

Kenneth White
Institut international de géopoétique

Considérations esthétiques sur le Saguenay

Intervention au colloque « Art et mémoire de
la Terre : perspectives géopoétiques » organisé
par l'Université du Québec à Chicoutimi
Département d'Art et Lettres
8 décembre 2003

Préambule

« Esthétique » est un mot difficile à manier. Comme tout terme essentiel, il aura été employé dans tant de contextes, la plupart du temps confus, qu'il a besoin d'un travail radical de carénage avant d'être susceptible d'avancer à nouveau dans l'univers du discours et de la découverte.

Pour certains, le mot évoquera en premier lieu un certain contexte fin-de-siècle où, allongés sur des divans couverts de velours pourpre, des personnages plutôt falots, adorateurs du Beau, deviseraient élégamment de l'art comme d'un domaine ultramondain, voire divin... Je mets donc tout de suite mes propres cartes de référence sur la table. Si j'emploie le terme d'« esthétique », c'est en pensant aux vingt-sept lettres sur l'« éducation esthétique de l'humanité » de Schiller, qui datent de 1795, et aux conférences sur l'esthétique de Hegel à Berlin autour de 1830. Dans un contexte dépassant largement la définition idéaliste de l'art, le commentaire de l'amateur, et

Kenneth White, « Considérations esthétiques sur le Saguenay », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 165 - 188.

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

l'histoire socioculturelle, ces deux esprits tentent de remonter à la source de la pratique artistique, et présentent l'art, non comme superstructure idéale, mais comme discipline de base concernant l'humanité en général. J'entends donc par ce mot un *sens général des choses*. Ce faisant, j'ai à mes côtés un autre philosophe, Alfred North Whitehead, qui, dans ses *Adventures of Ideas*, déclare : « Le point de départ le plus propice, car le plus négligé, de la pensée philosophique est la section de la théorie de la valeur que nous appelons l'esthétique »; et un autre poète, Wallace Stevens qui, dans son *Opus Posthumous*, postule que « l'ordre esthétique contient tous les autres ordres, tout en ne s'y limitant pas ».

L'art et ses fondements

Depuis ses origines, l'art a eu plusieurs « champs de base ». Si l'art a besoin de la main de l'artiste (technique et talent), la main de l'artiste ne suffit pas. Il n'y a pas d'art (d'art qui vaille), sans « champ ».

Au cours des millénaires, ces « champs » ont varié. On peut parler du champ du mythe, du champ de la magie, du champ de la religion, du champ de la métaphysique. Ce sont ces forces-là qui ont été porteuses d'art et de culture.

Cette évocation que je fais du passé ne comporte aucune nostalgie. Je me sens tellement impliqué dans l'exploration d'un tout autre champ, dans l'expérience d'une tout autre vibration de la vie, dans l'expression d'un tout autre élément, que je n'ai aucun regret. Je pense que les champs de force que je viens d'évoquer sont effectivement du passé, et qu'aucun grand art authentique ne peut en émerger aujourd'hui. Bien sûr, ils subsistent toujours dans notre contexte culturel, et activement (je veux dire, en dehors de leur présence dans nos musées et de leur préservation en tant que patrimoine), mais sous des formes secondaires, dégradées. Quand Andy Warhol fait un portrait « blow up » de Marilyn Monroe, il exploite ce

KENNETH WHITE

qui reste dans l'humanité moderne de conscience mythique. Inutile, je pense, du moins dans la présente compagnie, de s'étendre sur la pauvreté d'un tel art. Il en est de même pour les succédanés de la religion. Je me souviens avoir vu en Angleterre il y a quelques années une exposition de « Spiritual Art », où le spiritualisme en question était des plus vaporeux. Et il flotte encore dans l'atmosphère culturelle des vestiges d'idéalisme plus ou moins pathétique, plus ou moins platonique, oscillant perpétuellement entre le bon et le mauvais, le beau et le laid, le vrai et le faux.

Mais vint un moment, vers le milieu du XIX^e siècle, où ce fut le réalisme qui prévalut. Le motif, c'était la scène immédiate, en elle-même et pour elle-même. Le temps passant, tout cela finit par sembler trop épais, trop opaque, par manquer de vivacité. D'où le besoin d'un aiguisement de la perception qui prit le nom d'impressionnisme. Mais bientôt l'impressionnisme à son tour se révéla insuffisant : trop joli, trop frêle, manquant d'énergie. De l'impressionnisme on passa donc à l'expressionnisme. Puis, avec le temps, vint le surréalisme, qui apporta une dimension onirique. À la suite de tous ces -ismes, la décision fut prise de se débarrasser complètement du motif, du sujet. D'où le moment de l'abstraction lyrique ou géométrique. Mais encore une fois, la durée de vie de la mode ne fut pas longue : l'abstraction géométrique paraissait trop techniciste, l'abstraction lyrique trop facilement spontanéiste. On commença à sentir le besoin d'une idée. D'où le conceptualisme. Mais, en l'absence d'un grand concept, le conceptualisme en question a vite dégénéré en une accumulation de conceptules. Tel artiste, nostalgique de son enfance, fait de petits paquets de boue. Tel autre, parce que, enfant, il aimait envelopper les chaussures de sa mère, éprouve un désir frénétique d'envelopper tout ce qui lui tombe sous le regard : une tour, un pont, un arc de triomphe...

Voilà où nous en sommes, à la fin de la modernité : dans un creux rempli de riens...

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

Il s'agit d'essayer de recommencer.

Dans ce qui suit, je vais passer en revue plusieurs tentatives de ressourcement, de recommencement. Je vais traverser plusieurs domaines – l'œil critique, mais l'esprit ouvert. À l'horizon, chaque fois, la possibilité d'un art géopoétique, puissamment géopoétique et culturellement puissant.

La ligne de base de cette série de tentatives est un nouveau rapport entre l'être humain et la Terre.

Land Art

Dans une critique féroce lancée contre les musées et les galeries d'art, Robert Morris déclara il y a quelques années que l'œuvre d'art portable et statique conçue pour un intérieur ne pouvait avoir de valeur autre que décorative.

C'est ce sentiment, exprimé haut et fort par Morris, mais partagé par beaucoup d'artistes, qui allait déclencher tout un mouvement vers l'extérieur et inspirer le désir de travailler directement sur la Terre.

Le mouvement allait prendre plusieurs formes.

Au niveau le plus monumental, voire mégalomane, le « travail sur la Terre » consiste à remanier ses contours au bulldozer, en marquant souvent le résultat (entaille, empilement, etc.) d'un symbolisme simpliste, mythologique ou religieux. Je pense à la croix en craie blanche, longue de 160 mètres, large de 33, profonde de 12 centimètres, coupée dans le lac sec El Mirage, dans le Nevada. Je pense à *Identity Search* de Denis Oppenheim, l'agrandissement (330 mètres sur 100) de deux empreintes digitales, l'une de sa propre main droite, l'autre de la main gauche d'Erik Oppenheim, les lignes étant soulignées par du goudron chaud éjecté d'un camion-citerne (New York, début des années 70). Je pense dans le même ordre d'idées

KENNETH WHITE

(pour ainsi dire) aux 300 kilos de pain moisi enveloppé dans du plastique étalés par Peter Hutchinson sur le pourtour d'une bouche de volcan au Mexique.

Cette pratique est surtout américaine, mais elle a été imitée ailleurs. Par exemple, au Japon, où, en 1968, Nabuo Sekine plaça, près du trou dont il avait été extrait, un gros cylindre de terre, intitulant l'œuvre : *Phase-Mother Earth*.

Les œuvres du Land Art à l'américaine n'atteignent peut-être pas la bêtise monumentale des portraits de présidents taillés dans la roche du mont Rushmore – mais on n'en est pas loin.

En Europe, les œuvres du Land Art se font en général à plus petite échelle – un peu par manque d'espace, peut-être aussi par absence de mégalomanie. On pourrait dire que là où le Land Art à l'américaine travaille *sur* la Terre, son homologue européen (que l'on appelle parfois Earth Art) essaie de travailler *avec* la Terre. Mais les conceptions sont tout aussi inadéquates, voire futiles. Partout où il sent l'inspiration le saisir, partout où on l'invite à « intervenir », Wolfgang Laib dresse de grosse dalles de marbre blanc, qu'il qualifie de « Milk Stones », encourageant les spectateurs-participants à verser du lait sur ces dalles de marbre afin de « pénétrer ainsi dans le processus de la nature ». Niels Udo, lui, construira dans la forêt un nid de dix mètres de diamètre dans lequel il placera une poupée. On aura compris le concept. Sinon, il y a toujours des critiques d'art pour épiloguer sur le processus, en long et en large.

À une plus petite échelle encore, le même Niels Udo alignera des clochettes de campanules sur une feuille de châtaignier qu'il lancera sur un étang. Pendant ce temps, Andy Goldsworthy coudra ensemble des feuilles d'iris avec des aiguilles de pin pour former une trame qu'il remplira de baies de sorbier. On y reconnaît une sensibilité certaine (mais

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

un tantinet précieuse?), une dextérité manuelle, un sens de la composition colorée et de la structure délicate (réussie surtout dans les constructions que Goldsworthy réalise avec de la glace et du bambou). Mais chez ces deux artistes on est trop souvent plus proche de la dentelle, voire de la pâtisserie que d'un art fondamental.

Je pourrais multiplier les exemples de telles pratiques. Au Liban, il reste peu de cèdres. Quand un arbre meurt, l'État l'offre à un sculpteur pour qu'il l'« immortalise », le « sacralise ». Un de ces sculpteurs a coupé dans le sommet de l'arbre un Christ sur la croix... Dans le Tibesti, un peintre français peint les rochers en bleu...

Ce que j'ai, fondamentalement, contre ce genre de chose, c'est qu'on impose à la nature un concept nettement moins intéressant que la nature elle-même. De plus, ces opérations artistiques (pas toujours aussi éphémères qu'on pourrait le souhaiter), en s'interposant entre l'esprit et la nature, bloquent la possibilité d'autres approches, d'autres appréhensions des lieux.

La marche à travers le paysage

Je voudrais évoquer maintenant une autre pratique liée au désir, profond mais souvent confus, de reprendre contact avec la Terre. Je parle de la marche, dont la manifestation artistique sera, par exemple, une série de photographies avec ou sans texte, ou la construction, à l'étape, de lignes ou de cercles de pierre ou d'autres matériaux tels que boue, etc.

Hamish Fulton marchera 265 kilomètres (des précisions de ce genre sont toujours données) à travers l'Écosse d'Est en Ouest (une certaine orientation symbolique reste latente), ou parcourra 160 kilomètres dans l'espace de 5 jours dans les Hébrides extérieures. De ces randonnées, Fulton rapportera des photographies le plus « ordinaires » possible, sans souci

KENNETH WHITE

artistique évident – il s'agit avant tout de documenter la marche, d'en montrer des traces.

Au cours de 12 jours, Richard Long visitera 12 montagnes écossaises (le symbolisme des nombres est peut-être encore plus fort chez lui que chez Fulton), ou marchera 60 minutes en rond sur la lande de Dartmoor. Les lignes et les cercles qu'il trace sur place, il les photographiera, ou bien les reproduira en galerie.

Pour donner une dimension supplémentaire à leurs travaux, tous deux auront recours aux mots. Pour « re-présenter » sa marche de 60 minutes en rond sur la lande de Dartmoor, Long fera sur le mur d'une galerie un cercle de 60 mots, tels que : « Rouge, étang, roseaux, gargouillement, reflet, horizon... » Fulton, lui, ira jusqu'à des phrases où peut se lire une sorte de zen primaire : « Sur la terre, sous le ciel », « La pensée réduite au silence par le chant d'un oiseau ». Mais la plupart du temps il se cantonne dans une description factuelle : « Marche de 25 miles sans interruption sans sommeil sur le chemin des pèlerins entre Winchester et Canterbury ».

Cette pratique a toute ma sympathie. Mais il faut reconnaître qu'elle n'offre guère de base pour un développement artistique fécond. En fait, on tombe très vite dans le poncif et dans le procédé. Quand on voit, pour la n^{ième} fois, la description d'un acte artistique tel que celui-ci (j'invente) : « Marche, nu-pieds, dans la neige, entre 15 h et 17 h, dans les rues de Chicoutimi », on hausse les épaules, on sourit, et on s'en va ailleurs.

Les installations

L'installation a pour but de créer un contexte concentré. La performance a pour but de projeter le corps-esprit en dehors de lui-même, en le *secouant*. Les deux pratiques peuvent être liées, et le sont souvent. Le plus grand pratiquant dans ce domaine, à une époque encore récente, fut probablement Joseph Beuys.

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

C'est à Bâle que j'ai vu pour la première fois une installation de Beuys. Cela consistait en un tas de feutre gris et un éparpillement de branches fanées. Je ne me souviens plus de son titre. Peut-être *Novembre*, peut-être *Le Chamane vient de partir*, ou peut-être *Le Lendemain du postmoderne*. Ce dont je me souviens, c'était qu'au rez-de-chaussée du musée d'Art moderne, j'avais été agacé par une exposition temporaire pleine de prétention et d'inanité. Là-haut, au dernier étage, dans cette salle, il y avait seulement cette chose, dans laquelle l'art en tant que technicité n'intervenait pas. C'était un mélange de présence physique brute et d'espace mental. J'avais été content d'échapper au bruit et au tape-à-l'œil du rez-de-chaussée. Ici, il n'y avait que du feutre gris et des branches hivernales – qui indiquaient quelque chose, ouvraient sur quelque chose... Ça m'intéressait. Assez pour me donner l'envie d'en savoir plus sur son auteur.

Beuys est né dans ce pays de dunes et de marécages où le Rhin et le Mass se rejoignent, dans le district de Nordheim, à Clèves – tout près de la frontière hollandaise et de Nijmegen. C'est une région où les frontières s'effacent, un territoire traversé et retraversé par toutes sortes de peuples, un paysage qui semble avoir conservé quelques traits d'un passé archaïque. « J'entretenais un rapport étroit avec le paysage du Bas-Rhin », dit Beuys de son enfance, qui semble avoir été aussi extrêmement imaginative, car il mentionne des jeux concernant « le chef des cerfs » ou « la tombe de Genghis Khan », sans doute issus de ses lectures, peut-être d'un inconscient collectif. Ces jeux qui faisaient intervenir des figures mythiques l'amènèrent par la suite à l'étude de la nature : « Puis est venu l'intérêt pour les plantes et la botanique qui ne m'a jamais quitté. Cela a commencé par la confection d'une sorte de catalogue de tout ce qui poussait dans la région, tout cela noté dans des cahiers. Nous ramassions tout ce que nous trouvions, puis, avec des chiffons et des morceaux de tissu, nous construisions des tentes pour montrer nos collections. Il y avait de tout, depuis les scarabées, les souris, les rats, les

KENNETH WHITE

grenouilles, les poissons et les mouches jusqu'aux vieilles machines agricoles ou n'importe quel engin sur lequel nous pouvions mettre la main. » Cela ne s'arrêta pas là. Plus tard, Beuys installa chez lui un laboratoire et entreprit des études scientifiques à l'université de Posen. Il aurait pu finir dans la peau d'un scientifique pur et dur sans la révélation qu'il eut, un jour de 1943, pendant une conférence : « J'ai ressenti cela comme un choc violent au milieu d'une conférence sur les amibes prononcée par un professeur qui avait passé sa vie entière à observer deux images floues d'unicellulaires se situant quelque part entre l'animal et le végétal. » Il ne serait donc pas un scientifique, mais toute sa vie il allait conserver un intérêt pour les processus de croissance, intérêt qui, mêlé à d'autres éléments, allait produire quelque chose *sui generis*.

La date de 1943 nous donne le contexte historique et nous rappelle l'endoctrinement idéologique auquel tout esprit germanique était alors soumis. Cela tournait surtout autour de la mythologie nordique – un sujet qui depuis lors est demeuré tabou, ce qui laisse un vide sur la carte culturelle et par conséquent dans le développement mental. Grâce principalement à un professeur éclairé et à ses propres intérêts, la lecture que faisait Beuys de cette mythologie était, on s'en doute, très différente de celle de l'idéologie national-socialiste. En fait, ce qu'il y voyait, c'était le chamanisme. Pensez à la *Yuglinga Saga* et à ce qu'elle dit d'Odin (Odin avec ses deux corbeaux : Huginn, la pensée, et Munnin, la mémoire), à savoir que « lorsqu'il dormait, son corps devenait un oiseau ou un animal, un poisson ou un dragon, et voyageait vers de lointaines contrées ». Le rapport avec le chamanisme est, me semble-t-il, évident. Pensez à l'histoire d'Hadingus dans l'*Historica Danica* de Saxo Grammaticus, qui raconte comment, pendant qu'il dîne, une femme lui apparaît et l'invite à la suivre sous terre, où ils traversent une région sombre et humide, une rivière et un pont. C'est, encore une fois, le voyage du chamane.

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

Et puis, surplombant la ville de Clèves, il y avait le Schwanenburg, un château surmonté d'une figure de cygne. « J'avais toujours le cygne devant les yeux », dit Beuys. Or, comme le font remarquer Müllenhoff dans sa *Deutsche Altertumskunde*, d'Arbois de Jubainville dans *Les premiers habitants de l'Europe*, et Déchelette, dans son *Manuel d'archéologie préhistorique*, pour ne mentionner que trois des classiques dans ce domaine, le culte du cygne est l'un des plus anciens d'Europe, avec une forte tradition poétique qui va, si l'on s'en tient aux noms connus, d'Hésiode, qui fait crier le cygne « au bord de l'océan », à Yeats, avec ses « cygnes sauvages à Coole ». Beuys allait plus tard chercher les moyens d'exprimer sa propre relation au cygne, ainsi qu'au cerf, au lièvre et à d'autres animaux : « Les figures du cheval, du cerf, du cygne et du lièvre sans cesse vont et viennent dans mon esprit – et elles passent librement d'un niveau d'existence à un autre. »

Une fois encore, je tiens à insister sur le fait que je *ne dis pas* que l'art devrait être mythologique, et je ne prétends pas que Beuys était prêt à céder à une telle tentation. Ce que je vois chez lui, c'est l'utilisation anarchique d'une tradition archaïque – disons un chamanisme *abstrait*, sans aucun rapport avec une quelconque imitation du passé, avec le retour à des formes symboliques données. Beuys s'en est expliqué clairement : « Je considère cette forme de conduite ancienne comme l'idée d'une transformation. [...] Mon intention n'est pas évidemment de retourner à ces cultures anciennes mais d'en dégager l'idée de substance et de transformation [...], la plus profonde racine de l'idée de vie spirituelle, plus profonde que le niveau mythologique. » Et, insistant sur la nécessité d'aborder ce sujet avec une sorte de *gai savoir*, plutôt qu'avec un mythologisme pondéreux, il parle d'une perception de la vie qui serait « suffisamment vaste pour permettre de dépasser les problèmes personnels et de sentir une sorte de rire homérique courir à travers toute la structure de la vie et des puissances naturelles ».

KENNETH WHITE

Ainsi, sur une base chamanique, en partie intuitive, en partie apprise, Beuys élaborera une pratique applicable à la situation moderne, qui incluait la théorie, l'éducation et la négociation : « Ces trois choses sont inséparables. » Cette pratique était politique au sens large, tout en débordant des cadres politiques établis, et elle était artistique, tout en prenant ses distances avec l'histoire de l'art et la scène artistique conventionnelle : « Je ne pouvais pas trouver un point de départ dans l'histoire de l'art. » Alors Beuys commencera dans le chaos, en dehors de tout système de règles, et il utilisera des matériaux qui ne sont pas habituellement associés à l'art, afin de transformer « la vie culturelle dans son ensemble. » Si je ne trouve pas convaincantes toutes les productions (ou les « performances ») de Beuys, je me sens totalement en accord avec son entreprise dans son ensemble.

Quand Beuys est venu en Écosse en 1971, il était motivé par un intérêt pour la culture écossaise de la pré-Renaissance, une attirance pour le paysage naturel qu'il considérait comme « les dernières étendues désertes d'Europe », et l'intention de produire une œuvre d'art total. Cette œuvre fut intitulée : *Celtic Kinloch Rannoch, la symphonie écossaise*. Ce n'est pas l'un de ses meilleurs titres (« Rannoch Moor – une symphonie » aurait été préférable), et ce n'est probablement pas l'une de ses meilleures œuvres. Quand elle fut finalement montée dans un grand studio de l'Edinburgh College of Art, elle consistait en ceci : un film de 16 mm présentant la lande de Rannoch, projeté sur un mur de plus de 8 mètres de long; devant, un piano sur lequel rien ne fut joué; à côté, un micro dans lequel Beuys faisait de temps en temps des bruits non sémantiques et un tableau noir sur lequel il faisait des dessins, qui étaient effacés ensuite; sur le sol, une hache, quelques planches, un plateau en métal avec des morceaux de gélatine et deux magnétophones... Cette nomenclature apparaît sans doute ridicule, et je ne pense pas que l'œuvre ait en aucune façon atteint la cohérence souhaitée. Mais ce qui m'intéresse, c'est l'idée, la conception : la tentative de réalisation d'une expérience totale, d'une expression totale de Rannoch Moor.

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

L'art ethnique

On l'a déjà vu à l'œuvre chez Beuys. Dans le but non seulement de reprendre contact avec la Terre, mais d'y trouver une base féconde qui soit autre chose que le bric-à-brac confus de tant d'installations ou la comédie dérisoire de tant de performances, plus d'un artiste a cherché un ressourcement, une inspiration, dans l'art des « premiers peuples ».

Et l'on comprend bien pourquoi.

Qui peut rester indifférent à la description de la cérémonie d'hiver faite par Franz Boas dans *Kwakiutl Ethnography* et à ces images que l'on y trouve de ce qui survivait encore, à Fort Rupert ou sur les rives de la Salmon River, d'une culture complète : images de castors, de faucons, de baleines, de saumons, d'aigles, de loups, de requins, d'ours, de grenouilles, de libellules, de corbeaux sculptés ou peints sur les façades des maisons, les poteaux totémiques, les bateaux et les pagaies? Je n'oublie pas non plus l'émotion que j'ai ressentie en ouvrant pour la première fois les deux volumes consacrés par Marius Barbeau aux *Totem Poles* des Kwakiutl, des Nootka, des Salish, des Haida, des Tlingit, des Tsimshyan. Je pense en particulier à certaines têtes d'aigle usées par les intempéries au village haïda abandonné de Yan...

Même remarque pour la sculpture inuit qui, ces dernières années, a connu un essor considérable – depuis la parution en 1948 de *L'Art inuit* de l'artiste ontarien James Houston. Dans les sculptures en saponite qu'il avait découvertes dans l'Arctique, Houston voyait de grandes qualités esthétiques et envisageait pour les populations du Grand Nord non seulement une source de revenus supplémentaires, mais une renaissance artistique. C'est en des termes en partie économiques, en partie artistiques, que l'idée et l'entreprise furent soutenues d'abord par la Canadian Handicrafts Guild, ensuite par l'administration des Northern Territories and New Quebec. Le résultat fut

KENNETH WHITE

qu'à la première grande exposition commerciale d'art inuit, en 1949 à Montréal, plus d'un millier d'objets furent vendus. Aujourd'hui, de tout le Nunavut — de Fort Chimo à Old Crow, en passant par Cape Dorset, Igloolik, Clyde River, Baker Lake — les objets affluent : des animaux, des oiseaux, des esprits chamaniques, en stéatite, en dolomite, en serpentine, en argilite, en quartz, en bois de caribou, en corne de bœuf musqué, en os de baleine. Il m'est arrivé de voir, ici et là, certaines de ces pièces. Je pense au *Danseur au tambour* de Bart Hanna, au *Grand Corbeau* de Johansaie Illauq, à *Deux oiseaux en vol* d'Adam Tolalik, à l'*Angakoq* de Manasie Akpaliapik, parmi des dizaines d'autres qui m'ont impressionné. Sans quitter le Nunavut, on ne peut manquer de penser, dans notre contexte, à tous ces *inuksuit* (cairns de pierres) qui marquent le paysage arctique : repères dans l'immensité de l'espace, mais aussi signes d'un lieu de puissance, portes et fenêtres à travers lesquelles on peut voir « le monde entier » et « la vie au-delà des ombres ».

J'ai dans mon atelier de travail sur la côte armoricaine une tête d'aigle en stéatite qui concentre tout ce qui se dégage pour moi de ces objets.

Ce qui s'en dégage, dans un premier temps, c'est une sensation de la matière et de la Terre, une dynamique et une plénitude de vie, une amplitude, un espacement. Les yeux sont grands ouverts, les bouches sont larges, les oreilles sont dressées. Il y a, se dit-on, derrière tous ces objets, une culture qui est à l'écoute du monde, qui essaie de voir loin. On ne peut pas se contenter d'en commenter les aspects formels. Nous sommes en présence d'une accumulation d'objets, mais derrière des objets, autour d'eux, il y a un monde, un « monde entier ».

C'est le besoin d'un tel « monde entier » que, dans l'agitation et l'éparpillement de notre civilisation, beaucoup ressentent aujourd'hui. Je pense aux propos d'un participant

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

à un Pow Wow qui a eu lieu à Arlee il y a deux ou trois ans. À la question « Pourquoi êtes-vous venu? » il répond : « Pour rencontrer des gens comme moi et apprendre quelque chose à propos de notre culture... Il est difficile de le dire en mots. » Ce qui s'exprime là, c'est un besoin d'identification et d'identité, mais aussi, plus vague, un besoin d'autre chose.

Si on ne veut pas que ce besoin s'arrête au stade d'une idéologie identitaire, d'un art folklorique spectaculaire, ou dans un vague « mystère », il faut faire des recherches. Pour cela, il faut suivre les pistes de la parole, car dans toute culture forte, des mots existent pour dire ce dont il est question. Dans la culture des Premières Nations, la parole remonte au moment où « la lumière entra dans le monde ». C'est la parole qui illumine les objets. Si la parole se perd, l'art n'est plus que convention ou décoration, à cataloguer comme « culture matérielle » ou comme « arts graphiques et plastiques », dans un musée ou sur un marché.

La parole passe à travers le mythe (concernant, par exemple, en Nunavut, Sedna, « la mère des poissons » ou Sila, « l'esprit du vent »), les récits du voyage visionnaire du chamane (« la voie s'ouvre devant moi... je vois... je vois »), l'art oratoire de la cérémonie d'hiver.

L'ennui avec l'art ethnique aujourd'hui, c'est que le mythe n'est plus le véhicule de la pensée, que toute reprise de la cérémonie d'hiver ne peut être que caricature spectaculaire, et que, si on peut faire la sculpture d'un « chamane battant son tambour », il n'y a plus de chamanes. Ajoutez à cela le fait que l'art totémique, par exemple, est lié à tout un système social de rang et de privilège difficilement acceptable aujourd'hui.

Dans ces conditions, il est facile de prévoir que des individus, se voulant cent pour cent artistes à la page, et non plus seulement porte-parole attardés d'une tradition perdue, finiront par se détourner complètement de l'exploitation

KENNETH WHITE

de cet « héritage » pour peindre, par exemple, de manière socio-réaliste, la vie réelle dans les villages – ivrognes affalés dans un bar –, ou de manière fantastique, leurs phantasmes personnels, ou pour sculpter selon tel ou tel conceptule importé de New York ou de Paris.

À ce moment-là, le monde des « vrais gens », des « gens de la vraie vie » (Inummariit) sera devenu folklore d'un côté, et, de l'autre, matière morte, objet d'érudition ethnographique.

La question qui reste est celle-ci : comment préserver le sens d'un « monde vrai », d'une culture complète, comment maintenir l'ancienne puissance d'être *hors tradition*?

Une étymologie populaire du mot *kwakiutl* veut qu'il signifie « fumée du monde ». Allusion y est faite à l'énorme quantité de fumée qui se dégageait des feux de camp lors des grandes réunions *potlatch*. Le *potlatch* n'est plus. Une fois la fumée dissipée, on peut revenir au sens de base du mot *kwakiutl* : « Plage sur la rive nord de la rivière ».

Un paysage – avec des principes.

Le paysage est, heureusement, encore là.

Pour les principes, je propose, du moins dans un premier temps, de remonter en Asie.

La remontée en Asie

Évoquer l'Asie en Amérique Nord est loin d'être exotique. Que l'on songe à l'origine asiatique des Premières Nations (ce passage à travers le détroit de Béring et la lente dissémination à travers le continent). Et il suffit d'ouvrir les premières pages des *Epochs of Chinese and Japanese Art* d'Ernest Fenollosa pour voir, sur le plan graphique et plastique, l'affiliation : tel *pattern* sur une couverture de l'Alaska correspond à un

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

dessin de l'ancienne Chine. Par ailleurs, les « head rings » des Kwakiutls présentés par Franz Boas ont leur équivalent chez les Aïnous.

À la recherche de principes fondamentaux, il est donc « tout naturel » de remonter en Asie où, peut-être particulièrement en Chine, une réflexion esthétique profonde a été poursuivie pendant des siècles.

Ce furent de nouveaux principes que certains artistes européens, fatigués de la représentation classique, et de ses ruines romantiques, ont trouvés dans l'art asiatique dès le milieu du XIX^e siècle.

Les gestes des danseuses de Degas viennent, certes, de la réalité, mais aussi des gestes de lutteurs japonais dessinés par Hokusai. Les affiches de Lautrec sont, on le sait, inspirées par les estampes de Hokusai et de Hiroshige. Une filiation semblable est évidente dans les cas de Bonnard et de Monet. En face de l'art des estampes, Van Gogh allait s'écrier : « Voilà la vraie religion ! » Quand Vincent quitta Paris pour la Provence, ce fut pour peindre « comme les Japonais ». Et s'il ne s'est jamais complètement débarrassé de son éducation biblique (pensons à un tableau comme *Le Semeur*), il allait, inspiré par les estampes exotiques et excitantes, peindre des tableaux si pleins de force et de lumière qu'ils allaient illuminer non seulement le monde de l'art mais l'histoire de la conscience, ouvrant un espace phénoménalement présent. Même chose pour Gauguin, qui, lui, part d'abord pour la Bretagne, ensuite pour Tahiti et les Marquises, afin de trouver une tonalité fondamentale (en Bretagne, il dira qu'il veut peindre le bruit que font ses sabots sur le granit; aux Marquises, c'est tout un espace cosmopoétique qui résonne dans ses toiles). C'est Whistler qui apporte les nouvelles de l'Orient aux esthètes anglais. Ceux-ci n'étaient pas toujours figés dans l'attitude composée d'élégance, d'indolence et d'insolence qu'ils affichaient devant la société bourgeoise et

KENNETH WHITE

affairée, il leur arrivait de poursuivre de vraies recherches (ce fut le cas de Walter Pater), et d'entrouvrir des espaces nouveaux. Ce fut le plus cynique des hédonistes, le plus volatil des esprits bohèmes, Oscar Wilde, qui trouva la formule pour désigner ce qui, avec l'arrivée de l'art oriental, était en jeu et en mouvement : « Alors que l'Occident a rempli l'art de ses doutes intellectuels, de ses problèmes personnels et de son malaise spirituel, l'Orient est resté proche des conditions premières. »

Les conditions premières.

Selon mes perspectives, ce sont de telles « conditions premières » qu'au XVIII^e siècle déjà des poètes solitaires tels que Gray ou Collins avaient cherchées parmi les « rudes roches atlantiques » de l'île de Saint-Kilda, et que Turner trouva au cours de son « grand tour » dans les Alpes – je pense à ces aquarelles et gouaches que sont *Le mont Blanc vu de Sallanches* ou *La Mer de glace*.

J'essaie de suivre les forces et les traces d'un mouvement profond, qui puisse être fondateur. Depuis longtemps, la culture manque de tout fondement. Elle oscille entre, d'un côté, une réalité épaisse, lourde et opaque et, de l'autre, une inventivité creuse. Alors que le profond se situe en dehors à la fois du réel et de l'irréel.

Je reviens à l'Asie.

Voici un court extrait de ce qui constitue à mes yeux un des textes les plus intéressants jamais écrits sur l'esthétique, *La Philosophie de la source et de la forêt* par le peintre Kuo Hsi (998-1078), basé sur des remarques faites au cours de randonnées dans la région de la « Mer de l'ouest » près de Hanchéou, et consignées par son fils :

Des esprits mondains peuvent apprendre à manier le pinceau. D'un point de vue purement

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

technique, ils peignent. Mais ils ne se rendent pas compte que peindre est une chose difficile, qui exige plus que de la technique et du talent... Si je ne vis pas dans une maison tranquille, si je ne peux pas m'asseoir dans une chambre retirée aux fenêtres ouvertes, loin des lieux communs et de la trivialité, je ne peux pas bien sentir la peinture, je ne peux pas créer le *yu* (le profond-merveilleux). Dans la peinture du paysage (*sansui* : « montagne et eau »), il y a des principes et des pensées qu'on ne peut exprimer rapidement et légèrement. Peindre de manière désinvolte et sans principes, sans être conscient de la grande idée, c'est jeter des excréments dans le vent.

Une sensation profonde – et des principes.

Dans ses *Principles of Chinese Painting*, George Rowley aligne treize principes. Je les réduis à cinq, en y ajoutant ici et là un petit grain de sel de mon cru :

Énergie poétique. Appelée aussi « le mouvement de la vie ». Un peintre-poète aurait dit de ce mouvement qu'il « naît des errances de l'esprit et de l'inspiration du ciel ».

Cohérence implicite. Appelée aussi « unité chaotique ». La mise en jeu de forces qui interagissent de manière à la fois ouverte et liée. Une fois le champ de l'énergie poétique ouvert, il faut composer, faire d'une multiplicité apparemment hétérogène une unité complète.

Pénétration lumineuse. C'est comme un éclair jailli dans le champ de l'énergie complexe. « Il faut pénétrer jusqu'au blanc », dit un poète moderne, William Carlos Williams.

Dessin profond. Les lignes sortent des profondeurs, avec une force biophysique. Aussi fermes que celles d'un idéogramme.

KENNETH WHITE

Vide. Le plus difficile. Un artiste chinois du xvii^e siècle dit ceci : « Les peintres modernes s'appliquent à l'encre et au pinceau. Les anciens s'appliquaient à l'absence de l'encre et du pinceau. »

L'art géopoétique

Il n'est aucunement question dans mon esprit d'offrir une recette quelconque pour un art géopoétique. Il s'agit pour moi de proposer à ceux et celles qui se sentent mal à l'aise dans la confusion actuelle (confusion qui s'étale non seulement sur les marchés mais dans les citadelles de la théorie) et qui sentent le besoin de re-fonder leur existence, et donc leur art, un cheminement possible et un champ valable.

L'autre jour je parcourais le Museu d'Arte Antigua de Lisbonne. Comme dans tout grand musée, on y trouve quantité de peintures et de sculptures intéressantes. Je me suis attardé devant un Cranach, un Dürer, un Velasquez, un panorama par Filipe Lobo de tout le quartier de Bélem, à l'embouchure du Tage, ouvert à l'Atlantique, ainsi que devant une série de sculptures moyenâgeuses en bois présentant les pèlerins de Compostelle. Tant de choses à admirer, tant de lectures esthétiques et historiques à faire. Dans une certaine *Lamentation du Christ*, où les figures, debout ou allongées, forment un cercle parfait, on peut voir l'abstraction pure attendant son moment derrière l'anecdote religieuse. On peut suivre, en étudiant une peinture après l'autre, tout le développement de l'art occidental, depuis les primitifs jusqu'à l'abstraction lyrique en passant par Picasso. Appréciation donc de toutes sortes de beautés, lecture renouvelée de l'histoire de l'art, examen de techniques. Mais quand je me suis trouvé à un moment donné devant une toile de Gustave Courbet intitulée simplement *Neige*, c'est autre chose qui m'a traversé l'esprit. D'abord, un soulagement – après tant de mythologie, de religion, de métaphysique. Ensuite, une profonde sensation de vide-plénitude. Dans cette peinture, il n'y avait presque rien :

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

juste un champ de neige (du blanc teinté de bleu) et quelques sapins. Presque rien, mais de quoi vraiment recommencer.

Je propose donc qu'avant toute création, avant toute fabrication, ait lieu ce « retour au blanc ». « Rien que du blanc à songer », dit Rimbaud au moment de son passage à travers le Saint-Gothard, c'est-à-dire de sa rupture avec toute une civilisation criarde, de toute une culture confuse. Ce « passage par le blanc » est une vidange de l'esprit. C'est, si l'on veut, la « cérémonie d'hiver » (mais sans cérémonial) du cheminement géopoétique. Comme dans le récit du chamane sioux Élan Noir : « Je me suis trouvé dans un grand champ blanc. Il n'y avait rien. Rien que des chuchotements. »

Ensuite, il y a le contact avec la Terre, la reprise d'un réel contact. J'ai présenté des tentatives de ce genre, en parlant de Land Art et de marche à travers le paysage. Mais la première pratique est, comme je l'ai suggéré, trop souvent marquée par la mégalomanie de l'homme moderne (mégalomanie accompagnée d'ignorance, d'inconscience et d'insensibilité), et la deuxième reste trop souvent superficielle : images accidentelles, et notes de journal à la place d'une poésie. Faute d'approfondissement, ces pratiques risquent de dégénérer, et c'est déjà le cas, en poncif répétitif.

Dans mon survol critique de ce que l'on peut considérer comme des approches de l'art géopoétique, j'ai manifesté plus d'intérêt pour l'installation et la performance, telle que je l'ai vue, par exemple, chez Beuys. Mais même chez Beuys, cette pratique est souvent assez confuse, et, chez d'autres adeptes, elle est, neuf fois sur dix, très maigre, allant jusqu'au dérisoire.

C'est surtout dans les sections « Art ethnique » et « Remontée en Asie » que j'ai essayé d'approfondir le contexte et de dégager un champ nouveau, qui ne se contente pas d'inventer des « nouveautés », mais qui ne s'enferme pas non plus dans une tradition de manière imitative.

KENNETH WHITE

Je voudrais terminer cette exploration là où nous sommes, là où nous nous trouvons, et où nous pouvons nous retrouver.

Quand il est passé par le Saguenay en 1880, Walt Whitman était plein d'admiration pour le paysage : le fleuve et les falaises. Il en parle d'ailleurs en termes plastiques, évoquant l'étendue et la hauteur, un jeu véhément de lumières et d'ombres, une forte singularité, et une simplicité pénétrante. Il exprime son admiration, mais il cherche aussi à saisir les éléments d'une esthétique – comme il l'a fait ailleurs, dans des circonstances analogues, par exemple, dans le Colorado, face à un chaos de rochers. Nous sommes très loin, là, de ses dithyrambes sur l'avenir des États-Unis. Pas de prophétie politique, mais une présence au monde géopoétique.

Je suis passé moi-même ici pour la première fois presque cent ans plus tard, voyageant sur une « route bleue » vers le Labrador (« le champ du grand travail »). C'est lors de ce voyage que la notion de géopoétique, latente dans mes expériences depuis longtemps, s'est cristallisée dans mon esprit – une notion que j'ai beaucoup travaillée depuis, et dont j'ai essayé de fournir aujourd'hui un aperçu, du point de vue de l'art graphique et plastique.

Voilà.

Comme on disait à la fin d'un discours lors de la cérémonie d'hiver chez les Kwakiutl, « j'ai parlé dans la maison ».

Merci de m'avoir écouté.

Bibliographie

- ARBOIS DE JUBAINVILLE, Henry d', *Les premiers habitants de l'Europe d'après les écrivains de l'Antiquité et les travaux des linguistes*, Osnabrück, Otto Zeller Verlag, 1976, 2 vol.
- BARBEAU, Marius, *Art of the totem : totem poles of the Northwest coastal Indians*, Surrey (Colombie-Britannique), Hancock House, 1984, 64 p.
- BOAS, Franz et Helen Codere [dir.], *Kwakiutl Ethnography*, Chicago, University of Chicago Press, 1966, 439 p.
- DÉCHELETTE, Joseph, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, Paris, Picard, 1988-1989 [1908-1914], 6 vol.
- FENOLLOSA, Ernest, *Epochs of Chinese and Japanese Art. An outline history of East Asiatic Design*, New York, Dover Publications, 1963, vol. 2.
- GRAMMATICUS, Saxo, *La Geste des Danois*, Paris, Galimard, 1995, 448 p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich et Claude KHODOSS [éd.], *Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les grands textes », 1988, 230 p.
- HÉSIODE, *Les Travaux et les Jours*, Vevey, Éditions de l'Aire, 2005, 140 p.

- HOUSTON, James et Ann MEEKITJUK HANSON, *L'Art inuit en fête 1948-1970*, Hull (Québec), Musée canadien des civilisations, 1999, 191 p.
- JEANCOLAS, Claude [éd.], *Les lettres manuscrites de Rimbaud*, Paris, Textuel, 1997, 544 p.
- MÜLLENHOFF, Karl, *Deutsche Altertumskunde*, Berlin, Weidmann, 1883-1900, 5 vol.
- RIMBAUD, Arthur et Pierre BRUNEL [éd.], *Œuvres complètes : poésie, prose et correspondance*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, 1040 p.
- ROWLEY, George, *Principles of Chinese Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1948, 111 p.
- SCHILLER, Friedrich et Michèle HALIMI [éd.], *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, traduit de l'allemand par Robert Leroux, Paris, Aubier, 1992, 373 p.
- STEVENS, Wallace, *Opus Posthumous*, Londres, Faber and Faber, 1959 [1957], 300 p.
- TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*, Paris, Éditions Carré, 1993, 311 p.
- WHITE, Kenneth, *La route bleue*, traduit de l'anglais par Marie-Claude White, Paris, Grasset, 1983, 219 p.
- WHITEHEAD, Alfred North, *Adventures of Ideas*, Cambridge, Harvard University Press, 1961, 302 p.
- WHITMAN, Walt, *Complete Poetry and Selected Prose*, James E. Miller Jr. [éd.], Boston, Houghton Mifflin, 1959, 516 p.

WILDE, Oscar, « The Critic as Artist », dans *Poems and Essays*, London and Glasgow, Collins, 1956, 478 p.

YEATS, William Butler, *Les Cygnes sauvages à Coole*, traduit de l'anglais par. Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1990, 179 p.