

**Inter**  
Art actuel



---

# D'un bon coup de queue, retourner les appels de l'infini — Oc - Hauc

## Géographie métaphysique

---

Number 87, 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45880ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

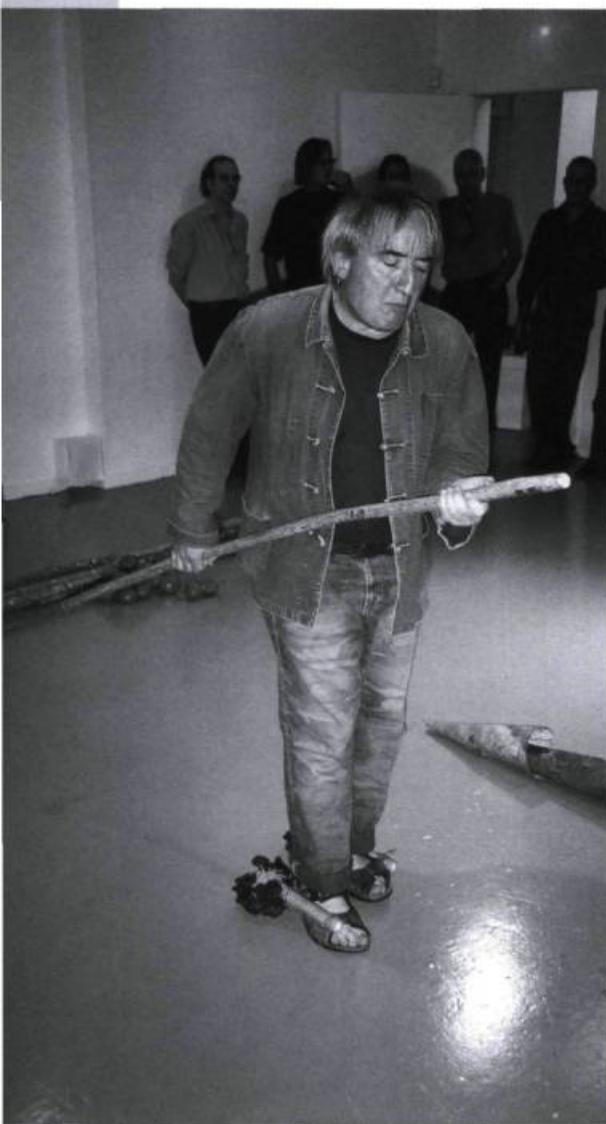
[Explore this journal](#)

---

Cite this review

(2004). Review of [D'un bon coup de queue, retourner les appels de l'infini — Oc - Hauc : géographie métaphysique]. *Inter*, (87), 70–73.

Serge PEY et Lise LABRIE\_19 au 28 septembre 2003



« Si nous n'avons pas un lieu qui nous héberge, nous avons toujours le chemin<sup>3</sup>. »

Le poète d'action a organisé de nombreuses marches de la poésie en diverses régions françaises et européennes, des sortes de pèlerinages en poésie qui, sans aucun doute, recréent des liens humains à ce territoire découpé sur la carte des pouvoirs. Les régions choisies ont leur poids de symboles et la poésie qui vient y mettre les pieds provoque dans les esprits une nouvelle dialectique réflexive. Lorsque, au cours d'une entrevue à l'émission *Des monstres dans la gorge*, je l'ai interrogé sur le lien entre la poésie et la marche dans son œuvre, il a expliqué :

C'est le choix de la pauvreté. Étant donné que nous [les poètes] sommes dans une situation de semi-clandestinité, même si nous sommes diffusés par la radio et que les maisons d'édition nous éditent, nous n'avons pas le même statut que le théâtre, etc. C'est autre chose. Donc, autant chercher sa propre pauvreté. Il n'y a rien de plus pauvre que de marcher. C'est-à-dire que si nous n'avons pas un lieu qui nous héberge, bien nous avons toujours le chemin. Et donc, je marche. Je dis à ceux qui veulent venir marcher avec moi : « Marchez. » Et on va dire des poèmes. Donc je remonte les fleuves, je traverse des déserts. Le matin, lorsque nous partons, il y a le rituel de poèmes. À midi, il y a un nouveau partage, le soir aussi. Là on vient de faire une marche magnifique dans les Corbières en France, c'était merveilleux. C'est-à-dire que si on ne veut pas nous donner de théâtre, nous avons le grand théâtre de l'univers. En fait, notre richesse est là. Il faut être dialectique. C'est HÉRACLITE qui nous l'apprend. Transformer notre pauvreté en richesse, c'est la seule chose... que l'obstacle soit toujours le lieu du passage.

Mais pour transformer dialectiquement la pauvreté en richesse, comme le dit Serge PEY, il faut une alchimie de la pensée par le verbe et celle-ci change la substance de la richesse et non celle de la pauvreté. L'or se métamorphose en présence vivante, en possible communion avec le monde. Cette relation constitue le chemin et l'hébergement. Une *resacralisation* du vivant.

En contrepoint, Lise LABRIE s'est souvent mise à l'œuvre dans le cadre du programme d'intégration des arts à l'architecture (le fameux 1 %) au cours de la dernière décennie. Mais l'approche particulière aux arts actuels demeure son créneau puisqu'elle ne la sacrifie jamais au monumental ou encore au simple ornemental. Pour Lise LABRIE – artiste visuelle qui fut notamment de l'expérience *La zone du silence* et qui a également enseigné, appris aux communautés autochtones du Nord québécois et collaboré avec elles (ceci dit à titre d'illustration) – le travail d'intégration de l'art dans l'architecture d'un immeuble institutionnel ne s'opère qu'en y restituant à la fois quelques éléments possédant une résonance au milieu où il est implanté, à son histoire et à sa collectivité. Comme elle l'écrit dans un texte de présentation : « Lié aux sciences de l'archéologie, de l'ethnologie et de l'histoire, mon travail artistique, depuis 1980, questionne les rapports nature-culture, vie et mort. [...] Dans plusieurs de mes œuvres, on retrouve une étude du lieu, de son vécu et de la mémoire qui en reste. C'est à partir de l'esprit du lieu, de ses dimensions humaine, politique et écologique que j'élabore avec des matériaux bruts tirés de la nature ou prélevés sur place ce qui sera signes, symboles et structures. » On pourrait dire de son approche qu'elle intègre les arts *in situ* à l'architecture. Cette approche s'avère diamétralement opposée aux habitudes plus impérialistes qu'empiriques de nos modes de construction (ce qui ne vient pas faciliter la tâche de l'artiste), où l'on rase et l'on aplanit le site sans considérer son écosystème, sa – disons – *géomorphie* et son histoire, cependant que les immeubles classés « historiques » et les « sites archéologiques », pour leur part, bénéficient de lois qui les protègent. Lise LABRIE rétablit symboli-

quement la vie et le vivant dans l'établissement, en guise de réparation au territoire qu'il blesse. Ce qui ouvre aux passants ou aux visiteurs une porte à la réappropriation de l'espace institutionnel. Quelles que soient les controverses qu'ont pu déclencher certaines de ses œuvres d'intégration, ces dernières manifestent un respect envers le vivant dans sa relation au territoire et confèrent à un simple contrat gouvernemental le caractère d'un rituel de *resacralisation*.

Conséquemment, dans le cadre particulier qui nous intéresse ici, c'est l'artiste visuelle et non le poète qui se retrouve sur son terrain de prédilection, puisqu'il y a un « Lieu » qui héberge le *Piège à infini* de Serge PEY, auquel Lise LABRIE est conviée en quelque sorte à poursuivre son œuvre d'intégration. Nous y reviendrons plus loin.



## Saumon sur la montagne

L'une des dernières œuvres d'intégration des arts à l'architecture de Lise LABRIE, *Les saumons reviennent* pour le complexe culturel Joseph-Rouleau à Matane en 2001, s'inspire du mouvement migratoire des saumons (retour aux sources pour la reproduction). Ce qui évoque, entre autres, la nécessité pour les régions du Québec qui se dépeuplent décennie après décennie de voir revenir leur jeunesse, pour que s'y poursuive la vie. Le dispositif s'avère à la fois simple et brillant... Dans un texte de présentation, elle explique :

L'œuvre se compose d'une série de trois séquences formées de neuf panneaux de verres sérigraphiés, tel un film en plongée et en gros plan qui parcourt la partie latérale du saumon. La perception de l'œuvre, si l'on se positionne à l'intérieur de la bibliothèque ou du déambulateur,



## D'UN BON COUP DE QUEUE, RETOURNER LES APPELS DE L'INFINI

[À propos d'une action de poésie installative de Lise LABRIE et de Serge PEY]

Du 19 au 28 septembre 2003, la salle d'installation du Lieu a pu accueillir un petit bout d'infini grâce au *Piège à infini* brillamment tendu par le poète d'action toulousain Serge PEY et l'artiste bicoise Lise LABRIE. J'ai tenté de creuser plus à fond le petit bout d'infini ainsi capturé... J'ai trouvé, par miettes, quelque peu de ses origines.

Tout d'abord, l'initiative revient au Lieu qui souhaitait « fournir à ces deux artistes de provenances et d'expériences différentes un terrain d'exploration et d'expérimentation de leurs recherches en interaction »<sup>1</sup>. Si leurs expériences s'avèrent effectivement différentes, elles n'en sont pas pour autant divergentes, au contraire. Comme il est précisé dans le communiqué : « L'observation de la trajectoire de ces deux producteurs de sens nous a fait comprendre la nécessité de leur proposer l'occasion d'un travail en duo<sup>2</sup>. » Conséquemment, dans son titre préliminaire, *Géographie métaphysique*, Le Lieu repère deux points de convergence dans le travail respectif des deux artistes invités ici à déployer chacun ses positions, déclenchant une dialectique patiente et singulière entre eux. Ceux-ci ont ajouté leur part au titre : « Oc – Hauc », témoin de la rencontre entre leur culture respective, « oc » étant le diminutif de « Ok » chez le poète et « hauc », le cri de l'original chez l'artiste visuelle.

# métaphysique

propose un ensemble macrocosmique. Ce lieu et ses usagers se trouvent donc à l'intérieur d'un gigantesque saumon. L'ouverture des écailles laisse voir l'intérieur aussi bien que l'extérieur de la bibliothèque selon le lieu où l'on se trouve. Ainsi, du déambulatoire, nous pouvons voir le mouvement interne. L'effet d'ombres et de lumières créé par l'émulsion sérigraphique et la transparence du verre nous amène dans un univers morphologique et mobile. Une image qui en avale une autre, celle qui part de l'intime, de l'obscur interne et qui appelle à l'existence d'un autre règne tout en devenant un monde imaginaire.

Une bibliothèque devenue un gigantesque saumon métaphysique, la rencontre entre l'artiste visuelle et le poète ne pouvait manquer. Voici ce qu'alors il lui a écrit :

Il fait jour sur le monde  
la peau du monde  
se retourne  
Le poisson n'est pas  
dans l'eau  
Le poisson n'est pas  
dans le feu  
Le poisson n'est pas  
dans la terre  
Le saumon se cache  
et surveille le monde  
Ce qui se cache  
cache ce qui se voit  
pour voir ce que nous ne voyons pas.  
(Poème de Serge PEY pour l'œuvre  
*Les saumons reviennent*)

L'espérance habite donc cette œuvre d'intégration de Lise LABRIE. Celle, justement, que Serge PEY reconnaît avec le destin du saumon. Il expliquait dans l'entrevue radiophonique déjà mentionnée :

J'ai trouvé la thèse sur l'espérance chez vous, au Québec, en regardant le saumon remonter les cascades... Que fait le saumon ? Il réussit l'impossible en s'appuyant sur l'impossible. C'est la chute même, la puissance, qu'il transforme dialectiquement, qui va lui faire remonter cette masse d'eau, qui en fait à la fois son ennemi et son allié. Le message qu'il me fait plaisir d'écrire, de dire aux hommes et aux femmes de notre temps face à la cascade terrible de la marchandise, à cette accélération de la folie de l'argent, la répression mondialisée où on est tous au



creux du désespoir, je dis : « Faites comme le saumon. » Utilisons cette chose-là pour donner le coup de rein qui nous permettra de le surmonter. C'est ça que la poésie voit. La poésie regarde le saumon. Je tire ma poésie de là... Ma poésie vient de l'observation des choses. Est-ce que le poète qui regarde le saumon est un poète chaman ? Je ne sais pas. Mais le saumon, pour moi, est certes un poisson métaphysique et un poisson révolutionnaire.

La poésie action de Serge PEY, tel le *Piège à infini*, possède toutes les caractéristiques d'un rituel. L'action rythmée par les pieds et les mots, le ton donné à la voix et aux gestes mènent à la transe. La transe, cette enveloppe, ou plutôt cet abri tant recherché par l'être, se tisse par de fins liens avec les divers motifs du monde. Comment alors éviter la tentation de le décrire comme un poète chaman, terme qu'il récuse poliment ? « [C]haman parce que je tape des pieds, enfin, le monde entier tape des pieds... Est-ce qu'on dit qu'un danseur flamenco est un chaman ? Mais l'irruption dans la poésie contemporaine du battement des pieds n'appartient pas seulement aux cultures autochtones ou amérindiennes, mais appartient aussi à mon peuple, par exemple, les Occitans, etc. » Pourtant, Serge PEY doit admettre qu'il est tout de même rare de voir un danseur flamenco *incanter* des poèmes dans le cadre d'un rituel ciselé avec précision. Et si ça se produit, il ne s'agit plus d'un danseur flamenco, mais sans aucun doute d'un poète chaman. D'ailleurs, sa réaction à cette étiquette ne consiste pas tant à la nier qu'à indi-

quer qu'elle appartient à tout l'art contemporain. Il faut dire que, depuis Joseph BEUYS, il en est passé des artistes chamans... Serge PEY et Lise LABRIE appartiennent au groupe des artistes chamans. Mais il y a un chaman et un chaman... Il faut pousser plus à fond les fouilles pour trouver de quels artistes chamans nous parlons ici.

## L'œil vertical ou la bouche horizontale

L'emploi récurrent d'un dispositif de rituel avec ses outils, ses rythmes, son déploiement et son esthétique propres demeure sans contredit l'un des éléments qui distingue Serge PEY de nombreux poètes d'action de sa génération et de son pays. Mais la démarcation se fait évidente lorsqu'il ouvre la bouche. L'apport oral dans ses actions n'est ni purement formel, sonore ou simplement discursif, mais relève d'une poésie lyrique (ou personnelle à tendance surréaliste), davantage associée à la poésie littéraire, en conséquence souvent boudée par les poètes d'action. Pourtant, jamais sa poésie ne semble plaquée à son action : elle s'y épouse parfaitement. Au rituel s'adjoignent les formules propres à une alchimie du verbe et de la pensée. De la pensée surtout, puisque l'alchimie ne repose pas tant sur les mots choisis que sur la dialectique déclenchée entre eux. Le recours à la dialectique est l'un des ressorts de la poésie, on la retrouve donc chez plusieurs poètes littéraires. Rares, cependant, sont ceux chez qui elle soit aussi prégnante que chez Serge PEY, où elle procède autant de la texture du poème que des mots eux-mêmes. En ce sens, la tentation me vient de l'associer au poète argentin Roberto JUARROZ, lui aussi émule d'HÉRACLITE, qui pratique une poésie toute tissée de dialectiques.

D'abord,  
faire des portraits sans modèle.  
Ensuite,  
aire des autoportraits sans modèle.  
Peut-être alors pourra-t-on  
peindre le rien avec un modèle.  
(Poème, *Sans titre*, de Roberto JUARROZ<sup>4</sup>)

Au sein de ce trait qu'ils partagent, ils se retrouvent néanmoins en position perpendiculaire l'un par rapport à l'autre. Si la poésie de Roberto JUARROZ se niche toujours au cœur de petits événements du quotidien, sa dialectique conduit généralement vers des notions abstraites, conceptuelles. Par contre, chez Serge PEY, ce sont les éléments, les astres, les mers et les montagnes qu'il convoque dans sa dialectique qui, elle, nous conduit aux détails et réalités du « vivant ». Roberto JUARROZ, poète exclusivement littéraire, a publié durant sa vie de nombreux recueils qui portaient tous le même titre : *Poésie verticale* (puis *Deuxième poésie verticale*, ensuite *Troisième...*, etc.). Sa dialectique s'inscrit dans un mouvement du haut vers le bas (et son inverse). Pour Serge PEY, dont la pratique de la poésie ne se limite pas au littéraire, mais s'actualise également en action et en *Marche*, la dialectique s'inscrit plutôt dans un mouvement horizontal :



Le poète, l'artiste contemporain, c'est quelqu'un qui retrouve quelque chose qui a été chassé par le pouvoir théologico-politique, le monothéisme en est un. Et je crois que l'artiste contemporain, de manière inconsciente ou consciente, y retrouve une sorte de poésie horizontale qui était celle de l'animisme. Alors nous sommes une sorte d'anarcho-animistes... c'est-à-dire qu'il y a une célébration du sens qui était celle de l'animisme et de la grande liaison avec le tout. En ce sens, je préfère l'appellation de « animiste » à celle de « chaman »<sup>5</sup>.

Peut-on croire habiter quelque part si l'on ne s'en laisse d'abord habiter ?

Une dialectique transparait, évidente, dans l'œuvre de Lise LABRIE, par ses choix esthétiques et éthiques. L'approche qu'elle propose en intégration – identifiée plus haut comme de l'intégration des arts *in situ* à l'architecture –, au lieu de suivre l'*habitus* du monumental ou de l'ornemental, se retrouve d'emblée en opposition au contexte dans lequel le programme gouvernemental parachutait les artistes. Ce « choc des cultures » actionne une dialectique au sein même de la *praxis* entourant la réalisation de l'œuvre et peut conduire jusqu'à la controverse qui, alors, en représente la part ingrate. Mais cela ne saurait occulter la part importante de la dialectique, celle engendrée par la présence de l'œuvre elle-même, *in situ*. Du grain symbolique dans les rouages de l'efficace, du privé et de l'intime au sein de l'institutionnel, du passé et de l'avenir dialoguant avec le présent, du mobile qui surgit de l'immobile (comme décrit plus haut à propos des *Saumons reviennent*). Finalement, les usagers de la bibliothèque se retrouvent dans le ventre d'un immense saumon... Qui alors, des usagers ou du saumon, habite l'autre ?

Afin de conclure à propos de la dialectique chez Lise LABRIE, mentionnons *La dialectique : la langue des arènes*, l'une de ses œuvres à dimension sculpturale qu'on pourrait qualifier de mini-installation. Elle « se compose d'un plan d'eau de mer et de sable sur lequel traversent sept verres. Un alignement de six verres d'eau sur le sable à l'image d'une rivière ou d'un fleuve s'écoulant vers la mer et d'un verre de sable dans la mer comme une île »<sup>6</sup>. Dans ce cas, la dialectique opère symboliquement (et non *performativement*, contrairement à plusieurs de ses installations *in situ* ou de ses œuvres d'intégration), mais cette œuvre recoupe à la fois les dialectiques environnementale, culturelle, sociale et politique du départage de l'eau et du sable. La référence à la langue dans le titre me rappelle, d'ailleurs, que la dialectique, ici, se véhicule par le symbole et la représentation ; la référence aux arènes, quant à elle, que la langue devient une arme puissante dans une dialectique de nature conflictuelle. Dans le cadre politique, la langue s'avère performative : *Quand dire, c'est faire*, disait John L. AUSTIN<sup>7</sup>. *La dialectique : la langue des arènes* fut créée pour l'exposition collective *Artistes contre l'occupation en Palestine...*

[...] Lise LABRIE est un trappeur, une pisteuse des chemins secrets de l'art contemporain, une guerrière du partage. Équarrireuse d'ours, collectionneuse de crottes de chevreuil, de mains d'origan, de dents et de cornes, de plumes de corbeau, elle sent le monde comme une indienne la chasse.

[...] L. L. est une artiste des sources et des neiges, des vitres et des néons contre nos aliénations.

Artiste chaman, pêcheuse d'eau et de perles, chasseuse de caribou, elle pose les signes sur les écorces de bouleau qui servent à traverser nos rivières.

Artiste d'infini, elle retrace nos finitudes pour en refaire l'espérance de nos désirs dans tous les éphémères de toutes nos vies et de toutes nos morts.

Si l'intégration des arts à l'architecture représente une part importante de son travail, elle n'en demeure pas moins minoritaire et survenue plus tard, eu égard à l'ensemble. On retrouve déjà plus en amont dans sa carrière des installations, en salle ou *in situ*, des mini-installations et des résidences, qui demeurent ses principaux champs d'action. Ses champs d'origine, d'ailleurs, expliquent l'orientation *in situ* dont elle dote ses créations en intégration des arts à l'architecture. Les arts *in situ* étant nés avec l'idée même de l'intégration des arts « en place » (publique), cela devrait aller de soi pour un programme soi-disant « d'intégration des arts à l'architecture » qui, par ailleurs, s'en inspire probablement. De toute évidence, le sens des mots *intégration* et *art* reste à négocier avec les intervenants à chacune des étapes de réalisation.

#### Nous sommes bernés par les bibles<sup>8</sup>...

La dialectique *vie/mort*, par laquelle se perpétue la *vie* même, se retrouve impliquée dans la plupart des œuvres *in situ* de Lise LABRIE. Elle s'actualise par la réappropriation des vestiges d'une pratique de pêche ancienne trouvés sur place, comme dans son installation *in situ* *La fascine* ou encore avec celle qu'elle réalisa en commun avec Domingo CISNEROS où se trouvait un piège à anguilles<sup>9</sup>, par exemple... Cette dernière, créée dans le cadre de l'événement *Langage des traces* à Saint-Jean-Port-Joli, remonte au début de sa carrière (1983) et on y trouve déjà les caractéristiques de l'artiste animiste (ou chaman). Le site où elle opéra avec Domingo CISNEROS, avec entre autres les traces d'une pratique ancienne de pêche, possédait bien sûr une puissance évocatrice en lui-même. Ils se réapproprièrent l'ensemble pour le transformer en un cimetière imaginaire et les anciens outils de pêche devinrent des sarcophages et des monuments. La population y participa spontanément, apportant sa propre contribution sous forme orale (quelques personnes, sous forme de témoignage, restituèrent des fragments de l'histoire de ces lieux), ou d'artefacts (des fleurs, des poissons morts, une marmotte desséchée, des os, etc.), pour ajouter à l'ensemble de l'installation. Donc, à l'opposé extrême de la con-

La page n'est que la réduction d'une autre page. Lorsque je fais une installation, c'est une page d'écriture. C'est un *Piège à infini*. Il y a la disposition des mots sur une page où la disposition de mes bâtons, des fruits ou des légumes et des objets que j'utilise sont aussi une écriture. L'oralité demeure fondamentale pour partager le poème. C'est une nouvelle écriture, dans le fond, puisqu'il y a l'espace, il y a le public qu'il faut détruire pour en faire quelqu'un qui ne soit plus dans le spectacle, mais un être à aimer, qui va partager un nouvel amour. La poésie à haute voix serait une sorte de baiser. [...] Mais il ne faut pas confondre la poésie à haute voix avec l'exercice théâtral de diction du poème. L'oralité poétique, comme nous la pratiquons, serait une pornographie, étant donné qu'il y a un *incontrôle* et qu'un risque est pris en permanence lorsque le poème se dit. L'oralité, pour moi, n'est pas tellement dans la bouche, elle est plus dans le martèlement des pieds, peut-être à cause de ma tradition espagnole (flamenco, etc.). Mais la percussion et le mouvement sont fondamentaux, ça forme un tout. C'est une respiration qui appartient à la rupture des frontières de l'art d'aujourd'hui.



[...] Mais l'oralité ne peut passer que dans un partage rituel avec le public. Et si le poète est direct, le public l'est aussi. [...] Le poète peut être un plasticien, aussi. Lorsque je fais une installation, comme au Lieu, par exemple, c'est une installation plastique. Ça concerne le déplacement. Mon action orale implique le déplacement d'une installation. C'est le résultat de ce déplacement oral qui va créer quelque chose, de très rigoureux d'ailleurs, que j'appelle un *Piège à infini*.



Revenons à nos saumons. *Les saumons reviennent* de Lise LABRIE provoqua un premier contact entre l'artiste visuelle et le poète, qui lui écrivit et fit parvenir le poème transcrit plus haut. Ce détail souligne un point de convergence majeur entre eux quant aux préoccupations et aux motifs de leur œuvre respective. Le saumon, entre autres symbole du retour aux origines, pourrait être le totem tout aussi bien de l'une que de l'autre. La dialectique chez Lise LABRIE suit le même mouvement horizontal, animiste et *primitiviste*, dont les prémisses ressortent du vivant (dialectique *vie/mort*) et concluent avec et dans le vivant. Voici quelques extraits d'un texte (non publié à ce jour) que Serge PEY a écrit en septembre dernier à propos de Lise LABRIE et de son œuvre :

traverse, l'installation se métamorphosa en un happening sacré ou en une sorte de rituel commémorant le rapport intrinsèque de la *vie/mort* vécu entre l'humain, les animaux, leur territoire et leur environnement. Un site hautement stratégique et de toute époque, puisque l'on n'installait pas les pièges et les trappes n'importe où. Les choix se portaient aux endroits où se conjuaient des propriétés géographiques, aux besoins et habitudes des espèces convoitées. Ces pratiques ne nécessitaient pas de savoir lire dans les livres (elles prennent leurs racines dans la préhistoire), mais elles exigeaient de savoir lire dans la nature et la vie.

Chez Serge PEY, la pratique de la poésie dans l'oralité et l'action permet de renouer avec ce *langage des traces*. Il affirmait à l'émission *Des monstres dans la gorge* :

Ainsi, nous revenons au territoire, à son langage et à la communication que nous entretenons de tout temps avec lui dans nos déplacements et nos érections en quête d'immobile et d'immortel. Le *Piège à infini* de Serge PEY est, pour lui, un territoire qu'il instaure dans un rituel. Dans la même entrevue, il racontait : « Le monde marche vers l'horizon, c'est un but, mais avoir la prétention d'arriver à l'horizon et de s'asseoir sur l'horizon, par là même on fait disparaître l'horizon. Donc ce qui est important, c'est le chemin vers l'horizon [...]. » L'usage de la dialectique de cette réflexion et sa conclusion qui, ici, confère davantage de pouvoir à l'acte posé qu'à l'objet (l'objectif) qui en résulte, me rappelle une histoire puisée dans la tradition hassidique que citait dans l'un de ses livres traduits en français Roberto JUARROZ, le poète argentin :

Quand le grand rabbin Israël Baal Shem-Tov pensait qu'une menace se profilait contre le peuple juif, il avait coutume d'aller concentrer son esprit en certain lieu du bois ; là, il allumait un feu, récitait certaines prières et le miracle s'accomplissait ; le danger était écarté. Plus tard, quand son disciple, le célèbre Maguid de Mezeritsch, devait implorer le ciel pour les mêmes raisons, il accourait au même endroit et disait : « Maître de l'Univers, écoute-moi. Je ne sais comment allumer le feu, mais je suis encore capable de réciter la prière. » Et le miracle s'accomplissait. Plus tard, le rabbin Mosh-Leib de Sassov allait également au bois pour sauver son peuple, et il disait : « Je ne sais comment allumer le feu, je ne connais pas la prière, mais je peux me placer à l'endroit propice et cela devrait suffire. » Et cela suffisait. [...] Ensuite, c'est au rabbin Israël de Rizsin qu'il revint d'éloigner la menace. Assis dans son fauteuil, la tête entre les mains, il parlait à Dieu en ces termes : « Je suis incapable d'allumer le feu, je ne connais pas la prière, je ne puis même pas trouver le lieu du bois. Tout ce que je sais faire, c'est raconter cette histoire. Cela devrait suffire. » Et cela suffisait. Dieu a créé l'homme parce qu'il aime les histoires<sup>10</sup>.

situ à celle qui œuvre à l'intégration des arts à l'architecture. D'aucuns qui auraient assisté à l'action sans connaître les protagonistes ni s'informer plus avant diraient que son apport fut discret et minimaliste ; en réalité son travail fut bien avant, sur sa terre située au Bic.

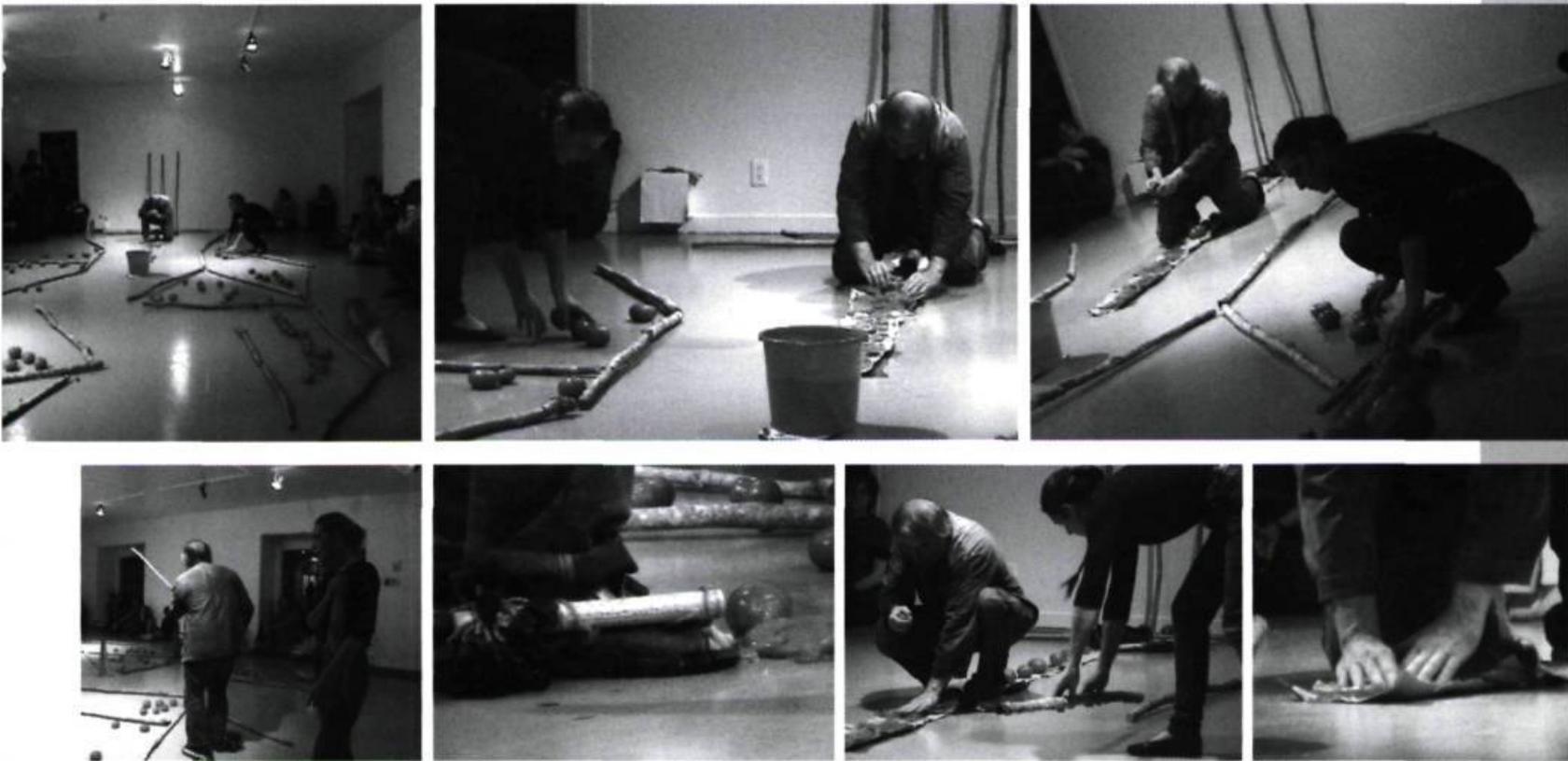
### J'ai vu une Bête lumineuse<sup>11</sup> piéger l'infini par l'iris d'un saumon

Le *Piège à infini* ne capture pas quelque nourriture terrestre pour la survie, il s'adresse à l'infini lui-même qui est sans doute le but que veut atteindre la vie. La question de la vie et de la mort ne se pose plus tant dans la dialectique *manger pour vivre/tuer pour manger* que dans celle, davantage fondamentale, de la perpétuation de la vie assurée par la mort des individus et la succession rapprochée des générations (stratégie qui lui attribue une grande flexibilité et lui permet de parer aux changements brusques de conditions extrêmes). Lise LABRIE aura donc au préalable découpé quelques écorces de bouleau pour en faire des cônes utiles à l'appel de l'original, qu'elle intégrera à l'action et à l'installation, en quelque sorte pour répondre au fruit (les tomates) que Serge PEY utilise dans le rituel et l'installation de son *Piège*. Comme on le sait, l'appel de l'original fait partie des rites instinctifs de l'animal pour la reproduction, il permet aux mâles et aux femelles de se trouver. Nous avons appris à l'utiliser pour le chasser et la saison de la chasse coïncide avec celle « des amours ». Comme la saison de la chasse s'ouvrait au moment où ils réalisèrent leur œuvre commune, la Bête lumineuse venait en quelque sorte s'imposer d'elle-même.

poète *incanta* des poèmes en alternance : ceux inscrits sur un bâton (qu'il tenait en le balançant tout en tapant des pieds dans ses sandales de « sept lieues ») et ceux transcrits sur les écorces de bouleau (devant lesquelles il se tenait agenouillé en écrasant de ses mains des tomates pour en maculer les textes). Pendant ce temps, Lise LABRIE, de son côté, reproduisait le parcours d'une chasse imaginaire de l'original, le ponctuant de quatre appels de l'original, dans autant de cônes qu'elle déposait, l'un après l'autre, à son endroit précis. À la fin de l'action (ce rituel sacrificiel voué à entrer en dialogue avec l'infini), l'installation avait connue une révolution complète.

### D'un bon coup de queue...

*Oc - Hauc* de Lise LABRIE et Serge PEY, occurrence particulière du *Piège à infini* du poète d'action, possède toutes les caractéristiques d'une « installation », pratique qu'accueille régulièrement Le Lieu. Cette dernière relève de la trace, celle d'une ou de plusieurs actions posées. Le mot *action* qui se joue à l'intérieur de l'installation suppose que, pour saisir l'œuvre en présence, vivre l'expérience de l'action opérée par l'artiste demeure une contingence majeure. Ainsi, au risque de paraître achever cet article en queue de poisson, je n'entrerai pas davantage dans les détails de, disons, « l'action de poésie installative » en question, puisque l'essentiel réside non pas dans le but, qui est l'infini, mais dans le chemin vers l'infini. Celui qui permet de lire la *langage des traces* et de donner le bon coup de queue qui aidera à surmonter la cascade, tel un saumon dialectique.



Tout le pouvoir d'un rituel de communion avec l'infini tient dans son instauration même. Ainsi, bien que l'action (rituelle) et l'installation du *Piège à infini* de Serge PEY lui appartiennent en propre, l'œuvre demeure ouverte à une variété d'occurrences dont, notamment, celles avec la participation d'un binôme. Le *Piège à infini* n'est pas un piège à anguilles. Ensuite, il ne s'agit pas non plus de vestiges, témoins inertes d'un passé révolu, mais bien d'un piège vivant dont la géographie et l'architecture restent à concevoir, à construire et à actionner. Finalement, il n'appartient pas au cadre quotidien de la survie, mais à celui des arts. En conséquence, la contribution créative à *Oc - Hauc : Géographie métaphysique* qu'assume Lise LABRIE combinait l'artiste en installation *in*

D'autres bouleaux furent sélectivement écorcés afin de donner au poète le support à la transcription de ses poèmes adaptés au rituel. Aux bâtons du poète (qui servent en quelque sorte de charpente horizontale au *Piège à infini* et de territoire à son action), l'artiste visuelle aura adjoint quelques perches (des branches et troncs élagués sur son terrain), distribuées comme une constellation d'étoiles au sol. Les perches seront reliées ensemble avec des appeaux d'original.

La façon dont le poète et l'artiste visuelle avaient préalablement installé les tomates, les perches, les bâtons ainsi que les textes et les cônes en écorce, avant l'action, m'évoquait les plates-bandes d'un potager. Au cours de l'action qui s'échelonna sur un peu plus d'une heure, le



1 Extrait du communiqué diffusé par Le Lieu à propos de la poésie-action-installation de Lise LABRIE et Serge PEY, septembre 2003. 2 *Id.*, *ibid.* 3 Serge PEY, extrait d'entrevue donnée à l'émission radiophonique *Des monstres dans la gorge*, CKRL, 89,1 MF, Québec (animée et réalisée par l'auteur de l'article), 21 septembre 2003. 4 Il se cite lui-même dans une des entrevues – à propos de son œuvre – qu'il a accordées à Guillermo BOIDO et qui furent publiées (pour la traduction en français) sous le titre *Poésie et création*, trad. de l'espagnol par Fernand VERHESEN, Éditions Unes, 1987, p. 146. 5 Extrait de l'entrevue radiophonique mentionnée ci-dessus. 6 Extrait du texte de présentation de l'œuvre *La dialectique : la langue des arènes*. 7 John L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles LANE, Éditions du Seuil, 1970. 8 En référence au poème *Nous sommes cernés par les cibles* de S. PEY (également le titre du disque compact qu'il a réalisé avec le musicien et compositeur André MINVIELLE). 9 La première, *La fascine*, est la reconstitution d'une fascine (technique de pêche ancestrale utilisant les marées), une installation *in situ* qu'elle réalisa dans le cadre de l'événement *L'Esprit des lieux* à Rimouski en 1987 ; la seconde est une installation *in situ* à Pointe-à-Chouinard, dans le cadre de l'événement *Langage des traces* à Saint-Jean-Port-Joli. 10 Roberto JUARROZ, *Poésie et Réalité*, trad. de l'espagnol par Jean-Claude MASSON, Éditions Lettres vives, 1987, p. 9-10. 11 « Bête lumineuse » est le nom poétique donné à l'original, objet de la chasse dans le film (cinéma direct) de Pierre PERREAULT, intitulé justement *La bête lumineuse*, réalisé en 1982 pour l'ONF.