

De la ligne à en ligne. Le dessin comme zone créatrice intemporelle non dénuée de desseins

Guy Sioui Durand

Numéro 121, automne 2015

Pauvreté, dépouillement, dénuement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79336ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sioui Durand, G. (2015). De la ligne à en ligne. Le dessin comme zone créatrice intemporelle non dénuée de desseins. *Inter*, (121), 12–16.



> Raphaël Benedict, *Cet état d'être*, huile sur toile 140 x 106 cm, 2014. Photo : courtoisie de l'artiste.

DE LA LIGNE À EN LIGNE

Le dessin comme zone créatrice intemporelle non dénuée de desseins

► GUY SIOUI DURAND

Cet essai se risque à traquer certaines idées de dénuement, de dépouillement et de pauvreté comme attitudes artistiques possédant une portée sociale. J'esquisserai quatre pistes expressives symboliques, ayant comme zone commune la « scription », qui tracent des lignes entre dessin et écriture. Les œuvres de l'artiste ojibwé Norval « Copper Thunderbird » Morriseau, de la Montréalaise Karen Elaine Spencer, de la jeune artiste parisienne Léa Le Bricomte et de l'artiste trifluvien waban-aki Raphaël Benedict s'ouvrent étonnamment sur des destins personnels et des desseins sociaux bien de notre temps.

Bien que provenant d'artistes, de contextes, de générations et d'horizons culturels en apparence fort différents, ces formes d'art et de vie ont un dénominateur commun : non seulement elles possèdent toutes cette fine ligne qu'est l'usage élargi du dessin, matrice simplifiée et originelle des gestes et des formes visuelles d'art, mais elles ont encore affaire à une genèse liée à la précarité des lieux publics, hors de tout carré blanc et autres lieux convenus de l'art.

En effet, n'existe-t-il pas un espace commun des lignes ? Roland Barthes l'appelait « scription »¹. Découlant du geste d'oindre – propre aux caresses – qui lie peinture, dessin, tattoo et autres enduits, et à l'opposé de celui de ciseler que demandent la sculpture, la forge, la bijouterie et l'architecture, les dessins et écritures stylisées se côtoient, voire

dialoguent entre eux. On pourrait, comme Umberto Eco l'introduit habilement dans son fameux roman *Le nom de la rose*², s'en tenir aux enluminures (lettres peintes aux dessins miniatures) comme étant une des clés de son intrigue romanesque médiévale. Pour ma part, ce sont vers des dessins-desseins sociaux que les lignes, comme un art du dénuement, vont me guider dans ce texte.

Ici, la ligne tracée à la main comme dessin-dessein se situe au pôle opposé des textes et des images « en ligne », ceux-ci étant formatés et programmés technologiquement. Elle se démarque en posant une frontière entre le dénuement et l'abondance, le dépouillement et la surenchère, la pauvreté du trait et la richesse du traitement. À vrai dire, le dessin au crayon, le poème ou l'empreinte faite du bout des doigts avec une plume, un pinceau ou un bâtonnet définit une zone créatrice intemporelle qui s'accorde avec le dénuement, le dépouillement et surtout les disparitions par destruction, soustraction et abstraction.

Comme l'exprime brillamment John Berger dans *L'air des choses*, dessiner, « c'est regarder, en examinant la structure des apparences. [...] L'image dessinée contient l'expérience du regard. De chaque coup d'œil un dessin assemble une petite évidence. Ce qui est permanent dans un dessin consiste en tellement de moments assemblés qu'ils constituent une totalité plutôt qu'un fragment »³. Et celle-ci est sociale.

C'est dans cette perspective qu'il faut aborder l'analyse des lignes et des dessins dans les œuvres qui vont suivre. Leur dénuement formel vont nous entraîner dans un « voir ce voir » des sensibilités au monde possédant des richesses signifiantes insoupçonnées : la puissance des passages du monde chamanique entre les esprits, les rêves à l'inconscient subversif, l'importance de tous les êtres vivants dans notre écosystème comme éthique esthétique et celle de l'affect comme conscience du bien-être.

NORVAL MORRISSEAU / DRAW AND TELL : LINES OF TRANSFORMATION

Août 1999, en route avec mon frère Yves pour le site Ossosasne aux confins de la baie Georgienne, au nord de l'Ontario. Une halte à Toronto nous permit d'aller au vernissage de l'exposition *Travels to the House of Invention* du fameux artiste ojibwé Norval Morrisseau⁴. Tremblotant dans sa chaise roulante, atteint de la maladie de Parkinson et rattrapé par l'usure d'une vie d'artiste tumultueuse, il était là, le regard toujours vif. Je lui ai serré la main.

De son nom traditionaliste Copper Thunderbird/Oiseau-Tonnerre de cuivre et de laiton, Morrisseau a été élevé par ses grands-parents chamans dans la réserve de Sand Point du lac Nippon, près de Thunder Bay. Ceux-ci l'ont initié en lui transmettant les savoirs mythologiques qu'il allait transposer par l'art. Au milieu des années soixante, ses peintures aux lignes et aux couleurs pleines et vives ont dévoilé au monde cette puissance qui fit entrer l'imaginaire amérindien dans l'art contemporain universel.

Il a été contesté.

Les aînés de sa communauté lui avaient jeté l'opprobre d'avoir rendu visibles les liaisons fabuleuses des visions mythologiques de la Mediwiwin, société secrète des chamans anishinaabe. Morrisseau est en effet le premier à révéler par ses traits et ses coloris cet univers pour initiés qui avait résisté tant bien que mal aux cohortes de missionnaires, d'anthropologues, et aux forces de l'ordre tout au long de la conquête et de la constitution du Canada. Par son œuvre, Copper Thunderbird a picturalement confronté les symboliques chamaniques à celles du christianisme.

Il a été consacré.

Surnommé le « Picasso du Nord », Norval Morrisseau sera le pionnier et le chef de file du style de la *woodland school*. Figure dominante des grandes fresques créées pour le pavillon indien de Terre des Hommes,

durant l'Expo 67 à Montréal, il entérine ce moment clé de la résurgence par l'art des revendications politiques autochtones. Copper Thunderbird sera aussi l'unique créateur autochtone d'Amérique du Nord invité en 1989 à l'étonnante exposition *Les magiciens de la terre* au Centre Georges Pompidou, à Paris. Le Musée national des beaux-arts lui consacra une grande rétrospective en 2006. Décédé en 2002, son influence se fait toujours sentir tant chez les peintres que les dramaturges et les cinéastes amérindiens de tout le *Kanata*⁵.

Il s'est déchu lui-même.

Sorti de la réserve pour la ville et devenu une célébrité soudaine, Morrisseau va sombrer dans le côté « obscur » de son adaptation urbaine. Il y connaîtra les démons de l'alcoolisme et l'errance des sans-abris mésadaptés. En 1972 et 1973, Norval « Copper Thunderbird » Morrisseau croupit en prison. Toutefois, du fond de sa cellule, muni d'un simple crayon à mine de plomb, il dessine sur des feuilles de papier de toilette.

Privé de sa liberté de citoyen comme de ses pinceaux, il va pourtant produire une série de dessins inouïs et fragiles où des personnages, mi-humains, mi-animaux, des Amérindiens et des bêtes entretiennent des relations bizarres, interdites ou à tout le moins aux suggestions controversées. Dans le dénuement, la ligne révèle les passages, transferts et métamorphoses de l'esprit des choses comme des mutations des êtres. Ainsi en est-il de ce dessin où, à quatre pattes, l'homme et l'ours donnent à voir le fil de leur dialogue, de l'ordre des récits chamaniques anciens, par cette ligne qui relie la langue de l'un à l'écuelle de l'autre en traversant bouches et anus !

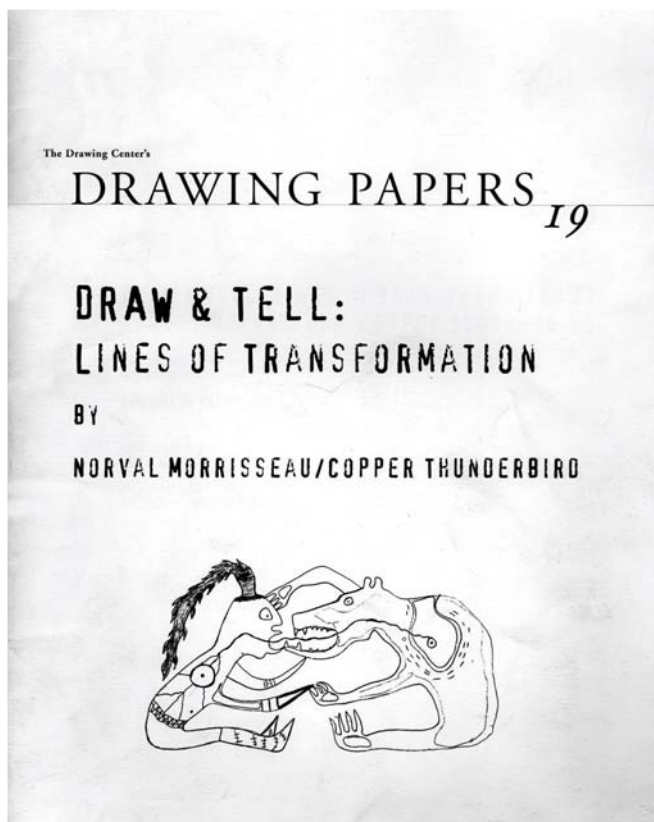
Morrisseau en fera don à un officier du gouvernement à sa sortie. Ces dessins aboutiront dans la collection du Musée canadien des civilisations à Gatineau. Comme son auteur en prison, cette série croupira dans l'ombre d'une des filières des réserves du Musée, dans les soubassements, sans être vue avant 2001. Il y aura alors une brève embellie. Il y a quatorze ans donc, année de l'écroulement terroriste des tours à New York, la jeune conservatrice d'origine wendate et artiste visuelle Sylvie Paré, alors rattachée au Musée, se présente munie d'une petite valise au Drawing Center sur la rue Wooster dans la Grosse Pomme. Elle transporte la série des dessins de Morrisseau, qui s'inséreront pour une seule fois – et hors des regards de son pays d'origine – dans l'exposition *Draw and Tell : Lines of Transformation*.

Jamais un titre n'aura été si juste quant au contenu, à l'essence même des dessins exposés. Seul un rare exemplaire d'un tout aussi humble fascicule (*Drawing*, n° 19) fait office de trace mnémonique. Renouant avec la pauvreté des conditions matérielles de la production, l'étrange dessin-dessein-destin de ces œuvres aura fait en sorte qu'elles retournent à l'ombre.

KAREN ELAINE SPENCER / AMERICAN CAN('T)

Le dénuement est, sans conteste, à la base de tout le travail en art social comme en manœuvre de la Montréalaise Karen Elaine Spencer, depuis son lit fait de tranches de pain dans une usine désaffectée (*bread-bed*, 2003) jusqu'aux lettres stylisées d'un tapis d'entrée d'une ambassade (*Mon pays ce n'est pas un pays*, 2015), en passant par les rêves transcrits de et dans la rue (*dream listener/porteur de rêves*, 2005) ainsi que les rêves personnels postés à des inconnus (*rêves à la poste*, 2009).

C'est ainsi que l'on peut revisiter son *installaction* « american can('t) » de sa série *bread-bed*, un lit fait de tranches de pain déposées sur le plancher de ciment de l'ancienne manufacture lors de l'événement Espaces émergents : coups de dés, dont j'étais le commissaire en 2003, dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve. Faisant alors du corps le porteur *in situ* de ses significations, Karen Elaine Spencer se préoccupait de mettre en place un dispositif qui pourrait symboliquement énoncer une possible déli-vrance mutuelle entre l'être physique (qui ressent) et la situation vécue des gens (qui conditionne) dans un site donné (qui délimite). Une portion du plancher de ciment au troisième étage de l'American Can, une ancienne manufacture de cannes de conserves d'un quartier ouvrier dans l'est de la métropole, servit à l'artiste de « dortoir » fait d'étonnants lits de tranches de pain blanc, délimité par un ruban « Danger ». Le soir du vernissage, Spencer a placé des amas de bulbes d'oignons tout autour de la ligne à ne pas franchir (pour se coucher ou manger les morceaux de pain). Très



vite, les gens les ramassèrent pour les tirer sur le mur au fond, dessinant avec excès l'impasse, expulsant « performativement » la frustration de la faim, de la fatigue, du manque, de la déterritorialisation et des fatalités de la culture du pauvre.

Cet art d'attitude axé sur les choses humbles, Spencer va le poursuivre avec sa remarquable série de manœuvres *dream listener/porteur de rêves* (2005-2007). Ses pancartes faites de boîtes de carton, dont certaines abandonnées sur des coins de rue au travers des sans-abris, avec des rêves transcrits dessus, sortent l'esthétique relationnelle de son confort.

En harmonie avec la visée amérindienne du capteur de rêves (*oki*, esprit tressé qui, lorsque placé dans une fenêtre de la chambre, attrape tous les rêves nocturnes et, à la lumière des rayons du soleil levant, dissout les cauchemars pour ne conserver que les beaux rêves), cette magnifique suite de manœuvres poétiques, faites de scriptions portées par le corps dans la rue, nous rappelle que, même en situation de dénuement, de dépouillement et de soumission, plus que la pauvreté, c'est la dignité d'exister, d'avoir un lit pour s'endormir, pour rêver et au réveil pour attraper sinon partager ces bribes de songes, qui fonde l'espoir.

Invité comme écrivain et critique d'art à observer et à commenter trois manœuvres d'art « infiltrant » dans la communauté de la petite ville de Granby par le centre d'artistes 3^e Impérial en 2009, dont une venait de cette même Karen Elaine Spencer, je me suis retrouvé tôt un matin dans le hall de la gare d'autobus de Montréal. C'est là que je devais rejoindre l'artiste. Elle n'y était pas, et le bus allait quitter bientôt. Je repérai un homme barbu, timide, vêtu d'un manteau d'hiver usé, portant une petite pancarte de carton avec mon nom écrit dessus. Il s'approcha et me remit une enveloppe, m'expliquant que Karen était malade et qu'elle ne viendrait pas. C'est ainsi que je me suis retrouvé impliqué involontairement, par ce concours de circonstances, comme « postier » devant délivrer au centre une portion (non envoyée) des rêves à la poste, une autre étonnante manœuvre de l'artiste.

En effet, pendant toute cette année, l'artiste a retranscrit manuellement des centaines de fragments de ses rêves avant de les poster à des personnes choisies au hasard, à partir de l'annuaire téléphonique de la ville de Granby. Par cet « envers de l'endroit » (thématique des projets d'art infiltrant parrainés par le centre d'artistes) qui allait aboutir notamment à une installation sonore, l'artiste acceptait de se dépouiller de son intimité au profit des gens ordinaires.

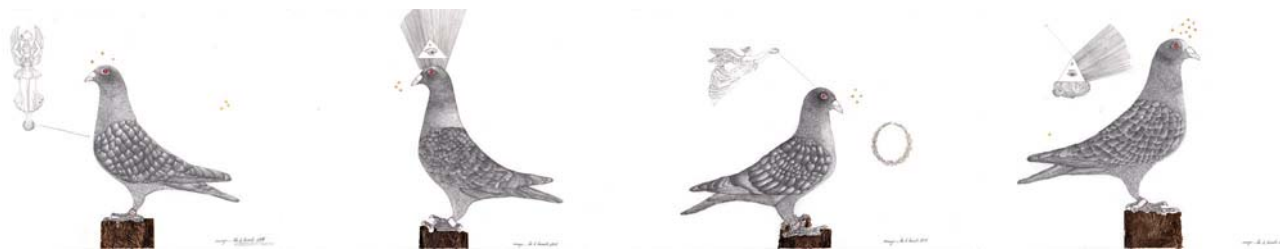
En mars – effet d'un hiver trop long ou simple ruse ? – survint une nouvelle très commentée au Canada anglais et pas du tout dans les médias francophones du Québec. Elle touchait la Maison du Canada à Londres qui est, comme le dollar, un des symboles du lien colonial entre le Canada et l'Angleterre dans le Commonwealth. Ces dernières années, le gouvernement conservateur et royaliste y a investi quelque 250 M \$ en rénovation. Ce n'est certainement pas un lieu de dénuement ! Comme il se devait, des œuvres ont été commandées à des artistes et artisans. L'œuvre qui a fait la manchette en milieu canadien-anglais, celle d'un duo composé pour l'occasion de Karen Elaine Spencer et de Nadia Myre, est cette stylisation des lettres pour le tapis du hall d'entrée de l'édifice. La phrase « Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'hiver/My country is not a country, it's winter » est extraite de la fameuse chanson *Mon pays* de Gilles Vigneault.

Cette œuvre poursuit une collaboration entreprise en 2014, notamment pour un projet d'art public éphémère sur la façade arrière du Théâtre de la Bordée à Québec, conçue comme une bannière déjouant les règles de l'affichage urbain en hiver⁶, puis lors de l'opération Blogueurs en captivité pour Folie/Culture, en collaboration avec Dare-Dare. Le duo Spencer-Myre est un intéressant mélange de deux Montréalaises : la première est une Québécoise d'origine anglophone et la seconde, d'origine algonquienne (Prix des arts visuels Sobey, 2015). Leur œuvre ornementale a soulevé des questionnements dans le milieu *canadian*, qui s'est étonné de l'usage d'un poème d'un chansonnier ouvertement indépendantiste comme Gilles Vigneault dans une institution fédéraliste. Une reporter a donc interrogé les deux artistes dans une entrevue télévisée.

Sous l'apparente acceptation d'une commande institutionnelle – vivre de son art – reflétant le système politique élitiste dominant dans tout ce qu'il a de riche, les significations symboliques subversives investies par le duo nous ramènent du côté du dépouillement politique. Pour Spencer, le choix de l'hiver privilégie l'hospitalité par rapport aux frontières nationalistes qui séparent les humains : « *It's almost like he's destroying the boundaries of how we make countries. I felt it was really beautiful and opened up this absolute hospitality towards the other.* » Pour sa part, Myre entrevoit le



> Karen Elaine Spencer, *bread-bed*, Montréal, 2003. Photo : Guy Sioui Durand.



> Giuseppe Belvedere avec Léa Le Bricomte, 2015. Photo : Diane Richard.

tapis du point de vue amérindien. Loin de le fouler, la phrase célébrant la saison hivernale invite plutôt à s'y asseoir en cercle ou à danser tous ensemble comme lors de la grande entrée des danseurs dans le pow-wow : « *I think the directive should be that they all have to sit on the floor and hash it own powwow style !* » Comme quoi le dépouillement a aussi affaire au politique ; il est aussi un combat par l'art.

LÉA LE BRICOMTE / MANDALA FOR BIRDS

Sous les traits d'un pigeon se camoufle parfois la lutte pour le vivant. Et celle-ci habite, hante les marges dépouillées de l'écosystème bien nanti de l'art par ses places publiques. Le parvis des grands musées a succédé à ceux des grandes églises comme formidables agoras populaires. S'y côtoient les foules des amateurs d'art qui se pressent pour entrer dans l'édifice, des passants anonymes, des badauds, des sans-abris et... des oiseaux ! Que ce soit sur le parvis du Grand Théâtre à Calais ou à Beaubourg, ou celui du Centre Georges Pompidou consacré à l'art contemporain à Paris, les oiseaux esquissent un surprenant combat.

Le 17 janvier 2012, journée mondiale de la Fête de l'art décrétée par l'artiste Fluxus Robert Filliou, la température est crue et la pluie froide menace la ville de Calais dans le Nord de la France. Dehors, Léa Le Bricomte réalise *Mandala for Birds*, un mandala fabriqué en graines pour les oiseaux sur la place du théâtre de la ville. Son installation au sol respecte les principes d'origine tibétaine, *mandala* étant un mot sanscrit : d'une part son minutieux dessin dégage l'énergie du cercle représentant l'unité et la totalité, d'autre part l'artiste a substitué au sable des graines que l'on donne à manger aux oiseaux, introduisant ainsi l'impermanence, un autre précepte bouddhiste. Le mandala à peine achevé, les oiseaux, dont de nombreux pigeons colombins, commencent à picorer les graines et, par là, à amorcer la dissolution des motifs, en accord avec le rituel de destruction qui symbolise l'acceptation que tout est éphémère. Le Bricomte canalise alors une intéressante osmose avec l'art actuel qui accorde l'importance au processus plutôt qu'au résultat. Or, sous ce processus d'art imbriquant place publique, oiseaux et spiritualité à Calais,

se camoufent encore, comme dans la ligne de Morrisseau et sous les tranches de pain de Spencer, un réseautage et un engagement insoupçonnés, que l'on pourrait résumer par un personnage hors norme qui, lui, nous transporte au cœur de la ville de Paris.

Quotidiennement près de l'Atelier Brancusi reconstruit, un homme courbé mais digne prend soin des nombreux pigeons qui y quêtent une quelconque pitance urbaine. Il leur donne à manger, bien sûr, mais il repère de plus ceux qui sont meurtris pour les soigner. Souvent des gens lui amènent des oiseaux blessés. Cet homme d'apparence humble s'appelle Giuseppe Belvedere. Dans ce quartier indifférent de la part des passants et même hostile de la part des agents de l'ordre et des commerçants alentour, il est constamment l'objet de quolibets, de harcèlements, d'attaques et de contrôles. On le qualifie de marginal parce qu'il affectionne ces animaux qualifiés par plusieurs de sales, d'infectés, de parasites. Giuseppe leur oppose une bonté aux rhizomes artistiques insoupçonnés.

Loin d'être seul, cet homme possède quelques rares complices sur le terrain. Non seulement ils l'aident à aménager de manière décente le vieux camion dans lequel il vit depuis qu'il a été abusivement expulsé de son appartement, mais ils activent sa page Facebook, « Les amis de Giuseppe », consultée par quelque 8000 personnes sympathiques à sa cause animalière.

Et Léa Le Bricomte est une comparse de Giuseppe. Que ce soit dans ses installations publiques comme *Mandala for Birds*, sa manœuvre vidéo *Drones* (Calais, automne 2014), ses performances, photographies et peintures organiques dérivées d'*Opération escargot*, 2009-2012) ou ses récents dessins sur papier de pigeons mêlant ésotérisme et héraldisme (*Les messagers*, 2015), un tout autre éclairage sur son travail apparaît ainsi⁷. Il nous révèle que, de manière souterraine et ramifiée, avec comme ancrage et inspiration le dénuement des actions humbles d'un Giuseppe, une authentique attitude d'art, cette scription (gestes et traits) dans l'espace, se fait œuvre par, avec et pour la cause non seulement des oiseaux, mais bien d'une éthique élargie de protection de tous les genres vivants, en particulier ceux en péril.

RAPHAËL BENEDICT / BROYER DU NOIR

Le dépouillement s'esquisse encore chez l'artiste trifluvien abénaquis Raphaël Benedict, dans sa série jouxtant peinture et dessin *Broyer du noir* (2014)⁹. Métaphores de tous les maux de vivre existentiels, des personnages pliés en deux souffrent sur de grandes toiles évidées.

Dans le centre de documentation de l'institution d'enseignement amérindien Kiuna à Odanak, une peinture-dessin très dépouillée attire inmanquablement le regard : sur un fond blanc, deux silhouettes d'individus peintes à l'huile et aux traits crayonnés en noir sont visibles de dos, dans le coin, en bas, à droite. Ils sont courbés, soumis à quelques destins fatals. D'autres peintures-dessins de la même série donnent à voir des figures humaines mises en abyme, aussi brisées en deux : une vomit, l'autre ploie sous un improbable nuage qui, même blanc sur blanc, est écrasant. Ces nuages évoqués minimalement se faisaient déjà omniprésents et envahissants d'oppression dans une précédente série, avec des titres tels que *Le songe qui prend forme* ou *Ce lit, je m'y perds encore*⁹.

Dans l'histoire moderne de la peinture, le travail de Benedict « vogue » dans les sillons limites du dénuement exprimé par le célèbre monochrome *Carré blanc sur fond blanc* peint en 1918 par Kazimir Malevitch et chef-d'œuvre de la collection permanente du Musée d'art moderne de New York (MoMA). Ce carré observable est un peu incliné parce que l'artiste a utilisé deux pigments de blanc distincts, bleuté pour le carré et ocre pour le fond : « Voguez ! L'abîme libre blanc, l'Infini sont devant vous¹⁰ », a-t-il écrit. Sa composition spatiale et picturale donne encore à penser à ces grands territoires diffus qui servent de toiles de fond aux personnages solitaires, eux aussi en coin chez le Québécois Jean-Paul Lemieux et dont l'écrivaine Anne Hébert souligne que « l'œuvre n'en demeure pas moins la meilleure introduction, la plus précise, la plus exacte, la plus rêveuse et la plus poétique à notre pays, immense et désert, habité, de-ci, de-là, par des créatures éprouvant la vie et la mort, dans l'étonnement des premiers jours du monde »¹¹.

Abîme intérieur et mal de vivre, solitude et déversement du trop-plein intérieur, façonnent le destin des êtes et le dessein des destins dans la scription de l'artiste d'origine amérindienne. Il ne s'agit pas seulement des séquelles de la victimisation et de l'acculturation à l'œuvre entre le

passage du monde des réserves à celui de la ville ou de la réclusion à l'avenir difficile des communautés ; Benedict saisit avec dépouillement ce paradigme universel provoqué par les maux du narcissisme hypermoderne et ses ombres. Il met minimalement en scène les souffrances humiliantes de solitude.

Picturalement, Benedict s'inscrit dans l'esprit du temps des anomies et des dissolutions des solidarités. Loin de participer à un art de guérison, l'artiste ne s'esquive cependant pas, sachant fort bien que, comme l'écrit John Berger, « dès que nous pouvons voir, nous nous apercevons vite que nous pouvons aussi être vus. Le regard de l'autre se croise avec notre regard pour nous confirmer notre appartenance au monde visible »¹². Les lieux peuvent être métamorphosés, comme nous l'avons fait un lundi de mars 2015, transformant le centre de documentation où il travaille à l'institution d'enseignement autochtone Kiuna en un « cube blanc », en espace informel pour *Broyer du noir* avec les jeunes sortis de Lac-Simon, de Manawan, de Mashteuatsh, de Pessamit et d'Odanak¹³.

DE LA LIGNE, ENTRE ET EN LIGNE

Privés de liberté, mis à l'écart, s'insinuant dans un bâtiment industriel désaffecté, s'infiltrant dans la rue, sur le parvis ou détournant de sa fonction un lieu commun, ces « dessins sociaux » transgressent l'espace public en donnant à voir le dénuement sous un autre angle, qui va de la privation, de la pauvreté et de l'altération jusqu'à l'abstraction.

Replacés dans leur contexte réel, ils deviennent surtout des révélateurs de complexes, desseins alors compris comme transformation, révélation, insubordination et réflexion nous transportant vers des univers fabuleusement féconds : l'enfourchement chamanique, l'écoute humble des rêves, le parti pris pour toutes les formes de vie autant que la révélation du mal de vivre, de la solitude.

C'est en ce sens que ce texte a tenté d'exposer une trame s'inversant. Comme si le dénuement possédait un trop-plein d'amour non domestiqué. ◀

Notes

- 1 Cf. Roland Barthes, « La peinture et l'écriture des signes », *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire* : Francastel et après, De Noël et Gonthier, coll. « Médiations », 1976, p. 171-222.
- 2 Umberto Eco, *Le nom de la rose*, J.-N. Schisano (trad.), Grasset & Fasquelle, 1982, 510 p.
- 3 John Berger, *L'air des choses*, François Maspero, coll. « Voix », 1979, p. 9.
- 4 Cf. Norval Morrisseau : *Travels to the House of Invention*, catalogue de l'exposition, Key Porter Books, 1997.
- 5 Il y a eu, par exemple, la pièce de théâtre *Copper Thunderbird* (2007) et le livret publié de Marie Clément (Talonbooks, 2010), le documentaire *A Separate Reality : The Life and Time of Norval Morrisseau* de Paul Carvalho (Preception films, 2011) et les œuvres de l'artiste attikamek Eruoma Awashish qui s'en réclame comme un maître.
- 6 *La bannière*, projet d'art public présenté par la Galerie des arts visuels de l'Université Laval, affichait sous la forme d'une énigme stylisée le vers *Nuit pénible / Figé. Glacé Rien coule / Maux / Le vent disperse les mots*, inspiré d'une lecture de la pièce *Frozen*, alors présentée au Théâtre de la Bordée logeant dans l'édifice.
- 7 « Mandala for Birds », installation présentée lors de *Monuments*, Musée d'art de Calais, automne 2014, et de *Sans tambour ni trompette : cent ans de guerre (chap. 2)*, Artothèque de Caen, été 2015 ; « Drones », vidéo présentée lors de *Monuments*, Musée d'art de Calais, automne 2014 ; *Opération escargot : Tropical War*, résidence-exposition au Lieu d'art contemporain de La Réunion, été 2015 ; *Les messagers*, dessins sur papier exposés lors de la 9e édition de Drawing Now, le salon du dessin contemporain de Paris, Galerie Lara Vincy, mars 2015 ; *Hybridité 3 : fragmentations*, Biennale d'art contemporain de Douai, Paul Ardenne (commissaire), automne 2015.
- 8 Cette exposition a notamment eu lieu au Cercle, à Québec, durant l'été 2014.
- 9 Plusieurs peintures-dessins de Raphaël Benedict ont servi à illustrer la revue *Recherches amérindiennes au Québec* (vol. 41, n° 1, 2011) dont une des thématiques était le Plan Nord.
- 10 Kazimir Malevitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme : le nouveau réalisme pictural », *Écrits*, t. 2, 1916, p. 84.
- 11 Anne Hébert, « Avant-propos », in Gaëtan Brulotte, *L'univers de Jean-Paul Lemieux*, Fides, 1996, p. 13.
- 12 J. Berger, *Voir le voir*, B42, 2014, p. 9.
- 13 Le lundi 9 mars 2015, j'ai proposé à Raphaël Benedict la création d'une « exposition-situation » dans la salle de documentation de l'institution Kiuna à Odanak pour les jeunes Amérindiens de ma classe sur l'initiation à l'art autochtone, tout juste sortis des réserves.

Wendat (Huron), **Guy Sioui Durand** est un complice intellectuel de l'univers des multiples formes d'art vivant, d'art en action, d'art performance et de manœuvres artistiques en contextes réels depuis 1976. Une suite d'événements, de publications et d'influences des années 1990-1994 est à la base des conception et mise en pratique de ce qu'il nomme aujourd'hui, au regard amérindien, « harangues performées » – alors appelées « conférences-performances ».



> Raphaël Benedict, *Respire... rêve*, huile sur toile, 90 x 129 cm, 2013.