

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES

PAR
PATRICK FORTIN-DESBIENS

POUR UN ART UNIVERSEL : LE DÉFI DE BABEL

MAI 2003



Mise en garde/Advice

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

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

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

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

Ce travail de recherche a été réalisé
À l'Université du Québec à Chicoutimi et conjointement
À l'Université Lille 3 de Lille en France
Dans le cadre de la maîtrise en arts plastiques

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier pour leurs précieuses collaborations lors de la réalisation de cette démarche artistique :

- Mon directeur de recherche, Monsieur Denis Langlois qui a su orienter ma démarche artistique et relancer mes aspirations lorsque le besoin s'en est fait sentir.
- Mon collègue et ami, Jean-Pierre Gagnon, qui est une source de discussions et d'énergie, qui m'a permis à quelques reprises, de questionner ma démarche et d'ainsi préciser des nuances dans mon cheminement.
- Denis Tremblay, qui a participé au jury final de l'exposition, merci.
- Je remercie Agnès Tremblay pour sa lecture et critique de mon texte.
- Ma compagne de vie, Julie, qui a su m'apporter l'encouragement et l'affection nécessaire, ainsi que la patience dont j'avais besoin lors de la réalisation de ce grand projet. Merci encore.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	IV
Table des matières.....	V
Liste des figures.....	VIII
Attention.....	XI
Note au lecteur	XII
Résumé de ma démarche	XIII
Avant-propos.....	XIV
Chapitre I De la mimétique et du refoulement en peinture.....	17
1.1 De la description des anciens.....	18
1.1.1 La technique de représentation du refoulé.....	18
1.1.2 La stratégie de retour.....	21
1.1.3 La technique du négatif.....	22
1.1.4 Le problème de l'ego.....	23
1.1.5 La symbolique du corps	25
1.2 Le retour du refoulé.....	27
1.2.1 Le refoulé dans l'art	27
1.2.2 Les niveaux de refoulement dans le travail	30
1.2.3 Poser l'interprétation de la description des anciens.....	33
1.3 L'origine de l'originalité.....	37
1.3.1 Création universelle.....	37
1.3.2 Du concept de mimétique	38
1.3.3 L'originalité artistique	41

1.3.4 Mimer l'information ou la biaiser	44
Chapitre II Les systèmes complexes d'installation	47
2.1 De l'installation DE LA peinture.....	48
2.1.1 La technique d'installation qui défoule	48
2.1.2 Contexte d'intervention	52
2.2 Le post-nucléaire comme ironie fatale.....	59
Chapitre III La vérité sur le sacrifice et l'absolu de la souffrance	62
3.1 Art : Exutoire des pulsions	63
3.1.1 Interdisciplinarité.....	63
3.2 Investigateur de l'art	66
3.2.1 L'artiste-journaliste.....	66
3.2.2 Les choses cachées depuis la fondation du monde.....	69
3.3 Portée sociale de la démarche.....	72
3.3.1 La violence mimétique et le sacré en art.....	72
En guise de conclusion : Universel et «h»ontologique; le concept de vérité.....	77
Bibliographie Spécifique.....	87
Bibliographie Générale.....	89
Annexe A Extrait de presse pour <i>Peintures Invendables</i>	
Annexe B Figures en encart	

LISTE DES ŒUVRES

Les œuvres se retrouvent toutes en annexe, à la suite du texte

- 1 : Jérôme Bosch, *Le Jardin des Délices*, environ 1517
- 2 : Jérôme Bosch, *Le Jardin des Délices*, détail
- 3 : Jérôme Bosch, *Le Jardin des Délices*, détail
- 4 : Patrick Fortin-Desbiens, *La «création de l'homme» et mort de Dieu*, 1999
- 5 : Michaelange, *La Création de l'homme*, 1511
- 6 : Patrick Fortin-Desbiens, *Le Christ porté par les nazis*, 2000
- 7 : Patrick Fortin-Desbiens, *Freimuerer*, 2001
- 8 : Patrick Fortin-Desbiens, *Innoçent X et les vampires au buffet du Docteur Tulp*, 2000
- 9 : Rembrandt, *La leçon d'anatomie du Docteur Tulp*, 1632
- 10 : Patrick Fortin-Desbiens, *La chute de l'idéal*, 1996
- 11 : Patrick Fortin-Desbiens, *Jésus chassant les maçons de la loge*, 2001
- 12 : Jacob Jordaens, *Jésus chassant les marchands du temple*, vers 1650
- 13 : Patrick Fortin-Desbiens copiant au Louvre, 2001
- 14 : Patrick Fortin-Desbiens, *La descente du buffet*, 2000
- 15 : Roger Van Der Weyden, *La descente de croix*, 1435
- 16 : Patrick Fortin-Desbiens, *Le corps pharmaceutique*, 2000
- 17 : Patrick Fortin-Desbiens, *Le corps pharmaceutique*, détail
- 18 : Patrick Fortin-Desbiens, *Le corps pharmaceutique*, détail
- 19 : Patrick Fortin-Desbiens, *Histoire secrète de la Seconde Guerre Mondiale aux Barons de Vélasquez*, 2000
- 20 : Vélasquez, *Portrait du roi Phillippe IV*, 1624

- 21:** Vélasquez, *Portrait du comte-duc d'Olivares*, 1624
- 22 :** Patrick Fortin-Desbiens, *Darger durant la Deuxième Guerre*, 2000
- 23 :** Henri Darger, *Un orage se prépare*, 1920-1970
- 24 :** Jean Dubuffet, *L'homme à la rose*, 1949
- 25 :** Gaston Duf, *Pôloichinéllie Rôflise Vilôse*, 1956
- 26 :** Joseph Moindre, *Moïse*, entre 1940 et 1947
- 27 :** Patrick Fortin-Desbiens, *La Glèbe*, 2002
- Patrick Fortin-Desbiens, *Le corps pharmaceutique*, 2000
- 28 :** Jérôme Bosch, *Le Jardin des Délices*, détail
- 29 :** Patrick Fortin-Desbiens, *La Glèbe*, détail
- 30 :** Bruegel l'ancien, *La grande tour de Babel*, 1563
- Patrick Fortin-Desbiens, *Le Bunker des prises de décisions internationales*, installation du jeu de la Troisième Guerre Mondiale, 1999
- 31:** Bruegel l'ancien, *La petite tour de Babel*, 1564
- Patrick Fortin-Desbiens, *Le Jeu de la Troisième Guerre Mondiale*, 1999
- 32 :** Patrick Fortin-Desbiens, *Innocent X et les vampires au buffet du Docteur Tulp*, tableau en système complexe d'installation, 2000
- 33 :** Patrick Fortin-Desbiens, *La descente du buffet*, tableau en système complexe d'installation, 2000
- 34 :** Patrick Fortin-Desbiens, *Sans titre*, 1998
- 35 à 38 :** Patrick Fortin-Desbiens et Stéphane Bernier, *L'Architecture picturale*, installation, 1999
- 39 à 44 :** Patrick Fortin-Desbiens, installation du jeu de la Troisième Guerre Mondiale, 1999

45 : Patrick Fortin-Desbiens, *La «création de l'homme» et mort de Dieu*, tableau en système complexe d'installation, 2000

46-47 : Patrick Fortin-Desbiens, *Système complexe d'installation*, 2000

48-49 : Patrick Fortin-Desbiens et Delabela, *Le confessionnal de Jarnac*, 2001, installation

50 : Patrick Fortin-Desbiens, *Informations malléables au sang de bœuf*, 2001

Attention : ce texte s'adresse à des personnes autonomes d'esprit; les robots biologiques, ils ne saisisons pas la portée de tout ce qui suit. Aux amis de l'institution, il leur semblera dérangeant et malvenu. À celui qui a l'intelligence seulement il s'adresse, pour qu'il calcule le chiffre d'homme.

Il est maintes fois question de religion dans ce texte. Jeune, on m'a baptisé, mais je ne suis pas pratiquant. Ce n'est pas par désir de propagande mais bien par souci de compréhension que j'ai analysé en profondeur certains éléments de diverses religion, qui permettent de faire la lumière sur certains sujet de mon développement artistique.

Note au lecteur

Ce travail de réflexion et de théorisation de ma pratique repose conjointement sur un discours à côté de l'œuvre qui l'alimente. Il est fondé sur l'expérience et l'intuition de la souffrance humaine. Je tiens à en parler parce qu'elle est très refoulée dans notre culture de plaisir.

Dans le document, il sera question d'art à partir des points de vue sociologique, anthropologique, psychologique, voire même psychanalytique. Pour moi, il est impossible de concevoir l'art autrement; j'estime avoir passé par le chemin le plus étroit.

Mon texte se divise en trois parties, soit le développement d'une théorie de la peinture par rapport à l'art ancien, qui traite du refoulement et de la mimétique. La deuxième partie chemine de façon contraire, et met de l'avant l'installation, ouvrant sur une théorie de l'interdisciplinarité en art. Puis, la troisième et dernière partie traite des fondements originels de l'art, de l'institution et de l'homme générique. En effet, comme le titre l'indique, j'ai voulu transmettre au lecteur une façon de concevoir universellement l'art, dans un monde à l'image de la célèbre et biblique tour de Babel.

Le récit de ma démarche est assez imposant. Devant ce contexte, que le lecteur me pardonne, je serai à la fois extrêmement précis et le plus concis possible. Je vous demande d'être indulgent face à ma logique historique, qui relève d'un imaginaire artistique, et à la longueur des prémisses de ma réflexion qu'il m'importe de livrer.

Résumé de ma démarche

Depuis quelques années, mon travail passe par une re-vision de l'histoire politique, artistique, des mythologies et religions des hommes, oubliée et cachée. Il fait apparaître des questionnements sur la nature du concept de vérité. Cette dénonciation passe par la peinture et squat l'installation dans un concept similaire aux médias, le rapport au souci de la victime. Ma peinture prends ses racines dans l'histoire de l'art et re-contextualise des tableaux anciens. Mon but est de lier au message politique ou religieux dominant et massivement véhiculé mes efforts de détournement de sens. Ce métissage du réel est une recomposition d'événements romantiques ou prophétiques urgents issues des visions apocalyptiques de Nostradamus, Bosch et même de Jésus Christ. Ce discours qui alimente l'œuvre, répond à cette intelligence « conjecturale » qui devient nécessaire et où le regard *oblique* du devin est invité. Quelque chose de cette urgence me pousse à agir et rationalise ma folie d'invention artistique.

Ma plus grande préoccupation est le concept de vérité, une notion que je tenterai d'associer avec la violence, la Bible et une relecture du monde toute relative, à travers l'élaboration de ma technique et de sa théorisation, décrite dans ce manuscrit.

Ma démarche actuelle, reprends les fondements des systèmes de domination déjà utilisés par les puissances matérielles de notre monde et véhiculés par les médias pour endormir le peuple. Avec tout l'attirail piégé du système de l'art, je vois dans mes oeuvres une critique muette et anonyme mais non aveugle de la société. Pour toucher ses fondations, je parle d'installation DE LA peinture.

Avant-propos

Face à l'absolu, à ce qui ne comporte aucune restriction, ni réserve, il est dans le monde actuel un curieux malaise que personne ne semble remarquer. En dehors de quelques lunatiques qui comme moi passent pour des marginaux ou des «victimes». Je le débusque dans les relations humaines, dans la communication, dans le rapport au passé et même dans le repli sur la science et le retrait du religieux.

Existe-t-il un absolu? Une question que nos idéologies semblent avoir détruite avec les souffrances inexorables du temps. Voilà la question fondamentale qui oriente ma démarche. Pour questionner les origines de la peinture ancienne et les textes fondateurs de l'humanité, j'ai décidé de passer par la mimétique. Je cherche le point raccord, le chaînon manquant depuis les sociétés primitives axées sur le sacrifice et la souffrance, et notre société contemporaine où l'individualisme en facilité, comme l'institution, domine. Je suis en quête des relations entre l'origine de l'art et l'originalité des artistes qui oeuvrent présentement. Cette recherche dans une portée universelle tend à démontrer que le don de soi, sacrifice, et une certaine humilité serait, s'il y a lieu, aujourd'hui donner naissance à une nouvelle conception de l'artiste. Je crois cette vision réaliste, puisqu'elle tend à se répandre un peu plus chaque jour.

Il est apparu que je devais passer par un positionnement psychopathologique : la position du refoulé. C'est en regardant mes tableaux que l'on peut voir cette position. C'est comme ça que j'ai découvert l'exutoire que je vous propose ici; l'installation de mes peintures dans des contextes me permet, sur le plan de la psychanalyse, d'inverser

le processus de refoulement et ainsi, me guérir, au sens le plus strict du terme, du malaise de mon époque. Ce mouvement contraire au devenir, le défoulement, fait sens dans la position momentanée du refoulé, puisque ne ressort de peindre qu'avec l'installation.

L'installation résume le défi de ma création. En passant par la psychanalyse, je neutralisais mes «maladies» picturales presque impossible à guérir. Jusqu'à ce que je découvre le fondement véritable de mes obsessions; le concept de vérité et d'absolu. La vérité de l'exutoire de mon malaise fût la souffrance de Van Gogh, la violence des mythes incurables et l'omniprésence de la Bible. La clé de tout cela était le dernier des sacrifices, symbolisé par Jésus. Il est conçu différemment; et révèle enfin, contrairement à toutes les autres conceptions du mal, les emballements mimétiques et les tords de l'ego dont tous les hommes souffrent. Cette autre façon de voir la crucifixion à complètement changé ma vision du monde et de l'art. Je suis finalement arrivé non pas à une neutralisation de ma démarche mais enfin, à une libération de mon invention.

Cette libération, je la sublime et la transmet potentiellement au monde entier. Je la crois universelle. Le résultat présente les possibilités d'ouvrir le pouvoir de l'art et de créer des œuvres dans un nouveau contexte, où l'art devient un moyen de partage. En effet, elle permet de transcender ma compréhension du monde et même, possède à mon avis des effets curatifs. Mon art a des relents d'ontologie en ce qu'il traite de son immersion dans le réel, et dans l'existence. En effet, il s'intéresse à la souffrance, selon les bouddhiques au concept qui *fait être*. Prenant racines dans le mécanisme victimaire, non pas par complaisance mais par souci d'y voir clair, je présente les résultats de ma

démarche en espérant que vous y verrez là l'instrument d'un changement social que je souhaite fondamental.

CHAPITRE I

De la mimétique et du refoulement en peinture

1.1 De la description des anciens

Ce chapitre traite de ma peinture que je tente de relater à l'image de la description des anciens. Dans cette première partie du travail, je crois nécessaire de parler avant tout de ma technique. Voici en gros le *comment-je-fais* avec le tableau. Les mots clé de mon travail sont pour cette partie le **refoulé**, la **mimétique** et l'**information malléable**.

1.1.1 : La technique de représentation du refoulé

Je traite souvent dans mes œuvres du *refoulé*. On peut déjà me nommer refoulé de l'art, comme le mentionne Payant dans *le retour du refoulé*¹. En effet je suis, naïvement et je ne souhaite pas à tort, l'un des derniers peintres *universels*, qui veut embrasser la totalité des êtres. Le seul peut-être à penser encore à mes amis Bosch et Bruegel, ces *refoulés anciens*. Ce sont ces peintres, dissimulant bien leurs pulsions dans leurs représentations, qui m'ont influencé. Je suis entré dans une **mimétique** (*mimesis*) avec eux et leurs œuvres deviennent pour moi des matériaux malléables. Prenons comme exemple de refoulé ancien *Le Jardin des Délices* de Jérôme Bosch où nous pouvons admirer deux hommes dans une situation de jouissance sexuelle; sodomie et fellation (figures 1-3). C'est en cela que réside le refoulement de Bosch, dans sa façon de présenter ces deux personnages, comme s'ils s'amusaient ensemble, et c'est hors de tout doute ce qu'ils font.

¹PAYANT, René, *Vedute*, Édition Trois, Québec, 1987, 677 p. (voir le texte *Le retour du refoulé*)

Voyons maintenant la figure 4. Il s'agit d'un tableau réalisé juste avant ma maîtrise, La Création de l'homme et Mort de Dieu (1999). C'est le premier de mes tableaux à avoir été délibérément mimétique. Je ne suis pas le seul à vouloir imiter Michael ange (figure 5, 1511). Cette figuration que tous reconnaissent est un matériau qui permet d'établir un écart entre l'information dogmatique et fictive des médias et l'information mimétique réelle que je livre, dont Michael ange est pour moi le symbole mythique.

Parce que je me renseigne sur les anciens pour donner aux autres, je pense que mes tableaux sont actuellement des *informations malléables* et non des copies. Dans un constat de crédibilité de l'information qui dit vrai, à l'ère médiatique, mes toiles amènent un questionnement sur le concept de *vérité*. Je commence souvent un tableau par le mime d'un autre plus ancien. Les représentations de mes tableaux prennent formes par couches, soit en addition de représentations ou encore par superposition. À partir des informations réelles du tableau ancien, une ou plusieurs autres références viennent s'ajouter, qui peuvent être d'un tout autre ordre et qui transforment l'invention du tableau. Il est plus que le mime de l'autre. Il prend vie et je le souhaite, *communiqué à tous* sur un plan universel. Un bon exemple nous est donné à la figure 6 Le Christ porté par les nazis (2000), où l'on voit bien ces couches. De l'une, cette mimétique ou métamorphose de l'ancien (les descentes de croix) et de l'autre, le discours sur la guerre et le souci victimaire médiatique (les nazis). Ces couches sont ici juxtaposées. Un autre exemple nous est donné en figure 7, Freimuerer (2001), un tableau qui mime de mémoire une œuvre de Lovis Corinth, peintre juif. Celui, un franc-maçon, avait peinte une rencontre franc-maçonnique qui me paraissait pouvoir constituer la base d'une couche de représentation. On voit bien qu'à partir de là, un autre discours fut possible.

Il y a un point pivot où les informations créent un lien entre elles bien qu'elles soient issues de diverses références. Ainsi, lorsque le tableau bascule entre plusieurs interprétations, j'oublie les anciennes références et la mimétique évolue vers l'invention. La touche est chaotique et accepte facilement l'imprévu, l'ajout, la mutation et le sale. Les couches, le tableau *commis* (car il s'agit bien d'accomplissement) et recommencé, force donc une nouvelle re-présentation. C'est ce va et vient corps à corps entre deux refoulés. Le **refoulé de la peinture** qui pratique encore ce médium ancien en 2003, et le **refoulé de l'imagerie**, celui de 1517 (Bosch) qui dissimule dans ses tableaux ses véritables pulsions. L'interprétation est donc renouvelée par rapport au symbolisme implicite de la première référence et les éléments issus de mon cru recomposent la re-présentation. À chacun de l'adopter dans ce nouvel ordre. *L'ambiguïté* interprétative qui survient intercède en faveur des coïncidences qui viennent à l'esprit du spectateur.² Voyons en figures 8 et 9 un dernier exemple de ces couches dont j'ai parlé. *Innocent X et les vampires au buffet du Docteur Tulp* (2000), mon tableau, a été réalisé par rapport à deux tableaux, l'un de Rembrandt, *La leçon d'anatomie* (figure 9) et l'autre de Francis Bacon (*Innocent X*) qui curieusement faisait déjà une citation de Velázquez. Il s'agit ici de tableaux anciens (première couche) mis en reliefs par une discussion politique morale et sociale sur l'économie globale (deuxième couche).

²REDFIELD, James, et ADRIENNE, Carole, *Les leçons de vie de la Prophétie des Andes*, Éd. Robert Laffont, 1995, 277 p. (*Qu'est-ce qu'une coïncidence ?* p.20)

1.1.2 : La stratégie de retour

Lorsque je commence un tableau, la plupart du temps, je suis confiant. Bien vite en route, par compte, je réalise que le travail ne parviendra pas à égaler le maître que je mime. Cette frustration me pousse à rechercher les actes qu'il refoule. Je dégrossis son travail, j'utilise cette touche plus chaotique. Bien vite cela conduit à une insatisfaction dans le travail débouchant sur une stratégie de retour. Cette stratégie s'est effectivement mise en branle à chaque toile que j'ai *commise*. Ayant subi un échec à l'approbation du maître, la toile est poncée, oblitérée, effacée, la figuration devenue floue au profit du geste de mouvement et d'énergie; mais cette rage laisse toujours voir la réalité du premier tableau. Défoulé sur refoulé, ce geste d'oblitération fait sûrement partie de cette déception de ne pas arriver à l'égal du travail des anciens. La perte de cette technique m'attriste et à elle seule justifie ce passage à un autre niveau de discours dans le tableau. À ce moment, le travail synchrone consiste à un retour, un genre de recourt au passé, à l'instar de ce dialogue raté avec les anciens. À partir de là, le tableau peut basculer et il s'opère un curieux mouvement en sa faveur. En effet, celui-ci devient *ancien* puisqu'il n'est plus pensé comme travail en devenir mais comme référence pour le travail *devenu*. Le fait de travailler sur les *ruines* de mon propre tableau représente bien la métaphore d'une **libération** dans la peinture. Voyons à la figure 10 *La chute de l'idéal* (1996) un tableau réalisé avant ma maîtrise, le premier à incorporer ce phénomène de *décalque* d'un tableau sur l'autre. Les personnages étaient sortis *sur* un tableau de paysage marin, qu'on voit toujours derrière. La stratégie de retour est donc le fait de travailler sur les ruines d'un tableau et en créer un autre, en quelque sorte.

Nous sommes à une époque d'images éphémères et abondamment médiatisées, qui ne peuvent à elles seules justifier le retour à la figuration en peinture. Je ne fais pas du pop art. Les images donnent naissance au retour du refoulé. Comment débusquer le refoulé sinon que par des mises en évidences, des signes critiques. En effet, je crois que la figuration revient aujourd'hui afin de transposer nombre de signes et de symboles qui ont été longtemps refoulés ou hors de leur véritable contexte d'interprétation. Je me donne souvent comme mandat de retracer ces signes, et cela fait partie de ma recherche sur la vérité historique car une peinture est plus qu'une image.

La mise en relation d'éléments symboliques figuratifs (avions-bombardiers, guerriers) très présents dans mes tableaux en scène avec des événements de la description des anciens, religieux, laisse poindre l'origine ou les particularités de cet aspect guerrier de l'homme. Cela tend à démontrer que le retour l'histoire n'est pas non plus étranger aux « remaniements » esthétiques que je préconise.

1.1.3 : La technique du négatif

La technique du négatif intervient dans une espèce d'entre-deux toiles dans le travail cité plus haut. Le négatif sert à re-penser le travail. Le tableau demeurant un certain temps de côté, il doit en lui-même être incomplet jusqu'à la justification finale. C'est un moment où souvent je cherche à oublier le travail et je passe à autre chose. Plus tard, il deviendra une matrice où peuvent naître des phénomènes idéaux, propices à l'ouverture d'un deuxième développement, à partir d'un négatif (l'*ancien* tableau). Pour l'instant, cela peut apparaître comme une emprunte de nihilisme, mais voyons plus loin.

Je procède à *l'effacement* du tableau et à son rejet. Puis, l'étape de recommencer nécessite souvent un *retracement* (à l'image de cette volonté historique de retracer) dans son détail, ou encore en totalité, de ce qui a été rejeté, refoulé, donc le négatif ou la matrice. Ainsi, des éléments de *l'autre* tableau demeurent, et souvent c'est dans la résistance de celui-ci que prend racine l'intérêt de ma technique.

1.1.4 : Le problème de l'ego

Comme nous l'avons vu avec Bosch, il n'est pas rare de voir l'artiste dissimuler ses secrets dans ses oeuvres. Cependant, il est plus rare en tant que refoulés de mettre en lumière le refoulement des autres. C'est un peu le travail de Delabela, collectif de création dont je fais partie, et qui m'a donné l'occasion de peaufiner ma technique par rapport à l'ego. Au début, avec le groupe, nous avons habitude de créer en commun mutuellement, tour à tour sur une même toile. Cela contribua à alléger l'ego de chacun, ou du moins de l'avertir qu'il n'était plus le seul ego. En effet, le refoulement est idéal dans les problèmes de l'ego. Ces problèmes m'apparaissent très importants dans le travail artistique. Considérant l'ego dans nos relations, il agit tel un mur entre nous et les autres. L'ego n'est donc pas le moi. Il est difficile dans le milieu de l'art, qui exacerbe le moi, de ne pas confondre les deux.

Quoique similaire dans le cas de mon travail, le procédé est différent; c'est toujours mon tableau sur un autre moi-même : alors pas de mauvaise conscience. Il n'est pas question de me détruire en repassant sur mon travail. Il s'agit d'une mort de l'ego, mourir à soi pour aller vers l'autre, une catharsis visant à me purifier. C'est un concept de mutualité.

Après avoir vécu l'expérience de la *trans-expérience* de l'ego, je suis allé plus loin. J'ai copié au Louvre (*Jésus chassant les maçons de la loge*, 2001, figures 11,12 et 13), j'ai vécu un tableau qui se transforme, meurt et renaît pour donner à l'autre. Au Louvre, rares sont ceux qui y créent. On y copie. Je recherchais les refoulés de la peinture avec conviction. À ce propos, voici une citation de Barcelo³ :

«Ces visites (du Louvres) demeurent la meilleure thérapie à mon angoisse de peindre. C'est une immense fabrique d'image sensorielle autant que culturelle, que j'utilise de façon excessive ou modérée selon mes maladies.»

Cela semble être tout prêt de notre théorie psychosomatique du refoulement...

Dans l'esprit de le faire, ce n'est pas qu'une addition de symboles, de tableaux, d'images; c'est un rendu efficace de l'image tentée, mais **immémorielle**, non fixée et chaotique.

C'est ainsi que l'on peut dire que je suis un peintre de **mouvement**. Ce mouvement intervient dans la transformation du tableau, son passage d'un refoulé à un autre. Prenons exemple des figures 14 et 15, *La descente du buffet* (2000) et *La descente de croix* de Van der Weyden (1435). On remarque aisément le mouvement par rapport à l'œuvre du hollandais. Il est clair que par ce mouvement par rapport à l'original, je voulais revenir à l'origine de mes croyances et découvrir le paradigme perdu de la vérité. La vérité sur quoi ? Origine veut dire très précisément dans mon langage «découvrir pourquoi on fait la guerre», et «ne plus la faire». Nous revoyons aussi ce mouvement aux figures 8 et 9 présentées plus haut.

³ M (RÉUNION DES MUSÉES), *Copier/Créer, De Turner à Picasso*, (Louvres), Paris, 1993, 477 p.

C'est cette idée qui me conduit vers la figuration du corps car tous les êtres humains quoique différents sont semblables. Les corps; ensemble de corps, ou mutation, dédoublement du même, permettent une discussion picturale de mise en relation. Une symbolique évidente se rapportant à l'enveloppe charnelle.

1.1.5 : La symbolique du corps

Pour accélérer la mutation, les corps incomplets sont mutilés sur la toile. Tels les *charniers*, ces amas de corps parlent de leur absence de vie (rapport au tableau-thème, figure 16 et 17) Dans ce processus de création, certains perdent la tête, comme symbole de l'identité, des morceaux de *steak* sexuel non identifiable. Ils commencent à s'empiler. Cette technique va de pair avec l'esprit de vaincre sa pudeur. Il ne faut pas avoir peur de repasser sur une finition, sur un personnage déjà travaillé en lui coupant la tête. Les corps se dédoublent, c'est là que naît la notion de message dans le corps, de communication, à l'instar de la communication du refoulement dans le corps, qui aboutit à la maladie selon l'analyse psychosomatique. Revenons au sujet des corps et voyons à nouveau sur le tableau-thème (image 18) un autre aspect de cette technique d'«émergence». Nous voyons sortir d'entre les corps, entre les mains de cette femme, l'aspect d'un nouveau-né qui pourrait aussi prendre la forme d'un organe sexuel masculin. Ce tableau renferme toute la théorie développée jusqu'ici. Il s'est construit à partir d'un négatif, la plage derrière, sur laquelle émergeait ensuite la chambre, et les personnages par la stratégie de retour (travailler sur les ruines d'un tableau). Nous avons aussi les couches d'interprétation

sociales (le sexe sponsorisé, le marché sexuel) et politique (encore ce sujet chaud, la guerre).

En recouvrant un corps d'un autre, on crée une trans-mutation, dans la mesure où certains empâtements de la peinture peuvent par frottis léger recouvrir tout en laissant transparaître la texture du corps sous-jacent; le négatif, le support-corps, l'ancien corps, bref, qui procède à un changement grâce à la picturalité. Un rapport au passé, à la transition. Encore une fois il s'agit d'un aspect technique privilégié puisqu'il permet de cerner des éléments dans un caractère subversif refoulé. Les figures 19, 20 et 21 peuvent éclairer cette lecture du corps. On voit dans *Histoire secrète de la Seconde Guerre Mondiale* (figure 19) plusieurs éléments de corps et surtout, de portraits de barons de Velázquez, appelés à se mélanger avec des éléments figuratifs de la guerre. C'est en gros la technique de *représentation du refoulé*, i-e une représentation à couches qui se retourne sur elle-même et crée un nouveau sens, une autre vérité que celle de conformité.

Maintenant que nous avons analysé ma technique de représentation, voyons un exemple comportant tous les éléments de celle-ci. En figure 22, *Darger durant le Seconde Guerre* (2000), nous voyons le tableau que j'ai réalisé après avoir rendu visite au musée de l'art brut (figures 24, 25 et 26). Il s'agit d'un détail de la figure 23, tableau de Henri Darger; un peintre fou qui pendant la dernière grande guerre se réfugiait dans une peinture morbide mettant en vedette des jeunes filles munies de pénis et poursuivies par des extra-terrestres. Vous me connaissez, ce refoulé de l'art n'est pas passé inaperçu. Un grand personnage fut le premier jet, ensuite recouvert par le paysage, comme refoulé. Puis, il se trouva réactivé par la discussion psychosociale sur la sexualité que j'ai invoqué dans le deuxième jet (les jeunes filles).

1.2 Le retour du refoulé

Cette secrète violation de soi-même, cette cruauté d'artiste, ce plaisir de se donner à soi une forme comme on ferait d'une manière difficile, récalcitrante, souffrante de se marquer au fer d'une volonté, d'une critique, d'une contradiction, d'un mépris, d'un non, ce travail inquiétant et effroyablement voluptueux d'une âme volontairement en désaccord avec elle-même, qui se fait souffrir par plaisir de faire souffrir, toute cette « mauvaise conscience » *active*, véritable matrice de phénomènes idéaux et imaginaires, a fini par produire au grand jour une foison d'affirmations et de beautés nouvelles et étranges et peut-être, pour la première fois, *la beauté elle-même*.

-Nietzsche⁴

Comme nous l'avons suggéré au chapitre premier, le positionnement face à la description des anciens revêt une signification capitale dans mon travail. Nous allons vite voir comment cela se manifeste et à l'aide de quels tableaux anciens. Mais avant d'aller plus loin, nous allons analyser plus en profondeur la question du refoulement.

1.2.1 : Le refoulé dans l'art

Voici une définition du **refoulement**, qui vient du Dr Gérard Gervais⁵ qui pratique une médecine du corps et de l'esprit en lien avec la philosophie orientale.

«Le refoulement serait le mécanisme de défense le plus courant. Il constitue une sorte d'oubli qui cherche à écarter de la conscience toute pulsion inacceptable ou tout événement douloureux. Par exemple, la personne qui n'a aucun souvenir d'agressions sexuelles qu'elle aurait effectivement subies durant son enfance refoule, en les oubliant, ces événements douloureux. Le refoulement n'est jamais tout à fait réussi. Les pulsions refoulées peuvent resurgir, s'infiltrer dans la conscience et produire à nouveau de l'anxiété sans que le sujet sache pourquoi. À ce moment le sujet fera appel à d'autres mécanismes de défense. Des recherches tendent à démontrer que les individus qui refoulent ou répriment les pensées et les émotions douloureuses sont vulnérables aux maladies, c'est à dire que les expériences refoulées finissent par se manifester d'une autre manière qui, elle, risque de ne pas être adaptée. En somme, le refoulement peut resurgir soit dans le corps et les organes (phénomène qu'on appelle somatisation), soit dans des comportements inadaptés.»

⁴NIETZSCHE, Frédéric, Généalogie de la Morale, Ed. Gallimard, Paris, 1972, 250 p.

⁵GERVAIS, Gérard, La Gestion du Stress, Éd. Guérin, 1999, 178 p.

En outre, il dit de manière générale que les mécanismes de défense, dont le refoulement fait partie, sont des moyens adaptés à notre conception erronée de notre environnement, que nous utilisons pour faire face à des émotions négatives ou pour éviter de ressentir celles-ci. Ce ne sont que des pansements car ils ne règlent rien en profondeur, mais ces solutions qui nous sont familières à tous, doivent être démasquées à partir du moment où nous voulons véritablement soigner et cicatriser les plaies de nos perturbations mentales. Comme dans mes tableaux, le refoulement n'est jamais totalement réussi. De plus, il dit que les refoulés sont vulnérables aux maladies, tout comme je le pense, le corps de l'art est malade.

Appliquons cette analyse psychologique au milieu de l'art. Mais d'abord, voyons la description de René Payant⁶. Alors que la figuration revenait dans les salles d'exposition des années 80, Payant écrivait à ce propos que la peinture avait pour défi de maintenir l'énergie de ce moment de transition, sans réellement transiter vers d'autres formes, pour pouvoir propulser dans plusieurs directions des tendances. Les grands modèles régulateurs sociaux et esthétiques, selon lui, étaient critiqués parce qu'ils s'étaient révélés inefficaces et décevants. Inutile de rappeler que dans le champs de la peinture, c'est le formalisme moderniste, la recherche du degré zéro de la peinture par Greenberg et Mondrian qui était devenu le lieu de questionnement.

«Mais ce n'est pas une figuration qui remplace tout simplement la déconstruction opérée par plus de soixante ans de peinture abstraite et restaure un passé perdu ou plus ou moins oublié. Je dirais qu'elle s'infiltré dans l'espace conquis par la modernité picturale comme un cheval de Troie. Ce serait donc dire que la figuration n'y serait qu'une apparence, une feinte, une représentation motivée par autre chose que la *mimesis*, et dont la réalité n'a de rapport qu'avec la nuit...⁷»

⁶PAYANT, René, *Vedute*, Édition Trois, Québec, 1987, 677 p. (*Le retour du refoulé*)

⁷idem

Payant parle des contenus inconscients qui émergent sur la toile. Dans mon cas, une toile débute consciemment, mais on retrouve ces contenus au croisement des couches, quand une deuxième représentation apparaît dans le tableau. À ce moment la représentation n'est plus mimétique mais inventive. Je mets à jour le refoulé de façon consciente (travail avec les anciens), mais je ne contrôle pas toute la portée du mouvement dans le travail lors du refoulement pictural.

«Le retour du refoulé ne signifie pas en aucun cas le retour du même mais la réapparition de manière déformée, sous forme de compromis, d'éléments gommés, anesthésiés par le processus de refoulement mais jamais totalement anéantis. Le refoulé revenu témoigne ainsi de la nature indestructible des contenus inconscients car, en dernière instance, c'est aux pressions de l'inconscient que les éléments du retour renvoient.»⁸

Comme dans mon travail, les éléments sont refoulés pour laisser apparaître d'autres éléments. Mais ils résistent et demeurent, inconscients.

«Si on le conserve comme concept opératoire sur le plan de l'analyse critique de la peinture actuelle, il faut tenir compte du fait que le retour du refoulé est une opération double. Comme la dynamique du phantasme, il pointe vers ses extrémités par sa liaison avec l'inconscient qui cherche à s'exprimer et à la conscience qui organise la forme de l'expression en langage indirect sous la pression de la censure qui s'exerce sur les contenus de l'inconscient.»⁹

Je cherche à exprimer quelque chose par ce travail, qui me semble incompatible avec la morale occidentale, en rapport avec sa capacité d'*acceptation*.

«Ainsi il ne faut pas considérer la réapparition de la figuration en peinture comme un intérêt pour la représentation elle-même, mais comme un intérêt pour la transformation, la formation picturale dans ses possibles...»¹⁰

Voici en gros ce qu'en pense, à l'origine de ce retour, le grand critique québécois René Payant. C'est aussi à partir de cette thèse que j'ai élaborée ma technique. Mais Payant lui-même se réfère souvent à une autre théorie, plus globale, que nous nous devons de ne

⁸ PAYANT, René, *Vedute*, Édition Trois, Québec, 1987, 677 p. (*Le retour du refoulé*)

⁹ idem

¹⁰ idem

pas passer sous silence. Il s'agit de la théorie post-moderne, en particulier celle des post-structuralistes. Son concept opératoire est dans mon cas inversé puisque je suis conscient de la somatisation et des éléments. Je suis le guérisseur en plus du malade. Pour Payant, les contenu sortent sous forme de figuration inconsciente. Dans mon cas, je mets consciemment en relief les refoulés.

La position du refoulé est selon moi plus sincère que celle de l'ego. C'est une idéologie naissante de la re-naissance de soi. Cette sincérité s'illustre dans une mutualité qui tend à fournir aux informations malléables présentées un élan humaniste. L'art universel est refoulé et humaniste.

1.2.2 : Les niveaux du refoulement dans le travail

Nous avons vu au chapitre 1.1 que j'utilise dans le travail et le discours trois niveaux de refoulement. C'est ici que nous allons détailler ce sujet afin de bien maîtriser cette notion qui nous sera utile tout au long de ce texte. À savoir le **refoulé de la peinture**, le **refoulé de l'imagerie ancienne** ainsi qu'un autre niveau que vous découvrirez brièvement.

Nous avons vu comment mon intérêt s'est manifesté, par cet arbre théorique des origines de Freud, Klein à Payant en faisant un détour par l'histoire de l'art et la peinture ancienne. À partir de cette référence incroyable qu'est l'art ancien, il m'apparut alors facile de pouvoir transmettre un message dans mes toiles, surtout mes préoccupations entourant la globalisation (perte d'identité et des droits de la personne). Et cela était plus que nécessaire d'utiliser d'une part (premier niveau), une forme d'art qui elle-même semble être de plus en

plus rejetée par les créateurs, la peinture. Plus les créateurs refusent la peinture, plus je suis heureux de la pratiquer, et plus j'atteints mes buts et justifie mes stratégies. Ce phénomène est très loufoque car plus je m'éloigne de mes contemporains artistes, plus je me rapproche des masses qui digèrent à peine l'impressionnisme pour l'instant. L'imagerie populaire touche profondément le peuple et c'est pourquoi les gens se retrouvent plus facilement dans mon œuvre que dans la multitude des déviations artistiques des dernières années... seraient-ils eux-même des refoulés ? Plus j'avance plus je me sens «ordinaire»; c'est ainsi que dans le secret du refoulé et non plus dans la *monstration* de l'ego, je peux inventer. C'est que le caractère du refoulé s'avère universel en touchant le large public avec ses références symboliques.

Le deuxième niveau de refoulement se retrouve principalement dans la peinture primitive et ancienne et c'est souvent le niveau que je décalque ou ramène dans mes tableaux. Nous en avons eu un exemple au chapitre 1.1.3 avec Jérôme Bosch. L'histoire de l'art, et ce surtout chez les peintres anciens les plus mystiques tels que Bosch, Bruegel et Corinth, ou encore chez les primitifs religieux, est pavée de telles représentations refoulées, soit homosexualisante, ou simplement sexualisante et interdite pour l'époque. Quelques fois ce refoulement m'apparaît censuré volontairement par l'artiste pour se satisfaire aux conditions de l'église. Certains cas, plus rares comme Bosch, m'apparaissent différents. Jérôme Bosch qui recevait des commandes de la noblesse ou encore de la confrérie dont il faisait partie, put se soustraire, je crois, à cette logique. Cependant il m'apparaît pertinent de dire que Bosch était encouragé par ses alliés de la confrérie à cet anticléricalisme qu'on lui connaît. Peut-être en savons-nous trop peu sur lui pour en déduire quoi que ce soit, sauf que c'est justement cette ambiguïté qui me séduit dans son œuvre et qui me donne envie de

retravailler quelques-unes de ses oeuvres les plus délicates comme *Le Jardin des Délices*. Dans cette oeuvre il laissait passer des images obscènes et refoulées. Pour bien différencier ces niveaux de refoulement auxquels je fais souvent allusion, il faut comprendre que le premier niveau vient de l'*action* de l'artiste aujourd'hui, alors que le second tient de l'histoire et qu'il me vient d'un intérêt pour cette histoire.

Le dernier niveau, lui, est peut-être le niveau de refoulement que je vis le plus de ma personne, et qui touche mon équilibre personnel. C'est aussi le niveau qui me fait créer dans cette urgence du faire depuis quelques années et qui apparaît comme le refoulement **dans** un art de pulsions agressives du domaine politique et moral.

Il est primordial pour la poursuite de l'analyse de démêler ces trois niveaux du refoulé. C'est amusant de comprendre qu'aujourd'hui, la plupart des gens sont refoulés. Pourquoi cela? Rien qu'à observer calmement la conception du monde scientifique dominante qui a obsédé l'âge moderne. Au cours des siècles derniers, cette nouvelle vision du monde s'est élargie et s'est enracinée dans la psyché collective. Plus les hommes dressaient la carte des phénomènes physiques de l'univers et les nommaient, plus ils pouvaient sentir que le monde dans lequel ils vivaient était explicable, prévisible, sans danger, voire ordinaire et banal. Mais, pour entretenir cette illusion, ils devaient constamment occulter et **refouler** de leur esprit tout ce qui leur rappelait le mystère de la vie. C'est pourquoi vous constaterez que les phénomènes religieux sont grandement explorés dans ce texte. Le tabou absolu est mon préféré.

1.2.3 : Poser l'interprétation de la description des anciens

La grande question; *pourquoi-je-le-fais*. Pourquoi est-ce que j'utilise des tableaux anciens pour inventer aujourd'hui? Il s'agit en fait d'une grande question qui nous l'avons vu, démontre comment dans ces tableaux l'important est de créer un mouvement ou encore un changement; peut-être par rapport aux modèles esthétiques s'étant révélés inefficaces comme le dit Payant, ou encore par rapport au contenu des dits-tableaux qui seraient refoulés et propices à la subversion.

Mais qu'en est-il de la mise en relation de ces images diverses issues de l'histoire de l'art et qui prennent ensemble place dans mes toiles. Nous allons pour la prochaine démonstration, prendre pour exemple la figure 27 d'un tableau qui fait partie intégrale de l'exposition **Le Défi de Babel**, à Langage Plus d'Alma (novembre 2002), pour la fin de ma maîtrise. Il s'agit d'un tableau construit par additions de symboles de l'histoire de l'art, principalement des symboles qui viennent des peintures de Jérôme Bosch (les personnages d'avant-plan du *Jardin des Délices*, les personnages chevauchant des bêtes autour d'une marre où baignent des femmes, toujours du même tableau), de Bruegel (la *Tour de Babel*), et enfin les iconographies de l'enfer moyenâgeuses. Ces références comprimées forment entres-elles la première couche d'interprétation comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Mais vous me demanderez *pourquoi-je-le-fais* ?

Nous trouvons notre réponse dans le fait de la **description des anciens**. Il y a encore ici deux niveaux dans cette description. D'abord, la description visuelle est à la base du moyen d'expression mis à la disposition des anciens, i-e leur monde, leur paysage sous

toutes formes. Ces descriptions furent exécutées dans le temps l'une après l'autre par des perspectives dépravées, soit en tentant de peindre l'horizon au début, jusqu'à l'illusion de la perspective. Avant l'invention du paysage, toute peinture était religieuse. Mais, mieux encore, dans l'entre-deux : la perspective de chevauchement ou d'étagement, qui permettait de déployer la description du monde sous un mode irréel et mental, sans toutefois sortir du cadre figuratif. Une description non pas en perspective qui aurait renvoyé au réel ou à l'illusion du réel, mais dans une construction mentale, une invention, une perception en étage et donc re-structurée.

La façon dont nos contemporains ont tenté de décoder, souvent de façon subjective, le message figuratif et symbolique des anciens est simple. De cette description des anciens, il faut retenir qu'elle change légèrement d'époques en interprètes, mais qu'elle suscite beaucoup d'élans poétiques. Je retiens personnellement l'interprétation de certains de ces essayistes, disons les moins poètes, et c'est souvent eux, à leur insu, qui influencent le commencement de mon travail.

Voici donc quelques exemples en rapport à ce point précis, qui se retrouvent dans le tableau que j'ai décrit un peu plus haut (figure 27). D'abord prenons le cas de la ronde des cavaliers qui se trouvent au centre du tableau. Voyons (figure 28) comment ce détail provient du Jardin des Délices de Bosch (figures 1-3). Remarquons que seuls des hommes (figure 29) sont occupés à monter et pavaner sur ces animaux, tournant autour d'une marre où baignent les dames. Il est clairement admis que cette ronde révèle la mimétique des hommes entre eux face à la femme. Dans cet esprit, il est primordial d'incorporer cette image dans mon tableau puisque je travaille depuis un long moment sur la mimétique dans les rapports, ainsi que dans l'art, sous sa forme de l'ego. En regardant le tableau, il ne

m'apparaissait pas clairement qu'il s'agissait de ce principe. C'est en lisant le livre de Jean de Boschère¹¹ au sujet de Jérôme Bosch que j'ai réalisé *dans son interprétation* que ce morceau de tableau devait être repris dans ma fresque. Dans sa manière de tirer les conclusions d'une époque passée, dans sa description des anciens, il m'induisait au travail de l'ancien, il m'incitait à re-manipuler l'ancien, parce que j'y trouvais la clé de tout mon art pictural qui consiste à *inventer* en rapport paradoxal avec la mimétique (copie) une manière de représenter l'*invention*.

Dans un autre exemple encore plus globalisant et confortant, voyons comment je ramène aujourd'hui la tour de Babel à un autre niveau d'interprétation. Les commentaires les plus rustiques qui soient ramènent souvent la tour de Babel au péché d'orgueil de Nemrod¹² son roi. La description des contemporains ont aussi relaté cette notion, mais je trouve qu'elle est seulement vraie dans l'une des deux tours de Bruegel, celle où l'on voit le roi Nemrod (figure 30). Dans la seconde, où la tour est abandonnée (image 31), c'est la folie du génie¹³ de l'homme qui est mis à l'avant-plan. C'est cette interprétation de nos contemporains, poussée par la description phénoménale de Bruegel, qui m'a incité à inclure la tour. Mais la plus plausible des descriptions, celle qui m'a vraiment touché, c'est celle où l'on indique que Babel est un signe du chaos, non seulement au niveau de la description mais bien, pour qui la réalise aujourd'hui encore, un signe de chaos dans sa vie. Cette description m'est venue d'un artiste au hasard d'une conversation. C'est alors que s'est organisé dans ma tête une révolution. C'est un bon exemple que nous avons puisqu'il

¹¹DE BOSCHÈRE, Jean, *Bosch et le fantastique*, Éd. Albin Michel, Paris, 1962, 250 p.

¹²FOOTE, Timothy, *Bruegel et son temps*, Éd. Time-Life, 1871, 192 p. (p. 8 à 12; Babel)

¹³BIANCONI, Piero, *Tout l'œuvre peint de Bruegel*, Éd. Flammarion, Italie, 1968, 119 p. (p.100 pour les deux tours)

montre bien le genre de subversion qui peut intervenir dans le travail. La tour intervient dans mon tableau, comme symbole inversé du chaos, de l'ordre, et subversivement, elle indique le nouvel ordre à suivre dans l'interprétation de l'œuvre entière. Elle indique en elle-même, laquelle se retrouve parmi d'autres références de l'histoire biblique et de l'art, que les hommes étant unis et parlant la même langue, furent une menace pour quelqu'un, qui prit la décision de la détruire (sait-on jamais). C'est drôle qu'aujourd'hui, avec l'anglais comme langue universelle et la globalisation du monde, nous rebâtissons la même tour. Ce symbole devient inversé simplement parce qu'il vient traiter bilatéralement en parallèle avec d'autres références telles que celles vues précédemment, la marre de la mimétique, les deux villes de Sodome et Ghommore, la création de l'homme (en bas à gauche par clonage) ou encore le meurtre fondateur, que l'on voit à l'extrême gauche du tableau. Ça et là se retrouvent confondus glébeux, guerriers, pêcheurs et résidents de l'enfer. Enfin, la tour met en évidence je pense la supercherie biblique. Je concède aux puristes que la Bible est belle et bien écrite et basée sur des faits réel, je crois juste que les faits ont été manipulés. Comme d'habitude, il y a malentendu, le bon passe pour le mauvais. En mettant ensemble ces éléments avec la tour de Babel, je voulais démontrer par la tour que ces éléments, représentant tous des événements uniques de l'histoire, sont tous liés par ce marchandage originel au sujet de la vérité.

1.3.3 : L'Origine de l'Originalité

Parce que je mets à jour les refoulés au lieu de les voir surgir dans le tableau de façon inconsciente, on ne peut pas réellement dire que je suis refoulé, seulement voyons comment la formule d'analyse de Payant peut s'appliquer. Pourquoi ce désir de travailler à partir d'informations qui deviennent *malléables* au lieu de suivre la vérité de conformité. Il semblerait que je recherche un certain constat à propos de l'origine des choses, une quête de l'absolu. Serait-ce encore le relent de cet artiste universel, qui se pose la question de l'origine, mais encore plus de l'origine de son originalité. En effet, en faisant intervenir dans le travail la *mimesis*, je traite de la notion de l'originalité, en me plaçant en position comparative face au travail d'un autre. Cette position n'est pas concurrentielle.

1.3.3a : Création universelle

En parlant d'absolu, qu'est-ce qui me pousse souvent à lier le terme de *création* artistique avec la Création de Dieu. Du point de vue du langage, ces termes sont indissociables. Mais d'abord, j'aimerais poser une question primordiale, qu'est-ce que l'original? Selon Olivier Boulnois¹⁴, nous retrouvons l'ambiguïté foncière du concept d'original, qui signifie tantôt ce qui est neuf, tantôt le modèle sur lequel calquer une reproduction : tantôt la forme inouïe, tantôt le modèle original. La notion de création originale est un versant du projet anthropologique de la modernité, de se libérer des

¹⁴Collectif d'auteurs, *La Création*, Revue Communication #64, Seuil, 1997, *La création, l'art et l'original* de Olivier Boulnois

carcans, de la mimétique. Le poète artiste maudit rejetant les classiques, la souffrance de Van Gogh, aujourd'hui banalisée. Le concept ambigu d'originalité provient du concept même de création dans son sens théologique, comme origine de toute chose. Dans les trois plus grandes religions monothéistes, la création désigne la production du monde dans sa totalité, qui fait de Dieu l'origine du monde. La caractéristique la plus importante dans la religion d'Israël est que Dieu crée à partir de rien (*ex nihilo*). La théorie du *zim-zoum* de la Kabbale prétend que Dieu pour créer n'a eu qu'à se retirer sur lui-même pour créer le vide, pour permettre à la matière d'exister. Ensuite, la nature et l'histoire forment un seul monde appartenant à Dieu. Cette théorie se rapproche de celle des grecs. Platon révèle que l'idée du lit fabriqué par l'artisan était déjà là, l'artisan ne fait qu'unir la matière. Platon souligne aussi dans la République que le dieu est le seul précurseur de l'idée du lit car il est l'auteur et l'artisan de la nature à partir de laquelle nous créons des œuvres sensibles. Augmentons le niveau de difficulté, d'où lui viennent toutes ces idées, Dieu? Il aurait engendré le Verbe qui serait le modèle de toutes choses, l'idée platonicienne intégrée à la pensée divine. La copie de ces idées dans notre monde ne tiendrait donc que de la contingence.

1.3.3b : Du concept de mimétisme

L'homme, lui, œuvre à partir de matière, il ne peut créer *ex nihilo*. Olivier Boulnois propose un intéressant point de vue sur l'imitation :

«En effet, l'art ou le faire (*poiein*) sont pensés, à la suite d'Aristote, comme imitation de la nature. L'art (*technè*) d'une part achève (*epitelei*) ce que la nature ne peut mener à terme, d'autre part imite (*mimetai*) la nature. L'imitation

est elle-même un accomplissement de la nature, elle mène à terme ce qui était en puissance. L'origine de l'œuvre d'art est l'être et la nature.¹⁵»

La nature est le fond, le modèle inimitable de toute imitation et l'art est la continuation de la nature par d'autres moyens. Il est l'acte par lequel l'homme accomplit la nature en lui donnant forme et être. Il la prolonge et l'accomplit à tel point que l'éthique, la politique et même la grâce sont pensés à la manière des arts, donc de cette façon d'imiter la nature en la portant à sa perfection. Rappelons-nous de ces artistes qui ont longuement imité la nature sans jamais inventer. Et que dire de Jérôme Bosch qui comme un naïf inventait sa perception du monde par étagement. En rapport à mon travail, comme Bosch, je transforme les informations issues du peintre de la nature. C'est un peu la fin de la fin de l'histoire. Mes tableaux sont des œuvres d'informations accessibles. Aujourd'hui l'information, et non plus l'art en tableau, on le sait, est le nouveau paradigme de la nature, la nouvelle universalité.

Si on compare l'art plastique à la littérature, on remarque que celle-ci est immatérielle, une conception de l'esprit, alors que ma peinture est issue du réel. C'est ici qu'on sent l'impasse de la rhétorique. «Plastique» est un effet de langage (langue française) qui a comme but la communication, qui veut dire autre chose que l'art et qui est sans issue. Je veux en venir au fait que mon art de l'information malléable apporte une issue possible à cette fin de l'histoire, elle s'en retrouve renouvelée.

Puisque notre monde est contingent, y a-t-il de l'espace pour des possibles qui ne sont pas de la nature; se développe alors une spéculation des possibles. Le monde fantastique de Bosch prend une toute autre signification dans cette perspective.

¹⁵ Collectif d'auteurs, *La Création*, Revue Communication #64, Seuil, 1997, *La création, l'art et l'original* de Olivier Boulnois

En gros, le primat du créateur est-il une idée biblique? Il doit certes son origine lointaine à la révélation biblique, mais il est relayé par une réflexion sur la production et la *mimesis*. Mais l'homme n'est pas un dieu. Le culte moderne de création est à la foi une reprise et un renversement de l'idée chrétienne de création; il suppose son interprétation métaphysique, mais il en retourne la signification. Poussant cette logique à son paroxysme, il peut même aller jusqu'à dépasser la nécessité de laisser une œuvre durable.

«Par là, il réalise encore l'idéal chrétien, selon lequel l'homme est un collaborateur de Dieu, achevant dans son travail l'œuvre de création; consumer ce monde est encore une manière de hâter l'Apocalypse.¹⁶»

Selon Boulnois, il est impossible de traiter la production artistique indépendamment de la pensée juive puis chrétienne. Revoyons la figure 4, *La Création de l'homme et Mort de Dieu* (1999). Cette fresque de huit pieds de large et quatre de haut renferme des éléments figuratifs (le Dieu Créateur) et la ruche (création) qui apportent un puissant contenu symbolique dans le tableau. Cela met l'accent sur le fait que le tableau est tout de même une création, et la variation du thème.

Si nous nous reportons sur le mode plus concret de la production d'images, nous remarquons que les religions judéo-chrétiennes ont à voir avec les images. Non seulement parce que les représentations religieuses sont massivement présentes dans toute l'histoire de l'art occidental, mais plus profondément, parce que la notion d'image, ainsi que son statut, représente un problème clé de la question religieuse. L'interdiction dans la bible de fabriquer des images et de se prosterner devant elles désignait l'image comme statut et comme dieu. Une religion monothéiste se devait donc de combattre les images, donc les autres dieux (rappelons-nous pourtant que *elohim* du juif se traduit dieux, au pluriel). Selon

Martine Joly¹⁷, la querelle qui a secoué l'occident du 4^{ème} au 6^{ème} siècle de notre ère, en opposant iconophiles et iconoclastes, est l'exemple le plus manifeste du questionnement sur la nature divine ou non de l'image. Et cette querelle donna naissance à l'Islam...

L'image est aussi vieille que la mimétique...

Pour continuer sur le fait de mimesis, il ne s'agit pas pour moi de mimer les formes, mais bien de les informer, i-e de leur donner un sens, une structure, une signification autre et personnelle. C'est pourquoi tel un levier d'apprentissage, cette imitation se retrouve intensément encouragée. Anthropologiquement, elle est crainte depuis le début des temps, autant en art qu'en sociologie. René Girard explique¹⁸ :

«L'imitation redouble l'objet imité; elle engendre un simulacre qui pourrait faire l'objet d'entreprise magique. Quand les ethnologues s'intéressent à ce genre de phénomènes, ils les attribuent au désir de se protéger contre la magie dite imitative. Et c'est bien là l'explication qu'ils reçoivent quand ils s'enquièreent de la raison d'être des prohibitions.»

Pour l'instant ces prohibitions sont importantes pour nous du domaine artistique, voyons donc la notion d'originalité, qui prohibe la copie en art.

1.3.3c : L'originalité artistique

En occident, à la modernité, les artistes ont succombé à ce désir de se libérer de la mimétique. Ainsi est né le concept d'originalité, singularité individuelle du génie. On a opposé l'original à la copie. Est-ce qu'une relique est unique? La copie est-elle plus faible

¹⁶ Collectif d'auteurs, *La Création*, Revue Communication #64, Seuil, 1997, *La création, l'art et l'original* de Olivier Boulnois

¹⁷ JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan, Paris, 1993, 128 p.

¹⁸ GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Éd. Bernard Grasset, 1979, 637 p.

que l'original? Autant de questions soulevées par Jean-Marie Shaeffer¹⁹ dans le texte *Originalité et expression de soi*. Est-ce que le culte de l'original est né du respect porté à l'artiste? Si l'original est inimitable, c'est parce que ce qui importe dans une œuvre, ce sont avant tout les éléments qui trahissent l'individu qui l'a élaborée, i-e la part en elle qui est censée relever de l'invention personnelle, comme le refoulé. L'idée de supériorité de l'original sur la copie vient au 16^{ème} siècle dans un texte de Enea Vico sur la numismatique. En 1620, Mancini applique cette hiérarchisation au domaine pictural, et on détermine que si le copiste parvient à dépasser le maître, alors son œuvre est plus grande encore. Pour Bosse²⁰ en 1649, il est clair : «*Le copiste ne rend jamais sa copie à la perfection de l'original.*»

Le pas est franchi entre ça et la modernité lorsque la valorisation de l'original est transféré de la relation entre une œuvre individuelle et ses copies aux relations des œuvres entre elles sous le rapport de l'imitation stylistique. L'œuvre est originale si elle institue une manière de faire nouvelle. Donc, l'*inventio* prend le pas sur l'*imitatio*. Notons comment Warhol et sa mécanisation reprends le processus dans le sens inverse, mais ceci n'est pas mon propos.

Pour me conforter dans ma théorie, prenons cette citation de René Girard²¹ à propos de Jésus lorsqu'il parle de «lancer la première pierre». Il fait appel à mon attrait pour la tradition de façon éloquente :

«Comme beaucoup de phrases mémorables, celle de Jésus ne se caractérise pas par le type d'originalité que le monde apprécie, celui qu'il exige de ses écrivains et de ses artistes, à savoir l'originalité au sens du jamais dit, du

¹⁹ Collectif d'auteurs, *La Création*, Revue Communication #64, Seuil, 1997, *Originalité et expression de soi*, Jean-Marie Shaeffer

²⁰ idem

²¹ GIRARD, René, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Éd. Bernard Grasset, 1999, 251 p.

jamais entendu, de la nouveauté à tout prix. [] Jésus n'invente pas l'idée de la première pierre, il la puise dans la Bible, il s'inspire de sa tradition religieuse. Notre créativité désincarnée ne débouche presque jamais sur de véritables chefs-d'œuvre.»

De façon plus inquiétante, nous revoyons cette opposition chez Hitler, un artiste rejeté, qui voyait chez les allemands une race créatrice et chez les juifs une race imitatrice. Est-ce une condition pour pouvoir faire de l'information malléable comme je le prétend, à cause d'une culture dominée/dominante, comme Québec-USA par exemple? Il n'est pas étonnant que nous retrouvions chez Hitler ce caractère de relation exclusivement similaire de la théorie de création. Comment se peut-il que cette théorie précise puisse-t-elle avoir été reprise au compte du totalitarisme raciste... peut-être parce que justement, tout compte fait, l'art n'a jamais été que l'enjeu apparent de cette théorie et qu'au fond elle est d'abord une vision générale du monde et de l'homme?

«Ce qui nous invite à poser la question autrement : que nous apprend sur nous-même le fait que nous en soyons arrivés à interpréter une activité humaine dispensatrice de biens innombrables, dans le cadre d'une représentation collective qui pu être recyclé avec une facilité si déconcertante par une pensée dispensatrice de maux sans nombre?²²»

²² Collectif d'auteurs, La Création, Revue Communication #64, Seuil, 1997, *Originalité et expression de soi*, Jean-Marie Shaeffer

1.3.3d : Mimer l'information ou la biaiser

Qui suis-je pour *vampiriser* l'histoire? Pourtant, c'est bien ce que je fais, j'utilise les faits établis, de la politique et de l'art, de l'histoire, comme s'il s'agissait d'information malléable. En fait, je dirais que ce qui me pousse à la mimétique est subversif. Je veux jouer comme les médias, sur les informations et leur nature. Comme de fait, je me retrouve à utiliser des informations et d'en laisser poindre toutes sortes d'interprétations possibles, mais surtout une interprétation en rapport avec le monde irréel qu'il nous faut construire pour vivre. Mes tableaux expliquent qu'aucunes des informations usuelles auxquelles nous croyons n'est aussi réelle que la représentation fictive qu'on y voit à la télé. Celle-ci est aussi *malléable* et de fait manipulée par le système, pour ses fins. Mais peu de gens ne semblent voir ni comprendre le phénomène.

À cette fin laissez-moi retourner longuement en arrière pour démontrer comment s'est installée la mimétique et comment les humains en sont venu à la condamner. Les sociétés primitives avaient peur de la mimétique. Bien que ses propriétés d'apprentissage permettaient aux hommes d'évoluer très rapidement entre eux (instituant la norme de l'ego), elle venait à être dangereuse au niveau de certaines valeurs. Entre autre, les primitifs sauvages furent obligés d'émettre des interdits sur les femmes les plus proches du clan, afin de ne pas activer la mimétique sexuelle entre les mâles, ce qui, de plus, aurait eu comme cause d'affaiblir le sang de la tribu. On connaissait déjà le caractère destructif que pouvait attirer la mimétique. Les objets sacrés dans les tribus, incluant les totems, étaient ceux qui avaient dû faire l'objet des plus terribles rivalités mimétiques; c'est de là que proviennent

les interdits totémiques. Bien sur, dans la Genèse, il y a le meurtre fondateur de Caïn sur Abel, déclenché par la mimétique de rivalité. Ainsi, Dieu punit Caïn et «transmit son acte» mimétique sur les générations. Comment ne pas croire que le concept d'imitation ne soit pas passé à cet effet sous la coupe de la méfiance. Aujourd'hui, à l'heure pourtant où la mimétique, caractère incompris et négligé de notre société, est la plus exacerbée entre les hommes, dans ce monde de compétition, nous remarquons qu'elle est plus sévèrement condamnée, ainsi qu'en art, en rapport au concept d'originalité tel que vu plus haut. Pourtant, en ce qui me concerne, lorsqu'elle est utilisée dans un but d'apprentissage, cette notion, retirée de tout son attirail égotique d'appropriation (matérialisme spirituel), se révèle être le meilleur outil de compréhension possible. Voilà exactement la raison pour laquelle j'utilise le concept même de mimétisme dans la mise en chantier de mes toiles. Mais je vais plus loin. La mimétique est partout pratiquée, surtout en art mais elle reste inavouée. Mais puisque je sens que je me dégage du concept opératoire de l'ego, de l'appropriation, j'ai l'impression de donner une vérité calquée sur le mensonge, de pouvoir apporter aux autres sans ce questionnement sur le discours du maître, ou sur la position du connaissant.

Le mouvement dans mes toiles, soit le mouvement des personnages qui se transmutent de l'imité au réel, est ce qui permet le transfert de l'information au réel-même, de l'informé au connu. Rappelons-nous que la création *ex-nihilo* est impossible pour l'humain; ainsi est la mimétique, impossible à partir de rien, mais un levier puissant pour inventer, elle permet de transformer les formes en information comme une seconde nature. Mes tableaux sont finis par la satisfaction, dans le mouvement de matériaux malléables. On

constate en fait que le tableau est toujours ouvert, en opération, jamais en boucle, laissé à la fausse satisfaction de l'ego.

Qu'est ce que je fais comme peintre? Je refoule mes pensées profondes dans une décalque appropriée, déjà vue, qui tend écho au lointain, à ce qui a l'expérience d'avoir vécu, et à ce vécu je donne une chance de se racheter auprès de l'humanité, en lui donnant un fruit lucide au sujet de l'information elle-même. Vous me direz que je refoule et que je mets à jour le refoulement de la vérité. Le retour du refoulé s'applique donc en mon cas comme une figure opératoire que l'on peut inverser pour interpréter. En effet, les choses refoulées dans mon travail le sont de façon conscientes, et elles apparaissent au compte-goutte. Je pense que cette façon de faire va me projeter en avant.

CHAPITRE II

Les systèmes complexes d'installation

2.1 De l'Installation DE LA peinture

Dans ce chapitre, nous verrons que mes toiles squattent le lieu dans un système complexe d'installation. Devenues objets refoulés, elles sont déterrées, mises en valeur, pour opérer un mouvement contraire dans le lieu **défoulé**.

Nous allons d'abord traiter le côté matériel de cette opération, puis faire un éventail de ce qui m'a amené à incorporer ma peinture dans un lieu, de façon générique.

2.1.1 La technique d'installation qui défole

Voici comment je veux introduire ce deuxième travail qui rappelle la faculté de camouflage, une autre application du phénomène de la mimétique, qui tient son origine de la nuit des temps, dans les débuts du règne animal. Tels qu'ils sont, mes tableaux imitent des tableaux anciens qui font partie du patrimoine, pour se camoufler dans l'histoire, dans l'institution de l'art, tel que le font dans la nature les animaux dotés de cette faculté de camouflage. Ce mimétisme qui devient ici camouflage permet de rendre ma critique anonyme, puisque dans l'ordre des choses, j'imite ce qui se passe dans cette institution, et ensuite, de façon ontologique, en rapport avec l'art qui est et l'institution qui la fait *être*, nous voyons la marque de la différence et l'apparence d'un changement, d'une modification dans la structure. Rappelons-nous le caméléon, qui change de couleur, ou certains papillons qui ont adoptés les couleurs de leur environnement au fil du temps pour déjouer leurs prédateurs naturels. Appliquons ce phénomène à mes toiles. Elles, qui sont

empreintes des origines, viennent jusqu'à nous en se camouflant à première vue dans l'institution, ce qui me fait dire qu'enfin l'institution a trouvé un moyen d'accepter ses contradictions. Il y a une différence entre imiter, en rapport avec les tableaux anciens, et camoufler, tel mes tableaux en situation d'installation. C'est justement là l'idée d'invention apportée par mon travail, qui se distingue de la copie et du mime. Voyons déjà par des exemples ce projet. À la figure 32, nous revoyons *Innocent X et les Vampires* dans sa situation d'exposition à **Peintures invendables**, un in situ réalisé à L'Espace Virtuel de Chicoutimi en 2000. L'installation encadre un tableau avec du gypse qui de plus est plâtré à même le mur du centre. De cette exposition, nous pouvons aussi apprécier la figure 33 qui montre l'installation dans laquelle je me suis quelque peu «défoulé» en encastrant un tableau à même les murs du centre d'artiste. Ces tableaux sont des bons exemples de camouflage.

Je vais tenter de décrire matériellement le genre de travail qui peut intervenir lorsque je possède un tableau et qu'enfin, j'en suis arrivé à en être satisfait. D'abord, normalement, en rapport avec la réalisation, donc avec la *poïétique* de l'œuvre, certains points se dégagent pour singulariser le rapport de l'œuvre au lieu. Installer les œuvres... pourquoi? Je vais parler d'un second niveau de discours. Déjà les tableaux sont chargés d'un discours humaniste violent, social alors que l'installation se met en contexte dans une relation avec l'institution.

J'utilise principalement les objets du quotidien se rapportant à la construction du bâtiment, à l'édification. À ce propos, je suis tel le franc-maçon, qui construit les temples de l'art, occupe l'espace et érige de l'intérieur un nouveau-monde ésotérique. Dans cette œuvre nouvelle et initiatique, je traite surtout le gypse, comme matériau principal, aidé de

plâtre, et de structures de bois soulevées dans le lieu et recouvertes. Ceci mène à une contradiction intéressante entre la racine du mot gypse (gâchis) et le gâchis que je renvoie à ce nouveau-monde. Les structures que j'édifie sont conçues pour accueillir un tableau spécifique, décidé d'avance. Normalement, ces structures sont immenses. Soit elles viennent prendre appui sur les murs du lieu où elles sont emmenées, une galerie ou un lieu institutionnel, ou pour être dressée dans un lieu désaffecté par exemple. Une nuance de ce travail consiste à travailler le *in situ* comme un lieu en dehors de l'institution. Contrairement à Buren, je ne cherche pas à traverser les monuments historiques, mais traite aussi de l'artiste confronté à l'institution.

À ce stade, il est déjà primordial de dévoiler une des phalanges les plus importantes dans mon travail : l'échange. Mon but est de *critiquer le milieu institutionnel par le démembrement en transportant les murs désaffectés d'un appartement, dans la logique du logis (logos/logis), et en les installant à même une galerie, pour en échange revêtir les murs de cet appartement de tableaux à même les murs arrachés*. Le niveau brut des échanges contient toute la présence voulue pour la justification du travail, puisqu'il est doté d'un langage en lui-même. Ce projet est toujours en gros le projet final de ma maîtrise, puisque seul des murs désaffectés sont transportés dans la galerie de Langage Plus pour soutenir mes toiles (novembre 2002).

Dans l'exposition finale de maîtrise, par exemple, des murs sont transportés dans la galerie afin de ne pas du tout utiliser le mur institutionnel et ainsi, je dresse mes murs sur le plancher, afin d'installer mes toiles seulement sur *mes* murs, de prendre ma propre *tenure* d'art. Vous voyez que cette histoire de murs commence à prendre des proportions et une signification hors du commun. Je me suis inspiré des travaux du groupe SITE, un groupe

américain qui font des façades extérieures de super-marchés entre autres. Ils jouent sur le contenu sociologique et psychologique de l'architecture²³. Même chose pour Corinne Diserens, artiste américaine de ma génération avec laquelle, moins la peinture, je partage le même sentiment :

« Gordon Matta-Clarck, (the projet) used houses and building structures wich were about to be abandonned or to be demolished, and revealed hidden layers of socially concealed architectural and anthropological family meaning. »²⁴

Voyons maintenant par des figures comment tout cela a commencé. D'abord en figure 34, *Sans Titre*, je plaçais pour la première fois un tableau dans un contexte où le spectateur devait relier un geste, une pensée ou une idée, à une peinture. Aux figures 35 à 38, nous voyons *L'Architecture picturale*, réalisée avec Stéphane Bernier, un autre refoulé. Ici, dans cet antre de tableaux retournés vers l'intérieur, l'objet d'art perdait de sa nature divine d'unicité et devenait un objet de construction multiple. Puis, j'ai commencé à installer certaines œuvres en contexte avec le *Jeu de la Troisième Guerre Mondiale* (figures 39 à 44). Déjà, le lieu de l'installation collaborait à un premier niveau avec la peinture.

2.1.2 Contexte d'intervention

Depuis la Renaissance, le lieu de l'appartement est le plus près de nous, il nous abrite et contient pour nous tout un éventail maximum de significations sublimées à plusieurs niveaux; travail, couple, famille, vie sociale, enfance, bref, une évaluation sommaire et relative de tout notre contenu moral et psychique renvoyé à nous-même. J'utilise le lieu comme discours préalable à mes tableaux, pour ensuite créer un second

²³ SITE, *SITE: Architecture comme art*, Academy Edition, 1981, 112 p.

dispositif qui préconisera un second échange entre les disciplines et la vie. Ce niveau de l'échanges est très important, puisqu'il devient le dispositif global d'installation en ce que je nommerai «installation DE LA peinture». Le rapport au lieu est aussi très primordial car il implique la durée de l'existence, l'entropie venimeuse et l'effort de subsistance.

Continuons à mieux cerner ce caractère «installatif» qui me fait dévier vers le lieu. Le sens qui s'y construit nous est constamment renvoyé à nous même. Les messages qui nous viennent de nos rêves sont eux-aussi conditionnés par chacune des pièces du logement. En effet, quand l'interprète tient compte des pièces dans lesquels se déroulent ses rêves (dans le monde onirique bien sûr), il a déjà une bonne idée du problème du rêve, du plan sur lequel il joue. En effet, Lucille Tanguy²⁵ nous apprend que les rêves sont une façon de nous renvoyer certains problèmes auquel notre corps ou notre esprit fait face de façon inconsciente, autrement dit, il est certain que le refoulé surgisse dans mes rêves. Ainsi, le lieu du rêve nous informe du contexte de ce problème. Par exemple, si nous rêvons de sous-basement, c'est que notre rêve se situe au niveau de notre enfance, si cela se passe dans la chambre, il s'agit de la symbolique du couple, le salon mis pour la vie sociale, la cuisine pour la famille, etc... Cette symbolique qui part de l'être est universelle; tous ont ce désir de l'abri que procure le logis²⁶. Donc le lieu est universellement symbolique. Nous voyons à cet effet l'inconscient collectif de Carl-Gustav Jung²⁷, ainsi que la pyramide des besoins de Maslow. Et le rêve fonctionne comme le réel.

²⁴ Collectif d'auteurs, Art & Design: Installation Art, Art&Design magazines #30, 1996, 96 p. (page 35)

²⁵ TANGUY, Lucille, Les Rêves, Éditions de Mortagne, Québec, 1994, 463 p.

²⁶ RAPOPORT, Amos, Pour une anthropologie de la maison, Éd. Dunod, 1972, 207 p.

²⁷ FORDHAM, Frieda, Introduction à la psychologie de Jung, Éd. Payot, 1980, 178 p.

J'utilise mes tableaux comme matériau, en accent sur leur caractère d'objet, pour les doter d'un dispositif second, une deuxième lecture de l'œuvre en rapport exclusif avec son lieu. Il s'agit d'un croisement *interdisciplinaire* entre l'installation et la peinture (et nous l'avons vu plus tôt, entre l'histoire et la peinture). Pour moi, les guerres sont en lien avec le classement historique pour l'art. J'ai une volonté de comparer les termes de la guerre avec ceux de l'art, un peu comme le faisaient les avant-gardes. C'est comme ça, comme pour *subversionner* encore cette tendance guerrière, que j'en suis venu à *l'investiture* des lieux, une prise du contrôle au nom de l'art. Mon art s'est ainsi mis à s'inscrire dans le temps et le corpus social, puisque le statut de l'œuvre est devenu de plus en plus réel.

C'est au côté *itinérant de l'art*, à l'égard de Van Gogh le forcené, suicidé de la société, qui passait ses chaudes journées à traîner son grabat dans les champs, que je dois cela. Ainsi, en ces trois dernières années, j'ai déménagé dix-sept fois, et fait deux voyages en Europe. Je ne tiens plus en place, je suis nomade. Pourtant, nous le voyons depuis les *événements de 2001*, le ciel est aux militaires et le nomadisme menacé.

Vous le voyez, le contexte social dans lequel se construit mon œuvre est lié à ma vie de nomade. Voyons donc cette logique du logis. Le lieu est l'endroit physique qui renvoie la réalité tel un miroir. C'est une mémoire qui est enfouie dans les murs. Vous verrez que j'insiste vraiment dans le travail sur les murs, puisque ce sont eux qui supportent le travail, de façon traditionnelle puis plus normalement de façon historique. Le lieu fait partie d'un lien entre notre subconscient et l'évolution de notre esprit en ce qu'il a de

symbolique et d'*interprétable* au point de vue onirique²⁸. Je pourrais continuer en évoquant le côté individu de l'artiste qui s'est développé suite à Van Gogh, mort comme un christ en croix pour développer ce statut individuel d'authenticité (mis en valeur par sa souffrance), mais ce côté, biaisé aujourd'hui par certains *artistes à l'oreille coupée* n'est plus tant à la vogue, puisque leurs homologues se rendent bien compte qu'ils auront aujourd'hui à s'investir dans le public, et non le séquestrer. Comme le dit Michaud dans la Crise de l'Art Contemporain²⁹ :

«Le paradoxe de la situation est que la participation culturelle y est accrue mais cette participation n'est pas facteur d'intégration aux pratiques socialement valorisées de la haute culture : elle reflète plutôt les tensions, compétitions et différences entre groupes sociaux en affirmant que leur identité est au cœur d'une culture fragmentée.»

Rose-Marie Arbour continue en disant que l'art tentacule partout aujourd'hui, et que si les gens se distancient de l'art qu'ils trouvent trop élitistes, c'est qu'ils ne comprennent pas le changement qui s'est produit entre ces artistes individus et ceux de pratiques sociales engagées qui se fondent au public.

« Mais on continue d'évoquer lourdement et comme une fatalité, dans certains médias et revues spécialisées, la coupure inévitable entre l'art et le public, avec la certitude que les coupables sont identifiables dans le milieu de l'art lui-même.»

Je pense que l'artiste se doit de prendre une position sereine et cesser de s'enfermer dans sa tour d'ivoire. Être artiste aujourd'hui, c'est assumer un postulat, on ne peut plus créer simplement. Je l'ai montré tout à l'heure, la création elle-même n'existe pas, c'est un concept emprunté à Dieu. L'exemple de la figure 45 va vous rappeler ce tableau, mime de Michael-ange, qui traitait de création, mettant en relief l'ambiguïté entre origine et

²⁸ TANGUY, Lucille, *Les Rêves*, Éditions de Mortagne, Québec, 1994, 463 p.

²⁹ MICHAUD, Yves, *La Crise de l'Art Contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, 286 p.

originalité. Le mime ainsi installé démontre ce que j'ai dit au sujet du projet moderne de hâter l'apocalypse. L'installation parachève entièrement la création qu'il tente de démontrer en tant que symbole. La logistique de destruction qui entoure l'œuvre démontre que ce concept de création est erroné, mais que ce niveau de conception artistique encore plus élevé dégagé par l'installation est du domaine de l'invention. En annexe, je réserve un espace pour l'article paru pour Peintures invendables, qui curieusement tombe, avec sa prétention, pile à l'endroit voulu. En effet, la journaliste y affirme qu'il n'y a là *rien de nouveau...*

Ma position prônée ici semble souffrante. Pas du tout, elle me sert actuellement à expliquer un point important de l'art aujourd'hui. Plusieurs artistes en souffrent, mais ils n'en meurent pas trop.

Continuons avec cette notion de langage du lieu. J'ai commencé ces expériences avec mon exposition Peintures Invendables à Espace Virtuel de Chicoutimi en 2000, où j'ai partiellement inventé à mon image l'installation DE LA peinture. Ce développement m'a servi de fer de lance d'une critique anonyme, mais non aveugle, et muette, mais non pas sourde, de la société, de l'institution artistique et de l'histoire. Quand je dis **anonyme mais non pas aveugle**, j'entends :

- Dans la matérialité, l'œuvre ouvre par voie institutionnelle, en référence au lieu, au logis et au besoin de sécurité universelle, critiquant sans le signaler la sédentarité institutionnelle qui comme au moyen-âge asservit le paysan, le nomade.

- En ces lieux, les toiles, déjà grattées pour retenir de l'histoire un refoulé mis à jour, un marchandage originel, font tous offices de mémoires enfouies dans le lieu qu'on découvre comme un lointain passé, une œuvre dont on a oublié l'auteur...
- Sur les murs, des actions du temps qui passe, de l'entropie institutionnelle du lieu. Un vestige d'une époque de destruction... à venir? Une ambiguïté entre présent et avenir. Un retour vers le futur...
- Anonyme mais non aveugle, parce que souvent, seuls les murs sont incorporés à l'œuvre comme souvenir d'avoir été un lieu. Ces murs se déplacent alors vers un autre lieu que le dépotoir, et donc c'est comme le rite de déménagement. Les murs vandalisés sont reliés à une activité clandestine.

Ainsi, pourquoi la critique est-elle aussi **muette mais non pas sourde**:

- Parce que ces murs écoutent. Ils sont à première vue communs, institutionnels, imaginés comme une main-mise de l'institution sur l'individu fragmenté. Dans le sens de contrôle de l'abri, ils passent pour la construction de bâtiment. C'est aussi que l'anarchie démontrée de cette façon (murs défoncés dans une exposition, murs de la galeries défoncés) fait mal et on veut souvent l'ignorer. C'est une abnégation de la société dans son antre même.
- Aussi parce que l'appartement, lieu commun, est l'objet ou plutôt le moyen de cette critique, en accueillant les tableaux, dans les systèmes complexes d'installation. Cette banalité, cette «comparativité» du lieu permet un discours en largeur avec les toiles. Ainsi, l'appartement apparaît comme extérieur à

première vue (muet) alors que c'est ce qui se rapproche le plus de ce que je comprends de cette critique.

En créant de faux-murs, qui encastrent en leur centre des tableaux, je déplace le lieu de l'interprétation vers un second lieu, à même le premier. Dans le cas de Peintures Invendables (Espace Virtuel, 2000), il s'agissait principalement de créer à même la galerie, donc le réseau et le lieu institutionnel, un mouvement de sens. J'ai en effet abîmé la galerie, dans les deux sens, puisque je n'ai pas que détruit que les murs mais j'ai morcelé la galerie à l'aide de plusieurs mises en abyme du lieu.

Je suis un peu en accord avec des artistes comme Duchamp (Dada, ready-made 1910) ou encore Beuys (Fluxus, 1950) qui faisait le procès de la démarche, c'est-à-dire que je situe les codes de mon travail dans le champs de l'art et de sa fonction sociale. Voyons à ce sujet un autre exemple, en figure 46 et 47, *Systemes Complexe d'Installation*. Dans celui-ci, nous voyons que le mur que j'ai construit est encore plâtré à même le mur de la galerie, camouflant en lui un tableau minimaliste. Mais pas exactement, car si on l'expérimentait, en allant derrière l'angle avec le mur de la galerie, on voyait la figuration sur l'autre surface du tableau. L'œuvre entrait ainsi dans le discours du réel. Derrière elle se trouvait son contenu. Ce fut intéressant de constater qu'à partir de là la technique d'installation arrivait à un point où elle existait pour elle-même. Le tableau n'était plus qu'un prétexte à mettre en branle cette structure.

Encore, comme dernier exemple, voyons les figures 48 et 49. *Le dernier confessionnal* est une œuvre de Delabela, le groupe d'artistes dont je fais partie et dont j'ai parlé plus tôt. Cependant, je l'inclus puisqu'elle cerne l'essentiel de mon travail dans le groupe en relation avec ma démarche d'installation. Il fallait expérimenter le lieu en

regardant par les orifices de trois portes. Celle du fond, sur laquelle je porte votre attention, traitait des origines. Le dieu égyptien caché derrière le mur (encore) faisait le lien avec d'autres éléments du christianisme que l'on pouvait voir dans les autres orifices. La figuration picturale apparaissait comme un outil de l'installation. À noter que Delabela ne travaille maintenant que le lieu, les in situ. Sans toucher profondément à ma théorie de l'installation, il y a des points dans nos pratiques qui peuvent être relevés comme similaires.

2.2.2 Le Post-Nucléaire comme ironie fatale

J'ai parlé de post-nucléaire en expliquant mon esthétique de l'installation. En effet, il s'agit d'une logistique, débridée, faisant appel à un paradigme de la matière et du sens (sémiotique) qui organise la mise en œuvre. Ce post nucléaire prends assise sur les bases du post-modernisme, sauf que le classement historique aujourd'hui nous intéresse moins parce que l'histoire cherche à être définitive, ou du moins, on l'a trop souvent voulue morte. C'est ainsi que j'en suis venu à cette *utilisation des guerres mondiales dans le classement historique en art*.

Voici en quelques lignes comment il en est. Une guerre mondiale, comme on l'a vu de par le passé est un événement hallucinant pour tous les être vivants de la planète. En terme d'analyse psychiatrique, tous les gens impliqués en ressortent souffrants. Imaginons une nouvelle guerre mondiale aux implications nucléaires, et il ne reste plus rien. Une guerre mondiale, c'est comme un film long et plate où tout le monde meurt à la fin. Une guerre mondiale, ça fait valoir tout un capital symbolique de souffrance. Et les artistes, ils connaissent la souffrance. Qui n'a pas de frissons à lire l'histoire de Van Gogh ? Cette souffrance, cet éloignement, fait aujourd'hui l'objet d'un rapprochement avec le public et doit être renouvelé. Ce rejet, qu'engendre le statut d'indépendance marginale de l'artiste le conduit à le rapprocher de son public, de sortir du phénomène d'opposition dans lequel il s'est engagé dans la modernité et la post-modernité, et de canaliser son opposition vers les puissances nucléaires (c'est une façon de parler).

Dire donc que l'art contemporain a commencé après la seconde guerre mondiale n'est pas fou. Cela fait moins l'objet d'une classification herméneutique. Les guerres ont

cet effet de prise de conscience globale. Les gens n'abordent plus les œuvres de la même manière. On ne cherche plus ou presque la transcendance des formes initiales, originelles, des grands canons de beauté hellénistiques, donc de l'idée divine. Les artistes se sont mis à s'émouvoir moins devant la beauté dérivée des dieux que devant le théâtre réel de la vie, de l'après-guerre. En effet, voir la destruction de notre monde en 1945 a bousculé cette pulsion exacerbée de création divine. L'homme veut faire de même et pour y arriver, il utilise la destruction. Il hâte l'apocalypse.

À l'heure où nous comprenons que la souffrance dans le monde est source d'inspiration, d'authenticité, dans l'après guerre, que la société a toujours été un mur des lamentations pour l'artiste, une source d'opposition, opposition à la souffrance, et à soi-même, il est venu le temps de l'apocalypse de l'art. Oui, l'art est mort, mais son cadavre s'est mis à nouveau à marcher. En fait, comme vous le voyez, ce que je tente de montrer, c'est la rupture illusoire entre le modernisme et le post-modernisme, et ce que je propose, c'est une véritable rupture basée sur un fait de solidarité post-nucléaire, en rapport avec le «souci des victimes» occidental biaisé par l'accumulation des cadavres de notre société, un concept de mutualité, contraire au concept habituel d'ego rencontré dans notre monde.

Lorsque le phénomène de vérité entre en ligne de compte, la notion de beauté devient obsolète. La laideur elle-seule n'est-elle pas dichotomique ?

Le post-nucléaire, façon de projeter dans le futur, aujourd'hui et demain comme un temps non-linéaire, cette guerre politique qui se joue avec des bombes nucléaires comme dissuasion publique. Mais ces bombes illusoires tombent déjà dans les rues et les éclats créent un nouveau design. C'est ainsi que se créent mes installations, dans ce contexte d'intervention historique et politique. L'esthétique que j'utilise tâche de ne pas être trop

dispendieux, j'utilise donc les matériaux de construction, qui sont aussi propres au contexte social vu plus tôt. Ainsi, je ne suis pas perçu comme faisant partie de la clique. De plus, le fait que je montre des morceaux de vie, de murs détruits, de mobiliers remontés à la hâte et de fenêtres placardées, tend à réveiller le spectateur de mes *explosions*. Les matériaux déjà pré-utilisés et à contenu préalable, cadrent bien avec ce paradigme de la matière. Les matériaux récupérés sont mis à profit. Aussi, on ne pourra pas me dire que je suis un terroriste bien longtemps, car ce n'est pas les symboles sémantiques que j'attaque, tel que l'ont fait les dits responsables des attentats du 11 septembre perpétrés contre le World Trade Center de New York, mais bien les matériaux. Rappelons-nous cette comparaison avec le *gâchis* de Léonard de Vinci, qui fait partie d'une technique de bâtiment très ancienne. On peignait le mur en le construisant, par la technique du *gâchis* qui se travaillait avec le plâtre même et constituait en même temps la peinture. Et dire que je fais environ la même chose en exposant mes toiles sur des murs construits, mais qui sont en déconstruction, je fais donc du «gâchis», tel qu'on pourrait le concevoir... Encore ici je fais le pont avec les origines. Ce sont les matériaux qui éclatent, la matière de ces constructions, pour faire songer à l'origine de l'institution de la dite construction. Cela est encore en opposition avec le fait de détruire le symbole sémantique du monde occidental. Je me situe plutôt dans les fondements, et non pas les accidents de surface.

CHAPITRE III

La vérité sur le sacrifice et l'absolu de la souffrance

3.1 Art : Exutoire des pulsions

Comment se concilient les deux attitudes

Nous avons exploité dans les deux premières parties du travail deux analyses en détail des disciplines en jeu dans ma pratique, soit le *refoulé* et le *défoulé*. Ces deux disciplines que sont respectivement la peinture et l'installation prennent sens ensemble dans une interdisciplinarité qui sera mise en relief dans ce chapitre.

3.1.1 De l'interdisciplinarité

Nous connaissons l'implication des termes disciplinaires en art depuis un certain temps. Au début, la modernité (en peinture) s'est efforcée d'épurer chacune des disciplines, que les anciens avaient tour à tour rendu parfaites, idéalisées, comblées d'éloges, rendues en état de *mimesis*, pour l'enchâsser encore plus profondément dans son fait d'art. Par là, en adoptant cette identité individualiste, l'artiste aura été à même de bien connaître l'étendue ontologique de sa discipline. Ensuite, par opposition, nous l'avons vu, cette épuration en étapes a conduit à l'antagoniste théorique des Rauschenberg et compagnie, lequel fut nommé *enfant terrible de l'art*. Bien sur, il s'opposait à Greenberg et mélangeait les disciplines. Arrive le pluridisciplinaire, en même temps que les happenings de Cage et Cunningham, qui penchaient plus du côté des multidisciplinaires (plusieurs disciplines en même temps, mais de façon disciplinaire). Ensuite, on a associé le terme interdisciplinaire

aux artistes dont on arrivait à expliquer le travail par le biais de deux ou plusieurs disciplines.

De plus, dans le processus même de création, l'intervention des disciplines est importante pour l'avancement du travail en ce qu'elles interagissent l'une par l'autre, s'inspirant des modes de travail de l'une et imitant le travail de l'autre, l'adaptant, l'augmentant. Je crois que c'est ma vision personnelle de l'interdisciplinarité. Pour faire cela, il faut abandonner les codes de l'histoire de l'art pour comprendre comment une œuvre est vécue de l'intérieur. Tous les artistes en créant ont la même quête.

L'interdisciplinarité est pour moi l'occasion de faire parler deux disciplines l'une par l'autre, de façon ontologique, en révélant leur existence l'une par l'autre. L'installation parle peinture qui elle parle de l'art. L'installation sert de faire valoir pour une critique.

On a parlé précédemment de niveaux de refoulement. Tels que décelés, ces niveaux de refoulés dans la peinture sont équilibrés par le mouvement contraire de *défoulé* dans les *systèmes complexes* d'installation. Quand le refoulé se défoule. On peut nommer mon fait d'art ainsi.

Quand j'invente une installation, il est clair qu'une partie du travail se fait dans le défoulé, je défonce des murs, rien que ça, c'est un exutoire pur et non-distillé.

Il existe un lien entre le refoulé dans tous ses sens qui se retrace dans mes toiles, ce même mouvement par rapport à l'original dans mes représentations, et l'énergie défoulé par mes installations, donc le mouvement par rapport aux toiles dans la critique. Il existe donc une corrélation entre le mouvement dans les tableaux (par rapport à l'origine en peinture) et dans les installations (par rapport à l'institution avec les murs). Ce lien est celui

qui unit de fait ces deux mots : refoulé et défoulé. L'un suit l'autre. Une énergie est emmagasinée et elle éclate. C'est un concept opératoire d'exutoire classique. Ce lien authentifie la nature interdisciplinaire du travail, en plus de le doubler d'une troisième discipline, la psychanalyse. Je crois donc que mon travail est interdisciplinaire, en ce qu'il se sert de plusieurs lieux de disciplines artistiques et humaines, historiques et politiques, qui alimentent un discours autour de mon œuvre. À ce niveau, le discours est lié à l'œuvre et l'enrichit, à l'aide de chacune de ses composantes, tantôt la peinture, tantôt l'étude des guerres, tantôt des lectures de la bible.

Il se peut que je touche aussi au travail outre-disciplinaire en ce que je traite dans ma peinture des origines de l'originalité et qu'ainsi je questionne la nature même de l'art, tout comme je transfère en installation ce même questionnement au niveau des codes de l'institution, dans sa nature même. Mon travail n'est donc pas sémiologique comme le dirait Dominique Château, mais ontologique, puisque c'est un art qui se fait pour l'art, et qui traite de l'art et de ses origines, qui questionne le lieu de l'art. Je traite pourtant de plusieurs façons de contenus sémiotiques symboliques, mais ces contenus demeurent des pièces à convictions, des informations malléables, qui ne contiennent jamais en elles-seules la signification globale d'une de mes œuvres, qui seulement se retrouve pleinement dans toute son élaboration. Ainsi, mon art traite de l'art, en deçà des disciplines, ma discipline, c'est l'art.

Il se peut que j'aie compris que ce caractère se retrouve au dessus des disciplines et observe le fonctionnement de chacune objectivement, même des champs de connaissance. C'est ce caractère universel de mon art je crois, qui me fait penser cela.

3.2 Investigateur de l'art

Résultat du travail sur l'histoire

Nous verrons dans ce chapitre une partie de ce discours que je tiens depuis le début sur l'analyse des guerres dans l'art, et sur l'information malléable, qui dans ma démarche apparaît comme un rapport aux effets du langage en art, qui tient de la communication.

3.2.1 L'artiste-journaliste

Je vais commencer par parler de mon voyage en Europe. Je me suis exilé un temps, en plein milieu de ma maîtrise, pour m'éventer et étudier dans une école française à Tourcoing dans le nord de la France. J'ai voyagé un peu partout en Europe de l'Ouest. J'ai visité le Louvre, j'y ai copié, j'ai visité en fait tous les grands musées et haut-lieux de l'art français, flamands, hollandais. J'y ai rapporté quantité d'informations à transformer. Ces informations sont issues du réel, retenons bien cela. Ils ne sont pas issus de la fiction ou du langage. Je les ai vus. J'avais l'impression qu'il fallait que je vérifie ma théorie, celle élaborée à *Peintures Invendables* (Espace Virtuel, 2000), à savoir pourquoi suis-je invendable. Il fallait que je vois les anciens, leur manière de faire réelle, la vérité de leur travail. J'ai aussi visité les modernes, les allemands mes préférés, découvrant la vérité de leurs pulsions, des vrais Baselitz, des vrais Kiefer. Puis, une partie du travail de journalisme fut de suivre en Europe un itinéraire de Van Gogh, j'avais l'impression de la suivre, en Hollande dans son musée personnel, ou encore à travers une exposition des rares

de Van Gogh en plein creux d'un petit hameau montagnard suisse où passent tous les plus grands tableaux modernes, Martigny. Puis, finalement, à Paris au Musée d'Orsay. Je vibraï de son histoire et de sa touche. Je connais bien Van Gogh. J'ai compris beaucoup de lui.

Ensuite, sans vous conter ma vie, je me suis ensuite installé à Montréal pendant huit mois. Cette ville m'inspirait beaucoup en tant qu'artiste. Je découpais nombre d'articles de journaux du métro, courts, très malléable. Je récoltais tel un journaliste ces parcelles d'une information médiatique qui fonctionne un peu comme moi, ironiquement. On ne se pose pas de questions à savoir s'il faut l'endosser ou non, comme si l'information était une vérité inchangeante.

C'est ce que fait le journaliste de l'art que je suis. Il collectionne les informations, autant celles des anciens, en art, qui représentent des réalités, que celle des médias, fragmentées, qui créent presque un paradigme de troisième guerre mondiale (?) dans sa recherche politique sur la guerre et la globalisation du monde. Vers où va cette globalisation? Est-ce originel? Ces informations malléables prennent ensemble leur véritable sens, comme nous l'avons vu en première partie, et ainsi que par les exemples, par couches d'interprétation.

On sent que le monde est en mutation, mais l'information n'est pas palpable. Tout semble ne pas pouvoir sortir des limites démocratiques. Tout ce qui veut sortir de cette limite est banalisé et afflige une qualité de *déjà vu* parce que de toute façon, bien des gens l'on remarqué plus tôt. Cette sacralisation de la banalité va de paire avec la sainte souffrance que l'indifférence apporte. Aujourd'hui, mieux vaut s'intéresser au cinéma, il raconte la vie à votre place, vous n'avez plus besoin de la vivre. La fiction y est rédigée de mains de maître. L'activité illusoire d'Hollywood peut se vanter de posséder le cœur de

tout le monde. Toute la culture y est véhiculée. Hollywood a tout avalé. Cette culture véhicule des effets de langage qui ne sont pas de l'art, ou autre chose que de l'art, mais serait plutôt du domaine de la communication. Comme la plupart des œuvres, des manifestations artistiques aujourd'hui, ils sont de natures sémiologiques, ils font sens au niveau du langage, utilisant les codes de la langue, alors que mon art, qui traite de banalité, de souffrance, utilise l'information *directe* issue de l'art ancien, qui devient, en contexte, *malléable*. Mais il s'agit pourtant de réalités, issus de *faits réels observés*. Ainsi ceux qui ne voient encore en moi qu'un peintre, n'ont pas vu le journaliste que je suis.

En tant que journaliste, je ne me contente pas de rapporter les faits que la presse accepte de divulguer. De façon indépendante, je dresse la réalité alternative. Je fais aussi la même opération avec mes découpes de journaux (image 50). Ensemble, ces bribes, ces gros titres apportent une confusion et une ambiguïté interprétative, qui peut mener à des discussions. Surtout lorsque recouvertes de sang de bœuf. C'est une suite logique au collage, mais ce n'est plus du collage.

Mon travail est semblable à certains niveaux à celui du journaliste du «théâtre de la guerre». La réalité médiatique est aussi un effet sémantique de langage (instrumental), impressionnable, qui s'emploie à donner une image inexacte, biaisée de la réalité. Comme il est impossible de rendre une image du monde non-biaisée, je m'efforce de rendre au moins au monde l'accessibilité à ses origines; en outre, je fais le pont entre ici et profondément dans le passé, pour rendre mon information malléable, mais dans un sens constructif, qui laisse voir ses origines. Autrement, dit, je laisse voir le contenu de

l'opération dans le processus. Tout est visible, rien n'est caché, je laisse voir mes images et la source de celles-ci. Je pense que c'est là que mon travail devient vraiment intéressant.

3.2.2 Les choses cachées depuis la fondation du monde

Il sera ici question de porter un regard sur l'origine de l'institution artistique ainsi que l'institution génératrice du monde; de réaliser qu'une instance institutionnelle a toujours existé et qu'on peut la relier jusque dans la bible. C'est une vision eschatologique de voir la chose.

De Descartes à Voltaire, on expulse le religieux du caractère fondateur des institutions, mais je crois qu'en fait, elles sont toutes basées sur le meurtre rituel. Toutes les institutions dérivent du rite³⁰.

«Sous le rapport des rites, on peut distinguer trois types de sociétés. Il y a d'abord 1) une société où le rite n'est plus rien ou presque rien et c'est la société contemporaine. Il y avait naguère 2) des sociétés où le rite accompagne et redouble toutes les institutions. C'est là que le rite semble surajouté à des institutions qui n'ont pas besoin de lui. Les sociétés antiques et en un autre sens la société médiévale relèvent de ce type. C'est ce type, faussement conçu universel par le rationalisme, qui a suggéré la thèse du religieux parasitaire. Il y a enfin 3) les sociétés très archaïques et qui n'ont pas d'institutions dans notre sens mais qui ont toujours des rites. Elles n'ont pas d'autres institutions que des rites.»

Nos institutions seraient donc l'aboutissement d'un lent processus de sécularisation qui ne fait qu'un avec une espèce de rationalisation et de «fonctionnalisation». Prenons exemple sur le système d'éducation. Ce rite de passage était autrefois le rituel d'initiation sacrificiel, très sérieux, qui était l'affaire de toute la communauté. Ce sacrifice était la mort

³⁰ GIRARD, René, Je vois Satan tomber comme l'éclair, Éd. Bernard Grasset, 1999, 251 p.

de la jeunesse (la crise) et la renaissance en adulte. Si l'un d'eux mourrait, cela renforçait la dimension sacrificielle institutionnelle du rite³¹.

« La ritualisation du meurtre est la première institution et la plus fondamentale, la mère de toutes les autres, le moment décisif dans l'invention de la culture humaine. »

Girard traite les mythes et la Bible dans l'optique du sacrifice mimétique. « *La force d'hominisation c'est la répétition des sacrifices dans un esprit de collaboration et d'harmonie auquel ils doivent leur fécondité.*³² » Pour lui, cela reproduit la volonté sacrificielle productrice des institutions humaines³³.

« L'exaspération des rivalités mimétiques aurait empêché les sociétés humaines de se constituer si à son paroxysme, elle n'avait pas produit son propre vaccin, le mécanisme victimaire ou du bouc émissaire. »

Ce mécanisme, il le dénote dans les mythes, où il est unanime. Où personne ne conteste le pouvoir apaisant de la violence qui rétablit l'ordre. Dans ces sociétés privées de système judiciaire, l'indignation contagieuse explose sous forme de lynchage. Louis Genet voit dans le lynchage une modalité archaïque de la justice³⁴. Dans la bible, ce pouvoir apaisant est démontré, surtout par Jésus, où il dit : « Satan expulse Satan. » Satan expulsé est celui qui crée le conflit mimétique, et dans le sacrifice, la violence est expulsée, autrement dit, le chaos ramène l'ordre, c'est ça le cycle de Satan, son plan matériel pour l'humanité. Partout dans la Bible on relate le fait que cela *se produit depuis la fondation du monde*, une longue chaîne de meurtre. « *Dès l'origine, le diable fut homicide.*³⁵ » Le mot pour origine est *archè*. Il ne peut pas se rapporter à la création *ex nihilo*, qui étant toute divine, ne peut pas s'accompagner de violence. Il se rapporte forcément à la première culture humaine. Si le

³¹ GIRARD, René, Je vois Satan tomber comme l'éclair, Éd. Bernard Grasset, 1999, 251 p.

³² idem

³³ idem

³⁴ GENET, Louis, Droit en Institution en Grèce Antique, Éd. Flammarion, Paris, 1982

rapport au meurtre était fortuit, Jean ne mentionnerait pas le mot «origine» à propos du premier meurtre. Je crains que de tout temps l'information n'ait été malléable et utilisée comme telle. Il est important de comprendre pourquoi je rapproche la naissance des institutions sacrificielles avec la notion de société. Cela lève le voile comme le dit Girard sur le mensonge originel du meurtre fondateur. Je suis en accord avec cet énoncé.

³⁵ Collectif d'auteurs, La Bible de Jérusalem

3.3 Portée sociale de la démarche

3.3.1 La violence mimétique et le sacré en art

La mimétique est un phénomène très important dans mon travail, dont nous avons tenté d'expliquer au cours de ce texte non seulement les implications du terme dans le travail, mais aussi l'importance de cette notion, comme modèle d'analyse en psychanalyse. En effet, ici, je vais tenter de continuer sur le fait que la mimétique est bafouée dans notre société. Puissant levier des connaissances, tous et chacun s'en méfie. Les artistes individualistes ont peur des autres artistes. Ils ont peur qu'on copie ou imite leur travail, leur supputant ainsi leur individualité si chère.

Je dirais que l'occultation de la mimétique comme phénomène important de notre société nous empêche aussi de vraiment saisir la portée du message de Jésus dans notre monde qui est très lié à la théorie de la création. La plupart des hommes croient que Jésus s'est sacrifié pour nous. Je suis en désaccord avec cela. On dirait une tendance sadique à accomplir le meurtre des pharisiens sur Jésus, et le perpétuer à jamais. En fait, je dirai que Jésus vient justement historiquement pour annoncer aux hommes de cesser de vivre par la violence, il jure de tendre l'autre joue. Comme nous l'avons vu, les hommes sacrifiaient autrefois les animaux, et même leurs semblables, pour *oublier qu'ils sont violents*. Dans le cas des sacrifices humains étudiés³⁶ les primitifs sélectionnaient un bouc-émissaire qui allait représenter la victime, et le bourreau des souffrances du peuple, puis, on levait sur lui les interdits, de sorte qu'il pouvait s'adonner au sexe avec toutes les femmes de la tribu

ainsi, on se confortait dans l'idée qu'il faille l'immoler. De fait, toutes les religions ont été des façons d'expliquer notre souffrance. Ainsi, le conflit qui demandait un sacrifice se voyait réglé par la mort; la violence entretenait un état de non-violence précaire. Les rois, entre autres furent tous des sacrifiés pour leurs peuples, des boucs-émissaires.

La religion judéo-chrétienne reprend un peu ce schème, perpétué par le caractère mimétique de la violence, dans le meurtre fondateur de Caïn sur Abel.

«Nous accusons la Bible de culpabiliser une humanité qui, nous assurent nos philosophes, n'a jamais fait de mal à une mouche; personne ne demande si la Bible ne culpabilise pas à juste titre, si les cités humaines ne sont pas vraiment fondées sur des victimes dissimulées.»³⁷

Si on reprend notre histoire de Jésus, on voit justement que Jésus venait pour défaire cette vision de violence perpétuée dans le sang des hommes, de Caïn sur nous. Étant l'homme le plus pur, sans péché, l'homme ne pouvait se conforter à l'idée qu'il faille l'immoler. Ce n'est donc pas un sacrifice ordinaire puisqu'il ne fait pas l'unanimité; c'est l'explication ultime de toute l'histoire de la guerre, les pharisiens répandant l'argent dans la foule en disant «votiez Barrabas» ! Laissons la parole à Girard³⁸:

«La vérité est extrêmement rare sur cette terre. Il y a même lieu de penser qu'elle devrait être tout à fait absente. Les emballements mimétiques, en effet, sont par définition unanimes. Chaque fois qu'il s'en produit un, il persuade tous les témoins sans exception. Il fait de tous les membres de la communauté des faux témoins inébranlables car incapables de percevoir la vérité.»

Dans le cas du Christ, la communauté n'est pas unanime et c'est pourquoi elle révèle la vérité au sujet des victimes et de la violence; donc de la religion et de tout le reste.

³⁶ GIRARD, René, Je vois Satan tomber comme l'éclair, Éd. Bernard Grasset, 1999, 231 p.

³⁷ GIRARD, René, Des choses cachées depuis la fondation du monde, Éd. Bernard Grasset, 1979, 637 p.

³⁸ GIRARD, René, Je vois Satan tomber comme l'éclair, Éd. Bernard Grasset, 1999, 231 p.

Mettant la vérité aux yeux de tous au sujet de la violence mimétique des hommes, passée inaperçue dans les mythes, Jésus disait ainsi, à travers lui, son corps, «libérez-vous de cette violence, vous le pouvez». Jésus mettait fin à la crédibilité des sacrifices, de la **violence sacrée** perpétuée à jamais par la mimétique, renforcée chez les hommes dans leurs croyances d'un destin eschatologique violent, judéo-chrétien. Jésus était selon moi le plus grand anarchiste. On n'a jamais vraiment compris son message. Comprenez que je ne tente pas d'établir la culpabilité des pharisiens dans le meurtre de Jésus. Je suggère cependant que l'établissement de notre monde et de nos écrits fondamentaux soit aussi biaisés, comme le fait de l'information malléable utilisée dans mes tableaux, par les instances de l'institution, de quelque nature qu'elle soit. L'institution, comme le relate René Girard, n'accepte pas la thèse de la mimétique, car elle met en doute toutes les théories complètement asservies des structuralistes tels que Lévy-Strauss, qui selon moi sont tributaires de l'institution

Mettons ces faits en relief avec Vincent Van Gogh, dont j'ai beaucoup parlé dans ce texte. Je voudrais soulever à quel point la souffrance de ce dernier est banalisée dans notre société. Bien sur, après avoir connu la seconde guerre mondiale, la souffrance nous apparaît très désuète comme concept. Antonin Artaud parle de ce peintre dans un livre intitulé *Van Gogh, le suicidé de la société*³⁹ et rapporte en ces termes, que Van Gogh fut bel et bien expulsé de ce monde par l'institution de notre société. «*La société tarée a inventé la psychiatrie pour se défendre des investigations de certaines lucidités supérieures, dont les*

³⁹ ARTAUD, Antonin, *Monsieur Van Gogh, vous délirez*, document audio-visuel enregistré en 1946-47, relatant les principaux éléments du livre *Le suicidé de la société*, 1994

facultés de divination la gênait.» Artaud, qui a connu les électrochocs du bardeau et qui est revenu ensuite pour témoigner de son génie, dit de la médecine qu'elle ment quand elle montre les terrorisés de la méthode qui ne retrouveront jamais leur moi. En effet, lui, comme artiste, fut directement confronté au fait de son moi attaqué par l'institution. Pour lui, c'est simple, les médecins vivent de la mort. Sans médecins, pas de malade, logique directe. Il est connu que les penseurs autonomes, les proches des astres et les marginaux doivent être enfermés si nous sommes pour garder notre société propre. «La société a fait s'étrangler dans des asiles tous ceux dont elle voulait se débarrasser car ils ne voulaient pas se rendre complices d'une certaine haute saleté. Un aliéné est un homme que la société a empêché de faire entendre d'insupportables vérités⁴⁰.» J'adore cet homme, Artaud est un génie parmi les génies. Van Gogh n'est pas mort d'un état de délire propre, mais d'avoir été corporellement le champ d'un problème autour duquel depuis les origines se débat l'esprit inique de cette humanité. Celui de la prédominance de la chair sur l'esprit, ou du corps sur la chair, ou de l'esprit sur l'un et l'autre. Où dans ce délire est la place du moi humain? Van Gogh chercha le sien pendant toute sa vie avec une énergie et une détermination étrange. Et il ne s'est pas suicidé dans un coup de folie, dans la transe de n'y pas parvenir, mais au contraire, il venait d'y parvenir, quand la société pour le punir de s'être arraché à elle le suicida. «La société entra dans son corps, effaçant sa conscience surnaturelle, le submergeant d'un dernier ressaut, moderne, car c'est la logique anatomique de la pensée humaine que de penser n'avoir pu vivre qu'en possédé⁴¹.»

⁴⁰ ARTAUD, Antonin, Monsieur Van Gogh, vous délirez, document audio-visuel enregistré en 1946-47, relatant les principaux éléments du livre *Le suicide de la société*, 1994

⁴¹ idem

Artaud consacre une partie de son ouvrage à culpabiliser le docteur Gachet, qui apparaîtra dans l'histoire comme le sauveur de Vincent, de la mort de ce dernier. Pour lui, un médecin profite de l'énergie de son patient. Nous passerons sur cette partie, et nous allons nous diriger tout de suite vers un autre point important que j'ai évoqué plus haut, la souffrance banalisée de VanGogh.

Je disais que la guerre nous avait rendu insensible aux souffrances d'avant-guerre. Van Gogh lui n'a jamais eu peur de la guerre pour vivre (oreille coupée, main brûlée). Il s'est battu contre l'honnêteté de façade gonflée par la conscience entière.

Pourtant, le problème est simple, si nous ne pouvons plus nous émouvoir devant sa souffrance, de la même façon que nous ne pouvons plus avoir foi en Jésus qui a souffert pour la compréhension par l'homme de sa haine, de l'origine de sa souffrance, c'est que nous n'avons plus foi en nos mythes, donc nous ne croyons plus en rien, seulement dans le côté matériel, l'argent. Pourquoi Van Gogh ? Mon but est de montrer, en parallèle avec mes lectures de Nietzsche⁴², qui démontre l'inutilité de la pitié, son utilisation massive par l'église catholique, l'ambiguïté de la relation avec Van Gogh sur la souffrance ascétique.

Voilà, je voulais simplement établir le parallèle entre ces deux hommes, Jésus, et Van Gogh, pour lier les deux thèmes évoqués. Bien sur l'un d'eux est de ressort artistique, ce qui est d'autant plus pertinent pour notre analyse.

⁴² NIETZSCHE, Frédéric, L'Antéchrist, Édition 10/18, 1997, 182 p.

En guise de conclusion

Universel et «h»ontologique

Le concept de vérité

Il est temps d'en finir avec ce mémoire une fois pour toute. Il est l'heure de sceller dans ces dernières pages l'essence de ma construction mentale. Après avoir fait le tour de la question, analysant mon art en deux disciplines, leur ajoutant une dimension psychanalytique (refoulé/défoulé) et leur donnant une fonction psychique d'exutoire, après avoir vraiment contourné l'idée en doublant le tout d'une approche sociologique par la mimétique, au niveau des tableaux, du concept d'invention, et même de la violence, après avoir établi que mon œuvre est orientée vers le futur mais que ses racines sont puisées dans les origines, après avoir mis au clair mes positionnements mentaux de don de soi dans l'art... que me reste-t-il en main comme carte à jouer : le concept de vérité.

On commence avec le concept de tautologie. En cette période où le beau a perdu son utilité et sa crédibilité hégélienne en rapport à l'art, il s'est muté, et ce culminant avec l'art conceptuel, s'est déclaré dans sa forme la plus simple : «l'art c'est l'art». On dit qu'après Duchamp, tout art est considéré art conceptuel parce que l'art n'a plus d'existence que conceptuelle. Pour moi, l'idée de dire que l'art est une tautologie est une réduction littéraire et sociologique. Cela revient à dire que tous les mouvements ne sont que des interprétants historiquement datés, structurés. Je ne crois pas à l'historicisme artistique. Le phénomène de vérité doit forcément découler d'ailleurs. Il en va du discours sur l'art une façon d'établir l'existence de Dieu; on est renvoyé au contenu, en dépit des prétentions de

ce discours à ne tenir que par leur forme. En laissant entendre d'une œuvre qu'elle «est de l'art» on laisse entendre qu'elle peut n'être réduite qu'à cela, parce que même dans sa pure tautologie, elle possède des caractéristiques, même si l'œuvre n'est qu'un panneau blanc sur mur blanc.

Donc, qu'est-ce que l'art? Une question posée par Dominique Château⁴³. Je crois que de toutes les définitions qu'il tire, je préfère la définition ontologique qui se rapproche le plus de mon travail. Répondons néanmoins à la question. Dans le langage populaire, nous savons l'art de cuisiner, l'art de respirer, soit un moyen ou une aptitude pour obtenir un résultat ou encore l'art vétérinaire, l'art ménager, soit l'ensemble des techniques propres à un métier. Ce qui nous intéresse ici, c'est un troisième groupe qui comporte quelque chose du premier et du second, mais qui comporte un ou plusieurs traits qui leur sont inconnus, tels que œuvre d'art, critique d'art, le film d'art, l'art moderne. Comme dirait Château, il ne s'agit pas de rendre compte d'une pluralité lexicale, mais de chercher ailleurs le concept d'art. Comme le concept lui-même échappe à la définition, Château parle de sa nature propre à l'*indétermination*. J'aime cette définition récente qui échappe enfin au structuralisme. Si la définition de l'art existait, l'apparition d'une nouvelle œuvre serait purement extensionnelle. Il faut pour comprendre une œuvre et situer où elle ouvre sur la définition de l'art elle-même, entretenir une relation dialectique entre les informations de l'œuvre (voir informations malléables) et son affirmation comme art.

C'est comme ça que je veux introduire la notion d'ontologie de l'art. L'ontologie est la science des origines, en fait, c'est une dérivation de la méta-physique qui étudie dans

⁴³ CHÂTEAU, Dominique, Qu'est-ce que l'art?, Éd. L'Harmattan, 2000, 260 p. (L'art ontologique)

le savoir universel, le sens de l'être, le rapport à la **vérité** de l'existence. C'est donc dire à quel point tout cela se rapproche de ma recherche. Selon Château, l'ontologie de l'art⁴⁴

« est le moment de sa définition où l'esthétique surmonte son handicap (l'idée du beau) pour tenter de dessiner l'ébauche d'une représentation des objets de ce monde qui n'a pas besoin d'elle.»

Toujours selon lui, la relation de l'art à la vérité prend une certaine consistance, pensée avec les conditions spécifiques de l'art. Hegel nous abandonne en nous disant que l'art par la vérité nous reste inaccessible à sa manifestation suprême. Mais la signification spirituelle de l'art ne se constitue pas dans la descente de l'idée à la forme figurative, mais plutôt dans le processus qui remonte de l'informel à la forme figurative. Chez l'artiste se développe une certaine conscience du monde qu'il partage avec nous. Dans la création ontologique, l'œuvre invente ses conditions de possibilité et d'émergence dans le réel.

Si on part de la définition originale de l'ontologie, la science de l'être en tant qu'être, abstraction faite de toute détermination *extrinsecte*, dans l'indépendance de ces déterminations artistiques, il est clair que l'idée d'un art ontologique entre en contradiction avec la définition d'Aristote. Encore une fois, il ne faut garder que le concept opératoire. Bref, il n'y aurait pas d'ontologie spécialisée, comme le dit Château, l'ontologie du menuisier, c'est au contraire de la menuiserie, *l'idée du lit dont le siège est où on veut sauf dans le bois ou le ciseau à bois*. Ici, je vais opposer la sémiologie, une vision de l'art très utilisée aujourd'hui, qui fait du sens et donc accrédite toute œuvre, sans qu'elle ne soit pour autant valable, à l'ontologie. C'est qu'il n'y a pas pour l'art d'ontologie indépendante de sa sémiologie-et cela quelque soit le versant de l'ontologie que l'on considère : l'être au

⁴⁴ CHÂTEAU, Dominique, Qu'est-ce que l'art?, Éd. L'Harmattan, 2000, 260 p. (L'art ontologique)

monde, ou les monde qu'elle fait être. De ce point de vue, on voit bien les défauts d'une sémiologie qui prétend à contrario se passer d'ontologie⁴⁵.

«Une sémiologie toute circonscrite aux systèmes de communication et versant dans la croyance que, à l'instar des systèmes formels déductifs, ils permettent de calculer par eux-même ce qu'une œuvre crée.»

Tout ce que l'on crée est extrait du monde (les mondes que l'on fait être) pour y revenir concrètement autant que pour y être communiqué. Vous avez vu plutôt que l'œuvre de sens est incluse dans mon travail, mais que je tente de voir encore plus loin cette idée d'authenticité. Nous verrons plus loin où je veux en venir. Reconsidérons le premier versant de l'ontologie. Dans l'être au monde⁴⁶,

«il s'agit de mettre en évidence la spécificité du tableau vis à vis du morceau vis-à-vis de la représentation théâtrale vis-à-vis du film, c'est à dire le fait que les arts correspondent et instaurent des sortes d'objets différents les uns des autres. Dans le cas où la forme de manifestation de la création artistique est inédite, l'ontologie précède la sémiologie, dans le cas contraire, c'est l'inverse.»

C'est pourquoi je fais référence à l'ontologie. Je crois que l'interdisciplinarité que j'utilise entre la peinture et l'installation fait naître un entre-deux inédit dans l'art, qui me permet de discourir sur les codes de l'art et sa relation d'existence et de vérité. *L'ontologie de l'art outrepassse l'ontologie d'un art.*

L'un des points les plus important de cette théorie est l'*instauration* de l'art. Ainsi, une pierre peut devenir de l'art si elle est instaurée comme telle, mais un Rembrandt ne peut cesser de fonctionner comme tel, parce qu'il a été instauré ainsi depuis le début. Entre ces deux objets, aucune réelle différence, mais un seul est art, jusqu'à ce que Duchamp décide du contraire, qu'il induise dans le monde artistique un urinoir. De fait il inventait l'instauration. En fait, lorsqu'on parle d'ontologie de l'art, on parle d'instauration de l'objet

⁴⁵ CHÂTEAU, Dominique, *Qu'est-ce que l'art?*, Éd. L'Harmattan, 2000, 260 p. (L'art ontologique)

d'art comme tel, fonctionnant à partir de son instauration. (Comme quoi il commence à *être* dans le concept artistique). De fait, le Rembrandt va plus loin puisqu'il est aussi instauré comme représentation d'un art. À ce moment, on comprend que la Joconde est une œuvre si on la voit en carte postale, même si on ne voit jamais l'original. Mais il a fallu l'instauration de l'original pour que la copie puisse nous en communiquer son caractère artistique⁴⁷.

«Le statut ontologique des deux sortes d'instauration diffère. L'objet, quelques soient ses bizarreries, ne saurait exister sans obéir aux conditions du réel. La représentation, au contraire, peut introduire des représentations des choses dont les propriétés diffèrent des conditions du réel.»

C'est un peu comme cela que j'utilise la représentation, bien que les informations dont je dispose constituent toujours l'orientation d'une recherche basée sur la vérité ontologique. En effet, *art serait plutôt un prédicat général qui qualifie globalement l'objet et par voie de conséquence, lui confère en tant que totalité un statut ontologique particulier*⁴⁸.

Continuons plus profondément dans le monde de l'instauration. Château parle de la double instauration. Il en dit⁴⁹ :

«l'introduction de quelque chose de nouveau dans le monde, et l'introduction d'une nouvelle version sur ce qui peut être considéré comme un objet dans le monde.»

Je crois que je me retrouve particulièrement dans cette seconde catégorie. En ce sens, l'œuvre peut non seulement enrichir le monde réel d'un nouvel objet, mais exemplifier un nouveau monde possible. C'est ce que je fait avec mes représentations

⁴⁶ idem

⁴⁷ CHÂTEAU, Dominique, Qu'est-ce que l'art?, Éd. L'Harmattan, 2000, 260 p. (L'art ontologique)

⁴⁸ idem

instaurées au niveau de l'art qui remontent à l'origine pour découvrir un tout nouveau monde. On pense que nous n'avons accès qu'au monde réel. Pourtant, nous avons tous accès au monde des rêves, qu'aucun ne confondrait avec le réel. Le rêve appartient au réel, non pas la fiction qu'il crée. Il est question de voir *l'accessibilité entre les mondes*. Dès qu'une œuvre d'art est créée elle devient du monde réel, mais qui n'est plus concevable comme usuelle (antinomie de l'art). *«C'est parce que l'objet d'art s'assimile aux autres choses du monde que son caractère d'art ressortit au geste d'instauration; mais le résultat de cette instauration, à savoir une espèce ontologique particulière, définit sa différence. L'art est instauré et l'art instaure. Il faut considérer ce statut ontologique dans l'optique de la conception du monde⁵⁰.»* La possibilité est ouverte de concevoir des mondes dans lesquels l'esprit, le corps et les langages diffèrent partiellement de ceux que nous concevons comme appartenant au monde réel. Ces mondes sont en outre accessibles au monde réel, c'est sur cette base cognitive qu'ils créent de nouvelles possibilités.

L'art partage donc avec la fiction la possibilité de créer des mondes. Tout a rapport avec l'attitude de réception, suivant laquelle on accueille ce qui nous est présenté comme une instauration, l'avènement de quelque chose de nouveau dont on doit percevoir l'innovation. Il requiert ici de renverser l'ordre habituel : au lieu de chercher à comprendre le nouveau sur la base de l'ancien, il faut chercher à comprendre l'ancien sur la base du nouveau. C'est ce que j'ai tenté de faire avec l'origine de l'originalité. Étant donné l'instauration, au même titre que le ready-made, la tâche de mon œuvre est d'exprimer *quelque chose sur la manière de concevoir le monde*, autant dans la peinture originelle que

⁴⁹ idem

⁵⁰ CHÂTEAU, Dominique, *Qu'est-ce que l'art?*, Éd. L'Harmattan, 2000, 260 p. (L'art ontologique)

dans l'installation dans l'institution. Justement, voyons à ce sujet ce que maître Château en pense. Pour lui, on doit supposer que toute instauration d'un objet comme art présuppose un état de chose, un monde, dans lequel une certaine idéologie gouverne de façon permanente. Cela requiert une institution au sens large. Il a raison. Une œuvre même surdéterminée par aucun genre peut instituer en quelque sorte un nouveau genre. J'irais même plus loin en disant qu'une institution peut naître de la même façon s'il s'avère qu'elle puisse être nécessaire (Delabela, l'institution du don de soi). Instaurée comme art, l'œuvre s'instaure dans le monde comme espèce ontologique particulière à partir de laquelle il est possible d'appréhender différemment le monde et de changer la manière de le concevoir. Instituée comme lieu de rassemblement de l'art, l'institution permet d'appréhender l'art. Ces deux termes fonctionnent ensemble, *instauration*, *institution*.

Pour moi, il est clair que cette ontologie particulière dont Château parle constamment s'applique à mon travail, en ce qu'il confère à mes œuvres avant tout picturales leur statut de représentation (autrement dit ne leur retranche rien) et rend état de ma création d'installation qui instaurent de nouveaux tableaux ou encore un nouveau niveau de lecture de l'œuvre interdisciplinaire, l'une dans l'autre. Cette instauration permet de rendre perceptible le nouveau monde dont il parle, un monde entre la réalité malléables et la fiction. Et tout ça non pas au niveau du langage sémiotique, bien que ce niveau soit présent dans l'œuvre, mais dépassé par le niveau de l'ontologie, parce que ce nouveau croisement est selon moi inédit, une mémoire du passé construite au présent et appréhendé par ce nouveau monde; c'est l'invention qui met en valeur l'origine de l'originalité.

Qu'est-ce qui me pousse vers l'origine? La recherche de la vérité. J'ai bien cherché, et dans tout le corpus des lectures que j'ai faites, il n'y a rien de tout ce flot incessant de texte qui pourrait s'apparenter à une recherche de la vérité. Parce que les hommes ont soit peur de la crédulité des autres ou soit ne croient pas en eux même, à moins que le doigt ne soit à être mis sur le problème que les hommes ne **croient** pas, point final. La seule lecture qui ne m'ait jamais satisfaite au sujet de la vérité est celle du nouveau testament. Jésus n'arrête pas une seule seconde de dire à tout vent, dans la parfaite confiance indéfectible du père; *«En vérité, en vérité je vous le dit.»* En effet, Jésus est donc celui qui le dernier est venu sur cette terre annoncer la vérité. Il n'existe aucun autre texte sur la vérité inique de notre monde. Normal, Jésus disait imitez-moi, dans ce que j'imite le père; il ne s'attribuait pas la vérité, c'est ce qui le distingue des autres gourous du monde. Dommage, le texte est banalisé aujourd'hui. Il traite de souffrance, et nous avons vu avec Van Gogh comment la souffrance christique n'a plus d'influence sur le monde. Tant mieux, car il était temps de comprendre la souffrance d'un autre point de vue, le dernier des sacrifices révélait entre autre la vérité du monde dans cet univers de ténèbres, ainsi que le mécanisme de Satan. La crise, le meurtre et l'apaisement cathartique. On répète sans cesse qu'il n'y a pas d'absolu, mais l'impuissance de Nietzsche et de Hitler à démolir le souci des victimes montre que celui-ci n'est pas relatif, c'est lui notre absolu. La souffrance, la victime; elles sont banalisées parce que tous les jours on en parle à la télé. Mais est-ce un hasard? Non, je ne crois pas. Je pense qu'elle est là, la vérité ultime de notre monde. La montée en puissance de la victime ne coïncide pas par hasard avec la culture planétaire. Si aujourd'hui ce souci, déjà présent dans les idéologies défuntes, se montre au grand jour, c'est que toutes les grandes formes de la pensée moderne sont épuisées et discréditées. On

pensait se délecter d'un nihilisme sans faille. Désolé, il n'en est rien, le *nihilo* est pour Dieu.

«Dans toutes les activités artistiques, scientifiques, économiques, et même religieuses, c'est le souci des victimes qui détermine l'essentiel.»⁵¹

C'est le temps pour les hommes de se débarrasser de leur ego, et de s'adonner au don de soi, la seule vérité émise par le christ dans le fond. La vérité serait-elle donc simplement le don et l'abandon du profit, à la lecture de la découverte du souci des victimes, de la compréhension du mécanisme victimaire mimétique et de la transformation du mécanisme sacrificiel satanique? Quel monde utopique!

J'aimerais conclure en répondant d'une autre manière à ma question, à savoir qu'est-ce qui m'a poussé à aller vers l'origine dans ma création. Suis-je le fruit ou le résidu de plusieurs incarnations, une sorte de suite, de Bosch, de Bruegel et de Van Gogh, qui ont touché des points du savoir universel. Cela me rapproche encore de ce savoir universel. En effet, suis-je Bosch, qui continue encore son œuvre et qui dans le fil de plusieurs existences, trace le lien astral qui permettra aux hommes de comprendre quelque chose de mes œuvres. Je crois que j'ai vécu plusieurs existences, mais ce n'est ni le lieu ni le temps pour en débattre. Cela induirait cependant que je puisse être dans les annales *akkashiques*⁵², du monde astral ou du *plérôme*. Cela est facile à comprendre à partir d'un exemple : la bière froide, qui devient chaude, qui est bue et devient urine. À travers les âges, est-il possible que l'œuvre mimée par mes différentes incarnations puissent être en fait le constat irréprochable de la vie, et dont authentifierait la thèse de l'art ontologique en tant qu'existence (c'est une possibilité intéressante, n'est-ce pas?). Et donc il ne s'agirait plus

⁵¹ GIRARD, René, Je vois Satan tomber comme l'éclair, Éd. Bernard Grasset, 1999, 231 p.

de mimétique mais bien d'œuvre du savoir universel. C'est cette théorie de l'artiste universel que j'ai tenté de rendre depuis le début. C'est ici qu'elle prend tout son sens. Ces peintres, qui me touchent, ont touché à ce savoir, et je ne les reprends donc pas, je continue leur travail de l'artiste universel. À partir du nouveau, je fais comprendre l'ancien, exactement comme Château le démontre. Je comprends aujourd'hui que c'est ce travail sur l'ego qui me permet de saisir ce message universel. C'est une sorte de troisième œil que je possède qui me permet de voir dans la conscience collective et de ressentir les besoins humanistes actuels, et de lancer ces messages dans mes toiles et mes installations. La mimétique n'existe donc que pour démontrer un changement d'état, une brisure, en fait, dans le savoir universel. Un constat, tout simplement comme je l'ai dit plus tôt.

J'utilise le vecteur de l'art car je crois que même dans l'optique actuelle, d'institutions fermées et rigides, il demeure un système ouvert. Dans l'inconscience collective de tous les êtres humains, il y a quelque chose qui fait que je peux tous les rejoindre, comme dans le défi de Babel.

À travers ce travail. Il est clair que je me suis en quelque sorte libéré de mon refoulement en le mettant au jour. Je n'en ai plus besoin. Cela s'arrête avec cette étape. Je viens à l'instant de comprendre et de me libérer de tant de choses, que je n'ai plus besoin de béquilles. Ni de mimétique, qui n'existe pas dans mon travail universel d'invention.

⁵² RAMPA, T. Lobsang, Les Secrets de l'Aura, Éd. J'ai Lu aventure, 1971, 247 p.

BIBLIOGRAPHIE SPÉCIFIQUE

Ouvrages cités dans le texte

- ARTAUD, Antonin, Monsieur Van Gogh, vous délirez, document audio-visuel enregistré en 1946-47, relatant les principaux éléments du livre *Le suicidé de la société*, 1994
- BALTRUSAITIS, Jurgis, Anamorphoses : Les perspectives dépravées, Éd. Flammarion, Paris, 1984, 224 p.
- BIANCONI, Piero, Tout l'œuvre peint de Bruegel l'ancien, Éd. Flammarion, Italie, 1968, 119 p.
- BOIS, Yve-Alain, Encyclopedia Universalis, Numéro Spécial «Les Enjeux», Paris, 1989
- CHÂTEAU, Dominique, Arts Plastiques : Archéologie d'une notion, Éd. Jacqueline Chambon, 1999, 230p
- CHÂTEAU, Dominique, Qu'est-ce que l'art?, Éd. L'Harmattan, 2000, 260 p.
- CINOTTI, Mia, Tout l'œuvre peint de Jérôme Bosch, Éd. Flammarion, Italie, 1967, 120 p.
- Collectif d'auteurs, La Création, Revue Communication #64/Seuil, 1997
- Collectif d'auteurs, Art & Design : Installation Art, Art & Design Magazines #30, 1993, 96 p.
- Collectif d'auteurs, An Illustrated Bible, Edita, 1993, 382 p.
- Collectif d'auteurs, La Bible
- DE BOSCHÈRE, Jean, Bosch et le fantastique, Éd. Albert Michel, Paris, 1962, 250 p.
- DRUDY, Neville, Le Chamanisme, Édition Jouvence, 1991, 144 p.
- FOOTE, Timothy, Bruegel et son temps, Éd. Time-Life, 1971, 192 p.
- GERVAIS, Gérard, La Gestion du Stress, Éd. Guérin, Québec, 1999, 178 p.
- FORDHAM, Frieda, Introduction à la psychologie de Jung, Imago, 1980, 178 p.
- FREUD, Anna, Le Moi et les mécanismes de défenses, Presses Universitaires de France, Paris, 1949/1967, 166 p.
- GENET, Louis, Droit en Institution en Grèce Antique, Éd. Flammarion, Paris, 1982

- GIRARD, René, Celui par qui vient le scandale, Éd. Bernard Grasset, Paris, 2001, 193 p.
- GIRARD, René, Des choses cachées depuis la fondation du monde, Éd. Bernard Grasset, 1979, 637 p.
- GUDIOL, José, Vélasquez, Éd. Cercle d'Art, 1975, 347 p.
- GRENAILLE, Robert, Bruegel l'ancien, Éd. Pierre Tisné, Paris, 1953, 107 p. et 140 planches
- HIBBARD, Howard, Michaelange, Peintre, Architecte, Sculpteur, Edita Vilo, Italie/Lausanne, 1978, 219 p.
- JOLY, Martine, Introduction à l'analyse de l'image, Nathan, 1993, 128 p.
- M (RÉUNION DES MUSÉES), Copier/Créer De Turner à Picasso (Louvre), m, Paris, 1993, 477 p.
- MICHAUD, Yves, La Crise de l'Art Contemporain, Presse Universitaires de France, Paris, 1997, 286 p.
- MÜNZ, Ludwig, Rembrandt, Éd. Cercle d'Art, Paris, 1974, 154 p.
- NIETZSCHE, Frédéric, L'Antéchrist, Édition 10/18, 1997, 182 p.
- NIETZSCHE, Frédéric, Généalogie de la Morale, Éd. Gallimard, Paris, 1992, 250 p.
- PAYANT, René, Vedute, Éditions Trois, 1987, 677 p.
- RAGON, Michel, Du côté de l'Art Brut, Albin Michel, 1996, 159 p.
- RAMPA, T. Lobsang, Les Secrets de l'Aura, Éd. J'ai Lu aventure, 1971, 247 p.
- RAPOPORT, Amos, Pour une anthropologie de la maison, Éd. Dunod, 1972, 207 p.
- REDFIELD, James, et ADRIENNE, Carole, Les leçons de vie de la Prophétie des Andes, Éd. Robert Laffont, 1995, 277 p.
- SITE, SITE : Architecture comme art, Academy Edition, 1981, 112 p.
- TANGUY, Lucille, Les Rêves, Éditions de Mortagne, 1994, 463 p.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- AMALINE, Jean-Paul, Face à l'Histoire 33/96, Flammarion/Georges Pompidou, 1996, 620 p.
- AMERIU, Constantin, Les Prophéties de l'An 2000, Éd. France Empire, 1983, 176 p.
- BALMARY, Marie, Le Sacrifice Interdit (Freud et la Bible), Éd. Grasset, 1986, 294 p.
- BOTTERO, Jean, L'Épopée de Gilgamès, Gallimard, 1992, 275 p.
- BRETON, André, L'Art Magique, Éd. Phébus, 1991, 359 p.
- Collectif d'auteurs, Pentagon Informal Design, Éd. Taschen, 1990, 160 p.
- Collectif d'auteurs, Chambres d'amis, Museum Van Hedendaagse Kunst, 1986
- Collectif d'auteurs, L'État du Monde 94 et 99, Éditions du Boréal, 1993 et 1999, 626 et 650 p.
- Collectif d'auteurs, Encyclopedia Universalis, Édition É.U. 1996, corpus 9 et 11, 1006 p.
- Collectif d'auteurs, Le Livre Jaune no 5, Éditions Félix, 1995, 344 p.
- Collectif d'auteurs, Le Livre Jaune no 6, Éditions Félix, 2000, 445 p.
- Collectif d'auteurs, Coucou, c'est Tesla : L'énergie libre, Éditions Félix, 1997, 321 p.
- DANCHIN, Laurent, Art Brut et compagnie, La Différence, 1995, 192 p.
- ELDERFIELD, John, Kurt Schwitters, Thames and Hudson, 1985, 424 p.
- GIRARD, René, Je vois Satan tomber comme l'éclair, Éd. Bernard Grasset, 1999, 254 p.
- GIRARD, René, La route antique des hommes pervers, Éd. Grasset, Paris, 1985, 246 p.
- GOLDSCHIEDER, Ludwig, Léonard de Vinci, sa vie et son œuvre, peintures et dessins, Phaidon Press, Londres, 1959, 192 p.
- GORCE, M. et MORTIER, R., Histoire Générale des Religions, tomes I à IV, Librairie Aristide, Paris, 1948, 2013 p.
- GUIRAND, Félix, Mythologie Générale, Librairie Larousse, Paris, 1935, 448 p.

- HACKETT, Général Sir John, La Troisième Guerre Mondiale, Livre de Poche-Roman, 1978, 479 p.
- HENNIG, Richard, Les grandes énigmes de l'univers, Bibliothèque des grandes énigmes, 1975, 258 p.
- HITLER, Adolf, Mein Kampf, Les Belles Éditions, 1938, 185 p.
- KNOBEL, Lance, Design Interview International, Hazan, 1989, 254 p.
- LEDIVELEC, M., Brueghel, Éd. Gibert Jeune, Paris, 36 p.
- LEGRAND, Jacques, Chroniques de la Seconde Guerre Mondiale, Chronique, 1990, 792 p.
- LEPROHON, Pierre, Tel fut Van Gogh, Albin Michel, Lausanne, 1964, 432 p.
- MARIJNISSEN, R-H., Hieronimus Bosch, Éd. Arcanes, Belgique, 1975, 565 p.
- METZGER, R. et WALTER, I.f., Van Gogh, Éd. Taschen, 1998, 256 p.
- MITCHELL, T.C., The Bible in British Museum, Brit. Mus. Publication, 1988, 112 p.
- NOSTRADAMUS, M. Michel de, Les Vraies Centuries et Prophéties de Nostradamus, Nice, 1981, 217 p.
- OLIVEIRA, N. de, OXLEY, N., PETRY, M., Installations : L'Art en Situation, Thames and Hudson, 1997, 208 p.
- PHILIBERT, Myriam, Dictionnaire des Mythologies, Éd. Maxi-Liv. Profanes, 1998, 282 p.
- RACHET, Guy, Des Mondes Disparus, Hachette, 1977, 125 p.
- REDFIELDS, James, La Dixième Révélation de la Prophétie des Andes, Québec-Loisir, 1997, 247 p.
- SCHAPP, Alain, Préhistoire et Antiquité, Éd. Flammarion, Paris, 1997, 575 p.
- VILLENEUVE, Roland, La Beauté du Diable, Éd. Berger-Levrault, 1983, 233 p.
- WALLACE, Robert, Rembrandt et son temps, Time-Life, 1971, 188 p.

Annexe A

Des artistes de la relève à Espace Virtuel

CHICOUTIMI (CL) - Deux collectifs de la relève font, actuellement, la démonstration éloquent que l'art visuel est un art d'expression.

A la galerie Espace Virtuel de Chicoutimi, quatre jeunes peintres occupent les deux salles. Dans le cas du duo en salle I, on devrait dire «exploser l'espace».

Aire de (re) création

Sarah Bernier et Sylvain Pitre présentent, en salle II, un ensemble de mini-tableaux dont la multiplicité crée un tout.



christiane
L'oeil
aforce

L'oeil captera d'abord l'ensemble avant de suivre le parcours, carré par carré, poursuivant une démarche intitulée «Aire de (re) création ou deux cons dans un cocon».

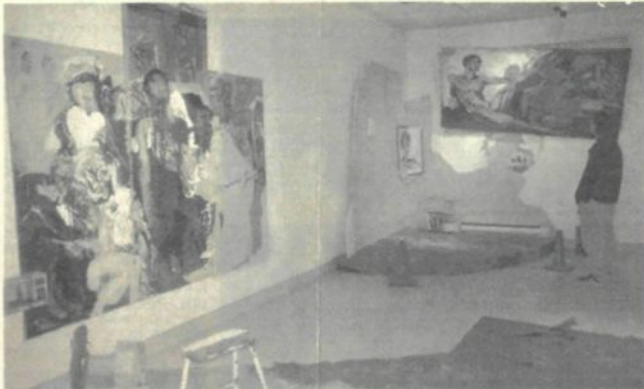
Expliquant que l'art n'échappe pas à l'élitisme de notre société.

«Notre projet est le fruit d'un questionnement qui révèle le besoin de faire une mise au point. Nous voulons utiliser notre créativité pour faire le vide et apporter une certaine objectivité dans notre production.»

S'interrogeant sur leur place dans le monde de l'art, la surproduction est un moyen d'évacuer le savoir acquis, faire le vide, pour s'atteindre soi-même.

En favorisant le travail collectif, ces jeunes créateurs affirment leur foi en l'interaction et l'échange des pensées et des actions.

Qu'il soit question des personnes ou des oeuvres formant un tout, ils précisent: «Chaque



COMPOSITIONS- Patrick Desbiens n'hésite pas entre le chaos, que ce soit dans ses installations ou ses murales, et la provocation dans les compositions.

(Photo Rocket Laveie)

élément constitue le détail d'un ensemble possible, d'une recherche à approfondir. C'est un peu comme le début du commencement.»

Le Post-nucléaire

Décrivant leur pratique comme étant celle des artistes post-nucléaires, Patrick Desbiens et Frédéric Laforge dénoncent la violence avec virulence.

Leur révolte contre les systèmes abusant de la force pour asservir et s'enrichir, contre la léthargie des silencieux trop préoccupés par leur confort et leur plaisir, se traduit avec débordement par les mots autant que par le visuel.

En salle I, où l'on pénètre par une brèche étroite, les deux artistes forment un contraste

tout en défendant la même colère.

«De l'art nocif» - «Peinture invendable» se reçoit en coup de poing dans l'oeil. Côté gauche, Patrick Desbiens n'hésite pas entre le chaos, que ce soit dans ses installations ou ses murales et la provocation dans les compositions.

Vitre cassée, désordre et objets hétéroclite sont assemblés en plusieurs lieux. Rien de

rien nouveau, pas même dans le côté inachevé de ses présentations. L'impression de regarder des ruines est incontournable. Les artistes de la relève des autres décennies en faisaient tout autant. Ce passage est finalement symbolique de la continuité de la pensée des artistes des générations successives.

Ses murales sont plus intéressantes. Bien qu'elles aussi se veulent non conformistes, il

s'en dégage ce qui est à la base de l'expression créatrice de ce jeune peintre: la force du mouvement. Certes, il ne cherche pas à flatter l'oeil, mais ce qu'il «garroche» avec virulence sur la toile est l'ébauche d'une sauvagerie picturale qui promet bien des dérangements salutaires dans l'avenir.

Le désordre de Desbiens accentue le contraste avec la présentation plus achevée de Frédéric Laforge. Le discours n'est pas moins vitriolique. Il vit intensément le scandale d'un monde où les uns se donnent le privilège de se repaître des plaies des autres. La révolte grogne dans ses textes dont le discours s'exprime visuellement dans un ensemble d'oeuvres multi média ayant pour point de départ la photographie de visage et de corps peints. C'est impressionnant mais direct. On est bousculé autant que fasciné.

Comme ils l'écrivent dans leur présentation: «Ça saigne à ciel ouvert et on s'en lave les mains.» En fait, lit-on sur le mur: «La beauté se meurt de cette léthargie où l'homme en vient à oublier son instinct au profit du respect aveugle d'un plan prévu et conçu pour banaliser tout sur le passage des barons de Patatra.» Les oeuvres de ces quatre artistes de la relève, sont exposées à la galerie Espace Virtuel, salles I et II jusqu'au 14 avril.

Annexe B



1. Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*, environ 1517, panneau central (220cm x 195 cm)



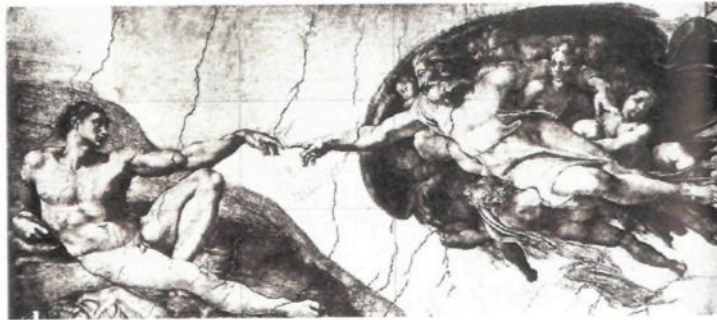
2. Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*, détail



3. *idem*



4. Patrick Fortin-Desbiens, *Création de l'Homme et Mort de Dieu*, 1999 (4' x 8')



5. Michaelange, *La Création de l'homme*, Chapelle Sixtine, détail, 1511



6. Patrick Fortin-Desbiens, *Christ porté par des Nazis*, 2000 (75''x 72'')



7. Patrick Fortin-Desbiens, *Freimuerer*, 2001 (4' x 3')



8. Patrick Fortin-Desbiens, *Innocent X et les Vampires au buffet du Dr. Tulp*, 2000, (4'x 6')



9. Rembrandt, *La leçon d'anatomie du Docteur Tulp*, 1632



10. Patrick Fortin-Desbiens, *La Chute de l'Idéal*, 1996, détail (72''x 56'')



11. Patrick Fortin-Desbiens, *Jésus chassant les maçons de la loge*, 2001 (7' x 3')



12. Jacob Jordaens, *Jésus chassant les marchands du temple*, vers 1650

13. Patrick Fortin-Desbiens, stage au Louvre, 2001



14. Patrick Fortin-Desbiens, *La descente du buffet*, 2000 (6' x 7')



15. Roger Van Der Weyden, *La descente de croix*, 1435 (220x262 cm)



16. Patrick Fortin-Desbiens, *Le Corps Pharmaceutique*, 2000 (6' x 5')



17. Patrick Fortin-Desbiens, *Le Corps Pharmaceutique*, détail



18. Patrick Fortin-Desbiens, *Le Corps Pharmaceutique*, détail



19. Patrick Fortin-Desbiens, *Histoire secrète de la seconde guerre mondiale aux barons de Vélasquez*, 2000 (4'x 8')



20. Velasquez, *Philippe IV*, 1624, détail



21. Velasquez, *Le comte-duc d'olivares*, 1624, détail



22. Patrick Fortin-Desbiens, *Darger durant la Deuxième Guerre*, 2000 (2m x1m)



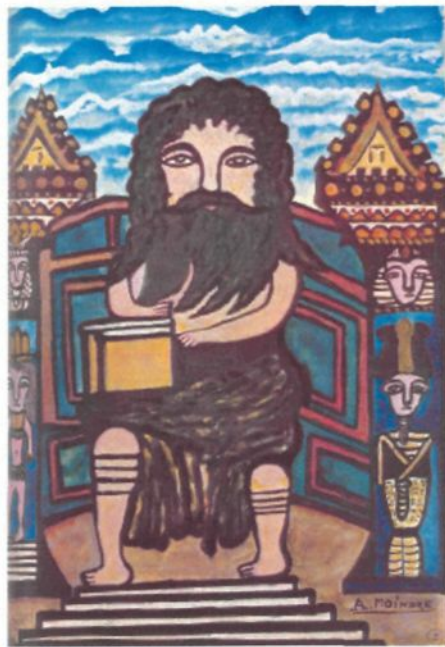
23. Henri Darger, *Un orage se prépare*, 1920-1970



24. Jean Dubuffet, *L'homme à la rose*, 1949



25. Gaston Duf, *Pôlichinêllie Rôflise Vilôse*, 1956



26. Joseph Moindre, *Moïse*, entre 1940 et 1947 (gouache)

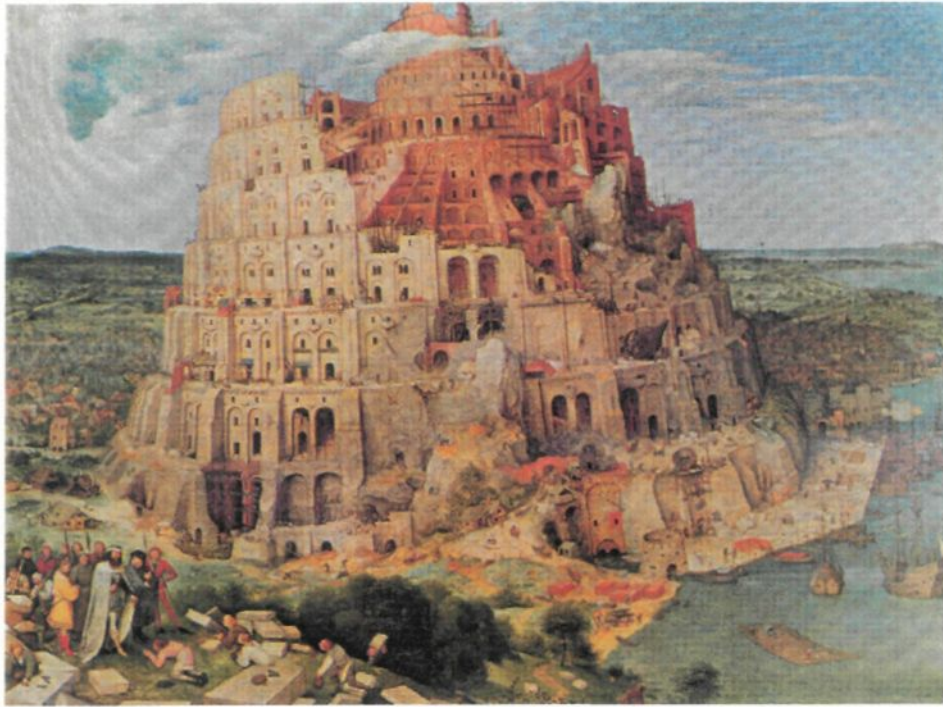


27. Patrick Fortin-Desbiens, *La Glèbe*, 2002 (12'x10')

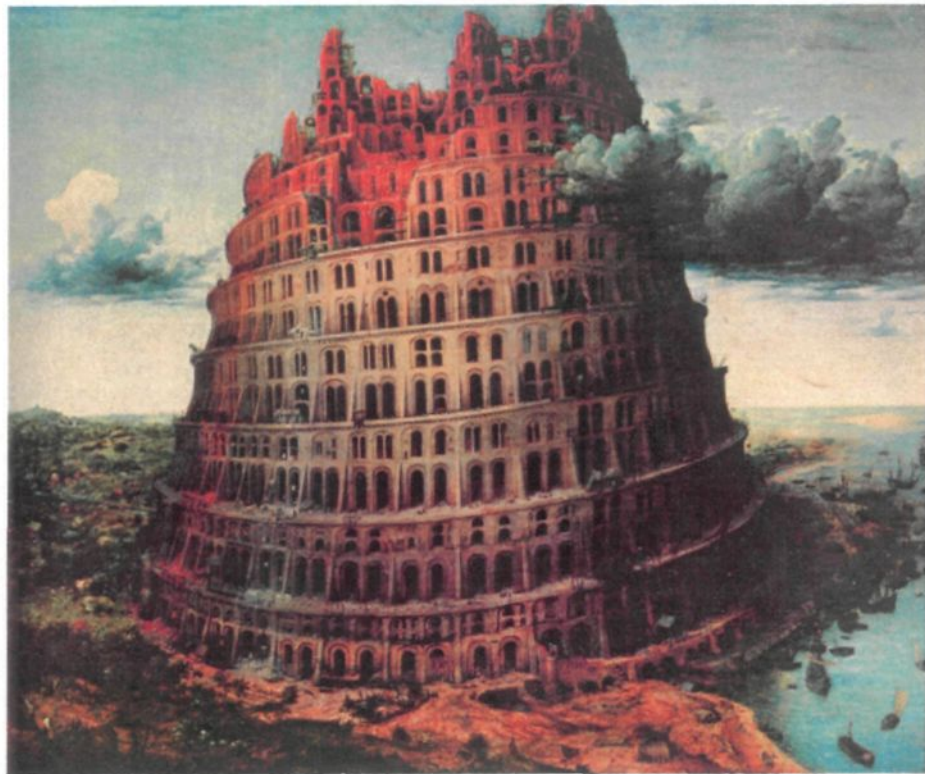


28. Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*, détail de la ronde des cavaliers

29. Patrick Fortin-Desbiens, *La Glèbe*, détail de la ronde des cavaliers



30. Bruegel l'ancien, *La Grande Tour de Babel*, 1563 (114x155 cm)



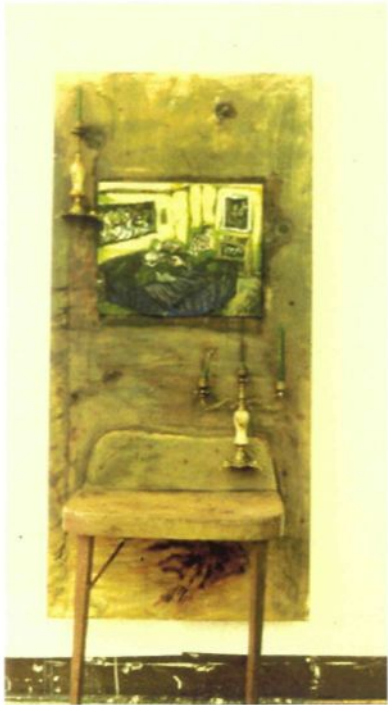
31. Bruegel l'ancien, *La Petite Tour de Babel*, 1564 (60x74,6 cm)



32. Patrick Fortin-Desbiens, *Innocent X et les Vampires*, Système complexe d'installation, 2000



33. Patrick Fortin-Desbiens, *La descente du buffet*, *Système complexe d'installation*, 2000



34. Patrick Fortin-Desbiens, *Sans Titre*, 1998 (6'x 2,5')

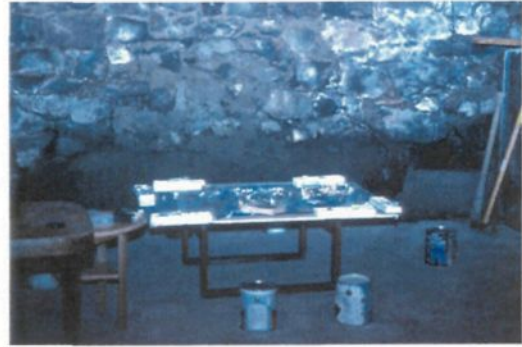
35. Patrick Fortin-Desbiens et Stéphane Bernier, *L'Architecture Picturale*, installation, 1999

36. *idem*



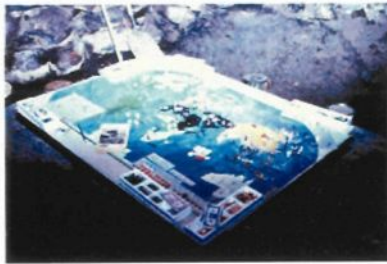
37. *idem*

38. *idem*



39. Patrick Fortin-Desbiens, *Le Jeu de la Troisième Guerre Mondiale*, 1999-2002

40. Patrick Fortin-Desbiens, *Le Bunker des prises de décisions internationales*, Installation du Jeu de la Troisième Guerre Mondiale, 2000



41. Patrick Fortin-Desbiens, *installation du Jeu de la Troisième Guerre Mondiale*, 1999

42. *idem*



43. *idem*

44. *idem*



45. Patrick Fortin-Desbiens, *La Création de l'Homme et Mort de Dieu, Système complexe d'installation*, 2000

Nous voyons aussi sur cette figure une vue d'ensemble de quelques pièces de l'installation *Peintures Invendables* réalisée en 2000 au centre Espace Virtuel de Chicoutimi



46. Patrick Fortin-Desbiens, *Système Complexe d'Installation*, 2000 (12' x 8')



47. *idem* (*L'entre-deux mur-tableau*)



48. Delabela, *Le Confessionnal de Jarnac*, 2001



49. Delabela, *Le Confessionnal de Jarnac*, détail



50. Patrick Fortin-Desbiens, *Informations malléables au sang de bœuf*, 2001