

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

ESSAI ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE  
PRÉSENTÉE À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR  
SIMON-PIER LEMELIN

ESTHÉTIQUE DE LA CHASSE ET DE LA PÊCHE :  
À LA RECHERCHE DU PRINCIPE IMMATÉRIEL VITAL

AVRIL 2007



### *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.

Ce travail de recherche a été réalisé  
à l'Université du Québec à Chicoutimi  
dans le cadre du programme  
de Maîtrise en art

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

## RÉSUMÉ

Issue d'abord d'un questionnement sur le sensationnalisme, la subversion et les valeurs prisées par la société actuelle, ma recherche-crédation prend un virage décisif lorsque je réfléchis sur les origines de ceux-ci. C'est à la suite de ce questionnement que je m'en retourne vers une recherche identitaire. Je me positionne sur la relation entre les activités de chasse et la pêche et mon système de valeurs. Une esthétique de la chasse et de la pêche, une redécouverte de mes valeurs, s'articulent alors dans une pratique multidisciplinaire.

Dans une approche plastique et poétique, ma pratique est dirigée vers un aspect mythique du rapport identité/territoire combinant épuration et complexité. Un de mes intérêts majeurs concerne la filiation entre le passé et le présent, le primitif et le contemporain. Sous l'angle de l'inspiration ou de la convergence, les pratiques artistiques archaïques et autochtones sont en lien direct avec mes préoccupations. De la plasticité vers les notions de territoire et d'identité, je cherche à lier présent et passé dans une vision d'avenir. Ma recherche s'articule autour des idées de relation à la nature, à ses forces, de relation au territoire physique et mystique, spirituel, mais aussi dans une recherche identitaire. L'identité du chasseur/pêcheur dans son espace physique et mental, dans ses valeurs et sa passion.

L'ensemble du travail effectué dans le cadre de la maîtrise se matérialise dans l'exposition *Principe Immatériel Vital* (2006), dont le sens du titre est la définition du mot esprit. C'est à travers ce long parcours qu'est la recherche-crédation que j'ai pu élaborer un langage plastique personnel lié à la chasse et la pêche, à des valeurs de respect et de partage. Aussi, cette étape importante dans mon cheminement d'artiste et d'humain m'a ouvert de nouvelles pistes de travail autour des thèmes de l'identité personnelle et collective, de notre relation aux origines, de notre vision de la prédation ainsi que sur la relation à l'avenir collectif.

**Mots clés : Chasse, pêche, identité, territoire, expression picturale, primitif, contemporain, valeurs, nature.**

Figure 1  
*Autoportrait (détail)*, 2006



## **REMERCIEMENTS**

Tout d'abord, je tiens à remercier Jean-Pierre Séguin et Michael La Chance pour le travail qu'ils ont accompli à titre de directeurs de ma recherche. Je tiens aussi à remercier mes parents ainsi que Sonia Boudreau pour leur support constant et leur présence. Je remercie aussi Élisabeth Kaine et René Derouin pour leur participation au jury, Paul Lussier, Patrice Tremblay, François-Marie Bertrand et mon frère Jean-Pascal Lemelin pour l'aide précieuse qu'ils m'ont, tour à tour, offerte tout au long de ce processus ainsi que pour leur amitié. Merci aussi à mes collègues de maîtrise qui m'ont questionné et appuyé. Un remerciement particulier à Diane Laurier et Daniel Dutil, surtout pour ce qu'ils sont.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	3
REMERCIEMENTS.....	5
TABLE DES MATIÈRES.....	6
LISTE DES FIGURES.....	7
INTRODUCTION.....	9
CHAPITRE I	
DE LA CRITIQUE SOCIALE À LA RECHERCHE IDENTITAIRE.....	11
1.1 L'art comme outil politique.....	12
1.2 L'art engagé et le sensationnalisme.....	17
1.3 L'hypothèse de la perte de repères .....	19
CHAPITRE II	
ART DES ORIGINES ET ESTHÉTIQUES CONVERGEANTES.....	24
2.1 Les activités de chasse et pêche : recherche de valeurs et d'identité .....	25
2.2 L'art aborigène : une approche identitaire du territoire.....	29
2.3 L'art et les artistes : influences ou convergences.. ..	36
CHAPITRE III	
<i>PRINCIPE IMMATÉRIELVITAL</i> : LA PRODUCTION.....	43
3.1 Le contraste du primitif au contemporain .....	44
3.2 La réalisation : dédoublement du rituel.....	52
3.3 Les partages, état d'esprit et communication : retour sur certaines œuvres.....	58
CONCLUSION.....	68
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUE.....	69
BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE.....	70

## LISTE DES FIGURES

Figure 1	<i>Autoportrait</i> (2006). Photo en atelier, Photo Simon-Pier Lemelin.....	4
Figure 2	<i>Principe Immatériel Vital</i> (2006-2007). La Pulperie de Chicoutmi, Photo Simon-Pier Lemelin.....	10
Figure 3	<i>Déjouer les (mots) maux</i> (détail)(2006). Installation, Occurrence, Montréal, Photo Sonia Boudreau.....	16
Figure 4	Relevé topographique 22D7, Ministère des ressources naturelles et de la faune du Québec (1996), Cartothèque UQAC.....	31
Figure 5	<i>Homme/Original</i> (2006), Photo Alain Dumas.....	32
Figure 6	Abri sous roche présentant des empreintes de mains, Rio Pinturas, Patagonie, Argentine.....	40
Figure 7	<i>Paysages de Kalumpiwarra, Yalmanta et Ngulalintji</i> , Roover Thomas (1984).....	42
Figure 8	<i>Homme/Original</i> , en cours de production (2006), Photo Alain Dumas.....	46
Figure 9	<i>Homme/Original</i> ((détail) (2006) Photo Alain Dumas.....	48
Figure 10	Tableau des icônes .....	50-51
Figure 11	<i>Homme/Ours</i> (2006) Photo Alain Dumas.....	54
Figure 12	<i>Homme/Truite</i> (2006) Photo Alain Dumas.....	55
Figure 13	<i>Homme/Canard</i> (2006) Photo Alain Dumas.....	56
Figure 14	<i>Partages</i> (2006) Photo Alain Dumas.....	59
Figure 15	Surface historiée présentant quatre grands bovidés, Kom Ombo, Nubie, Égypte .....	60
Figure 16	<i>Partages</i> (détail) (2006) Photo Alain Dumas.....	62
Figure 17	<i>Autoportrait</i> (2006) Photo Alain Dumas.....	63
Figure 18	<i>Éléments</i> (2006) Photo Alain Dumas.....	64



Figure 19 *Entre deux mondes unis* (2006) Photo Alain Dumas.....67

## INTRODUCTION

La première section de ce texte d'accompagnement campe les origines de ma réflexion. Les questionnements d'ordre éthique, politique et esthétique y sont présentés dans un esprit de compréhension du cheminement menant de la proposition plastique à caractère éthico politique vers l'esthétique ludique, puis vers un questionnement sur le sensationnalisme et la subversion. Elle trace le parcours mental vers un questionnement à propos de la perte de repères mystiques et de valeurs.

En second lieu vient l'explication théorique de l'élaboration d'un langage plastique à partir de références historiques et artistiques. Ces références sont placées dans une position soit d'influence, soit de convergence. Dans une relation à certains artistes et en faisant écho à certains courants ou types d'art, le second chapitre explique mes choix esthétiques. Un positionnement s'y installe aussi du point de vue de l'approche identitaire du sujet et de son traitement. Une filiation entre primitif et contemporain y est démontrée par des références à l'art rupestre, l'art aborigène australien et la recherche d'Edward Poitras. La relation au territoire, dans la création d'une esthétique du chasseur et pêcheur, y est aussi expliquée.

Le troisième et dernier chapitre traite de la production finale liée à ma recherche du point de vue pratique. Il présente et explique le choix des différentes stratégies plastiques, de leurs tenants et aboutissants. L'application plastique du contraste entre primitif et contemporain, dans un lien étroit, la manière dont il est exprimé et les raisons de cette expression y sont démontrées. Aussi, l'importance du rituel et son dédoublement est expliquée en créant un lien pratique entre les activités de chasse et pêche et la production artistique. Par la suite, une réflexion sur certaines œuvres de l'exposition finale *Principe Immatériel Vital* (2006), concernant le pourquoi et le comment de celles-ci.

Figure 2  
*Principe Immatériel Vital*  
La Pulperie de Chicoutimi, Saguenay, 2006



**CHAPITRE I**  
**DE LA CRITIQUE SOCIALE VERS LA RECHERCHE IDENTITAIRE**

## **1. DE LA CRITIQUE SOCIALE VERS LA RECHERCHE IDENTITAIRE**

Ce premier chapitre présente les origines de mon travail de recherche et les questionnements le constituant. Ainsi y seront abordés les enjeux de l'art comme outil politique et l'art engagé dans un contexte de sensationnalisme. La formation d'une hypothèse concernant une perte des repères spirituels et des valeurs morales y propose la transition entre l'art éthique ou politique et la création d'une esthétique du chasseur et pêcheur dans une recherche identitaire.

### **1.1 L'art comme outil politique**

Ma recherche en art multidisciplinaire a pour origine une suite d'événements personnels survenus entre 1996 et aujourd'hui. L'enchevêtrement des divers apprentissages liés à ces événements, dont il sera question dans cette partie du chapitre, me mène à présent à formuler l'hypothèse suivante : Comment est-il possible de retrouver un ancrage dans les valeurs de partage, de respect de l'environnement et de l'autre par une recherche artistique et identitaire, dans un contexte de surenchère du spectaculaire dans l'art et la société?

D'entrée de jeu, un survol des différentes étapes de mon cheminement s'impose. Ces étapes sont toutes, à différents niveaux, fondatrices de ma réflexion actuelle. Que ce soit d'un point de vue esthétique ou d'un point de vue idéologique, chacune des étapes mentionnées contribue à former ma production actuelle.

Ma recherche artistique débute en 1996, alors que je suis étudiant en graphisme. Les exercices de haute précision à main levée, la transposition d'un concept élaboré en une image épurée, la ligne, comme ensemble ou forme complexe, me fascinent. J'assimile les différentes stratégies du graphisme. La lisibilité de l'image par l'épuration et la composition deviennent pour moi un mode de pensée.

Le milieu collégial que je fréquente à cette époque me procure aussi une nouvelle vision du monde. Mon implication dans le mouvement étudiant, ainsi que les diverses rencontres que je fais au sein de celui-ci me permettent de découvrir des conceptions différentes des rapports de société. Marx, Engels, Lénine et De La Boétie, mais aussi des auteurs plus contemporains tel Fernand Dumont et les poètes et paroliers québécois sont en ce temps mes principales lectures. Je développe alors un esprit critique face au capitalisme. Mon intérêt pour l'histoire et la politique s'élargit et je deviens militant au sein du Parti de la Démocratie Socialiste.

Compte tenu de ces nouvelles connaissances, ma perception et ma conception du graphisme commercial change. L'idée dominante de produire des images messages vendeurs de rêves et d'illusion m'a très rapidement répugné. C'est ainsi que j'en suis venu à passer moins de temps à la table à dessin et à l'ordinateur et de plus en plus à l'atelier de sculpture. Mon intérêt pour le métier de graphiste ayant considérablement diminué, je transposais cependant ses stratégies plastiques de lisibilité rapide, d'épuration et de composition dans ma production artistique.

Que ce soit par la sculpture, la photographie ou la vidéo, je cherchais à cette époque à créer des œuvres dénonciatrices et corrosives. La force de persuasion résidait alors pour moi dans le spectaculaire et la provocation. J'utilisais donc les symboles du capitalisme puisés à même les médias de masse. Une interaction entre marques de commerce et travail des enfants ou encore entre images d'hommes politiques occidentaux et images de répression policière dans les manifestations alter mondialistes constituait l'essentiel de mon travail. Ma production artistique, sous l'influence des stratégies marchandes du graphisme et des médias, mettait de l'avant le message. Je croyais pouvoir, par une dénonciation des iniquités sociales diffusées à travers le circuit de l'art, apporter un changement dans la société. L'ensemble de ma production était alors basé sur un rapport art/politique qui offrait une lecture unilatéralement dirigée vers le message dénonciateur.

J'ai bientôt constaté que le public semble avoir développé une forme d'insensibilité face aux images chocs qui lui sont assénées par la surenchère sensationnaliste des médias. J'ai été rapidement désillusionné quant aux bénéfices sociaux que l'on peut retirer des images messages subversives, voire brutales, d'un art dit politique. Ce martèlement psychologique me semblait manquer de force de persuasion réelle. Cette désillusion conduisit mon travail vers une production de caractère formaliste, dans laquelle le message appartient à un niveau de lecture secondaire de l'œuvre. Je me suis intéressé à la forme pour elle-même et pour ce qu'elle peut porter en matière de concept. N'ayant pas perdu mon envie de changement dans la société, j'ai acquis alors la conviction que l'expérimentation

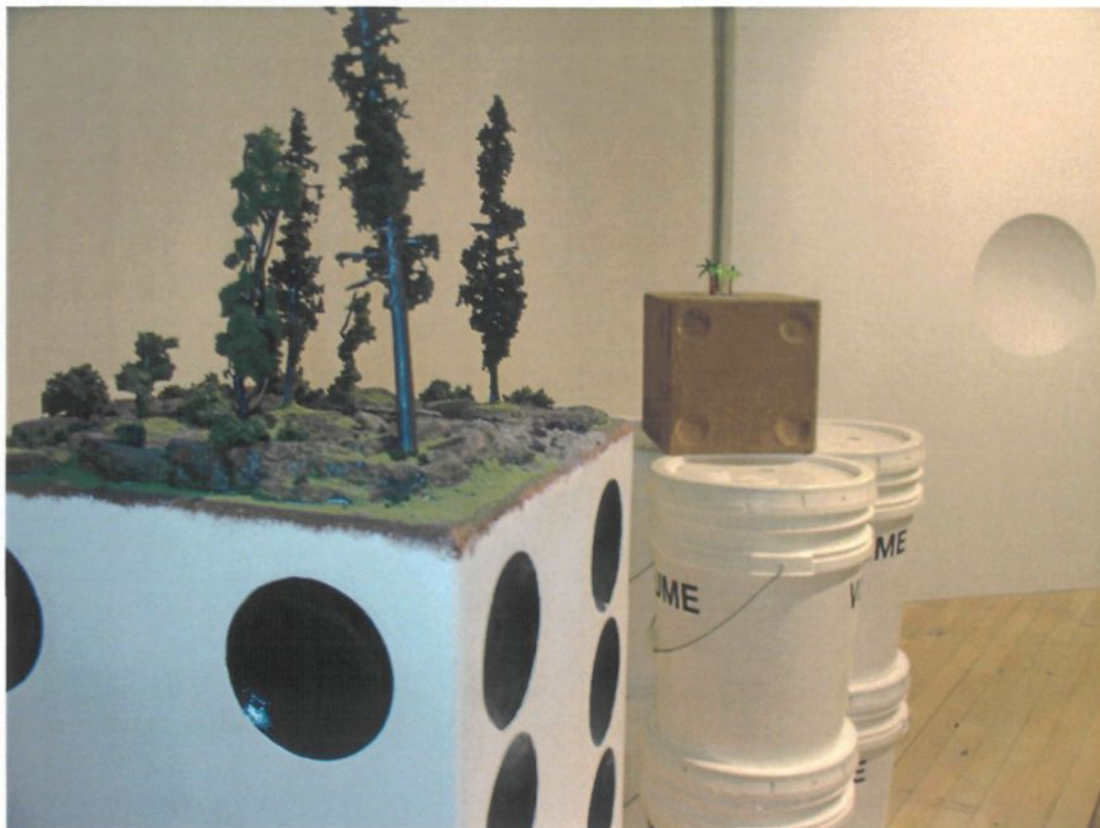
formelle peut être un réel moyen de mettre l'art au service du bien-être individuel et collectif.

Dans ces expérimentations, la première piste que j'empruntais fut celle des stratégies communicationnelles du rire. Mes stratégies de prédilection étaient alors les changements d'échelle créant un effet de surprise, les renversements de sens et le mot d'esprit transposé en objet rébus. Un exemple de ce travail étant les objets rébus *Déboisé et Désert* (2005). (Figure 3, p. 16)

Il n'y a qu'à observer les nombreuses recherches scientifiques et médicales récentes traitant des effets du rire sur la santé physique et mentale pour être convaincu du potentiel de celui-ci. Considérant que le rire constituait un élément contribuant au mieux-être collectif, je m'efforçais de produire des œuvres ludiques. Cette recherche me poussa à me situer en regard de la corrélation art et politique ainsi que sur le sensationnalisme et son influence sur la frontalité du message en art actuel.



Figure 3  
*Déjouer les (mots) maux* (détail) (2006).  
Installation, Occurrence.



## 1.2 L'art engagé et le sensationnalisme

Dans une relation art/politique, une œuvre telle *Attentat* (présentée dans plusieurs lieux publics depuis 2002) de l'ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable, [www.atsa.qc.ca](http://www.atsa.qc.ca)) semble de prime abord donner du spectacle. L'œuvre présente un véhicule utilitaire sport modelé de telle sorte qu'il ait l'air d'un reste d'attentat terroriste à la voiture piégée. Toutefois, le véhicule est accompagné d'une vidéo inspiré du domaine publicitaire. Celle-ci présente les conséquences de ce type de véhicule sur l'environnement ainsi que des revendications claires face aux réglementations qui devraient en contrôler l'utilisation ou l'abolir. Le dispositif est efficace et le message pertinent, mais est-il possible de tenir un discours semblable hors de la formule sensationnaliste calquée sur les médias de masse?

L'œuvre devient-elle plus politique qu'esthétique lorsqu'elle est à la fois choc et confrontation? Dans le cas de l'intervention précédemment citée, la création artistique –plurivoque- semble perdre en ouverture, devenir univoque. Nous devons ici entendre ouverture au sens, apporté par Umberto Eco (1965), d'une possibilité d'appropriation de l'œuvre par le spectateur. Cette perte d'ouverture s'effectue par le glissement du statut d'œuvre d'art vers celui de documentaire social ou d'outil de revendication. Cette translation crée selon-moi une fermeture des possibilités d'interprétation par le spectateur en lui offrant un point de vue unique sur une réalité sociale.

C'est à partir de cette prise de conscience de l'effet de fermeture occasionnée par la recherche d'une transmission de message éthico-politique dans un esprit *mass-média* que j'ai articulé une réflexion à propos du sensationnalisme. Il y a aujourd'hui dans l'art une tendance à l'intégration du spectaculaire, une surenchère empruntée aux médias de masse. Un exemple très à propos de cette intégration du spectaculaire est l'œuvre *Robogun* de Philippe Meste : un dispositif de guerre mécanique téléguidé et pouvant être armé de 12 roquettes et dont la désolante démonstration fut faite en 2001 par l'explosion d'un mur de la galerie Jousse Entreprise (France).

De manière contradictoire, selon Dominique Baqué (2004), l'art éthico-politique inclurait aussi un désir de réintroduction du réel dans une société du spectacle telle que présenté par Guy Debord (1967). Or, le réel dont il est ici question est selon moi partie intégrante du spectacle qui nous est proposé par les médias engagés dans une surenchère sensationnaliste. Dans son essai *L'art à l'état gazeux* (2003), Yves Michaud affirme qu'il n'y a même plus sens à parler de citation ironique ou de mise en abyme du monde et que l'art contemporain n'est en réalité qu'un échange et un recyclage sans fin des mêmes thèmes (violence, guerre, iniquités sociales) dans un monde devenu indissociable des médias qui le représentent et qui en réalité le constituent. Le désir de réintroduction du réel ne serait alors ici qu'un renforcement du spectacle. En ce qui me concerne, le réel se situe dans une dimension spirituelle de l'art, dans une recherche de valeurs humaines ainsi que dans une relation au monde conduisant à l'absolu contenu dans un lien au cosmos. Comment est-il possible d'exprimer ce réel dans une production artistique actuelle?

### 1.3 L'hypothèse de la perte de repères

Comme présenté plus tôt dans ce texte, une partie de la production artistique contemporaine est sous l'influence directe des médias de masse et de leur manière de faire la nouvelle, la publicité et le divertissement. Mais se limiter à cette conclusion ne serait-il pas une esquive de l'importante question sous-jacente à ce constat : quelle est l'origine du besoin croissant de sensationnalisme dans la société occidentale?

Mon hypothèse est que ce besoin sans cesse grandissant de sensations fortes vient d'un manque, d'une perte quasi totale de repères mystiques et sociaux, nécessaires à l'épanouissement de l'être humain. Je pose ici la question, de plus en plus évidente à mes yeux, du besoin de se rattacher, individuellement et collectivement, à des valeurs plus fortes et profondément ancrées en nous que celles qui sont actuellement au premier plan de notre éducation et de notre mode de vie. C'est par un parcours de recherche artistique que je tente de trouver des réponses. Qu'en est-il de mes valeurs familiales, de ma relation à mon entourage physique et humain? Les valeurs de partage, d'entraide, mais aussi les valeurs liées à la terre et à l'au-delà seraient-elles aujourd'hui confondues avec les valeurs économiques et marchandes?

«En spiritualité, tout commence par une panne (...). La modernité est en panne. La civilisation moderne croyait se diriger vers un avenir de progrès illimité grâce au développement conjoint de la raison instrumentale, de la

science, de la technique, de l'économie et de la démocratie. La modernité n'a pas tenu ses promesses (d'épanouissement et de prospérité) alléchantes. Les forces de mort et d'asservissement ont détourné de leur finalité les instruments de la modernité et ont sapé les piliers qui lui servaient d'assises.» ( Bergeron, 2002 , p.19).

Avec un retour dans notre histoire, récente à l'échelle de l'humanité, il me semble que les principales valeurs guidant le peuple québécois étaient saines; celles du travail familial, celles de la culture de la terre et de l'élevage du bétail, de la chasse, de la pêche et de la cueillette, de l'entraide entre voisins et de l'autosuffisance de la collectivité à échelle humaine. Passons brièvement en revue l'état actuel de ces valeurs; la religion, pour le moins au Québec, n'a pratiquement plus d'intérêt, ni d'influence; avons-nous toujours au moins quelques repères spirituels? Le travail quant à lui n'est souvent qu'un moyen de consommer plus, pas nécessairement mieux, sans égards autres qu'un bien-être matériel; y trouvons nous une forme d'épanouissement? La culture de la terre ne se pratique à peu près plus hors du modèle industriel, les chasseurs sont souvent vus comme des sportifs barbares et la pêche à le même statut que le golf ou le tennis; existe-il encore ici un lien, hors du rapport économique, entre l'humain et son environnement naturel?

Une seconde question se présente ici à ma réflexion : qu'en est-il de ma propre spiritualité et de mes valeurs? La chasse, la pêche et la cueillette sont pour moi des passions. De plus, ces activités sont en ce qui me concerne partie intégrante d'un

mode de vie. L'acte de prédation, l'état de chasseur-cueilleur, fait partie d'un choix de consommation en ce sens qu'il limite mes achats de viande industrielle. Il en va de même pour certains fruits et champignons que je peux me procurer et offrir à mon entourage, sans l'intermédiaire de l'industrie agroalimentaire. Ces choix contribuent aussi à un épanouissement moral construit autour du respect et de la conscience de l'environnement nature ainsi que de l'acte fraternel de partage, une sorte de poésie du geste millénaire. Par la pratique de ces gestes, j'entre en quelque sorte en contact avec plus grand que l'humanité, avec le cosmos, une force de vérité naturelle inéluctable et inexplicable pour l'humain. L'énoncé d'une spiritualité contenue dans le modèle archaïque chasseur-cueilleur, ayant perdu avec le temps et les divers courants de pensée ses titres de noblesse, mérite à la fois d'être approfondi et actualisé.

Dans la notion de spiritualité, j'inclus les concepts de rituel et de valeur morale, d'identité. En ce qui concerne l'aspect rituel, il se divise en plusieurs éléments définis : la préparation et l'observation du territoire, la recherche du gibier, la compréhension des habitudes et des modes d'action du gibier ainsi que de son langage, sont autant de moyens d'entrer en contact avec l'élément mystique «nature». Du point de vue des valeurs morales, applicables à la chasse et la pêche, je compte la fraternité dans les différents groupes se formant pour l'occasion; le respect mutuel des membres et le respect de l'environnement dans ses différentes composantes ainsi qu'un vaste éventail de notions d'entraide et de partage. Voilà une piste qui m'intéresse grandement; qu'en advient-il du rituel, de la dimension symbolique, du

rite de passage, du sacré dans l'art, de l'aspect chamaniste? Est-il possible de réhabiliter et d'actualiser certaines valeurs fondamentales de l'humain par la pratique artistique?

La recherche, dans le domaine artistique, de moyens nouveaux d'avancement de la collectivité ne passe pas nécessairement, à mon avis, par un message politique suivant l'actualité et dénonçant les différentes aberrations de celle-ci. C'est pourquoi je cherche désormais des moyens plastiques pour mettre en valeur des moments du quotidien faisant partie intégrante d'un mode de vie qui semble perdu, à tout le moins égaré.

Serge Pey, dans une performance présentée à la galerie L'Œuvre de l'autre (2002), entre dans un rituel de transe poétique qui fait référence évidente aux pratiques anciennes, chamaniques, et qui sont selon moi emplies de sens et d'actualité. En retournant aux cultes archaïques voués à certains éléments de la nature; je crois que l'on traite directement du manque actuel de valeurs profondes et essentielles au fonctionnement sain d'une société perdue par le culte de la productivité à tout prix et des valeurs marchandes ayant remplacé les valeurs morales.

Les éléments du mode de vie que je tiens à réactualiser sont en quelque sorte des instants de contact avec le cosmos; peut-être visibles comme élans romantiques, ayant le pouvoir de faire renouveau dans la société. Est-il possible d'apporter par les voies

de l'art et d'une redécouverte de valeurs, certaines solutions aux diverses problématiques du monde occidental, nord-américain actuel? La définition de l'identité culturelle serait-elle la piste menant aux repères manquants?

En ce qui me concerne l'art sera le vecteur de ces valeurs à retrouver et le lieu d'une recherche identitaire. L'actualisation et la proposition esthétiques des grands thèmes présentés ci-haut touchent à l'ensemble de mes questionnements de base, ils écartent la subversion et le spectacle pour proposer une poésie et des pistes de solutions pour une vie meilleure, mais surtout il implique une recherche importante, de nouvelles pistes de travail à explorer et à maîtriser.

Je tiens ici à spécifier que ma recherche implique majoritairement ma vision des choses que je crois à la fois poétique et lucide, avec l'intention de partager une passion et de revaloriser des activités contenant selon moi une redécouverte des valeurs selon-moi fondamentales pour l'épanouissement d'une société.



**CHAPITRE II**  
**ARTS DES ORIGINES ET ESTHÉTIQUE CONVERGENTE**

## **2. ARTS DES ORIGINES ET ESTHÉTIQUE CONVERGEANTE**

Le présent chapitre présente les liens entre mon travail et les arts rupestre et autochtone. Tant du point de vue de l'influence que de la convergence, l'esthétique et la relation au monde de différents peuples et personnes contribuent au développement de mon langage plastique. Par les thèmes de l'identité, du territoire et de la spiritualité, j'aborde le travail d'Edward Poitras, de Picasso et des artistes aborigènes australiens.

### **2.1 Les activités de chasse et pêche : recherche de valeurs et d'identité**

C'est dans l'idée d'une recherche de valeurs et d'identité que je m'en retourne vers les activités de chasse et de pêche. Celles-ci représentent pour moi des moments de recueillement et d'introspection favorables à la redécouverte des valeurs présentées au premier chapitre. Personnellement, ces valeurs de partage, d'entraide et de respect de l'environnement m'ont été transmises par ma famille. Mais comment me sera-t-il possible de transmettre à mon tour ces valeurs dans une pratique artistique picturale et sculpturale inspirée de la chasse et de la pêche?

Mon premier questionnement impliquant la chasse et la pêche comme lieu de reconnection aux valeurs de partage, d'entraide et de respect de l'environnement se trouve dans une relation particulière au territoire. Pour mieux exprimer cette relation au territoire, je me plonge dans le souvenir de son contact. Je suis attentif, le soleil se lève à peine et le vent est faible, je cherche sa direction, tout mes sens sont en éveil,... Le territoire non urbain représente pour moi un lieu privilégié de recueillement, de réflexion et d'introspection. Je cherche une reconnaissance approfondie de toutes ses composantes.

En rapport à l'expérience du territoire, Mathieu Mestokosho en dit long par la voie de Serge Bouchard dans *Récits de Mathieu Mestokosho chasseur innu* (2004). Les Innus avaient cette relation particulière avec le territoire; ils le connaissaient sur des centaines de kilomètres; sans aucune carte, par sa morphologie, son hydrographie et par la voix des anciens. «Nous savions toujours où nous étions, où nous allions. Nous connaissions tout le pays et tous les noms des lacs, de chaque chemin.» Mathieu Mestokosho (Bouchard, 2004, p.146)

Il est pour moi question de sentir et de vivre le lieu en devenant participant à part entière de l'esprit de celui-ci. L'expérience du lieu devient alors pour moi un matériau de création de l'imaginaire. Un matériau qui «s'intègre dans la totalité du vivant», au sens proposé par John K. Grande dans l'ouvrage *Art, nature et société* (Grande, 1997, p.110). À partir de cette conception, apporté par Grande, d'un art qui pourrait développer une nouvelle conscience de la nature et ainsi contribuer à réinsérer l'esprit humain dans celle-ci, non comme un dominateur, mais comme partie d'un tout, je cherche à formuler un lien aux arts des origines. C'est dans la représentation et l'interprétation du territoire et de ses composantes présentes dans ces formes artistiques que je compte trouver ce lien.

Plusieurs ouvrages anthropologiques traitent d'une relation au territoire et aux activités de chasse et de pêche dans un lien direct à la cosmogonie du peuple abordé (Anati, Bouchard, Paillet). Ce lien se présente, chez différents groupes autochtones dont les Yolngu (Australie), dans une filiation entre le primitif et le contemporain. Cette filiation est soutenue dans les diverses formes d'art des

aborigènes australiens par la représentation des mythes ancestraux du «Temps du rêve» (Morphy, 2003).

Selon Emmanuel Anati (1989), encore aujourd'hui un groupe d'aborigènes Aranta (Australie) a l'habitude de peindre ses futures proies sur des parois rocheuses avant d'aller les chasser. Toujours selon Anati, plusieurs raisons complexes entourent cette pratique dont la plus simple semble être la nécessité de posséder une pleine connaissance de la bête (avant de la chasser) et ce besoin essentiel passe nécessairement (pour les Aranta) par une pratique picturale. Pour moi, cette pratique est du même ordre que la relation, artistique et mythique, au territoire qu'ont les peuples aborigènes australiens que j'approfondirai dans la seconde partie de ce chapitre.

Le second élément liant ma recherche artistique et identitaire aux activités de chasse et de pêche réside dans un rapport au rituel. Entendons ici une acception du rituel comme ensemble établi de gestes et d'habitudes. Cet ensemble concerne tout ce qui à trait à la préparation et à la pratique de la chasse et la pêche. Même si les périodes de ces activités sont réduites à certains moments de l'année, les pratiques rituelles les concernant se déroulent toute l'année durant.

Ces pratiques incluent d'abord la recherche et l'observation du territoire. Selon le type de gibier recherché, certains aménagements du territoire, et surtout leur entretien, sont nécessaires. Une partie déterminante des rituels implique une compréhension des différents indices laissés sur le territoire par le gibier qui

deviennent éléments mantiques. La lecture et l'interprétation des signes météorologiques, géomorphologiques et même solunaire<sup>1</sup> prend aussi un aspect rituel. Je sens ici la nécessité de définir l'acception solunaire dans le dessein de maximiser la compréhension du lecteur. Le terme solunaire, ou cycle solunaire, inclut les périodes et la mesure de la force d'attraction lunaire sur les éléments terrestres, lesquels ayant une influence sur l'activité animale. En outre, le fait de se lever avant le soleil, de connaître précisément ses heures de lever et de coucher selon l'endroit où l'on se trouve, donne aussi d'une certaine ritualité. Cette ritualité est pour moi proche parente de la production artistique. Ce point de vue sera explicité dans le troisième chapitre, consacré à la production.

Le dernier élément liant les activités de chasse et pêche, la recherche de transmission de valeurs ainsi que de mon propos artistique actuel concerne les différentes formes de partage. La première forme de partage se situe dans l'expérience de chasse et pêche. Qu'il soit d'ordre initiatique ou entre initiés, le partage de l'expérience est pour moi essentiel. Une journée sur le terrain peu se dérouler quasi entièrement sans que mot ne se dise; le partage sera tout de même accompli.

Plus important encore, du point de vue d'une recherche de valeurs morales, que le partage de l'expérience : le partage des fruits de la chasse ou de la pêche constitue pour moi une partie incontournable d'un tout. Nourrir quelqu'un d'un gibier, d'un poisson, d'une plante ou d'un champignon que j'ai moi-même prélevé

---

<sup>1</sup> Terme technique utilisé dans les ouvrages spécialisés tel Sentier Chasse-Pêche.

de la nature est pour moi un honneur inclassable. Il en va aussi d'une revendication d'ordre sociale que de choisir une nourriture hors du système agro-alimentaire commercial. Sous l'angle artistique, c'est par la création de récits picturaux dans une imagerie poétique de la chasse, de la pêche et du territoire que je crois pouvoir apporter au spectateur la notion de partage.

## **2.2 L'art aborigène : une approche identitaire du territoire**

Mon intérêt pour l'art aborigène australien vient de la vision du territoire qu'il propose. Bien que la chasse et la pêche soient présentes dans cette forme d'art, je suis d'abord attiré par sa représentation du territoire en tant qu'entité cosmogonique. Pour être à même de saisir la notion de territoire dans l'art aborigène australien, il faut d'abord avoir une compréhension des différents mythes et rituels qui y sont exprimés ou dont il origine. Selon Morphy (2003), la cosmogonie aborigène remonte au «Temps du rêve». Aux origines du monde différents rêves formèrent le paysage. Il est important ici de saisir le terme rêve qui, loin de son acception occidentale, représente chez les aborigènes australiens un ancêtre protéiforme. Toujours selon Morphy, chaque ancêtre peut avoir la forme d'un rocher, d'un animal, d'un poisson, d'un insecte, du feu ou d'un humain à la fois. Le rêve n'est pas soumis aux forces de la nature, il prend la forme qu'il désire et crée le paysage selon ses déplacements et ses humeurs. Donc chaque rêve, chaque ancêtre est à la fois origine d'une partie du paysage et d'un mythe. «Le Temps du rêve», même s'il représente l'origine du monde, ne fait pas partie du passé, il se poursuit toujours en s'actualisant.

C'est par les différentes représentations des rêves, tels que définis par Morphy (2003), que l'art aborigène, en particulier la peinture, exprime à la fois ses mythes fondateurs et son actualité, son territoire. Chaque œuvre devient une carte. Une fois de plus une interprétation occidentale serait erronée car le non-initié ne saurait se retrouver dans le paysage australien à partir de celles-ci. La combinaison des icônes de différents rêves dans une même œuvre, pour l'initié, constitue par le récit mythologique qu'il évoque une cartographie précise du paysage. C'est à cet esprit de récréation du paysage topographique et mythologique que mon travail fait écho. À partir de relevés topographiques réels (figure 4, p. 31), je crée des récits de chasse ou de pêche dans lesquels la morphologie du territoire est modifiée par l'intégration de différentes icônes. Ceux-ci forment à la fois la trame narrative du récit et présentent les éléments d'une communication entre le chasseur-pêcheur et le gibier ainsi que l'environnement dans lequel ils évoluent. (figure 5, p. 32)

Comme mentionné au début de ce chapitre, le «Temps du rêve» aborigène australien n'est pas du passé, il s'actualise constamment par la volonté des artistes initiés. Cette idée d'une cosmogonie en constante évolution m'interpelle dans ce qu'elle propose d'une suite du monde. Dans un ordre établi dans lequel le territoire et la faune, l'eau et le vent, la nature, sont intégrés dans une vision globale, le respect et la conservation de ceux-ci sont propres au mode de vie de leurs habitants. Dans ma pratique, c'est en exprimant ma relation au territoire et à ses

Figure 4  
Relevé topographique 22D7, Ministère des ressources naturelles et de la faune du  
Québec (1996), Cartothèque virtuelle, UQAC

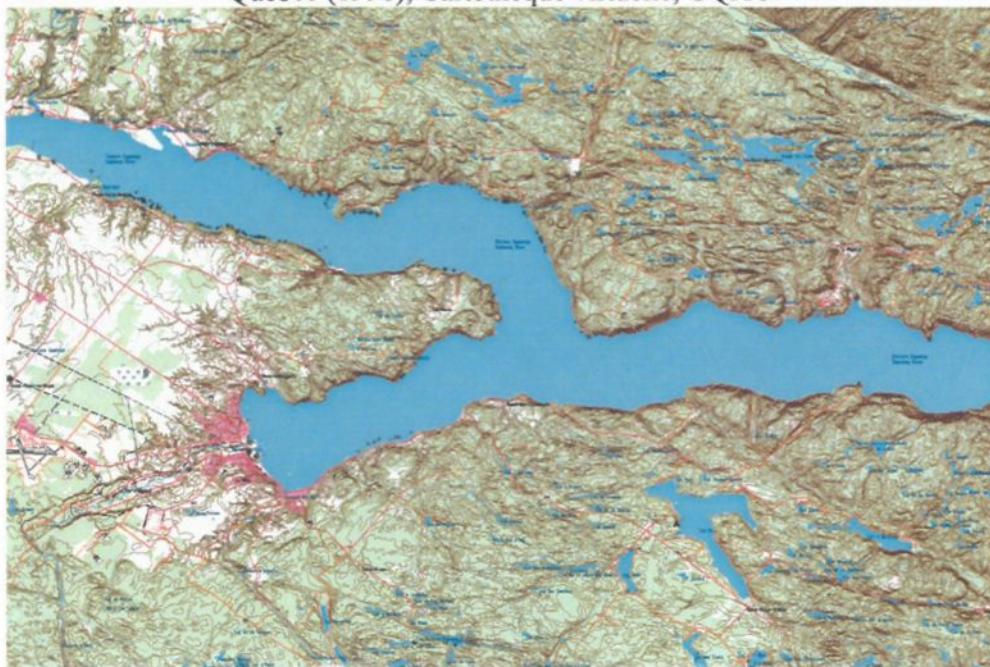




Figure 5  
*Homme/Original* (2006).



composantes, par des récits picturaux, que je tente d'amener le spectateur à se questionner sur son propre rapport à l'environnement.

Dans ma recherche actuelle, je désire inclure cet esprit de conservation des ressources permettant à nos descendants de poursuivre les activités de chasse et pêche et de vivre dans un environnement sain. La chasse et la pêche sont souvent perçus, par le non-initié et les groupes anti-chasseurs, comme des actes de destruction de la ressource faunique. Cette perception est fautive car les groupes les plus actifs pour la conservation de la faune et du territoire sont les nombreuses associations de chasseurs et pêcheurs. Selon le rapport annuel de Canard Illimité Canada (disponible au [www.canards.ca](http://www.canards.ca)), en 2005 seulement, plus de 28 millions de dollars ont été amassés et versés à l'organisme de conservation par plus de 8000 bénévoles dont la majorité sont des chasseurs.

Voilà une précision importante lorsque l'on traite d'une recherche des valeurs contenues dans ces activités. Pour ce qui me concerne, cette recherche de valeurs et d'identité implique un développement personnel et social incluant une vision d'avenir, la nécessité de léguer à nos descendants un monde dans lequel existe un équilibre entre l'humain et son environnement.

En ce sens, l'art aborigène a joué un rôle important dans la reconnaissance des droits au territoire, des origines et des traditions de ceux-ci, mais aussi dans la reconnaissance de l'autre et par l'autre. Un exemple de l'ouverture des aborigènes à l'étranger est la relation et l'intégration des Macassars dans le «Temps du rêve».

Entre 1600 et 1900, ceux-ci (les Macassars) venaient chaque année de l'Indonésie pour la pêche et les divers échanges sur les côtes de l'Australie. Au fil du temps, ces visiteurs furent intégrés dans les représentations picturales du «Temps du rêve».

Les Macassars finirent par s'intégrer à l'univers aborigène comme s'ils n'appartenaient pas au monde extérieur, mais au monde intérieur. La nature, le cycle des saisons, les règles de la vie sociale et la forme même du paysage participaient au cosmos aborigène puisqu'ils faisaient partie du Temps du rêve. Il en alla de même pour les Macassars. (Morphy, 2003, p.223).

Cette appropriation de la présence des Macassars par l'art du «Temps du rêve» permettait aux aborigènes, selon Morphy (2003), de s'adapter aux circonstances inédites, aux différentes intrusions dans le territoire, sans perturber les relations ancestrales unissant les hommes à leur terre. La preuve de leur ouverture à l'autre était aussi la garantie d'une survie culturelle, une affirmation de leur identité, permettant une facilité d'adaptation aux changements et une filiation de leur valeurs fondamentales. Contrairement aux autochtones d'ici qui se sont vus dépossédés de leurs terres, comme l'histoire nous le rappelle, les tribus et clans australiens ont pu conserver leurs territoires grâce à leur culture artistique liée à celui-ci (Morphy, 2003).

L'exemple vient du clan des Yolngu qui, selon Morphy, ont entretenu des relations, avec des missionnaires colonisateurs par lesquels les échanges culturels ont permis aux aborigènes de faire circuler leur art. Certains des missionnaires de la terre d'Arnhem reçurent ou achetèrent des œuvres Yolngu et les firent connaître à la communauté européenne établie en Australie. Ce marché permit aussi aux

aborigènes de se familiariser avec les manières de faire des européens établis chez-eux et de prendre conscience de leur hiérarchie institutionnelle.

Au début des années soixante, toujours selon Morphy, les Yolngu découvrirent sur leurs terres ancestrales des prospecteurs européens travaillant à un projet de mine à venir. Comme les colonisateurs concevaient l'Australie en tant que «Terra nullius»; concept britannique selon lequel le territoire australien n'était pas occupé avant l'invasion coloniale et de ce fait non conquis, ayant pour effet de ne reconnaître aucun droits aux aborigènes sur ce dernier, ceux-ci (les colonisateurs) n'avaient aucune permission à demander pour s'appropriier les terres et les ressources. Les Yolngu ne l'entendirent pas ainsi et firent signer une pétition qu'ils envoyèrent à la chambre des députés à Canberra, en 1963.

Le génie de cette pétition fut d'être collé sur une pièce d'écorce peinte des motifs représentant les moitiés Dhuwa et Yirritja. Entendons ici par moitié le concept australien définissant deux parties d'une société pratiquant l'intermariage. Le fait d'introduire le symbolisme aborigène dans le discours parlementaire; « afin que les Européens aient du mal à répondre selon leurs propres règles culturelles » (Morphy, 2003, p.255) eut pour effet une forte médiatisation de l'événement, ce qui entraîna la formation d'une commission parlementaire spéciale. Suite à l'« *Aboriginal Land Rights* », « *Northern Territory Act* », de 1976, les Yolngu se virent reconnaître la propriété de l'entièreté de leur territoire, à l'exception des réserves de bauxite qui furent louées. Depuis, l'art aborigène a toujours joué un rôle important dans les relations avec le gouvernement.

C'est donc par la reconnaissance de leur territoire, au culte spirituel qu'ils lui vouent et par leur art que les aborigènes australiens ont pu faire reconnaître leurs droits sur celui-ci. Ces éléments historiques me portent à croire à une forme de définition de l'identité par la relation au territoire qui me rapporte directement à mon travail actuel. La question de définition identitaire me dirige ici vers la pratique artistique d'Edward Poitras.

### **2.3 Les arts et artistes : influences ou convergences**

La question de l'identité m'interpelle grandement dans la pratique de l'artiste contemporain canadien Edward Poitras. Originaire de la Saskatchewan, d'un père métis et d'une mère amérindienne, il remet constamment en question son identité culturelle qu'il qualifie de « sang-mêlé » (McMaster, 1995, p. 101). Il n'est ni métis, ni amérindien, mais pourtant les deux à la fois. Selon McMaster, le fait que Poitras ait grandi à la fois dans une communauté amérindienne dans laquelle son identité de métis fut marginalisée et dans une ville (Régina) où il était perçu comme étant simplement « indien » apporte la notion de « subjectivité nomade » le contraignant à ne pas avoir de certitude identitaire reconnue.

Toujours selon McMaster, cette subjectivité nomade porte Poitras à faire sa propre distinction raciale en cherchant l'équilibre entre ses deux identités. Je me permet ici de préciser que, personnellement, je ne reconnais pas deux, mais trois identités à Poitras : celle du métis, celle de l'autochtone et celle du « sang mêlé » que je considère « hors catégorie raciale » et qui pour moi demeure la plus

importante en ce qu'elle contient d'une auto-définition de l'identité. Poitras lui-même reconnaît; « Je savais que j'étais métis [...]. Je me sentais beaucoup plus proche des indiens que des métis. J'aimais plus la famille de ma mère que celle de mon père ». (McMaster, 1995, p. 105).

Cette affirmation de Poitras me recentre dans une recherche identitaire personnelle dont j'ai encore peine à définir les tenants et aboutissants. Ma recherche d'identité et de repères moraux par la représentation de ma relation au territoire, à la chasse et à la pêche comporte en outre le risque de tomber, dans un élan romantique, dans le stéréotype du « bon sauvage » tel que popularisé par Jean-Jacques Rousseau et repris par Grande et McMaster. Il est ici important de préciser le rapprochement entre ma relation à l'environnement et certaines pratiques ancestrales autochtones qui impliquent une utilisation complète du gibier et la reconnaissance démontrée à celui-ci lors de sa capture, par des pratiques rituelles.

Ce sont ces considérations à l'égard des risques d'un discours inspiré par des éléments culturels autochtones qui m'incitent à introduire les notions d'influence et de convergence, telles que présentées par Jean-Pierre Barou dans son essai sur les arts primitifs contemporains : *L'œil pense*. Barou décrit la relation que Picasso entretenait avec l'art nègre en 1907, alors qu'il créait la révolution picturale qu'à été *Les demoiselles d'Avignon*. Il ne faut pas perdre de vue, pour comprendre le lien entre l'Art nègre et *Les demoiselles d'Avignon*, que Picasso était « un

étonnant hypocondriaque; (que) l'obsession de la maladie et de la mort le gouverne...» (Barou, 1996, p. 97).

La rencontre de Picasso avec l'art nègre est un élément majeur, selon Barou, dans la naissance des *Demoiselles d'Avignon* et par le fait même du cubisme. Toujours selon Barou, citant un entretien entre André Malraux et Picasso paru dans *La tête d'obsidienne* (Malraux, 1974), c'est en observant des masques africains que Picasso aurait saisi la fonction spirituelle de ce type d'art qui se trouvait à un autre niveau que celui de la représentation du réel. Picasso a décrit les masques nègres, selon Malraux, en tant que « sculptures pas comme les autres qui étaient des objets magiques. » De plus Picasso, toujours d'après Barou citant *La tête d'obsidienne* de Malraux, présente les africains comme « des intercesseurs étant contre tout »; contre des esprits inconnus et menaçants et se qualifie à son tour de « contre tout, contre l'inconnu ennemi ». Il constata alors que les africains sculptaient ainsi pour donner un visage aux esprits et de ce fait en devenir indépendants; ne plus être assujettis à eux.

D'après Barou citant ce même entretien entre Picasso et Malraux, « *Les Demoiselles d'Avignon* ont dû arriver ce jour là, (jour du premier contact de Picasso avec l'art nègre) mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui » (Barou, 1996, p.105). C'est ici que se crée, dans les termes de Barou, une distinction entre influence et convergence artistique. Alors qu'une influence serait d'origine formelle (au sens de la plasticité), c'est

dans une fonction de la production artistique, dans le cas de Picasso une fonction dite d'« exorcisme » que se retrouve la convergence.

J'en reviens à mon travail avec ces notions de convergence et d'influence. Comme mentionné plus haut, l'idée de convergence se situerait dans l'aspect fonctionnel de l'œuvre, le pourquoi de celle-ci. L'art rupestre produit sur mon travail pictural une influence du point de vue formel; les couleurs d'ocre rouge, de charbon, les empreintes (figure 6, p. 40). Cependant, dans la dimension fonctionnelle de cette forme d'art, dans le culte aux animaux tel qu'évoqué par Anati (1989), je retrouve une forme de convergence. Toutefois, si j'en réfère au travail de Poitras, il n'est uniquement question de convergence, c'est dans la recherche de l'identité que je rejoins celui-ci. Bien que la question identitaire soit beaucoup plus définie chez Poitras que chez moi, je considère que de proposer une esthétique du chasseur et pêcheur dans une relation au territoire et de l'expérience de ce dernier, relève aussi d'une recherche l'identité intime.

Dans le cas de l'art aborigène, il est pour moi aussi question de convergence, bien qu'il soit possible d'y voir une influence formelle dans le traitement des couleurs et l'utilisation des notions de territoire. Je considère tout de même la convergence plus grande que l'influence. La manière dont je traite du territoire dans un aller-retour entre la réalité physique et l'imaginaire, implique certaines similarités avec l'approche aborigène dans la perception de celui-ci beaucoup plus que dans l'approche plastique.



Figure 6  
Abri sous roche présentant des empreintes de mains,  
Rio Pinturas, Patagonie, Argentine



Un autre facteur qui me porte à discourir plutôt de convergence que d'influence réside dans la perpétuation d'une vision du monde, d'un mode de vie. Des artistes tel Clifford Possum Tjapaltjarri, Rover Thomas (figure 7, p. 42) et Paddy Jaminji ont perpétué, tout en étant très contemporains dans leur propos, une partie de leur langage plastique ancestral.

Chez les aborigènes, les valeurs spirituelles morales et picturales forment en quelque sorte un ensemble aidant à une définition de leur identité. Pour ce qui me concerne, c'est dans une plasticité représentant ma relation aux activités de chasse et de pêche ainsi qu'au territoire sous forme de récits picturaux, que je peux mieux m'expliquer cette relation qui pour moi implique des valeurs de partage et de respect de l'environnement, mieux définir qui je suis. Ainsi, je crois pouvoir apporter une occasion au spectateur attentif de se questionner sur sa relation à l'environnement, au partage, à sa propre identité.

Figure 7  
*Paysages de Kalumpiwarra, Yalmanta et Ngulalintji, Roover Thomas (1984).*



**CHAPITRE III**  
***PRINCIPE IMMATÉRIELVITAL : LA PRODUCTION***

### **3. PRINCIPE IMMATÉRIEL VITAL : LA PRODUCTION**

Le présent chapitre contient le détail de l'ensemble des étapes de production. Il y sera question des stratégies choisies pour la réalisation de l'œuvre finale, l'exposition *Principe Immatériel Vital* présentée au Musée de La Pulperie de Chicoutimi du 4 novembre 2006 au 21 janvier 2007. Ce chapitre explique les relations plastiques entre les esthétiques primitive et contemporaine, le dédoublement du rituel ainsi que les différents niveaux de partage. Cette partie du texte présente l'ensemble du travail pictural et sculptural accompli en 2006 dans le cadre de ma recherche.

#### **3.1 Le contraste du primitif au contemporain**

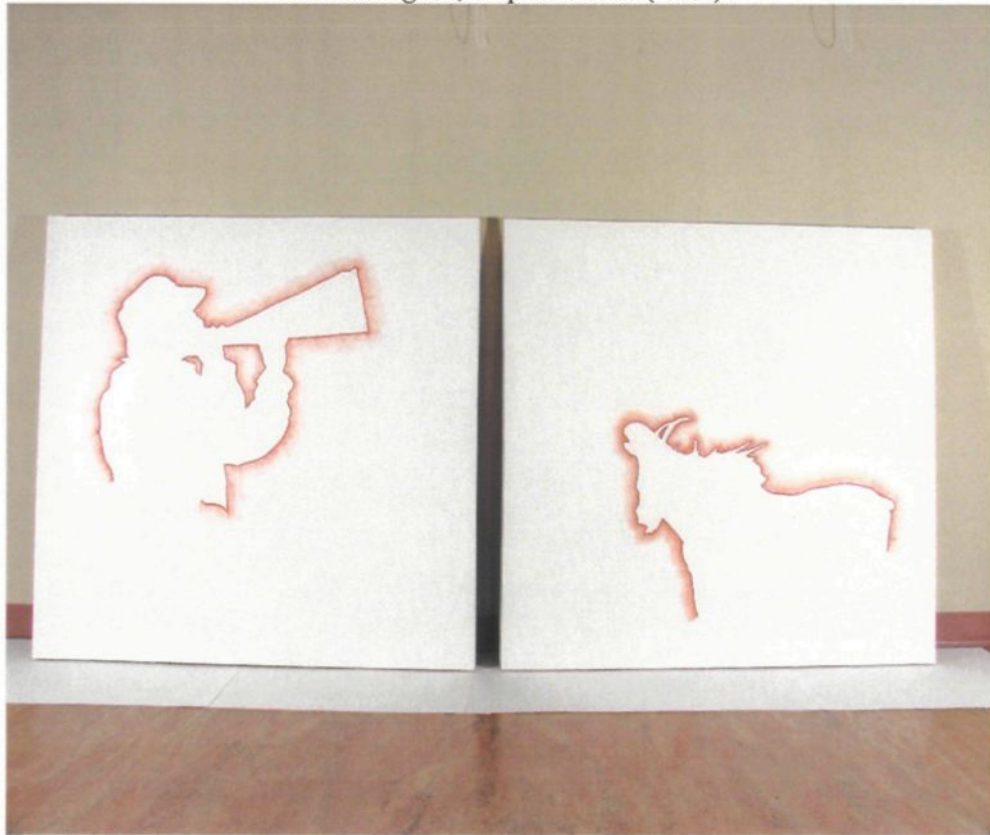
Mon premier objectif lors de la production fut de l'ordre de la création d'un lien formel entre l'esthétique primitive et contemporaine. Mes références picturales de bases sont l'abri sous roche de Rio Pinturas et les peintures rupestres du Queensland (Australie). Dans ces deux sites, on peut observer des empreintes de mains en négatif tracées par un souffle de pigment d'ocre rouge. À la fois la couleur et l'effet visuel me frappent et me transportent vers une esthétique de la trace, du passage ou de la présence mystique que je recherche.

C'est à partir de cette trace fantomatique inspirée des empreintes de mains que j'organise une série de dessins de grands formats. Chacun des dessins (d'abord sous forme de diptyques) présente deux entités entrant en communication; l'humain et l'animal représentés tour à tour par une seule ligne contour de sanguine ouverte sur un espace blanc.

Le contraste entre la chaleur de la sanguine et le blanc froid formalise l'opposition entre la poésie mythique du primitif et l'incertitude, la recherche de valeurs qui m'habite actuellement. (figure 8, p. 46) L'ensemble me semble cependant demeurer frigide et offrir une lecture trop rapide pour diriger vers ce que je recherche d'abord : une résurgence du primitif actualisé dans le récit de la relation chasseur-chassé.

L'option suivante dans le but d'améliorer la contenance de l'œuvre, à été d'intégrer une troisième partie à l'ensemble. L'intégration de cette troisième pièce ajoute selon moi une ponctuation; un arrêt obligé du spectateur pour une lecture plus complète du récit proposé. Entre deux images épurées s'ajoute maintenant un lien hyper-complexe qui demande de s'y attarder pour découvrir, à l'image d'une fouille archéologique, un récit enfoui sous un amalgame de lignes. L'idée de contraste et d'opposition, telle qu'abordée entre primitif et contemporain, devient une solution formelle enrichissant à la fois l'œuvre et le récit. Le contraste de plus en plus présent entre la simplicité de l'imagerie primitive exprimée par les lignes contournées à la sanguine et la complexité du contemporain est créé par l'intégration de relevés topographiques dans les tableaux; outils relativement récents dans notre relation au territoire. Augmentés de différents symboles ou icônes rappelant ceux présents dans l'art des premiers balbutiements ils complètent le récit proposé de la relation de prédation actualisée.

Figure 8  
*Homme/Original, en production (2006).*



Dans l'élaboration de cette ponctuation visuelle et narrative, plusieurs éléments sont intégrés : en premier lieu, le choix des relevés topographiques est basé sur la réelle possibilité que le récit illustré ait lieu sur ce territoire. La présence de la couleur sur un fond brut, un panneau de fibres agglomérées (*masonite*) non apprêté, joue pour moi un rôle important du point de vue du contraste, mais aussi en ses liens étroits avec la saison ou le lieu dans lequel l'action se déroule. À titre d'exemple : dans la partie centrale du triptyque *Homme/Original* j'utilise les couleurs de référence suivantes; le vert résineux, l'orangé et le jaune feuilles d'automne qui décrivent à la fois le biotope et la saison de chasse. Le bleu, dans les zones d'eau, sera présent dans toutes les parties centrales des quatre triptyques *Homme/Original*, *Homme/Ours*, *Homme/Truite*, *Homme/Canard* (figure 9, p. 48). Avec un certain recul dans l'espace, ces éléments signalétiques se confondent et deviennent une mosaïque abstraite intrigante et attirante pour l'œil, qui livre son récit lorsque l'on s'en approche.

La construction du récit se fait par l'intervention des différentes icônes personnelles qui sont soit inventées, empruntées ou encore inspirées par des éléments graphiques scientifiques (ceux-ci demeurent dans leur contexte lié à la cartographie). Les icônes, bien que personnelles, peuvent selon moi trouver résonance chez le spectateur. Parmi celles-ci, plusieurs seront présentes dans les quatre parties centrales nommées plus haut. De prime abord, j'inclus deux différents types d'icônes; narratives et schématiques. Dans le cas des icônes narratives, il est question de lignes contours représentant des personnages en action. On peut y voir un ou des personnages réels (en cheminement vers



Figure 9  
*Homme/Original (détail) (2006).*



les lieux d'action), un personnage mythique, mi-homme mi-bête, symbolisant la communication entre l'Homme et la bête et un groupe de personnages partageant les fruits de chasse et pêche (figure 10, p.50, 51).

Le personnage mythique est d'une grande importance dans la notion de respect du gibier. Dans l'idée d'une symbiose entre l'Homme, la bête et le milieu où ils entrent en relation, la figure mythique propose une hybridation entre l'humain et la bête convoitée. Pour moi, cette représentation de l'hybride Homme/Animal place le geste de prédation dans un contexte de respect, de fusion, entre le chasseur et la proie. L'animal s'offre à l'homme qui le saisit dans un acte fratricide.

Pour ce qui concerne les icônes schématiques, il s'agit d'une représentation esthétique des différentes connaissances, compétences et éléments sensoriels que le chasseur pêcheur doit posséder et utiliser pour communiquer avec l'animal. Il faut savoir lire le vent, interpréter les pistes, écouter et créer des sons, diffuser des odeurs et en éviter d'autres. Il faut aussi tenir compte des cycles solunaires, de la végétation et des espèces présentes aux alentours. Cela est représenté par les différentes icônes incluses aux relevés topographiques. L'intégration de ces icônes modifie les courbes de niveaux des relevés et crée des lieux imaginaires remplaçant les lieux réels cartographiés. On peut ici voir un lien avec les cartes créées par les aborigènes australiens dans leurs représentations des éléments du «Temps du rêve».

Figure 10  
Tableau des icônes (pictogrammes/idéogrammes)

Humain en déplacement



Partage des fruits de la  
Chasse/pêche



Hybridations

Homme/canard



Homme/poisson

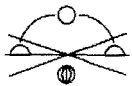






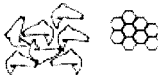
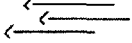



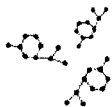





Homme/ours



Homme/orignal



Phases solaires		Animal ou élément	
Végétation		Humain	
Odeurs portées par le vent		Températures et pression Atmosphérique	
Hydrographie		Appâts	
Direction du vent		Précipitations	
Points cardinaux		Types d'insectes	
Types d'odeur			
Sons dans l'espace			
Vision			
Types de pistes			

### 3.2 La réalisation; dédoublement du rituel

La chasse, la pêche et la production artistique se rejoignent chez moi dans une dimension rituelle. Une fois de plus je cherche à créer un lien entre le primitif et le contemporain, cette fois le pont se fait entre la pratique artistique actuelle et primitive autant qu'entre les activités de chasse et pêche archaïques et contemporaines. Sans que ces étapes de création ne soient visibles, je produis des dessins qui ont une facture rapportant à l'archaïsme en utilisant les moyens technologiques que sont la photographie et l'infographie pour élaborer les formes qui sont ensuite projetées et tracées à main levée.

Dans le processus de création d'une œuvre plastique et poétique se glisse en ce qui me concerne un aspect rituel. Les différentes étapes de la production de l'exposition *Principe Immatériel Vital* sont inspirées des rituels de la chasse et de la pêche tels que présentés dans la première section du second chapitre. Je tenterai d'établir ici le parallèle entre ces étapes.

En premier lieu, une prospection du territoire de prédation ainsi qu'une observation complète des éléments le composant (morphologie, présences et habitudes animales, végétation) est nécessaire tant pour la chasse que la pêche dans le but de maximiser les possibilités d'atteindre les objectifs. Dans la pratique artistique, je transpose cette prospection par la recherche d'images et la prise ou l'emprunt de photographies, celles-ci étant faites ou choisies selon des critères formels (forme, position, mouvement). Par la suite du choix du territoire ou de l'image, un aménagement doit y être fait. Pour ce qui concerne le territoire, les

aménagements sont multiples passant de l'organisation minimale de sentiers d'accès à l'installation d'un affût, de la disposition d'appâts sur le site à la pose d'appelants. Dans le cas de l'aménagement de l'image, il s'agit de trouver les lignes essentielles et minimales pour une lecture efficace tout en conservant si possible une place pour le doute ou l'interprétation. De plus, cet aménagement implique les superpositions d'images simples pour en créer de plus complexes et la modification de certaines d'entre elles pour en créer de nouvelles comme c'est le cas avec les hybridations Homme/Animal (exemples figures 11, 12 et 13, p. 54, 55, 56).

Les multiples aménagements du territoire et de l'image sont à la fois parties du rituel et rencontre entre primitif et contemporain. En ce sens que l'un se fait en nature, à pied, avec les qualités sensorielles dont nous disposons et l'autre se fait par l'intermédiaire d'outils technologiques tel l'ordinateur et les logiciels de traitement d'image, la photographie numérique ou la numérisation.

Au delà de la préparation du lieu et de l'image, se trouve la préparation matérielle. La chasse et la pêche, dans leur pratique contemporaine, impliquent quantité d'équipements à prévoir et entretenir. Je fais ici la comparaison, de prime abord difficile à voir, entre les équipements de chasse et pêche et les supports et matériaux utilisés dans la réalisation de mon travail artistique.

Figure 11  
*Homme/Ours* (2006).

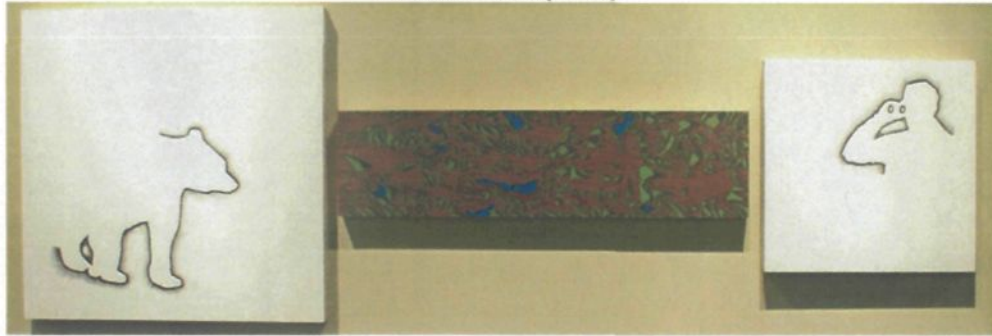
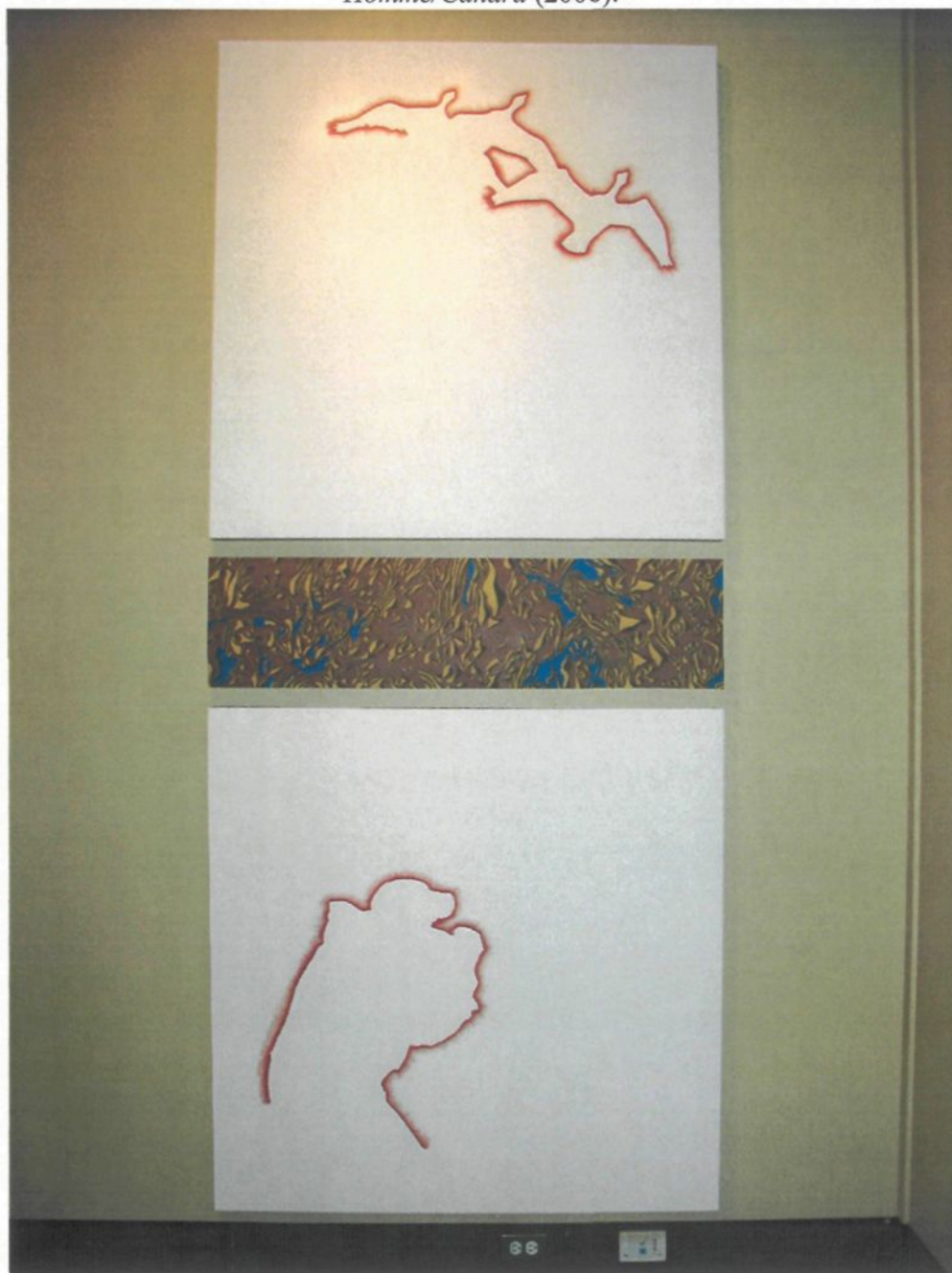


Figure 12  
*Homme/Truite* (2006).





Figure 13  
*Homme/Canard* (2006).



Une fois de plus, le rituel est pour moi très présent. La liste des gestes rituel de préparation et d'entretien entourant la chasse et la pêche pourrait être longue, il n'y a qu'à penser au nettoyage des armes, le choix des mouches artificielles (suite aux observations sur le territoire) à la préparation des appelants, des vêtements, au choix des fils de pêche et des munitions, à l'acquisition des nombreux permis, etc. Tous ces préparatifs, souvent longs sont effectués dans une sorte d'euphorie intérieure et d'appréhension du moment à venir et c'est ici qu'intervient la comparaison avec la préparation des supports et le choix des matériaux. Cette étape du rituel de l'artiste est souvent de longue haleine, à tout le moins chez moi cette portion du travail semble interminable. L'assemblage des matériaux, les périodes de collage, de séchage de l'apprêt, les essais de couleur et de techniques, etc. Cependant, comme pour la chasse et la pêche, le temps passé en préparation une étape stimulante qui attise l'envie de concrétiser une sortie ou une œuvre.

Puis vient une autre étape du rituel : celle d'être à l'affût en silence et de lancer à l'occasion un appel à la bête en espérant une réponse du fond des bois ou de présenter une mouche au poisson dans un geste zen, entrer en communication avec la bête, avec sa bête. L'attitude dans l'atelier est semblable, précise et passionnée, chaque geste posé nécessite un contrôle total. La bête s'approche, le poisson frôle la surface, l'œuvre prend forme. Chacune des minutes, des heures, passées nous rapproche de la mort nourricière de la bête et de la naissance de l'œuvre.

Enfin, l'étape ultime des rituels : le partage. Après avoir abattu la bête, pris le poisson, le rituel se termine à la table. Dépecé, apprêté et servi avec honneur et respect, le gibier est partagé dans la convivialité. Cette étape est la raison première qui me mène à l'acte de prédation. Tout comme le fruit de la chasse, le fruit de la pratique artistique est offert à l'autre. Plus qu'un repas ou une œuvre, je propose le partage d'une recherche identitaire, me permettant de vivre à la fois le primitif en moi et le contemporain désirant se faire porteur de valeurs de partage et de respect de l'environnement. Celles-ci semblent parfois loin derrière nous, mais peuvent pourtant resurgir des méandres humains dans la recherche personnelle et collective d'un rapprochement au cosmos.

### **3.3 Les partages, état d'esprit et communication : retour sur certaines œuvres**

Le partage, autant du gibier que de l'œuvre, est nécessaire à mon épanouissement. C'est dans cet esprit que j'ai créé une œuvre basée exclusivement sur cette idée de partage. Dans la chronologie de la production de *Principe Immatériel Vital*, l'œuvre *Partages* (figure 14, p. 59) arrive à la suite des triptyques *Homme/Original*, *Homme/Ours*, *Homme/Truite* et *Homme/Canard*. Du point de vue de la construction visuelle, j'ai d'abord voulu unir les dessins à la ligne et les relevés topographiques, une fois de plus avec une référence au primitif. La solution d'intégration de la topographie a été de sculpter les relevés directement dans le support, à la manière des gravures sur les parois rocheuses anciennes. (figure 15, p. 60). Cette solution m'apparaît efficace en ce qu'elle apporte du contraste subtil entre l'épuration et la complexité.

**Figure 14**  
*Partages* (2006).

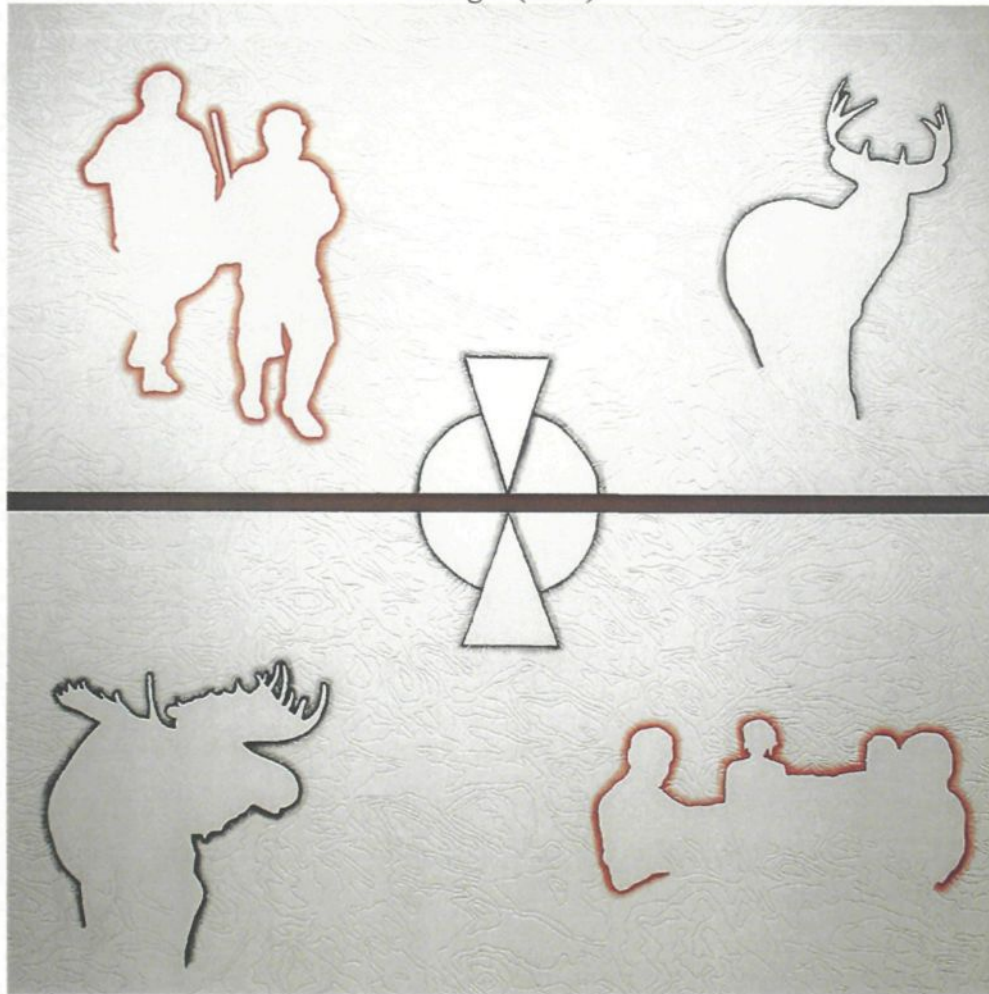


Figure 15  
Surface historiée présentant quatre grands bovidés, Kom Ombo, Nubie, Égypte.



Les deux niveaux de partage dont je traite dans cette pièce sont d'abord le partage de l'expérience sur le terrain qu'il soit de l'ordre de l'initiation ou du rituel, puis le partage des fruits de la chasse dans la chaleur des discussions à la table en famille ou entre amis. C'est pour illustrer ces deux niveaux de partage que la pièce est présentée sous forme de diptyque. Les deux parties sont unies par un symbole inventé; un cercle, divisé également entre les deux dessins dans lequel deux pointes entrent ou se retirent. J'en réfère ici aux symboles que j'ai conçu pour représenter l'Humain et l'Animal tels que présentés dans le tableau des icônes en page 52 et 53. Ici l'Humain et l'Animal sont présents dans la même icône du partage, ce dernier étant illustré par le mouvement de va-et-vient des deux pointes qui entrent ou sortent du cercle, y formant aussi un X, symbolisant la prise et le don d'une partie de soi. (figure 16, p. 62)

En parallèle avec la réalisation de *Partages*, j'ai conçu deux autres pièces interagissant dans l'espace. Il s'agit de l'œuvre sculpturale *Autoportrait* (figure 17, p. 63) et du triptyque pictural *Éléments*. (figure 18, p. 64) Ces deux pièces ont été conçues dans un esprit d'étroite relation et doivent nécessairement, dans leur présentation, se faire face dans l'espace.

Le triptyque *Éléments* propose une interprétation des forces de la nature. À gauche, un cercle tracé à la sanguine rayonne vers l'extérieur et représente le soleil diffusant son énergie. Du côté droit, un cercle de même format et tracé avec le même médium présente un rayonnement concentrique, la terre absorbant

Figure 16  
*Partages, (détail) (2006).*

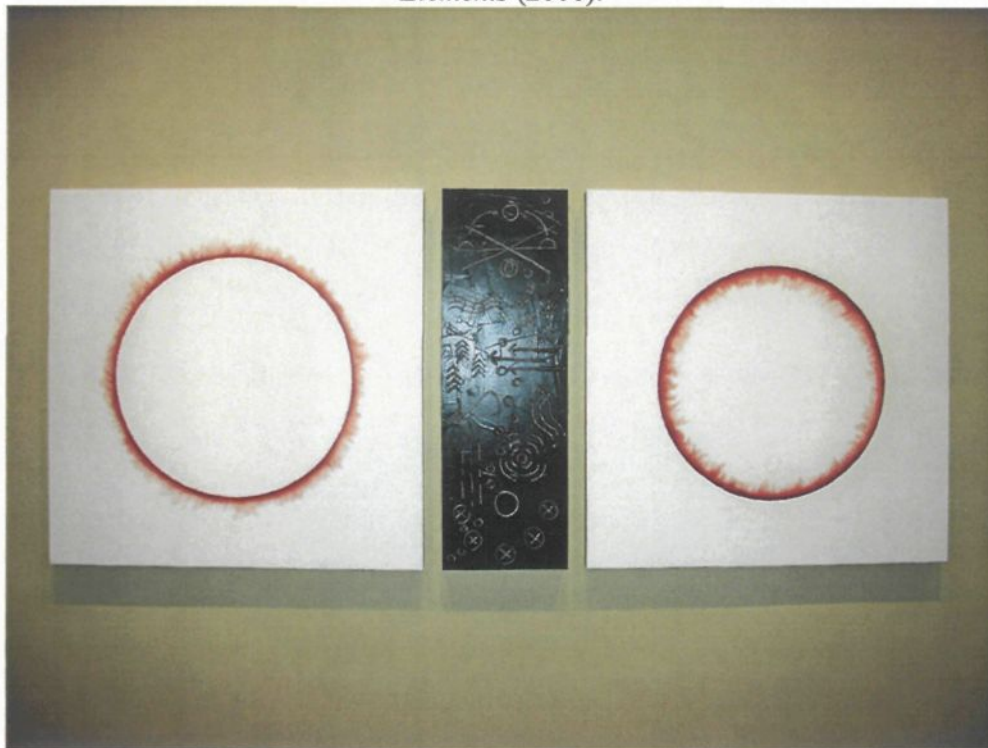


Figure 17  
*Autoportrait* (2006).





Figure 18  
*Éléments* (2006).



l'énergie cosmique. Au centre, une ponctuation, une épaisse couche d'acrylique dans laquelle sont grattées les icônes conçues pour représenter les divers éléments de la nature dont il est question ailleurs dans le travail réalisé pour l'occasion.

Placé en opposition spatiale à ce triptyque, dans une forme de complémentarité, l'œuvre sculpturale *Autoportrait* est la représentation de la communication entre l'Homme et la Bête, dans une relation aux divers éléments les entourant. L'esprit de la chasse, son principe immatériel vital, implique pour ce qui me concerne cette communication symbiotique dans l'action. J'ai choisi pour cette pièce d'utiliser l'orignal à titre de bête de référence puisque selon moi il est la bête la plus majestueuse de la faune québécoise, le roi de nos forêts.

La communication symbiotique s'établit selon moi dans une suite d'événements et de connaissances. Lorsque le chasseur entre dans l'environnement de l'animal, il doit comprendre cet environnement, en saisir l'essence. Chacun des gestes est posé dans le dessein de se rapprocher de la bête, de la comprendre et d'entrer en discussion avec elle. L'homme devient l'animal, il se prépare à abattre son frère. En pratique, *Autoportrait* représente l'état d'esprit du chasseur en transe. C'est pourquoi j'ai choisi de faire porter au personnage la tête imaginaire de la bête convoitée comme si par tel un mimétisme mental, l'homme se rapproche de plus en plus de ses origines animales et le cas échéant, de l'orignal. Pour illustrer de manière plus concrète cette fusion j'ai tracé les empreintes du chasseur à l'aide d'un sabot d'orignal. Dans son esprit, la transformation est complète, il est le frère de sang de l'orignal.

Dans un désir de fermer la boucle entre le primitif et le contemporain, *Entre deux mondes unis* (figure 19, p.67), une dernière œuvre s'ajoute à l'ensemble. À travers ma recherche, je veux comprendre et transmettre : mon rapport à la chasse, à la pêche ainsi qu'au territoire, ce que ces activités comportent de spirituel et de lien à plus grand que soi, les valeurs qu'elles portent pour moi. J'ai voulu apporter une vision du présent qui se présente sous la forme d'un dessin sur un support dont la surface est, comme dans le cas de *Partages*, sculptée à l'image d'un relevé topographique. De plus, la portion inférieure du tableau montre une différence par rapport aux autres œuvres par l'intégration d'un réseau de routes et de rues, celles du centre-ville de Chicoutimi. Cette intégration du réseau routier, combinée à l'image du personnage travaillant sur un ordinateur portable, apporte pour moi une vision contemporaine de l'ensemble des éléments évoqués dans les autres propositions.

Je crois que le résultat final de mes expérimentations plastiques présente bien mes préoccupations. Le caractère personnel de l'image combinant primitif et contemporain ainsi qu'épuration et complexité répond en partie à mes attentes. La création d'une esthétique du chasseur pêcheur me permet de mieux saisir ma relation au territoire et aux valeurs de partage et de respect de la nature dont il est question dans mon travail ainsi que d'ouvrir au spectateur une porte vers un questionnement sur ses propres valeurs et sa relation à l'environnement.

Figure 19  
*Entre deux mondes unis* (2006).



## CONCLUSION

En conclusion, je fais un bilan positif de ma recherche en ce sens que mon objectif premier me semble atteint. Je crois être arrivé à créer un langage plastique personnel me permettant de mieux définir mon identité et les valeurs que je retrouve dans les activités de chasse et pêche.

J'estime avoir réussi à créer des œuvres ouvertes pouvant partager un point de vue personnel tout en laissant un espace au spectateur pour une interprétation libre et une réflexion. Le partage d'une vision du monde, d'une passion et de préoccupations de l'ordre de l'identité et des valeurs, dans le contexte d'une pratique artistique multidisciplinaire, n'est pas une tâche simple. C'est du point de vue de la stratégie plastique que la majorité du travail devait selon moi être accompli.

L'apport théorique de l'art aborigène australien a fortement contribué, au même titre que l'art rupestre, à créer la filiation du primitif au contemporain. Cette relation entre deux époques est pour moi d'une grande importance par l'appui visuel qu'elle offre au propos de ma production. La jonction entre deux mondes, présent et passé, ajoute un espace pour le lien cosmique, l'aspect spirituel de mon travail.

La relation physique et onirique au territoire ainsi que l'approche identitaire qu'elle apporte ouvre vers de nouvelles pistes de travail. La question de l'identité personnelle, familiale et voire de l'identité culturelle nationale dans un rapport au territoire physique ainsi que le rapport social à la prédation sont autant de portes s'ouvrant sur une production nouvelle.

Le questionnement sur le rapport social à la prédation est un résultat des commentaires reçus du public lors de la présentation de ma recherche esthétique dans un lieu d'exposition.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Anati, E. (1989). *Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain*. Paris : Albin Michel S.A. 254 p.

Baqué, D. (2004) *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion. 318 p.

Barou, J.P. (1996) *L'œil pense*. Paris : Payot & Rivages. 195 p.

Bergeron, R. (2002). *Renâître à la spiritualité*. Québec : Fides. 268 p.

Bouchard, S. (2004). *Récits de Mathieu Mestokosho, chasseur innu*. Montréal: Boréal. 194 p.

Debord, G. (1992). *La société du spectacle*, Troisième édition française. Paris : Gallimard. 208 p.

Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil. 315 p.

Grande, J.K. (1997). *Art, nature et société*. Édition française. Montréal: Écosociété. 267 p.

McMaster, G. (1995). *Edward Poitras Canada XLVI Biennale di Venezia*. Hull: Musée canadien des civilisations 164 p.

Michaud, Y. (2003) *L'art à l'état gazeux : Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris: Stock. 204 p.

Morphy, H. (2003) *L'art aborigène*. Paris : Phaidon 447 p.

## BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

Anati, E. (1995). *La religion des origines*. Traduction française (1999). Paris: Bayard. 178 p.

Ardenne, P. *L'artiste et l'engagement politique à l'ère du monde raté*. Montréal, Esse, numéro 52, Hiver 2005.

Bouchard, S. (2001). *L'homme descend de l'ourse*. Montréal : Boréal. 223 p.

Derouin, R., Lapointe, G. (2001) *Pour une culture du territoire*. Montréal : L'Hexagone. 215 p.

Fagot, S., Uzel, J. P. (2006). *Énonciation artistique et socialité*. Paris : L'Harmattan. 251 p.

Goldwater, R. (1988). *Le primitivisme dans l'art moderne*. (version enrichie). Paris : Presses universitaires de France. 294 p.

Kaine, É. (2004) *Métissage*. Saguenay : Boite rouge Vif, Trio Communication-marketing, La galerie L'Œuvre de l'Autre. 167 p.

McMaster, G., Martin, L.-A. (1992) *Indigena, Contemporary Native Perspectives*. Vancouver : Douglas & McIntyre, Hull : Musée canadien des civilisations. 200 p.

Nemiroff, D., Houle, R., Townsend-Gault, C. (1992) *Terre, esprit, pouvoir Les premières nations au Musée des Baux-Arts du Canada*. Ottawa : Musée des Baux-Arts du Canada. 232 p.

Paillet, P. (2006). *Les arts préhistoriques*. Rennes : Ouest-France 126 p.