

ETC



L'art inquiété par le document ?

Nicole Jolicoeur, Alain Paiement, Laurent Pilon, Rober Racine, Jean-Pierre Gilbert and Susan Lebel

Number 9, Fall 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36397ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Jolicoeur, N., Paiement, A., Pilon, L., Racine, R., Gilbert, J.-P. & Lebel, S. (1989).
L'art inquiété par le document ? *ETC*, (9), 42–49.

L'art inquiété par le document ? Nicole Jolicœur, Alain Paiement, Laurent Pilon, Rober Racine



Laurent Pilon, *Modèle réduit*, 1989.
Résine polyester, 235 x 103 cm. Photo : Denis Farley

La formule citationnelle, fréquente dans les soubresauts d'un mouvement dit postmoderne, n'est-elle qu'un désir d'acquiescer un droit de cité ? Qu'en est-il de la vérité de l'œuvre lorsque le document cité devient la base le sujet ? Devant l'avalanche de styles extrayant le document des sources les plus inusitées, on est en droit de se demander si un sens nouveau peut être fourni aux valeurs que l'on veut actuellement défendre. Pour répondre à ces questions, nous vous présentons le compte rendu de la table ronde organisée par la Société d'esthétique du Québec dans le cadre du Congrès de l'ACFAS, tenu à l'Université du Québec à Montréal en mai dernier, et qui réunissait quatre artistes parmi les «mieux» documentés.

Jean-Pierre Gilbert : *De quelle façon chacun de vous utilise-t-il le document dans son travail ?*

Laurent Pilon : Il y a tout d'abord les documents que je fabrique de toutes pièces et que l'on pourrait qualifier d'imaginaires. Je considère ces travaux, conçus de façon automatique, comme des documents, et cette attitude me permet de prendre une distance face à un aspect de mon travail qui se voudrait plus personnel. J'utilise également des configurations fractales tirées de moments de l'ensemble de Mandelbrot. Cet ensemble fractal très élaboré m'intéresse énormément à cause du cadre conceptuel dans lequel il se développe. C'est une morphogénèse continue qui ne tient absolument pas

compte des échelles; un champ homogène très profond dont les qualités spatiales ne changent pas malgré les variations d'échelle. Ces configurations sont issues d'une équation mathématique intégrant l'aléatoire. Le hasard y prédomine. À un certain moment, j'ai sélectionné dans ces configurations des personnages ou des figures s'apparentant à mes dessins génératifs. Cette recherche m'a également permis de me familiariser avec l'ordinateur alors que je me suis senti très affecté par ce jeu avec les images numériques. Les applications pratiques de la technologie m'intéressent plus ou moins, mais je suis par contre très motivé par les principes qu'elle sous-tend, tel que le principe d'interactivité. L'exposition de Pierre Granche à la galerie Jolliet en 1982, *De Dürer à Malevitch*, a été, à cet égard, très importante pour moi. Je l'ai perçue comme une présentation très éloquente du principe d'interactivité, parce qu'elle suggérait à la fois l'intention de Dürer et une proposition de Malevitch, en intégrant entre les deux la pyramide tronquée un peu comme un item de logiciel. Je retrouve dans ce projet un espace technologique et, à mon avis, cybernétique. J'ai d'ailleurs déjà intégré dans mon travail des éléments de cette exposition. D'autres œuvres me semblent également posséder un potentiel d'interactivité très marqué. Par exemple, pour créer un document, j'ai choisi des œuvres d'artistes contemporains qui traitaient de la notion d'immatériel, comme *La Cabane lumineuse* de Daniel Buren,

Hommage à Barnett Newman de Dan Flavin ou un hologramme simplement titré *Illumination*. Souvent, j'utilise ainsi des découpages de cumulation de points de vue photographiques d'œuvres contemporaines intégrant aussi l'aléatoire. Je n'y conserve que le contour de la forme. Je peux ainsi cumuler plusieurs images, un petit personnage découpé, une diapositive à l'arrière, une configuration fractale et des objets plus ou moins usuels... Cette façon de faire ramène au principe empirique de la cathédrale, où les éléments sont ainsi accumulés. Il s'agit d'un chaos pour lequel je cherche un cadre approprié — tout cela afin de réutiliser ces documents pour arriver à créer un motif qui videra l'œuvre de sa structure. Ici, le motif est roi, ce qui amène parfois ces découpages à se présenter presque comme de la dentelle. J'ai parfois l'impression de faire un travail artisanal. Il y a une tentative de court-circuiter le sens en poussant le motif au maximum, de vider l'élément de son contenu pour ne conserver finalement que le motif. Comme il est très difficile de trouver un cadre conceptuel pour, disons, un continuum, je cherche, dans ce télescopage littéral, des effets de sens. L'objectif est d'arriver à ramener les montages strictement au niveau du motif pour, plus tard, pouvoir les réinvestir dans le processus de fabrication propre à la résine qui — comment dire ? — a un appétit de matière assez poussé. C'est en quelque sorte une façon d'alterner la structure et le motif, le décoratif et la structure... Il est pour moi très difficile d'accepter de produire un art strictement décoratif. C'est un travail exigeant que de tenter d'ignorer ainsi la structure. Nous sommes tellement habitués à la considérer comme nécessaire et essentielle...

Alain Paiement : Dans mon travail, le document possède différents statuts. Il peut être utilisé comme source sémantique ou il peut servir de terme de mesure, de la même façon que Laurent utilise certaines photographies comme termes structuraux. Parfois, je prélève ainsi un document photographique que je transforme ou transpose en peinture. Personnellement, j'utilise beaucoup les documents provenant du domaine de la géographie, et plus spécifiquement ceux reliés aux réseaux hydrographiques, qu'ils soient des schémas de canalisation d'une zone littorale, par exemple, ou des vues de l'hydrosphère par satellite météorologique... Selon le cas, l'œuvre peut intégrer de très près ou de très loin le document choisi. De très près, je l'utilise comme schéma de découpage pictural comme dans le cas des réseaux hydrographiques hollandais. De très loin, la référence n'est pas explicite; elle peut avoir sa source dans le champ de l'histoire de l'art. Dans le cas d'une série de peintures que j'ai conçues en relation avec la région des *Polders*, c'est-à-dire les territoires que les Hollandais ont conquis sur la mer, j'ai sélectionné un type de *polder* présentant des configurations plus organiques, dans lesquelles on peut reconnaître une grille. Une zone frontalière entre la Belgique et la Hollande

peut ainsi se retrouver transposée de différentes façons.

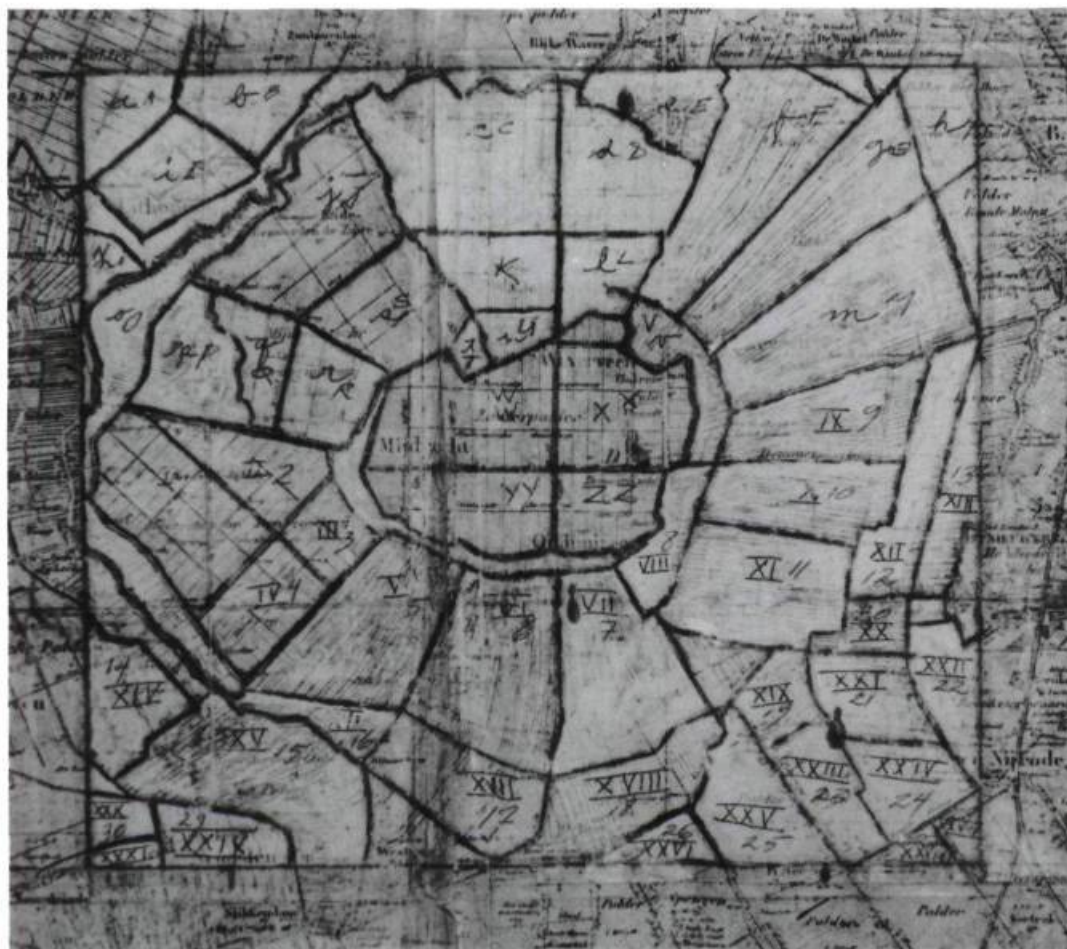
Le procédé de recherche du document doit aussi, je crois, influencer assez directement le type de travail qu'on va en faire. Se rendre dans un centre de télédétection des images satellites ou dans des carthèques afin d'y rechercher, dans un répertoire de formes relativement grand, des schémas spécifiques, suppose déjà un regard particulier sur un champ de documentation. Il y a des *a priori* dans la sélection des documents qui, pour moi, varient d'un document à l'autre. Dans le cas d'une installation que j'ai faite en 1987, je n'ai pas utilisé de source de documentation précise. J'ai puisé dans un bassin documentaire concernant l'architecture et la construction des dômes, mais je n'ai pas utilisé une seule source référentielle. J'avais alors retracé un dôme de plan carré esquissé par différents architectes à la Renaissance, dôme qui ne semble jamais avoir été construit, à ce que je sache. Cependant, la construction que je présentais ne voulait pas nécessairement reproduire exactement cette structure. Par contre, elle reprenait la même découpe en parallèles et en longitudes qu'une voûte de Michel-Ange subdivisée en 24 rayons. Le document va acquérir un statut de document transformé dans une autre série de travaux photographiques que j'ai faits à partir d'amphithéâtres universitaires. Les documents originaux subiront alors différentes manipulations — agrandissement, découpage, réassemblage, réflexion dans un miroir, masquage, etc. Il faut souligner ici à quel point les documents représentant les œuvres achevées (diapositive ou photographie) ne sauront jamais reproduire l'intégralité de l'œuvre elle-même, comme dans le cas d'une œuvre cinématique, telle que l'*Amphithéâtre Bachelard*, qui est une sphère pivotant sur son axe.

Si, traditionnellement, l'histoire de la représentation de l'architecture est une histoire du document, du prélevé, de la topographie, de la chorographie, autrement dit de la mesure, elle pourrait aussi, indirectement, renvoyer à une attitude de documentation de l'espace construit.

Nicole Jolicœur : J'ai commencé à travailler avec les documents vers 1980, en réaction aux conventions esthétiques du temps qui étaient plutôt formalistes et que je considérais inadéquates pour ce que je voulais faire. Je cherchais, à travers mon activité artistique, à problématiser différentes préoccupations qui n'étaient pas localisées dans les limites mêmes des pratiques de la peinture ou de la sculpture. La pseudo-«neutralité» des systèmes de représentation conventionnels ne me semblait pas rendre compte de mes préoccupations avant tout axées sur la question des différences — sexuelles, culturelles ou autres. Parmi l'ensemble des documents accessibles, je me suis surtout intéressée aux images anciennes, c'est-à-dire aux images d'Épinal, aux photos d'archives, aux vieilles cartes géographiques. Ce qui me plaisait dans ce matériel, c'était de pouvoir prendre une certaine distance face aux codes

de représentation de différentes époques. J'ai travaillé avec plusieurs types d'images avant de trouver des dessins représentant des femmes en hystérie. J'ai été d'abord frappée par l'interstice, l'arbitraire, entre l'image et sa description, ce qui m'a poussée à rechercher les photographies qui avaient été prises avant ou après ces dessins, on ne sait trop... Je considère le matériel avec lequel je travaille un peu comme explosif : la question de l'hystérie, de Charcot, de la représentation des femmes dans l'histoire. J'ai mis énormément de temps à comprendre quel était mon rapport personnel à ces documents. Ce rapport change d'ailleurs continuellement. Pendant un certain temps, je ne voulais pas utiliser des images représentant les femmes de cette façon. Ce sont des images très vulnérables, très facilement manipulables. Dans ma présente exposition, j'ai senti que j'étais capable de le faire, en partie parce que j'ai eu la possibilité de contrôler tout le contexte de présentation. En faisant mes recherches, je suis souvent allée en France, à l'hôpital de la Salpêtrière, et j'ai progressivement découvert des lieux où j'ai pu me procurer des documents d'archives. Ce qui m'a guidée vers ce type de travail, c'est l'idée de toujours procéder par analogie, de créer des affinités, de les rechercher méticuleusement... J'ai aussi découvert la description du bricoleur de Lévi-Strauss, qui m'a semblé tout à fait appropriée pour le type de travail que je développais, c'est-à-dire la recherche méticuleuse des affinités, se permettre, s'autoriser la création de parentés, reclassifier, faire des coupes transversales dans des catégories qui ne sont pas censées se rencontrer. C'est devenu pour moi un jeu, si je puis dire... C'est ainsi que j'achèterai une photographie parce qu'un élément aussi simple que la robe de Madame Charcot, qui est noire dans un certain document que je possède déjà, semble être la même. Je me pose alors la question à savoir si les deux photographies ont été prises la même journée. Est-ce vrai, est-ce faux ? Cela n'a pas grande importance puisque les femmes bourgeoises du XIX^e siècle portaient toujours des robes noires. Je possède également une photographie représentant Jean-Baptiste, le fils de Charcot, avec sa chienne Polaire. Sur une autre, on voit Polaire, une vedette de music-hall de l'époque. Toutes les pistes sont donc possibles : est-ce que la chienne a été baptisée en l'honneur de la vedette ? Certains documents sont des fausses pistes qui ne me mèneront jamais nulle part et de cela, je suis bien consciente. J'ai trouvé, l'été dernier, des timbres représentant les Charcot. C'est un *must* dans une collection, si je puis dire ! Je les utiliserai peut-être un jour pour contextualiser un ensemble de travaux... ou bien ils demeureront simplement dans le fond de mes tiroirs. J'accumule tout. Un autre document que je n'ai pas encore utilisé, mais qui pourrait s'avérer important pour le développement d'une problématique, est une caricature, très proche de la bande dessinée, très ironique aussi, sur le passage de Freud à la Salpêtrière, où on le voit en

compagnie de Charcot. Une autre photo que je considère comme un trésor représente Charcot abritant une de ses guenons dans son veston. Zoé ou Rosalie ? Il est à noter que Rosalie est aussi le nom d'une hystérique de la Salpêtrière... Je ne sais pas encore quand je vais pouvoir utiliser ce document. J'ai besoin d'un certain laps de temps avant de réussir à fabriquer le contexte qui fera qu'une photographie comme celle-là trouvera sa place, sa juste place. Même si, à mon avis, elle est assez sensationnelle, je n'ai pas envie de la présenter trop rapidement, avant justement qu'elle n'ait activé un ensemble d'associations qui permettront de lui créer un contexte. Je possède également des photos de cartes postales de l'époque représentant des nus féminins étiquetés «hystériques», et on peut en déduire que ce terme s'est propagé dans la culture populaire via ce médium, entre autres. J'ai aussi une carte géographique de Tahiti dessinée par le Capitaine James Cook. Cette image m'a beaucoup fait réfléchir et a été très stimulante pour la création de dessins liés à la cartographie. C'est une espèce de représentation psychique, si l'on peut dire, complètement imaginaire, d'un lieu à vol d'oiseau. C'est un beau document que je garde et qui m'a sans doute servi à traduire des atmosphères dans d'autres dessins, quoique le document lui-même n'apparaisse pas vraiment dans mon travail. Éventuellement, je dois aussi créer mes propres documents afin de faire des liens et d'articuler les documents trouvés. C'est ainsi que je ferai des petits dessins qui serviront de relais entre deux documents, et qui finiront presque par être perçus comme les documents eux-mêmes peut-être à cause du procédé xérogaphique qui, entraînant une certaine dégénérescence, unifie tout. Il y a aussi les photographies que j'ai prises à la maison des Charcot à Neuilly-sur-Seine. Je trouve cependant difficile de travailler à partir d'une telle source parce qu'elle me semble manquer de mystère ; je connais les conditions d'apparition de ces images, j'y étais. Les documents que j'utilise font référence à des faits historiques précis, comme la théorie de Charcot et son influence en psychiatrie au début du siècle. Il est donc très important pour moi de démontrer une certaine sensibilité, une certaine délicatesse face aux gens que je rencontre lors de mes recherches, comme les descendants de Charcot, par exemple ! Je conserve également d'autres types de documents particulièrement intéressants, comme des catalogues que j'ai retrouvés parmi les objets appartenant à ma mère — des catalogues de machinerie où elle a superposé, pendant des années, des textes de toutes sortes relatifs à l'éducation, à l'amour, à tous les thèmes destinés aux femmes dans les journaux. Je trouve particulièrement ironique la superposition qu'elle faisait du texte «féminin» sur la description de l'outillage. Il y a là deux discours superposés, une volonté de réécriture... Cela m'amuse beaucoup de découvrir ainsi que ma mère, tout comme moi, a toujours eu, pour ainsi dire, une activité d'archiviste...



Alain Païement, «Mijdrecht Meer Polder», 1983.
Plan de découpage pour une peinture à deux faces

Rober Racine : Dans mon cas, j'utilise plutôt des documents littéraires tels que livres, biographies, études ou essais, et, finalement, très peu de documents visuels. Le roman de Gustave Flaubert, *Salammô*, m'a ainsi servi de point de départ pour créer l'escalier qui est une œuvre tridimensionnelle reprenant le même titre. J'ai abordé cette œuvre comme un historien aborderait une période de l'histoire ou un essayiste un sujet particulier, en essayant d'en faire sa propre lecture. J'ai toujours aimé Flaubert, et la façon dont il concevait son travail d'écrivain. On sait justement qu'il se documentait énormément avant d'écrire. J'ai été ainsi beaucoup plus provoqué par la *Correspondance* de Flaubert et les témoignages de gens qui l'avaient vu travailler que par ses romans comme tels. J'avais donc envie de créer quelque chose en rapport avec lui; j'ai alors décidé de spatialiser son roman *Salammô*. Je l'ai déconstruit en faisant ma propre lecture, une lecture visuelle qui se situe dans l'espace et le temps. J'aurais très bien pu écrire un livre sur Flaubert, comme bien d'autres écrivains l'ont fait. J'ai préféré relever le défi de rendre *Salammô* visuel, en créant un escalier qui utilisait un système très simple de déconstruction, de projection et de spatialisation du roman. L'escalier était constitué de 15 marches, qui correspondaient aux 15 chapitres du roman. Chaque marche était construite d'après les données spécifiques du chapitre correspondant. Si le premier chapitre contenait, par exemple, 4 000 mots,

2 000 phrases et 800 paragraphes, le nombre de mots déterminait la largeur de la marche, le nombre de phrases la profondeur et le nombre de paragraphes la hauteur. L'objectif était d'arriver à visualiser l'architecture, je ne dirais pas linguistique, mais plutôt statistique du roman. En complément à l'œuvre visuelle, j'ai également lu, pendant une journée, et sans arrêt, le roman sur l'escalier en question. Cette idée m'est venue en consultant les documents de l'époque qui mentionnaient une épreuve particulière que Flaubert faisait subir à ses textes une fois terminés, soit l'épreuve du «gueuloir». Il lisait ainsi son texte à haute voix sur sa terrasse à Croisset — il le gueulait, disait-on — afin de vérifier s'il sonnait bien. Il faut se souvenir qu'il était courant, à l'époque, de lire les plus récentes œuvres littéraires dans les salons. C'est donc de cette manière que, pour rendre hommage à cet aspect particulier de l'écriture de Flaubert, une écriture qui se veut orale, verbale, j'ai lu pendant 14 heures chacun des chapitres du roman *Salammô* sur la marche lui correspondant. On retrouvait donc, dans l'escalier, deux dimensions non présentes dans le roman écrit, soit une dimension spatiale, par son architecture, et une dimension temporelle, que l'on pourrait apparenter à la musique, par une lecture à haute voix. La musique ou, plus simplement les sons, occupent souvent une place importante dans mon travail. Enfin, pour la dernière phase de ce projet, j'ai utilisé une édition commerciale du roman et

j'ai exposé le document, en ayant au préalable enlevé toutes les pages du livre et découpé le texte, afin de littéralement constituer un «hors-texte». Je n'en ai alors conservé que le cadre et les alinéas. Ainsi, chaque alignement de pages représentait un chapitre. Après le *Flaubert*, je me suis attaqué au dictionnaire de la langue française, soit le *Petit Robert*, que j'ai finalisé en 1988, après neuf ans de travail. L'idée première était — et est toujours — de créer un parc de la langue française, c'est-à-dire un jardin de mots, un lieu public, ouvert, où l'on pourrait circuler à travers les mots. Le promeneur serait entouré de mots de la même façon qu'il est entouré de voitures dans un stationnement ou d'arbres dans une forêt. Il y aurait le quartier des «A», celui des «B», celui des «C» et ainsi de suite — on pourrait donc littéralement parcourir le vocabulaire. Cette idée m'est venue en 1979 et j'ai voulu créer à ce moment-là une maquette du parc. J'ai commencé à découper toutes les entrées — et non pas tous les mots — dans le *Petit Robert*, pour ensuite les coller sur de petites étiquettes que j'ai plantées au sol, de la même façon qu'un entomologiste classifierait ses insectes. Il y en avait à peu près 60 000. J'ai réussi à exposer toutes les entrées correspondant à la lettre «A», et une partie de celles correspondant à la lettre «B». À cause du manque d'espace dans le lieu d'exposition, j'ai cependant dû regrouper toutes les autres, environ une cinquantaine de milliers, au centre de la pièce sur une plaque. Ainsi, les documents que j'utilise se trouvent transformés par la lecture que j'en propose. La dimension spatiale demeure très importante dans mes projets et j'ai souvent manqué d'espace pour les présenter dans leur intégrité. Après avoir terminé cette maquette, je me retrouvais avec deux dictionnaires, un que j'avais utilisé pour le recto de chaque page, l'autre pour le verso. J'ai conservé toutes ces pages où il ne restait maintenant plus que des définitions, et j'ai créé ce que j'appelle les *Pages-miroirs*. Un miroir était placé derrière chacun des feuillets, afin que le lecteur puisse lire, à travers les fentes créées par le découpage, le verso de la page. Celui-ci se retrouvait donc cité dans le dictionnaire puisqu'il y pénétrait. Cette forme de citation peut sembler métaphorique, mais n'empêche qu'elle est tout de même réelle. J'ai également ajouté un élément sonore aux *Pages-miroirs*. Après avoir souligné, pour chacun des mots, les références aux notes musicales que l'on pouvait y retrouver — par exemple, le mot «résolution» contient les notes ré, sol, ut —, j'ai joué au piano la partition ainsi constituée.

Un autre travail, encore une fois en rapport avec le dictionnaire, a été présenté au Musée des beaux-arts de Montréal en 1982. J'ai alors tenté de faire en sorte que la salle d'exposition devienne une page du dictionnaire. J'ai donc choisi la page 65, qui contient les mots «analogie» et «anamorphose». Comme on le sait, ces deux mots font référence à l'idée de renvoi : un miroir anamorphotique déforme une image, mais il est tout de

même possible de la reconnaître. Dans cette salle, il y avait, entre autres, des socles supportant des dictionnaires fixés par des clous, et chacun des socles correspondait à un mot contenant des auteurs cités. Si, par exemple, dans le mot «analyste», le dictionnaire citait trois auteurs, il y avait ainsi un exemplaire du dictionnaire par auteur cité. On pouvait aussi pénétrer dans de petits cabinets de lecture, que j'appelais des lectoriums, c'est-à-dire des endroits où l'on lit. Pour cet aspect de l'installation, j'ai utilisé des documents qui ne m'appartenaient pas et qui étaient strictement visuels, soit tous les tableaux de la collection permanente du Musée à l'intérieur desquels on retrouvait un ou plusieurs livres. J'ai donc cité le Musée des beaux-arts par le biais de ses tableaux qui étaient, en fait, des reproductions. Si les gens désiraient voir les originaux, ils devaient se rendre dans les salles où ceux-ci étaient accrochés. L'installation exigeait du spectateur qu'il se déplace et l'analogie se faisait à deux niveaux, par la citation des tableaux du Musée dans le dictionnaire et par le renvoi continué à celui-ci. Vous remarquerez que lorsque l'on feuillette un dictionnaire, un mot nous renvoie toujours à un autre et sa structure interne fonctionne essentiellement par analogie et par citation. Le parcours du dictionnaire est ainsi très géographique. Il ne reste malheureusement maintenant plus que des documents photographiques illustrant toutes ces œuvres créées à partir de documents littéraires. Il est paradoxal de constater qu'ayant beaucoup travaillé en arts visuels ces derniers temps, et avec des documents presque essentiellement de type littéraire, j'utilise maintenant des documents visuels et, comme à l'habitude, sonores, pour la préparation d'un nouveau projet, un roman.

Jean-Pierre Gilbert : *Il est très éloquent de constater à quel point le document originel peut se transformer en vue d'acquiescer une dimension que je qualifierais de fictionnelle ou de métaphorique. Est-ce prémédité ?*

Rober Racine : Non. J'avoue que lorsque j'ai créé les œuvres en référence à Flaubert ou au dictionnaire, rien d'autre ne comptait alors pour moi que l'urgence de faire quelque chose. Les documents me provoquaient. À cet égard, je dois mentionner que, par rapport au thème de ce débat, je ne me sens pas du tout «inquiété» par le document que j'utilise. Je serais plutôt, comme je le disais, provoqué, stimulé, visité, et même sollicité. Je désirais avant tout, inconsciemment sans doute, m'approprier un texte. Lorsque l'on retranscrit ou que l'on cite, on ressent le besoin d'entrer à fond dans un sujet, dans la vie de quelqu'un, ou encore dans la vie d'une œuvre, afin de recréer une réalité. Si j'avais voulu produire une pièce strictement fictionnelle ou métaphorique, j'aurais tout simplement écrit un essai sur Flaubert ou encore j'aurais raconté, dans un roman, l'histoire de quelqu'un qui décide de passer huit ans de sa vie à découper des mots. J'ai plutôt choisi de le faire de cette façon, ce qui m'a du même coup amené à comprendre les raisons de mon action. Les avenues de

la création sont très intuitives et je me laisse tout simplement emporter.

Jean-Pierre Gilbert : *Est-ce qu'il existerait des documents qui seraient incompétents ou qui le deviendraient ?*

Nicole Jolicœur : Oui, bien sûr. Il y a des fausses pistes. Pendant longtemps, par exemple, je me suis interrogée à savoir si je pouvais développer quelque chose à partir du nœud de cravate de Charcot. Je regardais les photos que j'avais en ma possession et je comparais les différents types de nœuds de cravate en vogue à cette époque, mais j'avoue que je n'ai rien pu concrétiser à partir de cet indice. J'aimerais ici commenter les propos de Rober concernant la création. J'ai découvert, depuis que je travaille avec le document, une dimension de plaisir et de jeu qui n'était pas évidente dans mon travail passé. Auparavant, l'approche traditionnelle de l'activité artistique me positionnait comme étant à l'origine du sens. Je me retrouvais ainsi confrontée à la feuille blanche, et le sens devait surgir de moi comme d'une fontaine. Par contre, maintenant, le sens m'apparaît comme en circulation constante. Je le perçois comme présent partout à l'état potentiel. J'interromps cette circulation et je m'y insère. Le public en général semble d'ailleurs beaucoup plus intéressé par cette approche que par, disons, le type de travail que j'ai pu faire auparavant. Le document, surtout la photographie, sans être nécessairement le type d'images que j'utilise, interpelle fortement le spectateur. Les gens, à cause du caractère familier du document présenté, se sentent beaucoup plus sollicités et beaucoup plus stimulés à participer à la constitution du sens de l'œuvre. Ils ne me perçoivent plus nécessairement comme quelqu'un qui détient un sens premier, sacré même, alors qu'eux ne sont que des récepteurs. La participation devient beaucoup plus active peut-être parce que l'œuvre se développe dans un continuum, plutôt que comme objet monolithique ou résultat d'un effort invisible.

Jean-Pierre Gilbert : *Nous avons pu constater la diversité des méthodologies employées par chacun de vous dans l'élaboration de sa propre démarche. De quelle façon une telle méthodologie, qui semble particulièrement rigoureuse dans le cas de Laurent, peut-elle produire des objets possédant un tel caractère poétique ?*

Laurent Pilon : Tu fais sans doute référence à mon exposition en cours présentement. Comme Rober le mentionnait, les formes ne sont jamais préméditées et les découpages sont très aléatoires. Cette méthode remet en question une certaine posture mentale qui exige une intention préalable à la réalisation. Dans mes récents travaux, j'ai essayé de mettre en contradiction, en les juxtaposant très fortement, un univers de représentation et un univers de simulation. L'aspect métaphorique des pièces correspondrait, pour moi, à la représentation et à l'association. Il m'apparaît très



Nicole Jolicœur, *Noyée dans les arbres et les chants d'oiseaux* (détail), 1988. Photo-montage; 33 x 45 po

clair, dans le cas de Rober, qu'il n'y a là aucun respect du document utilisé. La décortication du dictionnaire en évacue tout le contenu humaniste. Il ne faut pas oublier que le document original est ponctuel et ne correspond pas à la réalité. Celle-ci est en continuum, comme le mentionnait Nicole. Lorsque je joue avec un document, que je le désamorçe, je cherche à le réduire en un motif qui se rapprochera le plus possible du vécu en continuum que nous expérimentons quotidiennement. La communication, l'ensemble informatique font partie de ce continuum. Par contre, lorsque l'on nomme les choses et que l'on cherche à présenter des prescriptions finies, on ne traduit pas véritablement l'espace englobé par la réalité.

Jean-Pierre Gilbert : *Le motif final est-il la plus simple expression de l'objet choisi ?*

Laurent Pilon : S'il en est la plus simple expression, il agirait plutôt comme catalyseur, c'est-à-dire que je ne saurais m'en satisfaire. Je le considère comme une utopie. Je tente, par ma recherche, de situer le motif dans un cadre conceptuel. Un des attraits, justement, de l'ensemble de Mandelbrot est de réussir à créer un cadre plus ou moins virtuel où l'aléatoire a sa place. En traitant de la représentation et de la simulation, en compliquant, et non pas en complexifiant un système, j'ai vraiment l'impression de «murmurer» un continuum plutôt que de l'affirmer. La dimension poétique dont tu parlais se situe peut-être là, face à cet espace de l'aléatoire. L'affirmation, pour moi, devient presque automatiquement ponctuelle. Si j'affirmais, ce serait encore nommer quelque chose. Je cherche à déjouer cette taxinomie inhérente aux langages.

Jean-Pierre Gilbert : *Est-ce que le processus documentaire produit nécessairement un objet documenté, c'est-à-dire un objet dans lequel on pourrait retracer toutes les interventions ou informations qu'il contient ?*

Laurent Pilon : Non. Tu nous a introduits, au début de

cette table ronde, comme faisant partie des artistes les «mieux» documentés, alors que je me considère simplement comme un artiste parmi les «plus» documentés, ce qui ne veut pas dire le plus informé. Je ne cherche pas du tout à documenter mes objets, qui contiennent énormément d'informations de niveau fractal et fragmentaire, mais non pas de niveau synthétique. Afin d'obtenir un principe structural inattendu, je réduis les éléments de mes pièces à l'état de motif parce que je n'arrive peut-être pas à trouver un contexte d'interactivité sociologique valable en ce moment.

Alain Paiement : Je pense que certains objets sont particulièrement bien documentés, c'est-à-dire qu'ils informent. Le processus «matérialiste» de ma peinture est en fait fondé beaucoup plus sur l'information que sur le vécu. Le document que je sélectionne détermine entièrement la configuration du travail que je réaliserai. Je peux choisir d'abandonner une résolution qui soit graphique, par exemple, pour lui en préférer une autre qui existe ailleurs, qui provient d'une toute autre source. Ma seule intervention apparaîtra dans la transposition, dans la qualité vraiment photographique de cette transposition, mais aussi, bien sûr, dans le choix de la forme et dans tout ce qui se rattache à ce choix, comme le rapport d'échelle, la recontextualisation, la mise en relation avec un autre contexte d'insertion. Entre la réalisation du projet et le document qui sert de mesure, je crois qu'il existe une étendue de relations au document. Je possède ainsi une collection de documents, images et textes sur un lieu géographique particulier, et ce monde documentaire m'amène à faire des choix parmi la somme d'éléments que je connais. Je détermine une constante, une série, afin de réaliser une œuvre qui peut représenter la plus simple expression d'une image ou une complexité d'assemblage qui étouffera le document original, comme chez Laurent par exemple.

Rober Racine : Créer une œuvre relève du mystère. En fait, le document de base est et restera la vie. Il ne faut pas oublier que, dans mon cas, la création d'une œuvre implique 95 % de travail pratique (réflexion, lectures...) et 5 % de matière réalisée. Les coulisses d'une création sont souvent plus passionnantes que l'œuvre elle-même.

Laurent Pilon : Ce qui m'apparaît essentiel dans ton travail, c'est nettement la performance que tu réalises à travers tout le processus de mise en place. Je trouve cela particulièrement impressionnant!

Rober Racine : La rédaction du volume que Sartre a publié sur Flaubert — *L'Idiot de la famille* — a exigé, je crois, 17 ans de travail. Que reste-t-il de cet effort ? Un bouquin de 2 000 pages. N'importe quel historien, anthropologue ou ethnologue passionné par un sujet vivra la même situation. L'œuvre achevée représente la synthèse d'une passion, d'un investissement, d'une patience. Il est évident que le travail des artistes présents

ici implique une foule de recherches laborieuses. On cherche, dans le produit fini, à présenter la quintessence de tout l'effort investi. Il y a sans doute des œuvres qui dégagent une quantité de travail plus grande que d'autres.

Jean-Pierre Gilbert : *Il y a, comme ça, des projets qui semblent plus démesurés que d'autres...*

Rober Racine : N'est-ce pas démesuré d'élever un enfant ? Je le vois comme un projet de vie que l'on assume. Coller les entrées du dictionnaire sur des étiquettes m'a demandé 8 heures par jour pendant un an. Cela peut sembler énorme, mais bien des gens dans notre société accomplissent ainsi un travail routinier 8 heures par jour. Le sentiment de démesure ici vient de l'illusion créée par le dictionnaire, qui est à la fois une totalité et un infini. Il est évident que passer à travers le dictionnaire, littéralement, prend plus de temps que passer à travers le texte *L'Image* de Samuel Beckett, qui ne contient que 16 pages.

Alain Paiement : La continuité dans ton travail est en effet exemplaire. Cette assiduité dans chacune de nos recherches provoque, je crois, une perturbation du document. Le «sens» du document utilisé diverge de la signification fonctionnelle à laquelle il était destiné à l'origine, et cela semble proportionnel au travestissement plastique que nous lui faisons subir, que ce soit par altération ou par simple recontextualisation (en laissant relativement intact le document en tant que tel). S'en trouve-t-il inquiété ? Il serait peut-être pertinent d'inverser la proposition initiale de ce débat — «l'art inquiété par le document» — afin de poser la question à savoir si ce ne serait pas plutôt le document qui se retrouve inquiété dans l'art. Malgré tout, je ne crois pas que la situation du document soit dramatique.

Rober Racine : Lorsque j'ai cloué mes dictionnaires sur des socles au Musée des beaux-arts, un visiteur de l'exposition est venu me voir en me disant : «Vous, on voit bien que vous haïssez les livres!» Le sort que j'avais réservé aux dictionnaires semblait l'avoir fort traumatisé...

Nicole Jolicœur : Les spectateurs réagissent beaucoup à mon travail, mais je ne puis pas dire si c'est en rapport avec mon sujet ou à cause des documents que j'utilise. J'essaie, par contre, de ne pas présenter des photographies qui ont déjà été fortement médiatisées, qui possèdent déjà une histoire.

Jean-Pierre Gilbert : *Dans l'ensemble du travail présenté ici, l'appropriation du document ne cautionne rien du tout tant que celui-ci n'est pas intégré à une œuvre. Une fois celle-ci achevée, le document recommence à circuler et d'autres personnes auront envie de se l'approprier. Le document a donc valeur d'usage...*

Nicole Jolicœur : Je serais incapable de m'approprier certains documents parce qu'ils ne m'intéressent tout simplement pas. La sélection du corpus de travail résulte de préoccupations très profondes et très person-



Rober Racine, *Le Terrain du dictionnaire A/Z*, 1980;
16 x 853,4 x 731,5 cm. Collection Musée d'art contemporain
de Montréal. Photo : Michel Jaget

nelles. Mon intérêt pour les documents que je sélectionne n'est pas d'un ordre esthétique, je cherche à comprendre comment, à partir de la photographie, de l'ordonnance de certaines photos, on peut arriver à créer de la réalité, à bâtir de l'identité. Le sujet choisi par chacun de nous lui est spécifique, mais c'est surtout la manière dont il sera développé qui marquera toute la différence. Je dois avouer que la revendication par certains artistes de la propriété exclusive de «leur» idée ou de «leur» couleur m'agace un peu. Je ne suis pas du tout d'accord avec cette façon de voir les choses parce que, tant dans le cas des couleurs que dans celui des documents, ceux-ci sont «accessibles» à tout le monde. Je ne fais que les emprunter pour créer des structures, des histoires et faire voir d'autres sens. Il serait intéressant de comparer ce que quelqu'un d'autre pourrait réaliser à partir des documents que j'utilise.

Laurent Pilon : Je dois avouer que, personnellement, je crois que ce type d'interaction deviendra très rapidement de plus en plus important.

Rober Racine : Il existe à peu près 40 000 volumes sur Richard Wagner. Chacun a ainsi pu, à un moment ou à un autre, publier «son» Wagner. Je ne comprends pas pourquoi la question de la propriété des documents utilisés en arts visuels devrait créer des problèmes.

Laurent Pilon : J'ai utilisé dans mon travail des œuvres d'artistes qui sont mes contemporains. Ma façon de les intégrer implique un non-respect du contenu sémantique de leurs œuvres.

Rober Racine : Comment Pierre Granche a-t-il réagi lorsque tu as utilisé des éléments de son travail ?

Laurent Pilon : Je lui ai expliqué ce que j'avais l'intention de faire et il était d'accord. J'ajouterais même que je ne vois pas d'obstacle majeur à augmenter le nombre de transactions de ce genre.

Rober Racine : Il est fréquent de retrouver une telle situation en musique ou au théâtre, où l'interprète est tout à fait libre de rendre l'œuvre comme bon lui chante. Finalement, chaque interprète est un lecteur idéal. Ma vision du dictionnaire ou de Flaubert est particulière, mais pas unique.

Nicole Jolicœur : Je ne suis pas tout à fait certaine que tu fasses bien la différence entre ce qui relève d'une appropriation de ton document et ce qui relève d'une appropriation de ton œuvre. En ce moment, des gens se battent pour faire reconnaître les droits d'auteur des artistes.

Alain Paiement : Ce qui est du domaine public n'appartient à personne...

Nicole Jolicœur : Avant de faire partie du domaine public, il y a certaines conditions à remplir. Les photos que j'utilise font partie du domaine public parce que cela fait plus de 50 ans que le photographe, auteur du document, est décédé.

Jean-Pierre Gilbert : *Il y a une éthique...*

Rober Racine : Il est vrai qu'il est important de se soucier des documents que l'on utilise. Lorsque j'ai travaillé avec le *Petit Robert*, j'ai rencontré les héritiers de M. Paul Robert, qui est mort en 1980. Je ne cherchais pas nécessairement leur approbation, mais je tenais à les mettre au courant de mes activités. Après tout, si je vends une page de mon dictionnaire, le produit initial leur appartient tout de même. Ils ont d'ailleurs été tout de suite passionnés par ce que je faisais. Ils n'ont pas été étonnés qu'un Québécois veuille spatialiser le dictionnaire puisque pour eux, l'espace, les grands espaces, font partie intégrante de notre géographie de vie.

Laurent Pilon : Tous ces éléments s'avèrent pertinents pour les pages du *Petit Robert*, mais que se passe-t-il dans le cas d'une installation qui, finalement, ne subsistera qu'à travers des documents photographiques ou autres ? Est-ce que l'œuvre, en n'existant plus qu'au niveau documentaire, n'ouvre pas inévitablement la voie à une réappropriation ?

Coordination et animation : Jean-Pierre Gilbert
Transcription : Susan Lebel

NOTE

Compte tenu de l'espace de publication disponible, nous avons été dans l'obligation d'élaguer les interventions du public. Malgré cette contrainte, ce document reproduit l'ensemble des propos tenus. Nous nous excusons de ces conditions.