énergie. L'énergie, transformée par le soleil, le vent, l'eau, le feu ou l'homme, devient froid, chaleur, forme, vapeur, gaz liquide, solide, masse, volume, etc.

⁸ Pierre Bertrand, La matière dans tous les états, Revue Espace, no 18, hiver 1993, page 6.

La capacité qu'a l'homme de penser lui a permis, par l'observation de la nature et par les expériences faites sur la matière, de développer son potentiel créateur.

Depuis le début de son évolution, il a constaté certains phénomènes reliés aux propriétés de la matière. Les efforts physiques et intellectuels, investis pour pouvoir exercer un contrôle sur elle, lui ont démontré qu'en fait celle-ci le contrôle également. Le phénomène, qui semble être à l'origine de ce contrôle et de l'ordre apparent qui existe dans l'univers, a été exposé par Isaac Newton en 1687 lorsqu'il publia ses «Philosophiae Naturali Principia Mathematica». Hawking cite ainsi sa théorie :

«Le savant anglais proposait la loi de gravitation universelle selon laquelle tout corps dans l'univers est attiré par tout autre corps selon une force d'autant plus grande que les corps sont plus massifs et plus proches; force qui fait que les objets tombent sur le sol. Cette force est responsable également des trajectoires elliptiques de la terre et des planètes autour du soleil et de l'attraction entre tous les corps célestes».⁹

Avec la force de gravitation qui régit le macrocosme, il existe deux autres forces cette fois, au niveau du microcosme, qui sont caractérisées par l'action énergétique au niveau de la cellule et de l'atome. Ce sont les forces électromagnétiques et atomiques.

⁹ Stephen W. Hawking, Une brève histoire du temps, Éd J'ai lu, Flammarion, 1989, page 17.

Dans leur structure «tous les êtres vivants sans exception sont constitués des mêmes deux classes principales de macromolécules : protéines et acides nucléiques».¹⁰

Au niveau de la cellule, cette force apparaît sous forme de réaction chimique : elle est responsable de tout le système de reconnaissance des gênes de tous les êtres vivants. La structure de reconnaissance de ces molécules chez les organismes pluricellulaires assure la coordination entre les cellules, tissus ou organes. Jacques Monod nous dit :

«Dans l'ontogenèse d'une protéine fonctionnelle, l'origine et la filiation dans la biosphère entière se reflètent et la source ultime du projet que les êtres vivants représentent, poursuivent et accomplissent, se révèle dans ce message, dans ce texte précis, fidèle, mais essentiellement indéchiffrable que constitue la structure primaire. Indéchiffrable, puisque avant d'exprimer la fonction physiologiquement nécessaire qu'il accomplit spontanément, il ne révèle dans sa structure que le hasard de son origine».¹¹

On appelle cette structure de reconnaissance moléculaire ADN.

Ces interactions directes entre cellules et l'interconnection cybernétique font de tout organisme une entité fonctionnelle invariable et autonome. On a juste à penser à la cybernétique qui régit le système nerveux central pour comprendre toute la complexité de ces réseaux.

¹⁰ Jacques Monod, Le hasard et la nécessité, Paris, France loisirs, page 131.

¹¹ Idem, page 26.

Parallèlement et simultanément à la force électrocybernétique inter et introcellulaire, il y a une autre force, cette fois un peu plus puissante que les deux autres, c'est la force atomique.

«Le photon dont l'évolution dans l'espace et dans le temps est régi par l'onde électromagnétique de probabilité se comporte à la fois comme onde et comme particule... La matière se comporte de la même façon. La seule différence est que les photons ne se conservent pas tandis que les particules de matière sont permanentes... Une des propriétés de l'espace est son aptitude à transporter de l'énergie».¹²

Encore aujourd'hui, on ne peut pas dire avec certitude ce qu'est la matière. L'hypothèse la plus récente déclare qu'elle est composée par des atomes qui sont divisibles en quarks... Selon Pierre Bertrand :

«La matière inerte est en elle-même complexe et à plusieurs niveaux : macroscopique, qui correspond aux apparences que les corps prennent pour nous, microscopique, infinitésimal, comme si des univers étaient contenus dans la moindre parcelle de matière et cosmique, la matière s'étendant dans l'infini virtuel qui dépasse les capacités du cerveau humain de la suivre au loin».¹³

«Autant au niveau de la vie que de la non-vie, la matière s'auto-organise».¹⁴ En fait, la différence entre les deux pourrait être minime et s'expliquerait par la transformation, par des êtres vivants de la matière en énergie, comme l'assimilation des minéraux par les plantes et les animaux et

¹² Educational Services Incorporated, Physique IV, Canada, Leineac, Hachette, 2^e édition, page 634.

¹³ Pierre Bertrand, La matière dans tous les états, Revue Espace, no 18, hiver 1992, page 6.

¹⁴ Idem, page 6.

les effets de la lumière sur eux. La matière est souvent associée au réel. Mais c'est quoi le **réel**?

Il est important de considérer, quand on parle de réel, que la matière joue à la métaphore avec la perception de l'homme, elle n'est qu'une apparence, sa qualité est relative au moyen qu'on prend pour l'observer. Prenons, par exemple, l'or : il est de couleur jaune, mais en réalité, il est jaune par rapport à son épaisseur.

«La définition de la couleur est liée à une définition très méticuleuse de l'épaisseur de la matière. La couleur d'une matière est un phénomène de l'étendue matérielle ou plus exactement, de l'extension de la matière».15

«L'or sera jaune, vert, bleu, rose, violacé dans cet ordre rigoureux en suivant la technique d'émincissement».16 La technique rectifie et ordonne une réalité autre que celle proposée par la nature. C'est ainsi que (...) «la connaissance du monde extérieur ne peut plus être détachée de ses caractères culturels».17

La connaissance des progrès techniques changent les perceptions immédiates des phénomènes naturels.

Selon moi, on peut définir le réel comme étant n'importe quelles manifestations physiques et/ou mentales qui apparaissent sous forme d'énergie.

¹⁵ Gaston Bachelard, Le matérialisme rationnel, Paris, Presses universitaires de France, 2^e édition, 1963, page 196.

¹⁶ Idem, page 198.

¹⁷ Ibidem, page 198.

Cette énergie peut devenir pensée au niveau du cerveau, ou bien forme et ou substance au niveau de l'univers. L'homme est intéressé par les phénomènes reliés aux caractéristiques de la matière et à ses propriétés de transformation. Ces caractéristiques lui permettent, depuis le tout début de l'humanité, de réaliser, selon ses capacités techniques, des modifications dans la structure de la matière et en conséquence, de poursuivre sa destinée qui est d'évoluer. C'est par la matière que l'homme est en mesure aujourd'hui de prolonger son intelligence. Les qualités intrinsèques de la matière comme la densité, la plasticité, la masse, la fluidité, la résistance, la transparence, l'opacité, le goût, la sonorité, la conductibilité, en fait, elles sont toutes reliées à nos perceptions, lesquelles nous font prendre conscience des phénomènes cosmiques qui la régissent et de leurs actions sur le réel.

Ces perceptions constituent le fondement même de la nature de l'homme et sont à la base de ses connaissances.

Prendre conscience que la capacité qu'a la matière de changer de forme, constitue un moyen et que cette forme doit être considérée comme éphémère étant donné que la «forme restant souvent le signe de la matière, l'objet reste l'extériorité de la matière». ¹⁸ En effet, ces deux manifestations «forme et objet ne sont qu'un instant de la matière». ¹⁹ «Le temps de la matière est plus vaste, plus fortement conditionné que le temps des objets». ²⁰

¹⁸ Gaston Bachelard, Le matérialisme rationnel, Paris, Presses universitaires de France, 2^e édition, 1963, page 16.

¹⁹ Idem, page 16.

²⁰ Ibidem, page 16.

«La phénoménologie du temps de la matière renvoie alors à une conscience plus continue, moins dispersée que la conscience des actes polarisés des objets».²¹

Il y a deux façons très opposées de voir la matière, celle de l'imagination et celle de l'expérience. Cette opposition me fait prendre conscience qu'il y a un matérialisme qui apparaît dans notre imagination et dans le rêve, les songes et les images de notre conscience ou inconscience, ou bien un matérialisme qui apparaît avec la raison et l'expérience. Selon moi, ces deux approches sont essentielles à l'artiste pour exprimer visuellement, textuellement, musicalement et théâtralement des émotions, une culture.

L'usure tangible de la matière

La notion d'usure par le temps et par l'intervention des agents modificateurs de la matière constitue un questionnement qui, je crois, est relié à l'existence de tout être humain. «Le sculpteur face à la matière fait aussi partie du système reproducteur de la matière inerte sous forme d'œuvre d'art».²²

Étant donné que les gestes énergétiques et créateurs qui transforment l'univers sont régis par les règles du temps qui se développent à un rythme naturel, l'individu qui exerce une action brusque sur la matière transforme celle-ci tout en modifiant sa durée.

²¹ Pierre Bertrand, La matière dans tous les états, Revue Espace, no 18, hiver 1992.

²² Idem.

J'aborde la matière dans le même sens que Pierre Bertrand quand il dit que :

«La matière se travaille elle-même, se spiritualise de l'intérieur, un matériau sculpteur comme l'eau, le soleil ou le vent, créant une sculpture sublime à partir d'un matériau sculpté, arbres, montagnes, rochers, nuages, sans oublier les êtres humaines, fleurons peut-être de cet art divin. Parmi les matériaux sculpteurs, la lumière occupe une place à part, elle est l'essence de tout matériau et de toute matière».²³

C'est par elle que tout apparaît aux sens. L'intervention du sculpteur sur la matière devient un acte créateur qui transcende la durée. Par la modification de sa forme, la matière prend une nouvelle apparence qui sera porteuse de signification.

L'énergie lumineuse qui traverse les neurones du cerveau se traduit chez l'homme par des idées et des gestes qui, sous l'action de l'outil, usent la matière. Par ce phénomène, l'homme acquiert un contrôle direct sur la durée, comme le soleil, le vent, l'eau, en exercent un sur lui.

Le sculpteur est aussi une matière qui travaille une autre matière : ce faisant, il insuffle à celle-ci une entité qui lui est propre.

C'est une nécessité intrinsèque et tellurique qui me guide pour faire apparaître, par mon action sur la matière, sa poétique, poétique qui, selon moi, est perceptible au niveau du respect de la nature même des matériaux, ainsi que dans leur interaction.

²³ Pierre Bertrand, La matière dans tous les états, Revue Espace, no 18, hiver 1992.

Mes intentions sont d'intervenir sur la matière dans le but de faire ressortir les caractéristiques de celle-ci, soit par un traitement de finition particulier ou bien en la laissant naturelle. Cette façon de travailler la matière permet d'introduire dans l'installation le rapport du travail par l'homme et par les éléments de la nature comme l'eau.

La mise en évidence de ce rapport renvoie à l'idée d'usure et de durée, une durée relativement prolongée par l'action des éléments de la nature ou relativement restreinte sous l'action de l'outil. Tout en mettant en évidence le respect de la matière, cette installation rejoint un peu les artistes japonais. En effet, en général, les artistes japonais ont une conception des matériaux très différente de celle des artistes occidentaux...

Ces artistes diront d'ailleurs souvent des matériaux qu'ils utilisent, particulièrement naturels comme le bois ou la pierre, qu'ils possèdent une «essence intérieure» avec laquelle ils entrent en contact en les manipulant, un peu comme s'ils se mesuraient à quelque force vitale. En fait, pour beaucoup de ces artistes du «Souffle vital», le matériau renferme bel et bien une «force» une «présence» et l'objet d'art serait à la fois le lieu et l'expression de leur contact avec cette essence intérieure.

«Ce concept, quoique séculaire, indique à quel point leur rapport au matériau participe d'une dimension spirituelle et pourrait, en définitive, avoir sa source dans les croyances traditionnelles shintoïstes selon lesquelles un esprit ou un dieu habite certains objets naturels tels que les pierres, les arbres, les montagnes et même, des masses d'eau comme les chutes».24

²⁴ Catalogue d'exposition, Le Souffle vital, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1991.

On peut remarquer la même approche de la matière chez les esquimaux, lesquels croyaient que la représentation exprimée dans les sculptures était déjà à l'intérieur de la matière.

Comme dans le souffle vital, mon intérêt est de faire ressortir, par les matériaux, que la culture relève de la nature sans pour autant aller jusqu'à adhérer à des croyances shintoïstes ou animistes. Je crois plutôt que la matière est énergie et que l'homme en la travaillant amplifie cette énergie par l'apport de sens, régénérateurs d'idées. Par cet apport de sens sur la matière, l'homme réactualise en quelque sorte la connaissance en se servant de son bagage génétique, culturel et de la couleur locale.

Par la réalisation de cette installation, je prends conscience du concept de la durée, de même que de la portée du message dans le temps par la durée des matériaux. L'intervention de l'homme sur la matière est en harmonie avec l'usure de celle-ci dans la nature, mais bien sûr en y portant un très grand respect.

Pour moi, il n'y a aucune discrimination entre une œuvre éphémère ou durable, par rapport à la qualité du message transcendant. Par l'utilisation de matériaux durables, je veux faire intervenir la durée dans le temps du message d'une autre manière que par la technologie actuelle. Parce que, selon moi, la place qu'occupe l'œuvre dans l'espace et sa longévité sont la représentation concrète, consciente, tangible et physique de la durée et rien,

jusqu'à présent, ne peut la remplacer. Ceci explique le besoin que j'ai de me mettre en contact avec la matière et de la percevoir avec tous les sens.

Ce besoin de réel est le signe de la nécessité que j'ai de rendre mes concepts perceptibles pour mieux les saisir. C'est par le rapport qu'on a avec notre environnement, via notre corps, qu'on peut être sensible à ses vibrations.

Le mouvement de la lenteur qui caractérise tout ce qui use est relié à la qualité des matériaux. Je privilégie des matériaux durables dans la composition de mes œuvres, par opposition à la relative durée de mon existence. L'attachement à ces matériaux s'explique probablement par la peur que j'ai de la mort. Le travail de ces matériaux me rassure et a comme effet de me donner l'impression que mon existence est prolongée par leur résistance. L'œuvre, à travers la matière, devient le prolongement de la durée de ma pensée.

CHAPITRE III

Espace-temps comme matériau et durée

Parcours et perception de l'espace-temps

La capacité qu'a le spectateur de délimiter la durée par le parcours du regard dans l'espace, le projette, par le phénomène de la perception, dans une multitude d'idées, dans un monde imaginaire.

Ce phénomène d'appropriation du réel serait, selon moi, le fondement de nos connaissances et constituerait le phénomène du perceptible et donc, de la structure conceptuelle de l'espace-temps.

L'action du temps sur l'espace et de l'espace sur le temps est à la base d'un continual recommencement qui détermine la durée. Les instants qui constituent la continuité sont ordonnés ou désordonnés dans des rythmes. Bachelard nous dit que :

«Si ce qui dure le plus est ce qui se recommence le mieux, nous devrions ainsi trouver sur notre chemin la notion de rythme comme notion temporelle fondamentale».²⁵

²⁵ Gaston Bachelard, La dialectique de la durée, Paris, Presses universitaires de France, 1963, page 9.

La durée apparaît pour la conscience, d'une manière polymorphe. Elle est le fondement même d'un réel apparent. Elle organise la perception visuelle de la matière dans l'espace-temps. La capacité qu'a la matière d'être tangible permet à l'artiste ou au créateur de la métamorphoser en lui imposant une forme porteuse de sens.

Cette forme, née d'une nécessité intérieure à partir du réel, détermine la durée concrète de la matière dans l'espace-temps en la sectionnant et en lui donnant un rythme. Ce rythme fait partie également de la nature même de la matière et les différenciations des états de celle-ci seraient juste un rythme ondulatoire différent.

Avant toute perception d'un objet, l'espace et le temps seront pure intuition, et aucune perception ne sera possible sur le lieu s'il n'y a pas de mouvement selon ce lieu.

Par conséquent, il faut considérer que la durée spatiale est perceptible grâce au mouvement et à la matière. Cette durée est l'événement du réel. Quand on ne connaît pas le réel nous dit Bachelard «c'est (...) que nous sommes absorbés par les souvenirs que le réel lui-même a imprimés en nous». ²⁶

Dans l'observation possible de tout ce qui nous entoure, il faut considérer que l'énergie est présente dans tous les phénomènes qui régissent

²⁶ Gaston Bachelard, La dialectique de la durée, Paris, Presses universitaires de France, 1963, page 4.

la matière. Dans un style ontologique, quand on dit l'être est, on devrait dire, l'énergie est. «L'être est énergie et l'énergie est être. L'énergie est le support de tout; il n'y a plus rien derrière l'énergie».²⁷ Alors, selon cette prémissse, il faut se rendre à l'évidence que si la matière est énergie, il est compréhensible qu'elle soit attractive ou répulsive et que la forme, dépendant de sa substance, peut dégager une énergie ou si l'on veut, une présence.

L'artiste ou le créateur, par son pouvoir de transformation de la matière, joue avec l'énergie intrinsèque de celle-ci, provoquant et modifiant son champ énergétique.

Cette modification morphologique est régie par les choix que l'artiste fait et constitue donc sa créativité. Il provoque par ces choix une modification énergétique ondulatoire de la matière et également, de l'espace-temps. Par la présence ou l'absence de matière, il modifie le champ spatial et la rythmique de ce même champ.

Selon moi, il est important de considérer dans la création d'une œuvre, le choix de la matière qui la constitue. De ce choix, dépend la force énergétique de toute l'œuvre, naturellement en faisant abstraction de sa signification.

L'artiste doit être conscient, dans la création de son œuvre, des multiples énergies qui émanent de ses formes et les harmoniser pour en faire

²⁷ Gaston Bachelard, Le matérialisme rationnel, Paris, Presses universitaires de France, 1963, page 177.

ressortir une rythmique propre. Alors, par le choix d'une présence ou d'une absence de matière (absence ou présence d'énergie), il établit une durée dans un espace-temps que l'on peut reparcourir selon qu'elle est statique ou que l'on peut répéter si elle est en mouvement. C'est ce phénomène de retour qui est à l'origine de la connaissance empirique.

Selon moi, ce magnétisme que la matière projette sur notre perception est à la base, à l'origine, des sensations positives et/ou négatives de notre conscience.

Le seul fait d'installer dans un espace quelconque une quantité de matière, transforme toutes les ondes électromagnétiques qui sont dans ce même espace. De là, vient une sensation agréable ou désagréable que le regardeur perçoit.

C'est probablement par la perception de cette énergie que l'observateur ou le participant est mis en contact avec les choses et, plus la chose est proche et importante, plus elle a une influence sur l'observateur. Ce phénomène se produit avant même l'analyse de sa signification.

Espace-temps comme matériau et durée

Outre la notion de durée par la résistance des matériaux et la durée mnémonique, il y a la durée de l'espace-temps.

Étant donné que l'univers est en expansion constante, la non-existence de repos absolu signifie donc que l'on ne peut donner à un événement, une position absolue dans l'espace. Alors, l'homme par nécessité définit le temps, par rapport à la vitesse d'un objet qui parcourt une distance, il divise l'espace en unités de temps dont chacune a une durée spécifique.

En fait, l'univers étant régi par les règles du mouvement qui détermine la durée, ce mouvement se développe à un rythme naturel, mais si ce rythme était plus accéléré, on prendrait moins conscience du temps qui passe.

Je situe ma démarche artistique dans une perspective formelle de la durée, mais une durée par le mouvement de la lenteur parce qu'«entre l'immobilité et la mobilité, une certaine lenteur nous fait découvrir un champ d'action où l'œil ne peut plus inscrire les trajets du mouvement».28

Je prends conscience de l'espace-temps par la lenteur du mouvement, par l'action de l'usure naturelle ou artificielle de la matière, par les mouvements lents presque statiques ou séquentiels qui agissent sur ma perception.

28 Doré Ashton, Paris, Pol. Bury, Ed. Maeght, 1970.

Selon l'hypothèse qui dit «que la lumière peut être considérée à la fois comme onde et comme particule», on peut déduire alors que leur différenciation serait juste une question de densité qualitative à ce moment-là, tout serait matière dans l'univers.

Dans mes œuvres, je m'efforce de trouver la juste combinaison dans la différence de densité existante entre les matériaux pour faire saisir le rythme de la durée.

La durée a la caractéristique de discontinuité qui l'oppose à la continuité de l'espace. Le côté éphémère de la durée entraîne l'impossibilité de répétition tandis que l'espace, par son côté réel, possède le pouvoir de retour sur lui-même à travers son champ spatial.

La forme, par sa réalité physique et par le rythme qu'elle crée dans l'espace, comme le son, est la représentation concrète de la durée.

CHAPITRE IV

Durée des souvenirs et mémoire

La conscience et l'expérience

La troisième forme de durée est, selon moi, également indissociable de toute connaissance : elle est conditionnée au réel par le phénomène de la perception. S'il n'y avait pas de réel, aucune connaissance ne serait possible. Tout est à l'origine de la perception d'un réel apparent.

Selon ce qu'on a déjà dit sur la matière et si la science la considère comme onde et comme particule, il faut considérer aussi la pensée comme onde et comme particule, parce qu'elle se présente sous forme d'énergie.

Mais qu'est-ce donc que cette matière toute-puissante? Présentement, même avec toutes les connaissances scientifiques, on ne saurait le dire avec certitude.

«La matière nous est tout aussi inconnue que l'esprit (...). Nous ne nions pas pour autant l'intrication étroite de l'âme et de la physiologie du cerveau, des glandes et du corps tout entier, nous avons toujours la profonde conviction que les données de la conscience sont hautement déterminées par nos perceptions sensorielles, nous ne saurions douter que l'hérédité inconsciente nous imprime d'immuables traits de

caractère tant physiques que psychiques; nous sommes indélébilement impressionnés par la puissance des instincts qui entraînent, favorisent ou influencent de multiples façons le devenir spirituel. Il nous faut même avouer que l'âme humaine au premier abord et par quel que côté qu'on la prenne, se présente surtout en ses causes, ses buts et son sens, comme une copie fidèle de tout ce que nous appelons matière, empirisme, ici-bas». ²⁹

Cette matière qui se présente sous forme d'idée, de pensée, est possible, grâce à la conscience. «La conscience est donc l'organe d'orientation qui utilise certaines fonctions pour s'orienter dans l'espace extérieur». ³⁰ Cet apprentissage du monde extérieur est possible grâce à nos sensations, «en tant que fonctions psychiques irrationnelles». ³¹ Elles remontent à notre conscience des messages que l'on peut appeler «pensées»; fonctions cette fois-ci «rationnelles». ³² «La conscience, c'est percevoir et reconnaître le monde extérieur ainsi que soi-même dans ses relations avec ce monde extérieur». ³³

Dans ce cas, on peut considérer l'artiste comme un être hypersensible, capable d'extérioriser sous forme d'œuvre, ses perceptions du monde extérieur. Il est l'arbre qui puise, avec ses racines dans un contexte social particulier, les sensations (ou nourriture) et par la suite, se jette avec l'œuvre dans son propre abîme. L'œuvre, à ce moment-là, a le pouvoir de changer la conscience universelle, ou tout au moins le contexte social d'où elle provient.

²⁹ C.-G. Jung, L'homme à la découverte de son âme, Genève, Édition du Mont-Blanc, 1962, pages 39-40.

³⁰ C.-G. Jung, L'homme à la découverte de son âme, Genève, Édition du Mont-Blanc, 1978, page 94.

³¹ Idem, page 95.

³² Idem, page 96.

³³ Idem, page 91.

Alors, comme le temps se mange lui-même, l'œuvre se nourrit d'elle-même par la prise de conscience qui régénère d'autres œuvres.

Cette boucle en constant mouvement est possible chez l'être humain, grâce à l'expérience.

Expérience (le petit Larousse illustré 1994)

Lat. experientia Connaissance acquise par une longue pratique jointe à l'observation.

Philos. Tout ce qui est appréhendé par les sens et constitue la matière de la connaissance humaine.

En fait, «nous avons à notre disposition deux formes de pensées. Selon C.G. Jung :

«La pensée dirigée et le rêve ou fantasme. La première travaille en vue de la communication au moyen des éléments du langage; elle est pénible et épuisante. L'autre au contraire, travaille sans effort, spontanément pourraît-on dire, au moyen d'une matière qu'elle trouve toute prête, guidée par des motifs inconscients. La première crée des acquisitions nouvelles, adaptations, imitations de la réalité, sur laquelle elle s'efforce d'agir en même temps. La seconde, au contraire, se détourne du réel, libère des tendances subjectives et ne produit rien qui sert à l'adaptation». ³⁴

Alors, on peut considérer que les sensations contextuelles de notre monde extérieur sont la cause de notre pensée et que la pensée a un rapport constant avec le réel apparent.

³⁴ C.-G. Jung, Métamorphose de l'âme et ses symboles, Genève, Librairie de l'Université, 1978, page 67.

Du moment où l'on se détourne du réel, le réel cesse d'être sensation, il devient alors souvenir.

Cette forme de pensée, qu'on appelle mémoire, est une accumulation d'expériences passées en vue d'éclairer chacun de nos choix.

La mémoire est là comme bagage, en terminologie d'ordinateur, on l'appelle «mémoire vive».

Quand l'individu fait appel à sa mémoire, il doit se rapporter à une pensée du réel, à un moment, à un lieu de son histoire pour le réactualiser sous forme de représentation.

Selon Bergson, cité par L. Giroux, «notre passé est essentiellement virtuel, c'est-à-dire inconscient, mais actualisable».35 C'est cette présence virtuelle, mais bien réelle du passé dans la conscience, qui s'appelle mémoire.

Le besoin de réel, qui se présente dans la conscience, mis en œuvre par la pensée constitue une des caractéristiques qui sont propres à l'homme et qui le poussent dans l'action créatrice. En fait, il y a, dans notre monde, deux attitudes d'esprit opposées : «ceux qui ne veulent connaître que l'objet actuel concret dans sa présence entière, et ceux qui cherchent à y discerner la représentation masquée d'une forme idéale».36

³⁵ Laurent Giroux, Durée pure et temporalité, Montréal, Bergson et Heidegger, Desclée et Cie, Tournai, 1971, page 48.

³⁶ Jacques Monod, Le hasard et la nécessité, Paris, France loisirs, 1970, page 88.

Ces deux formes de pensée sont nécessaires à l'évolution de l'homme.

Pour Jacques Monod :

«Il est parfaitement vrai que tout chez les êtres vivants vient de l'expérience, y compris l'innéité génétique (...) comme les cadres innés de la connaissance humaine».³⁷

Chez l'homme en particulier, la capacité de simulation subjective permet «d'anticiper les résultats et préparer l'action (...) la simulation subjective devient la fonction supérieure par excellence, la fonction créatrice». ³⁸

La rencontre créatrice et la simulation de l'expérience produisent des images non visuelles que l'on peut considérer comme la réalité subjective et abstraite et sont à la disposition de l'expérience imaginaire. Cette simulation est suivie par la parole ou le geste.

Jacques Monod a écrit que :

«S'il est légitime de considérer que la pensée repose sur un processus de simulation subjective, il faut admettre que le haut développement de cette faculté chez l'homme est le résultat d'une évolution (...) éprouvée (...) par l'action concrète préparée par l'expérience imaginaire».³⁹

³⁷ Jacques Monod, Le hasard et la nécessité, Paris, France loisirs, 1970, page 188.

³⁸ Idem, page 189.

³⁹ Idem, page 192.

La durée des souvenirs et mémoire

Par le processus de passage de la perception pure à la mémoire, l'individu quitte l'expérience matérielle pour entrer dans l'esprit. Selon Bergson, cité par Laurent Giroux, «le mouvement incessant entre la mémoire pure qui est esprit et le présent matériel concentré dans mon corps, est l'opération constructive de la durée».⁴⁰

Alors, la conservation du passé est le pouvoir créateur de l'esprit, mais la fixation des souvenirs ne se produit pas automatiquement.

C'est Bachelard qui, d'après l'ouvrage de Pierre Janet, *L'évolution de la mémoire et la notion du temps*, propose une théorie de durée et des souvenirs plus complète. Selon ces deux auteurs :

«Le souvenir ne se conserve pas automatiquement en s'enchaînant au souvenir précédent, il se constitue et s'organise en fonction de ce qui suit. De la durée vécue, la mémoire ne retient vraiment que ce qui a été encadré et ordonné en vue d'une fin».⁴¹

C'est par la remémoration des faits de mon passé que la mise en scène de l'installation a été possible. En effet, ce retour conscient dans des lieux du passé a reconstruit, en moi, des images. Ces images, une fois assemblées, constitueront une œuvre, qui, selon moi, par sa réalisation aura comme effet

⁴⁰ Laurent Giroux, Durée pure et temporalité, Montréal, Bergson et Heidegger, Desclée et Cie, Tournai, 1971, page 48.

⁴¹ Gaston Bachelard, La dialectique de la durée, France, Vendôme, Presses Universitaires de France, pages 33 à 39.

de transmettre un message et en même temps, évacuera des éléments refoulés qui étaient enracinés dans mon inconscient.

C'est le désir de comprendre mes gestes créateurs, l'utilisation des matériaux et la symbolique qui les suit qui m'ont conduit à faire une fouille systématique de mon passé pour mieux le saisir.

Si tout ce qui dure dans le temps demeure dans l'espace :

«le souvenir ne s'enseigne pas sans un appui dialectique sur le présent; on ne peut faire revivre le passé, qu'en l'enchaînant à un thème affectif nécessairement présent».⁴²

Pour avoir l'impression qu'on a duré...

«il nous faut replacer nos souvenirs comme les événements réels (...) Revivre le temps disparu, c'est aussi apprendre l'inquiétude de notre mort».⁴³

Mais, en même temps, être conscient de notre présent, c'est se remémorer notre passé parce que la conscience assure une continuité, elle conserve le passé en vue de l'action présente.

«Aucune image ne surgit sans raison, sans association d'idées (...). Le mérite et le miracle de la mémoire, c'est d'avoir construit un acte qui se déclenche à propos de quelque chose qui n'est pas précis, qui n'est pas encore arrivé».⁴⁴

⁴² Gaston Bachelard, La dialectique de la durée, France, Vendôme, Presses Universitaires de France, page 33.

⁴³ Idem, page 33.

⁴⁴ Idem, page 50.

Donc, la durée est polymorphe dans le sens que, tout en étant dans le présent, elle se préoccupe du passé et en même temps nous projette dans l'avenir.

«La conscience de structurer le temps en vue de la décision, en se déployant temporairement vers l'avant, elle doit se remployer du même coup en arrière pour prendre appui sur le passé et déterminer l'avenir».45

Plus la remémoration approfondit les souvenirs du passé, plus elle influencera les actions qui pourront s'exercer dans l'avenir de la durée. On peut définir la durée en l'actualisant; dans ce cas, la conscience est mémoire et anticipation de l'avenir. Alors, l'ouverture de la durée sur l'avenir sera la qualité du présent.

Avec cette installation se produit un changement radical par la compréhension du passé. La durée se réactualise dans de nouvelles idées, l'espace, les matériaux, les lieux prennent de nouvelles significations. La mémoire fait renaître des sensations déjà éprouvées et fait épanouir des désirs refoulés. La mémoire inscrit dans l'installation des référents du passé et permet l'ancrage de nouveaux concepts dans le réel. Par l'appropriation allégorique de mon passé, par la remémoration de souvenirs personnels et collectifs, par cette fouille archéologique, ethnologique, anthropologique, apparaît, par l'assemblage des fragments, un nouveau concept porteur d'une signification plus performante qui, selon moi, pourrait agir sur un éventuel observateur.

45 Laurent Giroux, Durée pure et temporalité, Montréal, Bergson et Heidegger, Desclée et Cie, Tournai, 1971, page 58.

L'appropriation de mon passé remémore en moi les lieux de mes origines et me fait prendre conscience de la réalité du présent.

CHAPITRE V

L'œuvre exposée

La structure archétypale

La structure générale de l'œuvre est fondée sur des formes géométriques archétypales : cercles, rectangles, cônes, spirales. La découverte de l'innéité de ces formes a eu comme effet d'accepter leur apparition et laisser libre cours à l'inconscient.

«L'inconscient collectif, en tant que totalité de tous les archétypes, est le sédiment de toute l'expérience vécue par l'humanité (...). Ce n'est pas une condition historique a priori, c'est la source de l'instinct, car les archétypes ne sont rien d'autres que les formes par lesquelles les instincts se manifestent».⁴⁶

Ces formes inconscientes qui existent dans chaque être humain «performent et influencent ses pensées, ses sentiments, ses actions».⁴⁷

«Les archétypes sont, en quelque sorte, les fondements profondément cachés de la psyché consciente... On les hérite avec la structure du cerveau, ils sont, pour ainsi dire son aspect psychique (...) l'archétype en tant qu'image de l'instinct est un but spirituel vers quoi tend toute la nature humaine».⁴⁸

⁴⁶ J. Jacobi, Complexe archétype symbole, Suisse, Delachaux et Niestlé, 1961, page 35.

⁴⁷ Idem, page 35.

⁴⁸ Idem, page 36.

La caractéristique principale de cette installation est sa forme circulaire, qui se développe dans la verticale à plusieurs niveaux de hauteur. En effet, on peut constater au niveau du sol, un demi-cercle indiqué par une série de pierres ramassées le long d'une rivière. Le choix de ce matériau a un rapport au lieu, à la couleur locale, à la nature et au temps,. Par leur forme et leur texture, ces roches renvoient à l'usure lente et continue par l'action de l'eau, du vent et du gel.

L'installation propose, par le jeu de la perception, de faire un parcours métonymique par l'analogie qui existe entre la matière et l'espace, au niveau de la continuité et de la discontinuité. Par la présence ou l'absence, la matière est, à certains moments, la métaphore de l'espace et l'espace est la métaphore de la matière. Par le fait même, il est fort de constater que la matière ne saurait exister sans l'espace et l'espace ne saurait exister sans la matière. L'installation fait prendre conscience que la continuité du cercle, formé par l'alignement des pierres, constitue la base qui permet de percevoir un deuxième demi-cercle, cette fois perceptible par la discontinuité qui existe entre elles et l'alignement de la discontinuité de l'espace creusé dans ces mêmes pierres. On pourrait, par cette constatation, déclarer que l'espace dans le deuxième cercle fait la continuité et la discontinuité.

Espace = Vide

+ mouvement = espace-temps

Matière = Plein

L'autre partie du cercle sera formée par une série de douze monolithes : six de granit noir provenant de la région et six autres monolithes négatifs (vides) construits avec des tiges d'acier pour faire apparaître leur volume intérieur et faire contraste avec la masse de granit.

Ces monolithes servent de support à un autre support, à très forte connotation : la colonne. À partir de ce thème, une douzaine de variantes sont réalisées avec des matériaux hétéroclites. Le granit, la céramique, le verre, l'acier et le cuivre sont employés pour faire ressortir leurs qualités : dureté, transparence, fragilité, malléabilité, densité, tout en créant des contrastes et en les harmonisant, de sorte qu'apparaît leur dureté poétique par le traitement visuel, tactile et formel.

La colonne

Depuis le début des premières architectures, l'homme a utilisé la colonne comme support. À l'origine, les demeures étaient constituées par des troncs d'arbres ou des monolithes de pierre. Avec l'apparition d'édifices plus imposants, il est apparu évident et nécessaire pour les constructeurs de remplacer l'arbre par des colonnes de pierre. Au cours des siècles, la colonne a subi plusieurs mutations dans différentes parties de sa structure. Mais, c'est à travers la métamorphose de son chapiteau que l'on peut suivre son évolution symbolique et mythique.

La colonne a eu et a encore une importance capitale dans la construction, mais c'est chez les grecs qu'elle a atteint son paroxysme. Jamais un tel symbole de la mesure n'a conduit autant d'hommes à la démesure. Les Grecs de l'antiquité ont fondé la construction de leurs temples sur la robustesse et les proportions. «La pierre n'est rien, étendue dans ces champs de carrière, si on n'éveille pas sa mémoire par la souffrance d'un nombre...».⁴⁹

Les Grecs, par nécessité de donner aux dieux une demeure à leur mesure, remplacèrent l'arbre par la colonne; ce faisant, ils ont conservé sa mémoire.

La symbolique reliée à la colonne est très variée, mais le sens qu'on lui donnait est relatif à la personnalité de chaque individu. Dans le cadre de cette installation, la colonne devient un élément d'architecture dont la fonction a été modifiée; elle devient le véhicule porteur de la signification comme les pages d'un livre portent le message de l'auteur.

Il est important de percevoir la colonne comme un référent qui a de nombreuses connotations, dont le rôle principal a été longtemps de supporter. Dans l'installation, ce support archétypal est lui-même supporté par des monolithes de granit et par des espaces définis par les tiges d'acier. Ces monolithes renvoient à l'idée de présence ou d'absence de matière, mais les deux sont matériaux. Le vide est simplement la disparition imagée d'une

⁴⁹ François Cali, L'Ordre grec, France, Arthaud, 1960, page xix.

matière. Toute absence serait ainsi la conscience d'un départ, selon la thèse Bergsonienne.

Par leur présence dans l'installation, les colonnes découpent l'espace et localisent la durée. Elles sont support et en même temps partie d'un tout. Mais, pour mieux comprendre le sens profond du support par excellence qu'est la colonne, il est essentiel d'expliciter les archétypes, mythes qui sont à la base de sa symbolique.

Archetype, mythe et symbole

Dans le contexte de la production de cette installation, il est important de considérer l'interrelation qu'il y a entre l'archétype, le mythe et le symbole. En effet, si l'archétype provient de l'inconscient collectif inné dans l'homme, il est fondement du mythe et les mythes sont les symboles de la société. «Tout peut être mythe»,⁵⁰ nous dit Roland Barthes.

Le mythe est une parole, une image, un discours écrit, une photographie, un cinéma, un sport, un spectacle, etc.

«La parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée (...) les objets eux-mêmes, pourront devenir paroles, s'ils signifient quelque chose».⁵¹

⁵⁰ Roland Barthes, Mythologies, Paris, Édition du Seuil, Coll. Points, 1957, page 194.
⁵¹ Idem, page 195.

«Dans la tradition celtique, la colonne ou le pilier, est aussi un symbole de l'axe du monde ou bien des supports de la connaissance, en tant qu'elle contiendrait l'alphabet».52

De la colonne au support d'une culture par la représentation des signes iconiques qui la chapeautent. De la même manière dans l'art gréco-romain, la colonne ne se limitait pas à un rôle architectonique, mais devenait également votive et triomphale. Elle est destinée à commémorer des offrandes solennelles ou à retracer les exploits des héros. La colonne de Trajan, érigée à la gloire de l'empereur, est un exemple caractéristique.

«Ces colonnes symbolisaient les relations entre le ciel et la terre, évoquant à la fois la reconnaissance de l'homme envers la divinité et la divination de certains hommes illustres».53

«La colonne (...) relie le ciel et la terre. C'est à son sommet, dans sa partie céleste que l'animal est sacrifié (...) des rites de purification sont accomplis tout autour (...) Elle est l'axe sacrée de la société».54

Par ces colonnes, mes intentions sont d'exprimer, de sensibiliser et de mettre en valeur certaines caractéristiques de la société d'aujourd'hui.

«Par sa verticalité même, la colonne est un symbole ascensionnel dans l'évolution de la personnalité, elle marque l'étape de l'affirmation de soi. Elle correspond dans le corps humain, à la colonne vertébrale, qui est chez l'homme le support de la verticalité».55

«Pour finir cette énumération de citation, la colonne s'est vu donner également une signification phallique».56

⁵² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Lafont, page 221.

⁵³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Lafont, page 222.

⁵⁴ Idem, page 223.

⁵⁵ Idem, page 224.

⁵⁶ Idem, page 225.

La durée relative de l'exposition

L'œuvre commence à prendre un sens du moment où les premiers éléments qui la constituent prennent place sur le site. Alors, l'événement de sa mise en place devient une partie de l'acte créateur en soi et chaque étape permettra, par un ajout progressif, de faire apparaître les intérêts formels, matériels, idéatiques et conceptuels de l'artiste par rapport à son vécu et au cité. Par le fait même, l'installation sera sectionnée dans sa durée par l'assemblage des éléments qui la constituent d'une manière progressive. Cette façon de procéder va donner à l'œuvre un caractère événementiel et permettra la modification du site à partir d'un concept iconographique minimal jusqu'à un concept de multiplicité iconographique et au renvoi à l'objet archétypal et mythique.

C'est par la mise en place de tous les fragments conceptuels provenant des multiples sites de notre mémoire qui, extirpés de ces lieux du passé, seront reconstitués dans un nouveau site et s'inséreront dans un nouveau contexte. Par ce fait, cette reconstitution sera l'événement temporel et réel qui situera l'œuvre dans sa durée propre.

En fait, la durée spécifique de l'événement sera unique. Il sera impossible de la reproduire en entier dans un nouveau lieu, justement en raison du caractère de ce lieu de présentation. Par ce caractère éphémère, l'œuvre devient un événement avec une durée limitée dans le temps.

Étant conscient du côté éphémère de l'installation et du problème d'entreposage ultérieur, mes intentions sont de la séparer volontairement après l'événement et d'obtenir plusieurs œuvres porteuses d'un langage iconique mettant en valeur ou même caricaturant des éléments de la société d'aujourd'hui.

Par le fait même, il émerge un antagonisme entre la volonté d'utilisation des matériaux durables, nobles et la dispersion des objets iconiques ainsi que le démembrément de l'installation.

L'artiste ici en sort guéri par sa propre décision et finit par accepter sa destinée.

Ces œuvres seront des fragments qui porteront en eux le caractère de l'installation tout entière. En effet, chaque élément aura une problématique différente mais complémentaire aux autres et à l'ensemble. L'installation agira comme une mise en scène iconique et mettra en exposition des éléments architecturaux (colonne) exposant d'autres objets qui feront sens par eux-mêmes.

Ces objets seront dispersés, réactualisés et intégrés à d'autres lieux dans l'objectif de sensibiliser, de propager une pensée, de recréer d'autres images, de déterminer la durée.

Il est important de percevoir cette installation comme le reflet fidèle d'une nature-culture reliée à une continuité du quotidien et à une pratique artistique qui a comme fondement l'étude herméneutique d'un contexte, d'un vécu, d'un lieu. Sa décomposition volontaire sera en soi un événement et le nouveau lieu de chaque fragment portera en lui son «*in situ*».

La durée pure de la mémoire de l'exposition

L'installation fera appel également à la mémoire et au passé de certaines périodes de l'histoire et de mon propre vécu. Le besoin primordial de comprendre les raisons de l'utilisation de la verticale dans mon œuvre m'ont conduit à utiliser des éléments de l'architecture grecque comme la colonne. Par cette insertion dans l'histoire, ma pratique a été affinée au point de percevoir le sens symbolisé par ce choix qui, en réalité, est un combat que selon moi, tout homme fait pour exister. Par ce retour mnémonique, s'est produite une prise de conscience du passé, d'une histoire, qui fait force dans le présent qui le modèle.

Par le fait même, la durée est mise en scène, dans l'installation, dans un rapport au réel (perception tangible du présent) et au conceptuel dans la remémoration et les souvenirs.

Alors, l'artiste, en réactualisant la durée par le souvenir dans le contexte du présent, se sert des connaissances et des cultures qui cohabitent dans l'imaginaire pour créer une nouvelle durée, celle du présent et de l'ici.

L'artiste doit se servir, d'après moi, d'une multiplicité de codes ethnoculturels et disciplinaires qui sont réactualisés et leurs références au passé sont ajustées à partir des préoccupations du présent. Ce va-et-vient continual du présent au passé et vice versa donne naissance à des œuvres personnalisées où il apparaît une symbiose dans la théorie-pratique qui renvoie au vécu de l'artiste et le projette dans son devenir toujours réactualisé.

Cette installation s'insère dans une continuité dialectique du sujet avec lui-même et avec sa propre histoire.

«Alors, l'œuvre est événement historique et la rencontre avec elle, dont nous sortons transformés, tandis qu'elle-même subit à son tour, dans l'interprétation nouvelle que nous en donnons, un accroissement d'être».⁵⁷

Cet accroissement d'être est possible quand la référence historique de l'œuvre est abandonnée et l'artiste se tourne vers lui-même. Alors seulement, nous dit G. Vattimo :

«L'œuvre d'art est une mise en œuvre de la vérité, parce qu'elle expose des mondes historiques, inaugure ou anticipe, en tant qu'événement linguistique original, des possibilités historiques d'existence mais uniquement en les faisant toujours apparaître en référence à la mortalité».⁵⁸

Dans le cas de cette installation, à prime abord, on peut percevoir une manifestation formaliste qui dérive d'un sens tellurique enraciné dans ma culture. Mais, en réalité, elle fait apparaître un monde périphérique et

⁵⁷ Gianni Vattimo, La fin de la modernité, Paris, Édition du Seuil, 1987, page 128.

⁵⁸ Idem, pages 129-130.

contextuel qui émane d'un milieu de vie régional qui influence constamment mes gestes créateurs.

Par son événement, l'installation fait histoire, mais du même coup, par son côté éphémère, elle s'en détache pour faire apparaître l'ici. L'œuvre sert alors d'événement présent, histoire, mémoire, instant, durée, projection d'un monde à venir.

Il paraît évident que cette ouverture vers le devenir sera considérée comme durée pure et continue du nouveau. Alors l'histoire, le contexte «ici et maintenant», l'objet et le sujet, servent de prétexte au fondement d'un saut dans l'abîme de sa propre mortalité.

CONCLUSION

Dans un avenir où les concepts seront bousculés à un rythme très effréné, à chaque fois qu'une nouvelle tendance artistique apparaît, elle apporte avec elle de nouveaux codes que le spectateur se doit de connaître pour assimiler le message. Présentement, je remarque que les arts plastiques s'intellectualisent. Je cherche à participer à cette intellectualisation de l'œuvre. Je dirais comme Michel Ragon que : «L'artiste d'aujourd'hui doit surtout avoir recours à sa propre sémantique, à sa propre culture».⁵⁹

C'est seulement à cette condition qu'on peut dire comme Wyndham Lewis que l'artiste «est toujours en voie d'écrire l'histoire détaillée de l'avenir parce qu'il est la seule personne consciente de la vraie nature du présent».⁶⁰

Celui qui est aux prises avec la nécessité de créer sera donc confronté à la naissance de nouveaux codes, de nouveaux langages. Selon moi, l'artiste se trouve présentement face à une dichotomie, c'est-à-dire la querelle entre faire une œuvre de ses mains ou utiliser le matériel de communication électronique. Entre la matière et le concept, entre l'utilisation de nouvelles technologies et la manipulation d'instruments traditionnels, comment agir? L'artiste doit se tourner vers un art «transdisciplinaire» parce que l'art de

⁵⁹ Michel Ragon, L'art pourquoi faire, Belgique, Casterman, 1978, page 128.

⁶⁰ Idem, page 140.

maintenant se conçoit à partir des mixages, des codes».⁶¹ Cette «transdisciplinarité» devrait s'étendre en tant que métalangage s'émancipant à travers la lecture des codes de la représentation et de l'expression artistique et opérant à partir d'une multitude de conventions offertes par l'histoire.⁶² L'art peut être aussi «transhistorique» parce que l'histoire du code et/ou l'histoire de l'art est dynamiquement reconsiderée comme un réservoir de virtualité, contenant des images, des styles, des procédés qui peuvent être réactualisés.⁶³ Selon Guy Scarpetta, nous devrions faire un retour à un **baroque réactualisé** et cela «soit par le jeu du mouvement, l'hétérogénéité syntaxique due au mélange des matériaux, des codes artistiques et des dimensions».

Chaque artiste possède sa propre rhétorique, il s'en sert d'une façon consciente ou inconsciente, c'est par la manière d'appliquer celle-ci qu'il développe ses différences.

Je me propose de transgresser les codes de ma pratique antérieure et d'aller selon ma nécessité vers un métissage des technologies qui traitent du temps et celles de l'instrumentation traditionnelle, qui ont une autre raison de concevoir la durée.

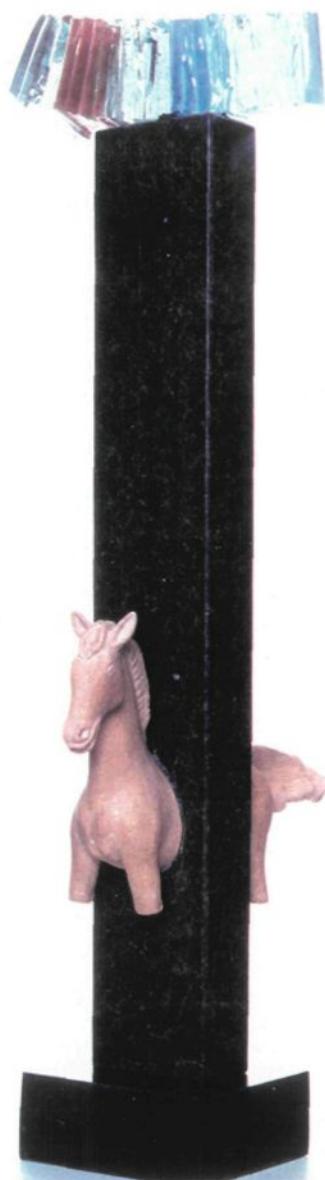
⁶¹ Claude-Maurice Gagnon, L'histoire, un matériaux, Greenberg, Bonito Oliva, Scarpetta, Revue Espace, no 18, 1992, page 24.

⁶² Idem, page 24.

⁶³ Ibidem, page 24.

Par le flux et le reflux de mes souvenirs présents et passés, je situerai mes créations dans une continue durée, mobilité pure, mouvement perpétuel de la pensée créatrice, dirigé vers un devenir radical.

Figure 1



Passage dans la matière
Verre, granit, céramique (179 x 160 x 130 mm)

Figure 2



Storia Dell'Arte,
Verre, granit (1900 x 600 x 300 mm)

Figure 3



Trophée de chasse
Verre, Granit, corne (80 x 150 x 190 mm)

BIBLIOGRAPHIE

- ASHTON, Doré, Paris, *Pol. Bury*, Ed. Maeght, 1970, 161 pages.
- BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, 150 pages.
- BACHELARD, Gaston, *Le matérialisme rationnel*, Paris, Presses universitaires de France, 2^e édition, 1963, 224 pages.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Édition du Seuil, Coll. Points, 1957, 247 pages.
- BERTRAND, Pierre, *La matière dans tous les états*, Revue Espace, no 18, hiver 1993.
- CALI, François, *L'Ordre grec*, France, Arthaud, 1960, 219 pages.
- CATALOGUE D'EXPOSITION, *Le Souffle vital*, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1991.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Lafont, 844 pages.
- EDUCATIONAL SERVICES INCORPORATED, *Physique IV*, Canada, Leineac, Hachette, 2^e édition, 668 pages.
- GAGNON, Claude-Maurice, *L'histoire, un matériaux*, Greenberg, Bonito Oliva, Scarpetta, Revue Espace, no 18, 1992.
- GIROUX, Laurent, *Durée pure et temporalité*, Montréal, Bergson et Heidegger, Desclée et Cie, Tournai, 1971, 136 pages.
- HAWKING, Stephen W., *Une brève histoire du temps*, Éd J'ai lu, Flammarion, 1989, 229 pages.
- JACOBI, J., *Complexe archétype symbole*, Suisse, Delachaux et Niestlé, 1961, 167 pages.
- JUNG, C.-G., *L'homme à la découverte de son âme*, Genève, Édition du Mont-Blanc, 1962, 354 pages.

JUNG, C.-G., *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Genève, Librairie de l'Université, 1978, 770 pages.

LABORIT, Henri, *L'homme imaginant*, Paris, Union générale d'édition, 188 pages.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité modernité*, Verdier, Dijon-Quetigny, 316 pages.

MONOD, Jacques, *Le hasard et la nécessité*, Paris, France loisirs, 237 pages.

RAGON, Michel, *L'art pour quoi faire*, Belgique, Éd. Casterman, 142 pages.

RILKE, Rainer-Marie, *Lettre à un jeune poète*, Paris, Collection : les Cahiers rouges, Éd. B. Grasset, 149 pages.

VATTIMO, Gianni, *La fin de la modernité*, Paris, Édition du Seuil, 1987, 187 pages.