

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

**COMMUNICATION
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
GILLES PITRE**

**LE POST-PAYSAGISME: DE LA DÉCONSTRUCTION
À LA RECONSTRUCTION D'UN PAYSAGE (GASPÉSIEN)**

AVRIL 1994

Droits réservés



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

TABLE DES MATIÈRES	3
RÉSUMÉ	4
REMERCIEMENTS	5
INTRODUCTION	6
CHAPITRE I	9
LE PAYSAGE	9
Une notion ambiguë	9
Une notion synonyme de nature	13
Conclusion	14
CHAPITRE II	15
MES FONDEMENTS DU POST-PAYSAGISME	15
Le <i>ready-made</i>	15
L'art brut	16
L'art naïf	18
L'art informel	19
L'immanence et l'implicite	21
Conclusion	23
CHAPITRE III	24
MON PAYSAGE	24
L'horizon	24
L'horizon la mémoire	28
Conclusion	32
CHAPITRE IV	34
LE POST- PAYSAGISME ET MON OEUVRÉ	34
L'oeuvre	35
CONCLUSION	44
BIBLIOGRAPHIE	47
ANNEXE I	50

Résumé

Ma pratique artistique se veut un éveil paradoxal de notre conscience sur l'identité. Forcément, elle se réfléchit et réfléchit ma région gaspésienne. Il ne s'agit pas ici de saisir la nature originelle en l'intégrant physiquement ou symboliquement dans mon oeuvre, mais de la signifier formellement par prolongement. Le tout s'inscrit dans une esthétique du post-paysagisme.

Le paysagisme traditionnel dépeint la nature pour la fixer dans le passé, dans un monologue idéalisant. Le post-paysagisme, quant à lui, agit différemment. Il déconstruit formellement le paysage tout en rendant cette référence problématique. Le rapport art / nature est alors interrogé, confirmé, affirmé par l'oeuvre dans une dialectique indicielle de la présence et de l'absence.

Les quatre œuvres proposées interrogent la picturalité dans ses limites et le paysage proprement dit dans une même réalité formelle. Massif et de grand format, le support donne à la couleur une présence physique, charnelle et visuelle.

Paysage de lumière et de couleur, elles imbibent le lieu et contaminent notre mémoire pour faire de nous des porteurs du paysage gaspésien.

Remerciements

J'adresse mes remerciements les plus sincères à mon directeur de recherche, monsieur Denys Tremblay, pour m'avoir prodigué ses conseils judicieux et pour m'avoir fait partager son savoir avec une grande générosité.

**Le post-paysagisme: de la déconstruction
à la reconstruction d'un paysage (gaspésien)**

Introduction

Entreprendre une recherche où le paysage est mis en cause soulève naturellement bien des questions. Depuis toujours, la notion de paysage apparaît comme le pont unissant nos rapports culturels avec la nature identifiée ici à la Gaspésie. En définitive, le paysage serait un *a priori* mental. Dans le post-paysagisme, la nature est davantage perçue comme un *a posteriori* puisqu'elle se veut reconstruite par l'oeuvre.

Cette nature originelle n'est pas saisie dans ses aspects symboliques ou physiques, ni même signifiée comme référent. Le post-paysagisme ne renvoie pas aux souvenirs à un regard complaisant et ne cherche pas non plus à être confronté à une reconnaissance de la Gaspésie idéalisée.

Au contraire, chaque oeuvre **re-construit** un véritable paysage et **re-fait** des valeurs énergétiques qui sont l'équivalent de ce lieu maritime d'origine. L'expérience se donne donc à vivre et à voir dans le concret de l'immanent et de l'implicite de l'oeuvre.

C'est dans un rapport art / vie que mon oeuvre s'est constituée et c'est également dans ce même rapport que j'ai davantage et délibérément voulu expliciter les fondements du post-paysagisme plutôt que de le situer dans un rapport art / culture.

Malgré ce fait, le rapport art / culture ne peut être totalement passé sous silence. Tous reconnaîtront une ressemblance formelle de mes œuvres avec celles modernistes, minimalistes ou formalistes. Mon parti pris formel ne peut être affilié à la déconstruction du «point zéro en art» de ces derniers. Mon travail s'appuie davantage sur la reconstruction post-moderne, lequel se veut davantage «maximaliste» et «fondamentaliste». Mes œuvres restent autonomes certes, mais elles sont chargées de l'identité gaspésienne par prolongation formelle. Une donnée supplémentaire qui apporte à mon travail une distinction esthétique et formelle et qui redonne à l'artiste une présence dans l'œuvre.

Bref, cette exploration esthétique puise aux sources de la région, mais en la problématisant. C'est un art qui interroge à la fois la culture par la forme même de l'oeuvre plastique et par son auto-organisation, à la fois l'identité par l'immanence du «propre» gaspésien.

Chapitre I

Le paysage

Une notion ambiguë

On ne peut décrire la notion du post-paysagisme gaspésien sans utiliser un langage figuré plutôt que littéraire. Le langage figuré qui nous intéresse témoigne davantage d'une dimension cachée, imagée et implicite et nous dévie sur une tout autre perception de notre environnement. Comme le dit si bien Jean-François Lyotard: «La chose ne peut jamais m'être donnée comme un absolu...¹». Or le post-paysagisme renvoie par définition au paysage, il nous apparaît important ici de nous entendre sur une définition du paysage qui tient compte du sens figuré.

J'attire ici l'attention du lecteur sur le rapport qu'entretient le paysage avec la notion qui le soutient. La notion du paysage serait plus près d'un regard embrouillé et subjectif. Elle

¹ LYOTARD, Jean-François, *La phénoménologie*, Paris, Que sais-je?, Édition Presse universitaire de France, 1969, vol. 625, p. 23.

représente «l'idée que l'on a d'une chose²» plus que la chose même; les dictionnaires en témoignent.

Par exemple, le *Grand Dictionnaire encyclopédique de Larousse* définit le paysage ainsi:

N.m. (▽ → pays). ■ 1. Étendue géographique qui présente une vue d'ensemble; site, vue: [...]. ■ 2. Vue d'ensemble que l'on a d'un point donné: *De ma fenêtre, on a un paysage de toits et de cheminées.* ■ 3. Aspect d'ensemble que présente une situation: *quel est à l'heure actuelle le paysage politique de pays?* ■ 4. Paysage urbain, aspect d'ensemble d'une ville, d'un quartier; *cet immeuble est urbain.* [...]³.

Comme on peut le constater, la définition encyclopédique rend compte des frontières, larges et spécifiques à la fois, que peut avoir la notion même du paysage. Ce dernier devient ouvert sur plusieurs mondes et il n'est plus fixe.

² *Petit Dictionnaire français de Larousse*, Paris, 1990, p. 430.

³ *Grand Dictionnaire encyclopédique de Larousse*, Paris, 1984, tome 8, p. 7905.

Au contraire, les limites du paysage deviennent fixes lorsqu'il est accompagné du qualificatif gaspésien. Cette qualification joue alors le rôle de point centralisateur, de jalon et de support en interrelation avec le paysage. Cette spécificité gaspésienne n'est qu'une des nombreuses colorations qu'on peut lui octroyer. C'est comme si l'utilisation d'un paysage qualifié avait la possibilité d'en préciser les limites tout en augmentant son ambiguïté.

Car, même si cette qualification gaspésienne a pour objectif de nous situer et de nous en préciser les aspects physiques et géographiques, ces qualificatifs sont davantage de l'ordre des *a priori*, étrangers en définitive à l'essence même de ce lieu.

D'où les paradoxes et les antinomies souvent observés par nombre d'auteurs lorsqu'il s'agit de nommer un paysage. Ainsi, Merleau-Ponty souligne le paradoxe du vrai et de l'imaginaire

dans un résumé des cours qu'il a donnés traitant des divers aspects de l'être humain avec son environnement⁴.

Certes, tout paysage identifié ne se cerne que difficilement. On l'embrasse, on l'habite et il nous habite en une osmose. Il porte la mémoire sensorielle de notre corps, celle de la matière, des choses, des objets du réel qui nous forment. Il devient une sorte d'impression tout à la fois étrangère et familière.

«Chaque artiste porte en lui l'image d'un certain environnement qu'il nous livre malgré tout...⁵».

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Résumé de cours*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, tome 8, 184 p.

⁵ *La Grande Encyclopédie Alpha*, Italie, 1971, p. 4514.

Une notion synonyme de nature

Depuis toujours, la compréhension populaire veut que le paysage soit synonyme de nature. C'est devenu une association presque incontournable. Ce qui nous laisse croire que le paysage en soi serait presque palpable. Anne Cauquelin nous le confirme quand elle écrit: «Il s'agit de la Nature et du Paysage, car les deux notions-perception se confondent, les distinctions s'effacent⁶».

S'il n'est pas qualifié, par contre, il devient impossible de mettre le doigt sur un paysage proprement dit, si petit ou gigantesque soit-il. On ne peut le montrer, le désigner ou plus justement le signifier du doigt; la notion de paysage ne se touche pas. Certes, il se regarde et on l'observe de manière implicite. Il appartient au visuel et à l'imaginaire; plus justement à notre capacité de construire notre paysage.

⁶ CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Édition Plon, 1989, p. 21.

Conclusion

En définitive, le paysage gaspésien s'offre à nous en un regard plus ou moins défini. Il renvoie à l'observateur une perspective réfléchie et fléchissante, une introspection et une extrapolation d'une vision. D'où le rapport observateur / paysage qui se confond dans une dialectique de la présence et de l'absence.

Chapitre II

Mes fondements du post-paysagisme

Ce chapitre configure un tracé de mes recherches en relation avec des histoires, celles du *ready-made*, de l'art brut, de l'art naïf, de l'art informel et du formalisme, celles qui, par leurs similitudes ou par leurs complémentarités esthétiques et respectives, ont contribué à éclaircir la notion du post-paysagisme.

Le *ready-made*

Tremblay résume à sa façon le concept du *ready-made* de Marcel Duchamp:

«Un objet quotidien est introduit dans le contexte artistique, les spectateurs sont invités à l'assumer comme oeuvre d'art. Cette insertion de l'objet expérimente le contexte de l'art comme condition de visibilité et, en dernière analyse, comme pouvoir de légitimation¹.»

¹ TREMBLAY, Denys, *La sculpture environnementale: point de vue historique, articulation conceptuelle et illustration*, VIII - Vincennes, Université de Paris, 1988, p. 194.

L'on sait que cette proposition duchampienne peut être également appliquée par extrapolation à d'autres secteurs ou facettes de notre société, aussi bien artistique, sociale, économique que religieuse. Le *ready-made* peut ainsi légitimer l'introduction dans le champ de l'art de tous les éléments anthropologiques et, de ce fait, de tous les facteurs qui les caractérisent.

Ma recherche sur le post-paysagisme est donc enrichie par la dynamique d'appropriation et de légitimation de ces facteurs par le concept du *ready-made*. Par extension, il fait de mon acte de création un pouvoir à la fois politique et responsable.

L'art brut

La conception du *ready-made* me permet également de m'approprier les données esthétiques de l'art brut. L'art brut, d'après son initiateur Jean Dubuffet, se présente comme une

esthétique ouverte et libératrice de l'académisme de son époque. Il élargit le regard sur d'autres moyens techniques d'utilisation des matériaux dans une oeuvre picturale. Il permet de puiser, à même les expériences du hasard, des procédés artisanaux et ouvriers.

En définitive, on pourrait parler ici d'une esthétique de *l'homme du commun à l'ouvrage*, d'un art qui accorde à la matière pauvre et à des gestes dits d'ouvriers, une poésie, une couleur.

Mon travail s'apparente à l'art brut dans le lien qu'il entretient avec le geste ouvrier. Songeons, par exemple, à mes recouvrements peints de surfaces, aux techniques employées à l'élaboration des surfaces de métal (rivetage, polissage, etc.). De même, les matériaux que j'utilise se retrouvent généralement dans le même état brut que chez le marchant, un peu comme le font souvent les ouvriers dans une construction domiciliaire.

L'art naïf

Certes, cette concordance au monde de l'ouvrier n'est pas non plus étrangère de l'art naïf et à l'art populaire. Dubuffet lui-même s'en était inspiré dans son concept de l'art brut. Ces formes d'art sont, par définition, en opposition à toute appropriation intellectuelle de l'art qui, bien sûr, en réduisait la valeur intrinsèque.

Tout comme ces artistes dits naïfs ou populaires, je fais moi aussi allusion à ma propre expérience des êtres et des choses. «L'artiste naïf porte témoignage de ce qu'il connaît²». José Pierre constate que les artistes naïfs sont presque tous des transplantés. Ils sont nés à la campagne ou dans de petites villes, à proximité des champs et des bois; ils sont néanmoins, économiquement et socialement parlant, coupés de la vie rurale.

² PIERRE, José, *Encyclopédie Universalis*, Paris, 1990, corpus 15, p. 906.

Ils sont «coupés en somme de leur vraies racines³», tout comme moi.

L'art informel

En plus des éléments de l'art naïf et de l'art populaire, un autre paradigme esthétique peut être retenu dans mon approche: le renversement du sens, de l'art informel observé par l'historien Jean Paulhan.

Ce dernier souligne que «les anciens peintres commençaient par le sens et leur trouvaient des signes. Mais les nouveaux commencent par des signes auxquels il ne reste plus qu'à trouver un sens⁴».

³ PIERRE, José, *Encyclopédie Universalis*, Paris, 1990, corpus 15, p. 906.

⁴ PAULHAN, Jean, *L'art informel: Éloge*, Paris, Éditions Gallimard, 1962, 53 p.

C'est en affinité avec cette dynamique de l'inversion du rapport sens / signe en celui de signe / sens que j'élabore mes œuvres. Le signe et l'objet pictural ne font qu'un, tous deux prennent corps simultanément; l'objet pictural, c'est le signe matérialisé dont le sens vient après. Cependant, c'est un art autoréférentiel, car l'œuvre n'envoie pas explicitement une référence extérieure. Cette autoréférence est également gaspésienne par prolongement implicite. C'est sur ce prolongement que l'on s'interroge, cherchant à lui donner un sens, le regardeur, récepteur de la présence gaspésienne, ne peut le construire véritablement sans cette donnée formelle.

C'est par l'expérience gaspésienne de son auteur que l'objet pictural prend ainsi sens et forme autonomes. L'observateur se retrouve devant une œuvre dont le lieu, le paysage, est à la fois implicite, interrogé et problématisé dans une dialectique présence / absence.

Rose-Marie Arbour comprend bien ce phénomène lorsqu'elle déclare qu'«on ne saurait se référer à la vie pour interpréter l'oeuvre. Mais on peut se référer à l'oeuvre pour interpréter la vie⁵». En dernière analyse, le renversement du rapport sens / signe en signe / sens, dévoilé par les artistes dits informels nous amène à expliciter davantage le phénomène de l'immanence et de l'implicite.

L'immanence et l'implicite

L'oeuvre post-paysagiste nous apparaît moins transcendante que «descendante⁶» dans le sens que lui donne Roumanes. Ce dernier parle d'«esthétique de l'in-carnation⁷» qui permet l'expérience de l'implicite et de l'immanent dans l'oeuvre. Cette donnée descendante, symbole d'une action transformatrice du

⁵ ARBOUR, Rose-Marie, *De l'odeur de l'art international, art local*, Possible, hiver 1990, vol. 14, p. 3912.

⁶ ROUMANES, Jacques-Bernard, *Le Paradigme esthétique*, Université du Québec, août 1992, p. 9. Ce document nous a été distribué dans le cadre du cours Arts et Sciences, 1993.

⁷ Ibid., p. 9.

réel, ne culmine pas dans l'idéal et l'absolu, mais au contraire dans une réalisation matérielle (l'oeuvre). Cette expérience de l'immanent et de l'implicite éveille un sens incertain parce qu'elle n'est jamais parfaitement dévoilée ou complètement accomplie. Elle introduit davantage une **co-naissance** du sujet qu'une connaissance du sujet. L'expérience de l'oeuvre permet à tous et à chacun de renouveler, d'interroger et de commenter intimement la notion gaspésienne.

Le caractère immanent et implicite du post-paysagisme ne contredit pas la notion autoréférentielle du modernisme, mais il l'extrapole jusqu'à inclure la référence du paysage. Au contraire des formalistes, cependant, les matériaux post-paysagistes ne font pas que référer au médium lui-même (*the medium is the message*), ils réfèrent à son origine gaspésienne tout en la déconstruisant. Elle est alors problématisée au même titre que le médium et le matériau.

Conclusion

C'est aux limites des liens apparents avec le *ready-made*, l'art brut, l'art naïf, l'art informel ou formalisme que le post-paysagisme se dévoile. La grande différence entre mon oeuvre et les histoires d'art citées est que le sujet (le paysage gaspésien) n'est ni saisi dans ses aspects symboliques ou physiques, ni même signifié comme référent. Il se signifie lui-même par prolongement; l'oeuvre, le paysage et la dialectique qui les articule s'inscrivent alors dans une esthétique commune. Ces éléments se déconstruisent formellement et permettent aux contenus ethnologiques et anthropologiques de ma région de devenir implicites plutôt qu'explicites.

Chapitre III

Mon paysage

L'horizon

Précédemment, nous avons vu comment la notion de paysage pouvait dépasser le lieu géographique et de la nature proprement dite, et rejoindre davantage la perception que nous en avons. Le paysage nous apparaît plus près d'une notion, d'un point de vue qui s'articule à partir d'un objet, d'un environnement, d'un sujet ou du lieu; en définitive de l'autre.

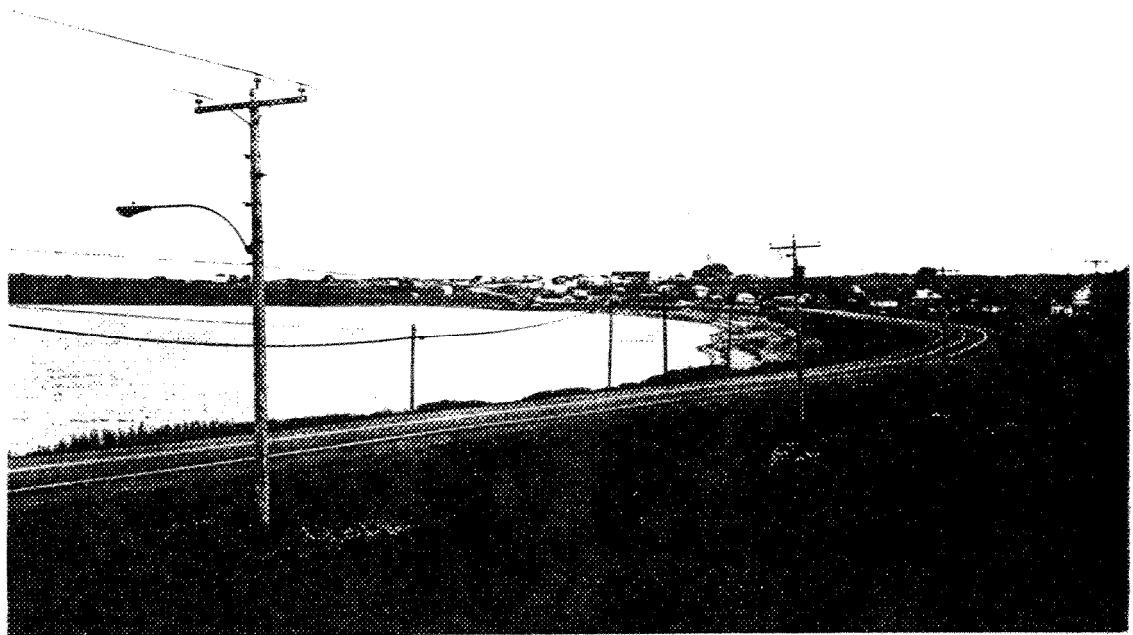
L'autre, la Gaspésie, est avant tout un horizon, une ligne large où le paysage gaspésien prend véritablement son sens. En définitive, le paysage est notre perspective, notre perception dont l'horizon devient la bande mémoire gravée, moulée de l'environnement de notre enfance. Une ligne large où le moi et cet environnement se sont inscrits à la fois comme limite subjective et objective. Une ligne large où la mémoire et la réalité immédiate se confondent dans une dialectique topographique et sémantique. Non seulement cette dialectique pose les jalons topographiques d'un lieu, mais elle établit

également un rapport avec l'autre qui nous modèle à son tour. À la fois semblable et différent, l'acte de création fait foi du concept / percept de cette intimité immanente et implicite.

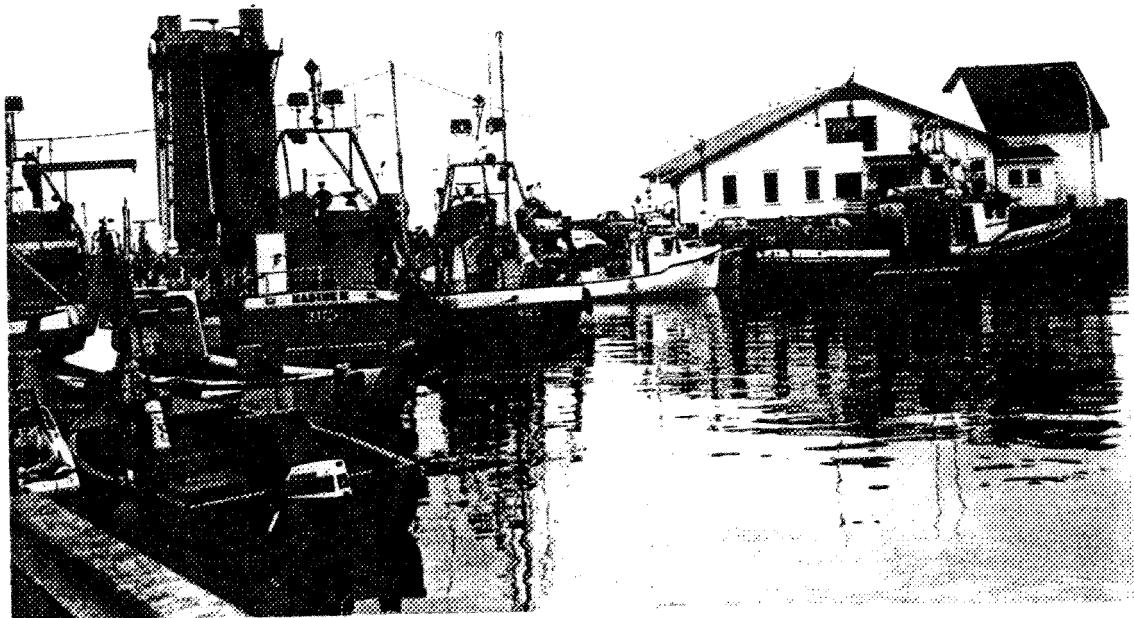
La similarité faite entre le rapport paysage / horizon pourrait être également interprétée comme un parcours anthropologique.

En effet, ce rapport porte en lui notre milieu familial, notre entourage, notre environnement naturel et social ainsi que nos valeurs culturelles. Un amalgame d'éléments qui ont laissé leurs traces, qui nous laissent à leur tour entendre leurs propres voix.

Le parcours que je vous propose ici est appuyé par quelques photos illustrant certains aspects de ce rapport paysage / horizon. Ce renfort photographique ne doit pas être perçu ou compris comme une preuve, un alibi fermé à la création, mais bien comme un échantillon qui ouvre sur l'indiciel, me confirmant comme témoin et indice de mon universel et de mon singulier.



Le village de Cap-d'Espoir où, dans l'insouciance de l'enfance, se sont inscrits les premiers contacts avec cet environnement marin.



Ces images sont des indices, des indicatifs de mon environnement gaspésien. Chaque détail compte: les maisons, les bateaux, la couleur, la lumière, les arbres et les brins d'herbe. Car ils sont présents et implicites en moi. J'en suis le continuum...



Peindre de la couleur, c'est mettre en présence l'absence. C'est faire de la couleur une expérience de l'expression qui résonne l'essence de notre paysage.

L'horizon la mémoire

L'horizon, c'est notre mémoire, trame de notre percept. C'est le paysage du réel immédiat, de l'autre, une liaison entre nos sens et le monde extérieur. Anne Cauquelin a bien établi le lien entre

le paysage, qui est notre percept, notre imaginaire et le monde extérieur:

«Nous aurions du mal à croire que le paysage n'est qu'artifice. Même si nous en apportons la preuve. C'est que le paysage est lié à trop d'émotions, à trop d'enfances, à trop de gestes déjà et, semble-t-il, toujours accomplis. Lié à ce rêve toujours renaissant de l'origine du monde - il aurait été «pur», d'une pureté dont nous entretien les Éden, et où nous retournons malgré notre savoir¹».

L'horizon, c'est ce que nous sommes, c'est aussi ce qui nous identifie par nos gestes. C'est également le façonnage de l'environnement sur nous, mais c'est surtout l'indicible paysage originel.

Toujours virtuel, il occupe une position du passé, du présent et du devenir. Indissolubles, le paysage et l'horizon sont l'endroit où se termine notre vue et où la terre et le ciel semblent se toucher. Autrement dit, l'horizon, c'est la confusion entre deux mondes.

¹ CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Édition Plon, 1989, p. 22.

Cet exercice métaphorique me démontre que l'horizon est plus qu'une structure fixe et dualiste entre deux mondes. Il est plutôt une ligne dynamique, un flux toujours en évolution; en somme une dialectique. Cette conception dynamique de l'horizon fait davantage appel à la mémoire, au souvenir et à l'objet dans l'immédiat pour accumuler de l'information et se constituer en une syntaxe de la **co-naissance**.



Le paysage gaspésien est inscrit en osmose dans ma mémoire biologique. Ce n'est pas du souvenir dont je traite ici. C'est de l'empreinte énergétique et vibratoire de ces lieux marins. La mémoire biologique est, en quelques mots, l'entrepôt de mon environnement gaspésien inscrit en valeur énergétique lui correspondant au sein de mon système nerveux.

«Vous ne pouvez pas sortir du sillon que votre niche environnementale a gravé dans la cire vierge de votre mémoire depuis sa naissance au monde de l'inconscient²».

² LABORIT, Henri, *Éloge de la fuite*, Paris, Édition Robert Lafont, 1976, p. 35.

Conclusion

Pour nous, le paysage gaspésien ne peut être confiné aux simples phénomènes géographiques. Pour nous, le paysage est déconstruit, n'étant plus «un c'est ce que je vois-là et devant moi», mais devenant le regard sur ce que je vois-là et autour de moi. L'horizon constitué de la mémoire et de la présence palpable et charnelle. Le paysage s'y rattache et façonne l'horizon qui à son tour façonne le paysage.

Husserl explicite davantage le rapport paysage / horizon par le rapport percept / concept de l'objet. Pour lui, l'objectivité se constitue, dans un acte continu, dans le "continuum d'un acte" qui contient trois moments d'inégale importance quantitative: le souvenir primaire, la perception réduite en un point et l'attente. Chacun de ces points communique pour former une unité indéfinie. Husserl insiste sur le caractère unitaire et continu de l'appréciation temporelle. Il parle de «caractères d'écoulement» des objets dans le temps.

La phase temporelle est elle-même continue. Le passé ne disparaît pas, mais s'accroît, car les autres passés se rattachent à lui.

CHAPITRE IV

LE POST-PAYSAGISME ET MON OEUVRE

Cette recherche vient renforcer et confirmer des réflexions qui avaient émergé des expériences plastiques antérieures. Ces réflexions sur le faire et sur l'apport accordés à l'appropriation de l'objet par l'artiste remettaient en cause mon implication et mon rôle dans l'élaboration d'une oeuvre telle que pensée jusqu'ici. Elle impliquait de ce fait une plus grande conscience de l'investigation de mes actes par l'implicite dans le faire qui, dans le passé, était plutôt une application orientée et dirigée par le souvenir soutenu de l'imagerie régionale où tous les gestes se structuraient pour une mise en place d'une réalisation.

Cette prise de conscience m'oblige à porter un double regard. Un premier regard sur l'évolution et le développement de l'oeuvre en cours. Quant au second regard, il porte sur ma position physique en rapport avec l'oeuvre. Un rapport qui accorde à l'oeuvre une réalité distincte et distante du regardeur dans un même temps et un même lieu dont il est le témoin privilégié. Enfin, une oeuvre façonnée par un travail où le geste

marque la débrouillardise, la fierté et cette énergie me transperçant de ma région natale.

L'oeuvre

Mes quatre œuvres qui sont ici proposées sont toutes réalisées dans un langage qui fait appel à des principes ou codes picturaux et qui se racontent par leur propre constitution structurale, tout en étant la prolongation du paysage gaspésien (figures I,II).

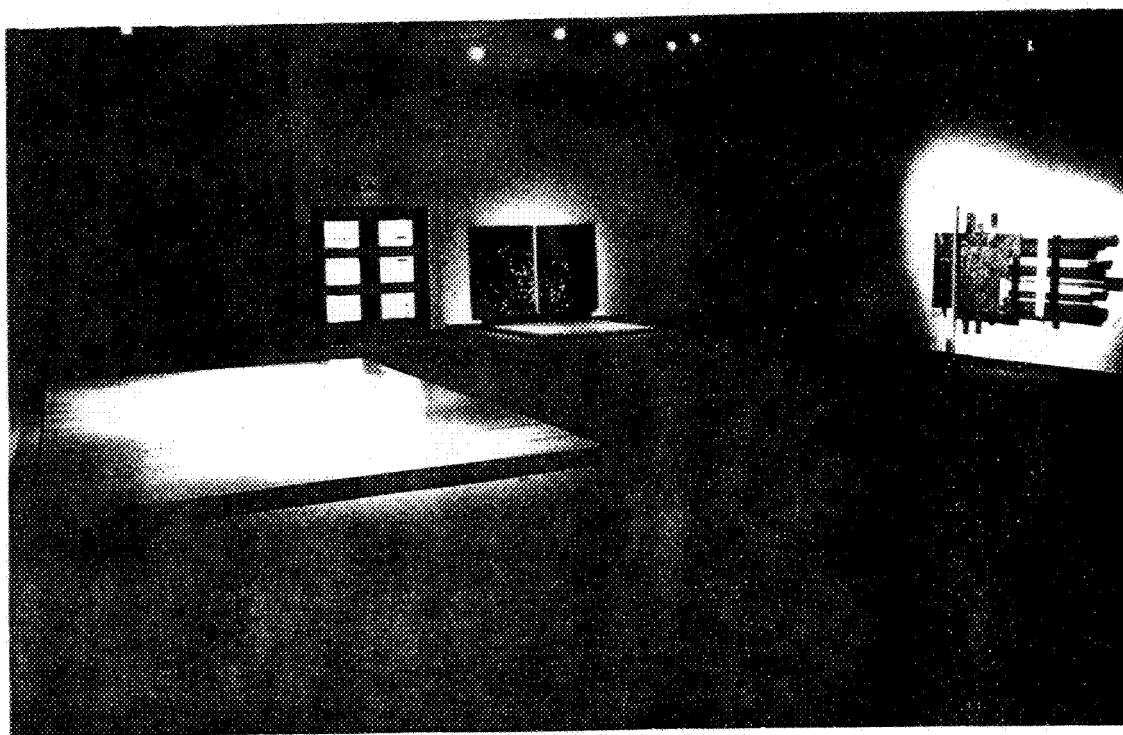


Figure I

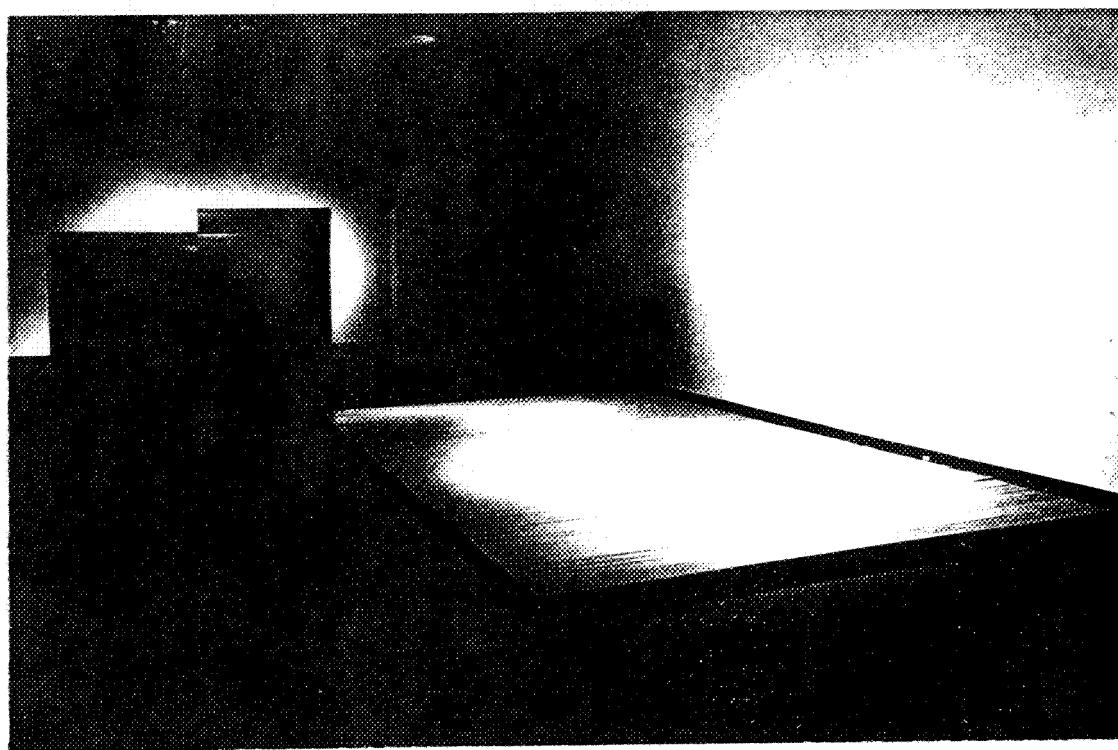


Figure II

Les deux œuvres qui suivent introduisent ma production. Les éléments formels tels que le bois peint et le métal traité respectent les jalons du post-paysagisme (gaspésien). Elles interrogent le rapport de la picturalité dans ses limites et le paysage proprement dit qui se confond dans une seule et même réalité dans mes peintures objets (figures III, IV).

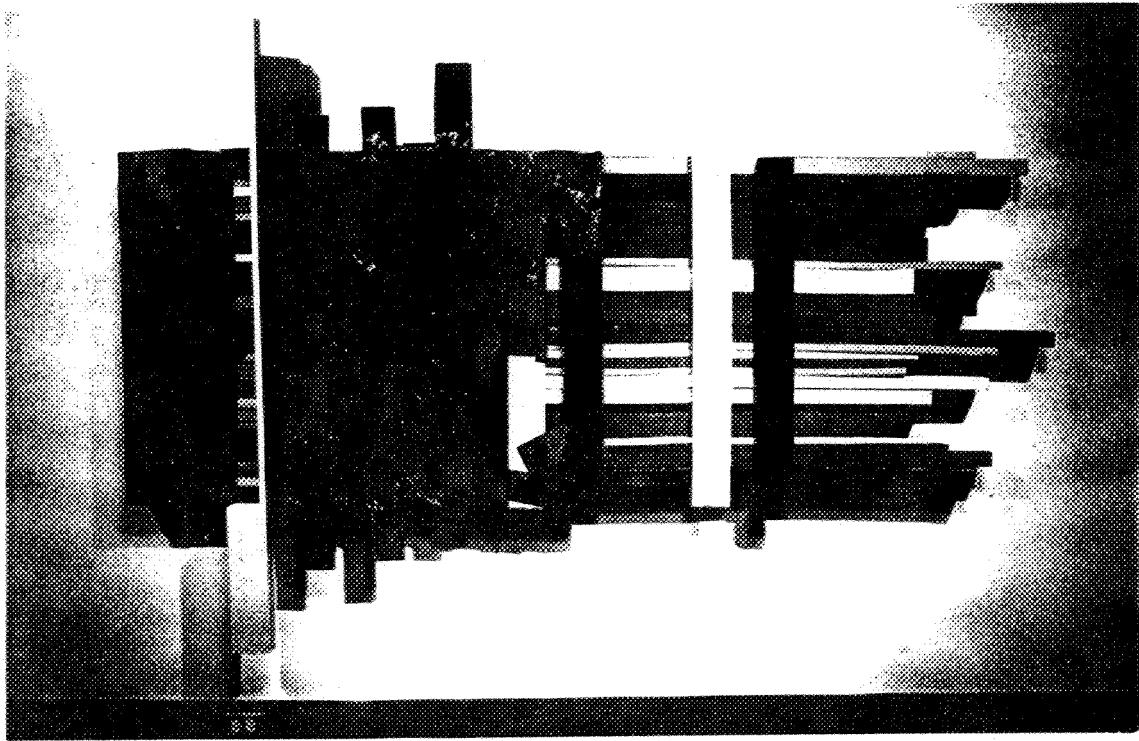


Figure III

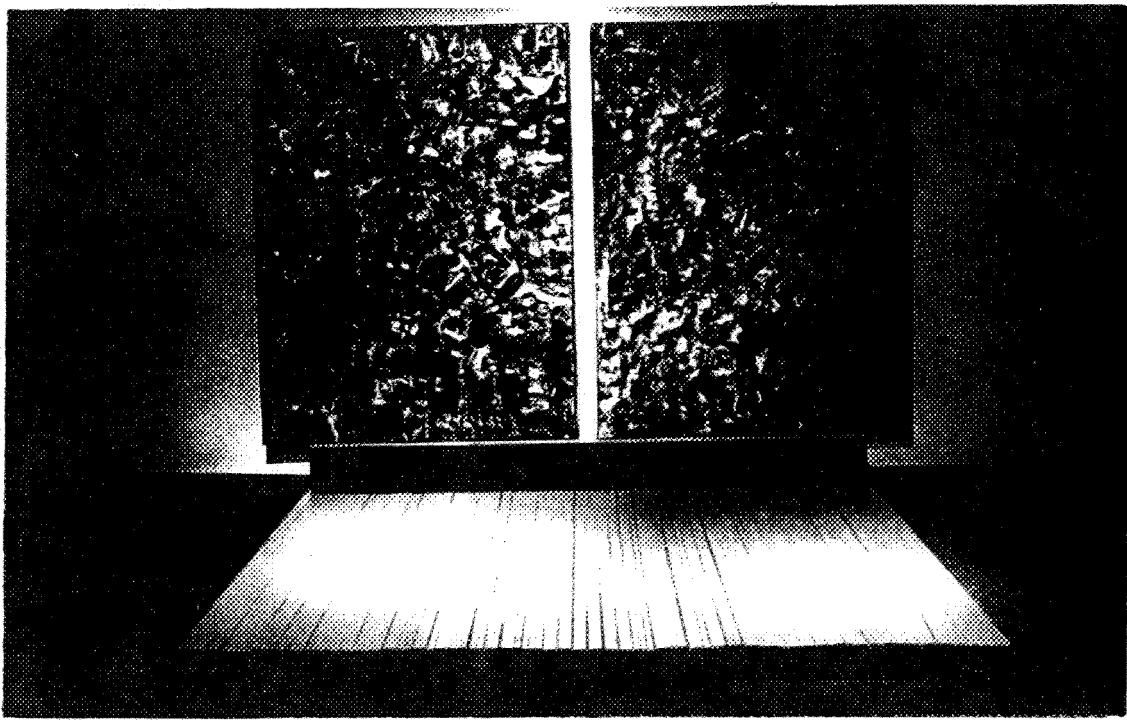


Figure IV

En plus de la corrosion et des colorations bleutées des surfaces métalliques rivetées que peut nous inspirer le monde ouvrier, ces deux peintures objets contiennent des couleurs riches, vives et lumineuses, caractéristiques de certaines maisons colorées du littoral marin. Des qualités dont la couleur émane pour nous atteindre et faire vibrer nos sens aux valeurs équivalentes du paysage gaspésien.

Toutes ces peintures objets sont recouvertes de plusieurs couches de peinture. Le nombre d'applications de peinture varie peu d'une oeuvre à l'autre, proposant ainsi une générosité riche et subtile des surfaces s'apparentant à la voluptueuse sensualité d'une mer très calme.

Les coloris vifs et variés de l'oeuvre et la coloration monochrome de la partie au sol de l'oeuvre suivante n'ont pas été employés dans le but de briser la volumétrie de l'objet ou du support, mais, au contraire, pour accroître par la couleur un pouvoir de reconstituer un objet pictural. Les dessus et les

contours de chaque planche sont peints individuellement, puis les planches sont assemblées par la suite pour donner une masse de couleur homogène.

Picturale, plus que sculpturale, mon oeuvre est avant tout l'expérience rayonnante et physique de la couleur peinte. Le support massif dans mon travail n'a pas été introduit dans une perspective sculpturale de la forme et de l'objet dans l'espace. Au contraire, elles sont inhérentes de mes interrogations sur la picturalité apparentée ici à la toile, à l'objet plat ou à la surface que recouvre la peinture.

Le support massif de mes œuvres contribue à accroître et à donner à la peinture et à la couleur une présence physique, charnelle et visuelle, imposant comme le paysage gaspésien.

Les deux dernières œuvres viennent conclure cette présentation de ma production actuelle sur le post-paysagisme gaspésien. Ces dernières reprennent et respectent mes préoccupations sur

la picturalité. La couleur va désormais prendre tout son sens comme la seule source capable de transmettre cette force du paysage gaspésien. Contrairement aux œuvres précédentes, je désirais abolir cette présence lyrique et séductrice qui conduit le regardeur à s'éprendre de ses propres émotions.

Plus simples et plus lumineuses, ces œuvres mettent en présence plus que des couleurs monochromes de rouge orangé et de vert tendre. D'elles émane la présence de l'implicite rayonnant de la lumière. Ce rayon de lumière prend véritablement son sens quand, près de la base du mur, s'étale sur le plancher l'œuvre qui en exulte sa présence physique. Elles sont des paysages.

Paysage de lumière et de couleur, elles imbibent le lieu. En plus d'une présence formelle, la lumière, la couleur courent le long des murs et atteignent le plafond. La lumière se propage, l'implicite des couleurs contamine notre mémoire pour faire de nous des porteurs de paysages gaspésiens (figures V, VI, VII).

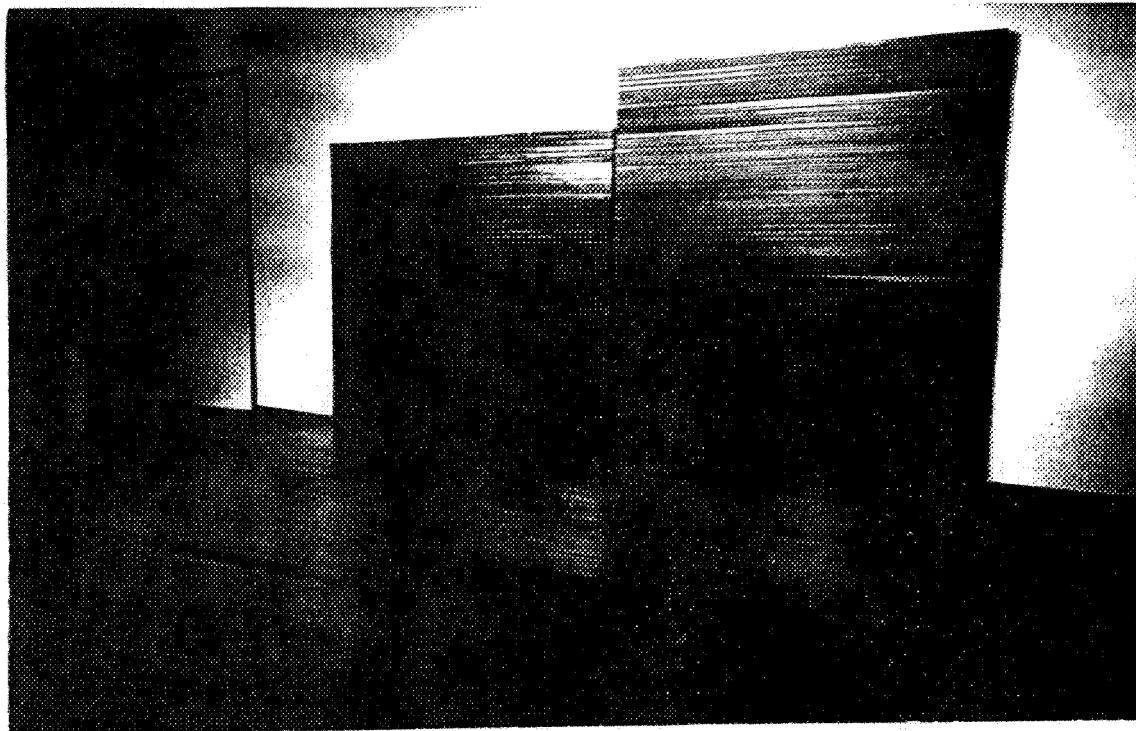


Figure V

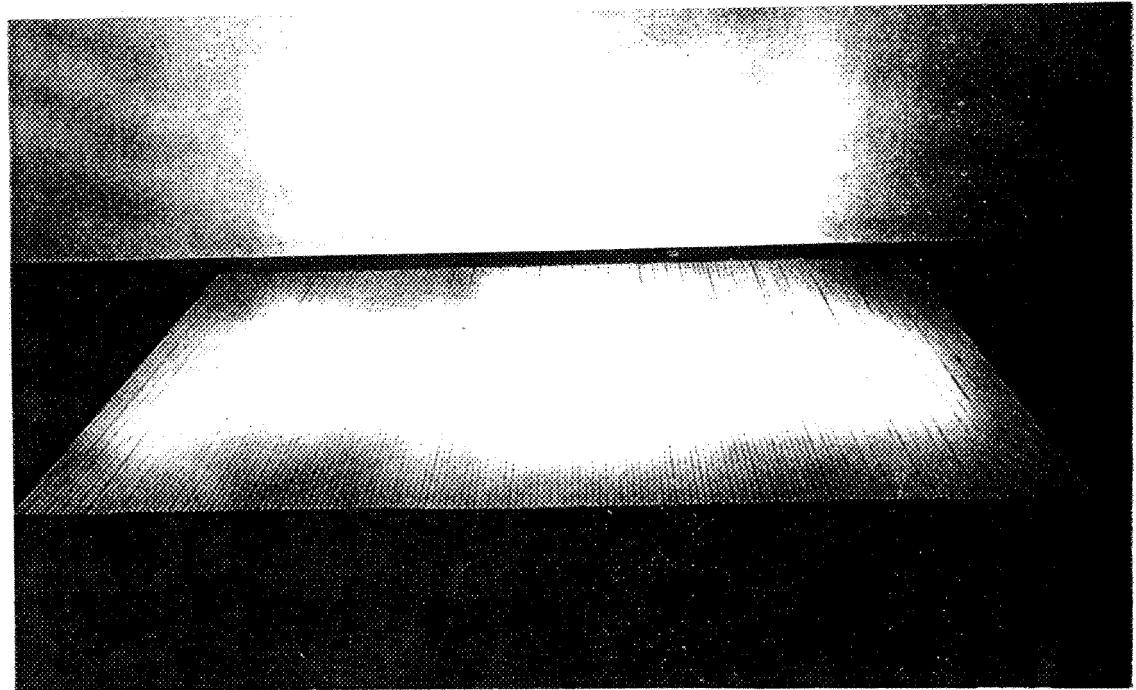


Figure VI



Figure VII

CONCLUSION

Dès les premières lignes, nous avons pris connaissance que ma pratique se veut un éveil paradoxal de notre conscience sur l'identité. D'un certain point de vue, cette communication accompagnant l'oeuvre témoigne en soi du paradoxe. Car cette dernière veut expliciter l'implicite du post-paysagisme gaspésien, le rattachant à la notion du paysage, à l'histoire et à l'anthropologie, tout en rendant ces notions problématiques.

Ainsi, mon oeuvre est le résultat de l'expérience cumulative avec ma Gaspésie, expérience étrangère à l'expérience livresque. Paradoxalement, c'est justement par ce facteur de la connaissance, par les mots et par la pensée que ma recherche a pu conserver tout son caractère et toutes ses couleurs originelles. Comme si l'expérience des autres pouvait rendre plus vraie, plus plausible l'expérience personnelle et, par extension, la légitimer.

Il n'en demeure pas moins qu'il existe des vérités qui ne demandent pas à être dites mais à être reçues et vécues.

Jusqu'à présent, le paysage gaspésien a été au coeur de ma démarche. Ce sujet a surtout fait partie de mes recherches formelles et esthétiques. Cette recherche se concrétise en une œuvre m'inscrivant et inscrivant ma région par prolongement.

Ce même filon m'a de plus conduit à identifier les paramètres de ma pensée, à toucher, en quelque sorte, les structures et les fondements du rapport percept / concept. Ils sont en définitive les véritables moteurs qui construisent l'imaginaire de mon environnement passé, présent et futur.

Désormais, mes préoccupations ne se limiteront plus à montrer mes expériences et mes gestes qui s'inscrivent et inscrivent ma région gaspésienne de façon implicite. J'ai à dessein mettre en vue et mettre à voir la couleur dans l'environnement, faire de celle-ci une expérience du quotidien avec lequel nous co-habitons. Peindre m'apparaît non seulement comme un acte d'identité mais également une source porteuse de projet.

Avoir à peindre pour projet, c'est en quelque sorte mettre en place et mettre sur-place dans l'environnement du sens. Inversement au sens puisé de l'intérieur pour réaliser, c'est par l'extérieur que le projet s'intègre et se réalise dans la vie, le présent. Par conséquent, l'artiste ne cherche plus, il donne à vivre l'expérience dans la vie.

J'ai donc pour projet de re-peindre, dans tout environnement, mon paysage. En définitive, de re-peindre la Gaspésie.

BIBLIOGRAPHIE

ARBOUR, Rose-Marie, *De l'odeur de l'art international, art local,*
Possible, hiver 1990, vol. 14.

ARNHEIM, Rudolf, traduit de l'américain par Claude Noël et
Marc Le Cannu, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976,
c1969.

BOI, Yves-Alain, article, *Modernisme et postmodernisme*,
Encyclopédie Universalis, Symposium, les enjeux, Paris, 1990.

CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Édition Plon,
1989.

DUBREUIL-BLONDIN, Nicole, *Les femmes dans la nature ou*
l'immanence du contenu, Art et féminisme, catalogue de
l'exposition au Musée d'art contemporain Montréal, (11 mars
- 2 mai 1982).

KRAUSS, Rosalind E., *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Édition Macula, 1993.

LABORIT, Henri, *Éloge de la fuite*, Paris, Édition Robert Lafont, 1976.

LYOTARD, Jean-François, *La Phénoménologie*, Paris, Que sais-je? Édition Presse universitaire de France, 1969, vol. 625.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Résumé de cours*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, tome 8.

PAULHAN, Jean, *L'art informel: Éloge*, Paris, Éditions Gallimard, 1962.

PIERRE, José, *Encyclopédie Universalis*, Paris, 1990, corpus 15.

ROUMANES, Jacques-Bernard, *Le Paradigme esthétique*,
Université du Québec à Montréal, août 1992.

TREMBLAY, Denys, *La sculpture environnementale: point de vue historique, articulation conceptuelle et illustration*, VIII-Vincennes, Université de Paris, 1988.

Grand Dictionnaire encyclopédique de Larousse, Paris, 1984,
tome 8.

La Grande Encyclopédie Alpha, Italie, 1971.

Petit Dictionnaire français de Larousse, Paris, 1990.

DONNÉES TECHNIQUES DES OEUVRES

I. Vue d'ensemble de l'exposition

II. Vue d'ensemble de l'exposition

III. Bois, métal, peinture
5'4" x 8'0"

IV. Bois, métal, peinture
6'5" x 8'0" x 8'3"
(hauteur - profondeur - largeur)

V. Bois, peinture
9'6" x 9'6" x 16'0"
(hauteur - profondeur - largeur)

VI. Bois, peinture
12'0" x 20'4"
(profondeur et largeur)

VII. Détail (figure VI)
Réflexion de la lumière