

L'horizontale imaginée

"Le verre est transparent, le papier est plutôt blanc, et l'aluminium brille de ses reflets. Je voulais que les objets se présentent dans un éclatement vers une idée acquise de l'antimatière, comme des supports fantomatiques où se seraient posées des images référant à d'autres matériaux, eux aussi en apparence insaisissables."

Pierre Bourgault¹

Les oeuvres rassemblées lors de l'exposition *L'horizontale imaginée* sont issues de deux pratiques: la première étant celle d'un travail artistique enraciné dans l'histoire occidentale de l'art et la seconde, celle d'une expérience vécue à mille lieux du domaine de l'art, celle de la navigation.

La première pousse l'artiste à produire des formes dépouillées et apparemment instables: acier acéré agissant comme support, vitres voilées par des transferts, dessins sur papier ensevelis sous les uns et les autres, solidaires dans la transparence ainsi réalisée. Elle le conduit également à questionner la notion d'oeuvre d'art dans son lieu d'exposition à travers, entre autres, la présentation d'échelles paradoxales.

La seconde nourrit l'oeuvre depuis toujours: elle constitue en quelque sorte l'autre atelier: un "laboratoire" dira l'artiste. Mais peu d'oeuvres auront l'eau comme support. Parmi celles-ci, les *Flèches sur le fleuve* (1986) répondent à l'esthétique du *land art* par une intervention éphémère, celle du remorquage d'un train de planches peintes de 850 pieds de long. Dans sa signalétique cette oeuvre fait état d'un souci de la communication proche des préoccupations des premiers artistes conceptuels et d'une réflexion critique par son caractère éphémère. Nous avons placé en contrepoint de cette immatérialité l'imposante sculpture du *Fleuve-Musée* (1993), dont la forme épurée

¹toutes les citations proviennent du mémoire de maîtrise déposé à l'Université Laval, Québec, 1997, avec la permission de l'artiste.

compose un amalgame symbolique: tête de flèche, épave, coque de bateau, nef d'église, cage thoracique, matrice par la couleur de la sanguinaire qui la fait vibrer. Ses larges ouvertures invitent les visiteurs à y pénétrer: ainsi la sculpture couchée sur le flanc, qu'un geste peut faire basculer, atteint la dimension d'habitacle en mouvement, une thématique récurrente chez l'artiste. "Le *Fleuve-Musée* évoque la mémoire d'un ailleurs, d'une éternelle dérive, d'une constante migration des idées" écrit-il.

Un bruit (identifié, dans la culture populaire, à celui d'un sonar) résonne dans la galerie comme un appel, nous transportant dans un monde sub-aquatique où il tente de communiquer avec nous et avec les autres oeuvres par réflexions d'ondes sonores. Cette invention indique une absence de hiérarchie entre les êtres et les choses et annonce le projet de *L'horizontale imaginée*, rendu ici par trois séquences d'oeuvres distinctes, réalisées après une expérience inhabituelle de navigation sur le fleuve à l'été 1996 et auxquelles viennent s'ajouter les livres de bord de l'artiste et de ses coéquipiers.

Par définition, est horizontal ce qui est parallèle à l'horizon astronomique, grand cercle théorique divisant la sphère céleste en deux parties égales, l'une visible, l'autre invisible. Peut-on encore imaginer cet horizon-là, notion scientifique? Pierre Bourgault, l'artiste et le marin, est à la recherche d'horizons inconnus. D'horizons imaginaires en horizontale imaginée, l'oeuvre d'abord projet puis ligne évanescence sur le fleuve s'est finalement incorporée dans des objets sculpturaux où l'artiste vient brouiller les pistes. Elle se détache de son inscription naturelle et atteint au statut symbolique d'horizon illimité.

L'artiste décide donc à l'été 96 de dessiner sur cette "horizontale" illimitée qu'est le fleuve. Il pense à David Thoreau, à Conrad Lorenz, à cette "force oubliée des automatistes". Il désire aller plus loin que les écritures sur l'eau (les *Flèches*) et que sa *Traversée de l'Atlantique par des oeuvres d'art*. (1988). Ses peintures (1992) retraçant les voyages autour du monde du grand navigateur Vito Dumas montrent le chemin. Il se constitue un équipage, pose les paramètres d'un parcours de base à contre-courant d'une navigation rationnelle. Il retient les figures géométriques du carré, du triangle et

de l'octogone et programme le système de navigation par satellite de façon à les positionner sur la carte marine sur un rayon d'onze milles marins.

À l'aide du G.P.S. (Global Position System), Pierre Bourgault reconstitue le graphique du parcours du bateau par rapport au fond de l'eau. Il refuse toute forme de contrôle sur son "dessin": "Il ne m'est jamais venu à l'idée que nous pourrions avoir à refaire les trajets sur l'eau afin de devoir répondre à un quelconque jugement esthétique." écrit-il, établissant un lien serré avec la gestuelle automatiste.

Il est bien sûr impossible de voir ces figures géométriques se dessiner sur le fleuve. "À bord du bateau, la carte sur la table, pourtant élément servant d'illustration, faisait pour nous office de réalité tandis que le trajet réel, vécu sur le fleuve, se formalisait dans notre mémoire active comme dans une forme abstraite. Quoique entraînés comme acteurs passifs sur notre machine, nous étions attentifs à l'évolution du bateau, nous anticipions dans notre imaginaire le dessin du trajet. Aussitôt le voyage terminé, nous avons hâte de voir l'illustration des vrais parcours produits par la mécanique électronique et de pouvoir comparer ce que nous avons imaginé face à l'irréductible transcription technologique."

"Les coordonnées préinscrites dans le système (G.P.S.) qui nous indiquaient la route à suivre faisaient en sorte que nous tenions constamment le cap vers le point du devoir à réaliser; les forces réunies des vents et de la marée provoquaient, lors de la navigation, des distances de dérives corrigeant follement l'inscription du devoir. Nous devions neutraliser nos élans d'intervention et assumer la variation incessante des finalités anarchiquement renouvelées par les variations climatiques. Parer la côte lorsque les fonds remontent, virer de bord vers le large, jouer avec le bateau en composant avec les sautes de vent, dans un sens de découverte et de totale expérimentation."

Pourquoi des figures-étalons des trajets à réaliser? Habitude de l'artiste d'ordonner le chaos? "Toutes ces contraintes dogmatiques importées et appliquées à un médium comme l'eau devaient obligatoirement introduire une comparaison entre territoire cerné et territoire ouvert en montrant l'incongruité d'un volontaire émigré face à ce qui est improvisé dans un lieu imprévisible."

"La navigation, en ce qui concerne le carré, a été exécutée dans le sens contraire des aiguilles d'une montre ; ce mouvement inversé est identique à celui qu'adoptent les dépressions qui se forment en Atlantique du Nord, entraînées par un système nommé *force de Coriolis*. Ces mouvements de l'air

accompagnent toujours les effets climatiques les plus variés et occasionnent de grosses vagues. Les deux autres figures ont été exécutées dans le sens régulier du système de l'air, c'est à dire d'ouest en est."

Chaque dessin performatif diffère de sa forme fantasmagorique. Les trois figures géométriques seront emportées dans la lutte contre le vent et la force des courants; leur symbolisme se défait dans le sens où l'on n'y retrouve plus leur qualité archétypale. Conventions malmenées par les éléments, elles demeurent les signes abstraits d'une expérience d'une rare intensité. A contrario d'autres artistes de *land art* qui reproduisent, grandeur nature, leurs concepts, Pierre Bourgault va intégrer les interférences qui modifient l'aspect originel des oeuvres: on peut y lire une sorte d'humilité envers les forces extérieures perçues comme une source d'évolution et de perfectionnement.

Pendant les huit mois suivants, l'artiste élabore une suite de pièces en rassemblant, disséquant et déplaçant les figures et les cartes, en les incarnant dans des supports divers: métal, bois, papier et verre. Il écrit au même moment un mémoire de maîtrise en arts visuels où il emploie une méthode similaire de dépeçage et de restructuration des paragraphes. Il s'agit de donner une forme à ce qui n'en a pas, à des ombres déposées sous l'eau par le chemin du bateau.

Afin de ne pas cliver cette expérience zen dans des surfaces trop littérales et pour en dégager le maximum d'expression symbolique, Pierre Bourgault choisit des cartes marines qui ne sont pas celles des sites parcourus. Il y efface des informations de nature scientifiques dont l'absence va reconstituer les formes-étalons. C'est ce travail qui est sérigraphié sur du verre.

Il dessine, en s'appuyant sur les latitudes et les longitudes notées en mer, les trajets sur l'eau avec de la vase du littoral, qui contient les vestiges de l'histoire de la pollution industrielle.

"À noter que la dimension de la reproduction des dessins et les cartes marines ne reproduisent en rien la réalité géographique, ni dans leur dimension, ni dans leur lieu original. Le caractère abstrait de chaque dessin, sa dimension irréaliste se lit en transparence sous le verre où a été peint le graphisme du littoral,

des milliers de petits chiffres recensant les profondeurs de l'eau, dont les ombres se versent sur les dessins."

"Les cartes reproduisent un espace entièrement construit, seule façon de voir une totalité; d'une certaine manière, la représentation devient plus réelle que le lieu naturel. La distance créée entre la carte de verre posée au-dessus du dessin produit un vide, où, sous la lumière, les profondeurs marines inscrites sur le verre se réfléchissent directement sur le fond du dessin."

La notation du moment exact du passage du bateau sur les dessins au sol permet-elle encore de rattacher le moment et le lieu dans une relation d'espace et de temps, à travers ce brouillage d'informations allié à l'apparition du fictif au sein de transcriptions d'expériences vécues? Ne se joint-elle pas plutôt à cette pluie de chiffres en créant une distanciation?

"Il est impossible de déplacer cette vérité de la représentation dont l'illusion est de croire que la réalité, à laquelle réfère le dessin, se trouve ailleurs que dans le mouvement insaisissable de la fuite en mer ou, encore, dans l'imaginaire."

Tenant à distance la carte trompeuse et le trajet réel, des formes coniques en plomb font apparaître les extrémités des trois formes de base dissimulées dans l'excentricité des dessins, tels des menhirs balisant d'immémoriaux secrets. Des bâtons de vase de grève, ressemblants à de la dynamite, agissent comme contreforts et nous sommes troublés par ces recouvrements de la préhistoire et des temps modernes, où le temps cyclique de la magie chevauche le temps linéaire de l'histoire pour enfin révéler l'ici et maintenant de l'expérience en mer.

Les détachant de leur gangue de trompe-l'oeil l'artiste va les ériger, ces trajets fantasques, au sein de hauts panneaux de bois brut. Il grave le passage du bateau sur le fleuve dans une mince rigole d'ombre. Profondément marqués sur des supports arqués, comme l'est la surface de la terre, ils forment trois immenses tableaux, suspendus au plafond par des fils et en équilibre précaire sur trois aiguilles d'acier. On pense aux "peintures" qui accompagnaient l'installation *Vito Dumas*, découpées dans une substance caoutchouteuse. Bourgault avait alors rassemblé plusieurs itinéraires dans

une forme circulaire et une autre en V: ininterrompus, ces traits semblaient rendre compte d'une errance sans fin, régression de l'être vers l'origine. Le choix de formes pures et fermées dans *L'horizontale imaginée* y fait écho.

L'accrochage de ces pièces leur confère un aspect flottant comme des voiles, accentué par la minceur des supports, dorés comme une peau, traversés de veines, placés dans un triangle ouvert, claustra qui attire le visiteur dans son enceinte, renouant avec la notion d'habitacle; l'insignifiance de leur ancrage au lieu qui les expose nous affirme qu'elles n'appartiennent à aucun lieu terrestre, mais au fleuve, comme des murs élevés sur la mer. Sur l'un de ces murs, l'artiste vient peindre la surface entière du trajet "octogonal" de vase de grève qu'il racle à peine sèche, dans une gestuelle qui renoue avec les automatistes, faisant, tout comme eux, surgir d'une matière brute des tonalités et des textures plus riches. Le matériau récupéré craquelle et s'efface avec le temps: autre paradoxe de ces oeuvres où la monumentalité supporte l'éphémère.

Trois *Bancs* sont réalisés en aluminium brillant qui présente une surface rythmée et texturée de chevrons qui entravent la netteté de l'effet de miroitement, comme si l'artiste refusait au visiteur de "perdre de vue" son oeuvre en apercevant sa propre image. En ne réussissant pas à l'englober clairement, elle délivre le spectateur de lui-même, ou plutôt, elle le remet à sa place dans cette philosophie de l'horizontale, dans ce monde non-hiérarchisé. Leurs "tabliers" sont eux aussi découpés en octogone, carré et triangle. Chaque *Banc* est serti de sa forme géométrique en creux, dérivant par rapport à l'axe médian. Ce déséquilibre surdétermine la mouvance inscrite dans les pattes munies de roulettes. Ces pièces fonctionnent comme des oscillateurs: par les ondes lumineuses que leurs surfaces métalliques réfléchissent sur les murs et le plafond comme les illuminations solaires sur la crête des vagues, elles véhiculent l'antinomie objet/non-objet.

Chaque membre de l'équipage a tenu un livre de bord. Ces livres rattachent chaque moment d'écriture au trajet et témoignent selon l'artiste que "Le vécu à bord, le trajet du bateau et les dessins s'entrecroisent lors d'un parcours réel sur le fleuve, figure abstraite du signe créé par le phénomène." Pourtant, exposés dans présentoirs fermés,

ils ne donnent à voir que quelques images et dans le catalogue, que quelques pages de texte. Les jours et les nuits de veille, les affres d'une navigation dans les pires conditions, en juillet 1996, dans les eaux rendues dangereuses par les débris charriés par le déluge au Saguenay, les tensions et les moments de grâce vécus à bord, il nous faudra les imaginer.

Ces coéquipiers, en désirant rester anonymes, renouent avec le statut pré-moderne de l'artiste. En ne montrant que des fragments de ces livres, l'artiste et la commissaire nous disent que cette subjectivité n'est qu'un élément parmi tous ceux qui font transiter la pensée d'une "philosophie horizontale":

"Nous prétendons avoir progressé (à partir d'une approche anthropomorphique entretenue dans cette école de pensée où l'artiste était entièrement investi du pouvoir de réaliser l'œuvre) vers une mise en situation plus éclatée qui démontre que la structure de la pensée humaine correspond à celle de la nature; par conséquent toute chose est, en un sens, reliée à toutes les autres. À l'absence de spontanéité répond le hasard. Le sens recherché: légitimer toutes les valeurs sur un même plan horizontal sans prédominance aucune de l'inerte sur le vivant.

Dans la pratique de l'art dans la nature, la trace laissée par l'artiste se distingue de cette nature pour demeurer apparente. Ici, lors de l'expérience sur l'eau, cette trace aura existé à peine. Il était essentiel que cette marque fût insaisissable et sans mémoire *in situ*, afin de suggérer la seule réalité, celle d'une migration perpétuelle.

Le projet de navigation sur l'eau a tenté de produire un laboratoire où la nature et ses éléments (incluant l'être humain) faisaient partie d'un tout, tels les membres liés d'un seul écosystème, une vision nouvellement horizontale. Une des sensations les plus déstabilisatrices est celle du vide total, par l'absence de mesures, dans l'impossibilité de rétablir une hiérarchie sécurisante. La philosophie de l'horizontale nous indique le respect des forces présentes."

@Claire Gravel @Pierre Bourgault pour les textes cités.