

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**L'ACTIVITÉ SYMBOLIQUE
DANS L'ŒUVRE D'ANDRÉ FOURNELLE**

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
MARIU ROMERO

Octobre 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Françoise Le Gris

À Jean-François Dubuc

Et spécialement au sculpteur André Fournelle

Pour leur support, leur patience et leur affection

TABLE DE MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
PRÉSENTATION DU SUJET	1
PROBLÉMATIQUE ET HYPOTHÈSE	3
IDENTIFICATION DU CORPUS	4
APPROCHES MÉTHODOLOGIQUES	5
CHAPITRE I	7
L'ACTIVITÉ SYMBOLIQUE	7
1.1 L'ŒUVRE D'ART COMME SYMBOLE	7
1.2 L'INTERPRÉTATION SYMBOLIQUE	9
1.3 L'IMAGINATION FORMELLE ET L'IMAGINATION MATÉRIELLE	12
1.3.1 L'orientation classique	12
1.3.2 L'orientation moderne	13
1.3.3 La charge symbolique du geste artistique	14
CHAPITRE II	16
ENTRE L'EUROPE ET L'AMÉRIQUE	16
2.1 Une esthétique sans compromis	16
2.2 Artiste et révolutionnaire	19
2.3 La traversée maritime	22
2.4 Signer le lieu	24
CHAPITRE III	25
L'UNIVERS FORMEL	25
3.1 Antécédents	25
3.1.1 La puissance de la forme	29
3.2 PASSAGE, (série Grèce 1983).	32
3.2.1 Le lieu dévasté	32
3.2.2 Éléments distinctifs	34
3.2.3 Le temple	35

3.3 RESECARE	39
3.3.1 Cartographie intérieure	40
3.3.2 Première zone	40
3.3.3 Traces	41
3.3.4 Le vol	43
3.3.5 Seconde zone	46
3.3.6 Un système d'auto-citations	46
3.3.7 L'espace narratif	47
3.4 L'interdit Damoclèse	50
3.4.1 Triade	50
3.4.2 La croix de feu	53
3.4.3 La croix vidée	54
3.4.4 La croix de lumière	54
3.4.5 Une géométrie sacrée	55
3.4.6 L'Épée de Damoclèse	56
3.4.7 De l'universalité à la particularité	57
CHAPITRE IV	59
L'UNIVERS MATÉRIEL	59
4.1 Laboratoire expérimental	60
4.2 Artiste élémentariste	61
4.3 L'Ombre Rouge	64
4.3.1 L'axe d'acier (première pièce)	65
4.3.2 Le poids des matériaux	66
4.3.3 Tableaux construits (Seconde pièce)	67
4.3.4 Bâtitsons une cathédrale (Troisième pièce)	68
4.3.5 L'ombre dans la lumière	70
4.4 Lumière et silence	72
4.4.1 Au cœur du rituel	72
4.4.2 Le pont des Arts	74
4.4.3 Filet de lumière	75
4.5 Pyrophore	78
4.5.1 L'arche de feu	78
4.5.2 Le temps comme matière	79
4.5.3 L'action de l'espace	80
4.5.4 L'énergie matérielle	82
CHAPITRE V	87
L'UNIVERS CONTEXTUEL	87
5.1 L'esprit des lieux	87
5.2 Appropriation symbolique de l'espace	88
5.3 L'artiste révolté	93
5.4 Violence symbolique	94
5.5 Fires in your cities	95

5.5.1 Démolition : intervention sur l'espace habité.	96
5.5.2 La signature	96
5.5.3 Pyromanie	97
5.5.4 La cérémonie	98
5.6 Spirale	101
5.6.1 La réactivation du lieu	101
5.6.2 Extrait du site	102
5.6.3 Espace-substance	104
5.7 L'esprit des lieux	107
5.7.1 Témoignages de pierres	108
5.7.2 Première zone : L'espace du combat – La guerre	109
5.7.3 Seconde zone : l'espace serein – La paix	110
5.7.4 Expérience intime	110
Conclusion	112
APPENDICE A	119
EXPOSITIONS PERSONNELLES OU MAJEURES	119
APPENDICE B	121
EXPOSITIONS DE GROUPE	121
APPENDICE C	126
COLLECTIONS	126
BIBLIOGRAPHIE	127

LISTE DES FIGURES

Figure 2.1. André Fournelle, <i>Autel-Hôtel</i> , 1972. Acier chromé et acier peint, acrylique, filaments électriques, 1,30 m hauteur x 1,40 m largeur, Sculpture de la collection Art Gallery of Peterborough, Ontario. Photographie : Michel Dubreuil.....	19
Figure 2.2. André Fournelle, <i>Structures de lasers</i> , 1968-1970. Rayons laser avec prismes de verre, dimensions variables hauteur de 5 mètres. Installation. Département de Génie mécanique, Université d'Ottawa. Photographie : Michel Dubreuil.....	19
Figure 2.3. André Fournelle, <i>La Dimension de l'absence</i> , 1989. Acier, alliage d'aluminium et de verre projeté en fusion sur l'acier forgé, bronze, verre, tube néon au cobalt et système électronique. 1,85 m hauteur x 30 cm x 30 cm, dimension progressive du 1 ^e au 5 ^e élément, Sculpture. Galerie Frédéric Palardy, Montréal. Photographie : Michel Dubreuil.....	23
Figure 2.4. André Fournelle, <i>Les incendiaires</i> , intervention artistique et sociale entre le Québec et la France, Place des Fêtes, Montréal et Parvis du Centre Georges Pompidou, Paris. Série de neuf lits en acier recouverts de braises de charbon 20 x 20 m. Intervention (à Montréal). Photographie : Michel Dubreuil.....	23
Figure 3.1. André Fournelle, <i>poly-Balancier</i> , 1966. Acier, bois, fonte, béton et fibre de verre. 6 m hauteur x 12 m longue. Sculpture réalisée avec Marc Boisvert. Symposium d'Alma, Parc Falaise, Alma. Photographie : André Fournelle.....	26
Figure 3.2. André Fournelle, <i>Appareil à téramine</i> , 1970. Acier inoxydable, 24' x 36' Émission d'ondes audibles. Collaboration technique André Harlaux	27
Figure 3.3. André Fournelle, <i>Nous deux</i> , 1972. Superposition de 5 plaques d'acier peint. Collection Musée de Lachine. Photographie : Mariu Romero.....	27
Figure 3.4. André Fournelle, <i>Joyce</i> , 1972. Acier chromé et tube néon, Sculpture réalisée à partir des découpes de l'œuvre <i>Nous deux</i> . Collection Musée de Lachine.....	28
Figure 3.5. André Fournelle, <i>Hot dog</i> , Autoportrait, 1970. Acier inoxydable, ampoule électrique.....	28
Figure 3.6. André Fournelle, <i>Happening S X E</i> , Ottawa, 1969.....	29
Figure 3.7. André Fournelle, <i>Espace cubique ou Hommage à Malevich</i> , 1992. Verre et tube néon au cobalt, granit et acier inoxydable. 2, 43 m x 2,43 m. Sculpture de la Collection Musée de Lachine. Photographie : Musée de plein air de Lachine.....	30
Figure 3.8. André Fournelle, <i>Icône</i> , 2002. Pigment rouge, 3 m x 4 m. Installation. Galerie Horace, Sherbrooke. Photographie : Michel Dubreuil.....	31
Figure 3.9. <i>PASSAGE, série Grèce</i> , 1983.....	32
Figure 3.10. André Fournelle, <i>La ville Blanche</i> , 1986. Granit, acier, eau et béton. 7 m hauteur x 20 m x 20 m. Sculpture, Collection du Musée de Lachine. Photographie: Michel	

Dubreuil.....	37
Figure 3.11. André Fournelle, <i>Obélisque</i> , 1987. Verre et bronze, 5 m hauteur. Conception avec Marion Ducharme et la collaboration de Roger Lupien et Alain Audette (ingénieurs). Intégration de l'art à l'architecture. Hall d'entrée du Ministère des Finances à Québec.....	37
Figure 3.12. André Fournelle, <i>Réflexion</i> , 2007. Réalisation avec de Simon Bouffard et Claude Chaussard. Intégration d'art public, architecture de paysage. Photographie : non identifié.....	38
Figure 3.13. <i>RESECARE</i> , 1990.....	39
Figure 3.14. André Fournelle, <i>État de choc</i> , 1985. Acier, fer forgé, pierre et béton, 45 m large x 3 m hauteur. Sculpture Collection : Musée de Lachine. Photographie : non identifié.....	42
Figure 3.15. André Fournelle, <i>Clôture Frost</i> , 1986. Tube néon et acier, 2, 75 m hauteur. Photographie : non identifié.....	43
Figure 3.16. André Fournelle, <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , 1987. Acier, tube néon, texte (Mallarmé), matériel pyrotechnique et pigeons, 4 m hauteur x 9 m largeur. Centre des arts Contemporains du Québec à Montréal. Acte performance. Photographie : Michel Dubreuil.....	44
Figure 3.17. André Fournelle, <i>Saisie substance</i> , 1996. Bois, hosties, pièces pyrotechniques et pigeons, 8 m x 8 m. Performance, rue de l'Esplanade, Montréal. Photographie : Michel Dubreuil.....	44
Figure 3.18. André Fournelle et Marion Ducharme, <i>La fixité de phénix</i> , 1992. Verre, bronze et tube néon, 4 m diamètre. Intégration de l'art à l'architecture, Théâtre Palace, Granby, Québec. Réalisé en collaboration avec Roger Lupin. Photographie : Michel Dubreuil.....	45
Figure 3.19. <i>L'INTERDIT DAMOCLÈSE</i> , 1992.....	50
Figure 3.20. André Fournelle, <i>Un sphinx incompris</i> , 1995. Acier, bois, lumière, halogène, 4 m x 10 m x 10 m. Installation à la maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy. Photographie : Michel Dubreuil.....	52
Figure 3.21. André Fournelle, <i>Théodolite</i> , 2005. Acier. Symposium international en art contemporain, Fondation Derouin, Val David (Québec) Photographie : non identifié....	52
Figure 4.1. André Fournelle, <i>Sculpture Orgue Électronique</i> . Plexiglas, acier peint, aluminium, circuit de lumières, Système acoustique électronique. Photographie : non identifié.....	61
Figure 4.2. André Fournelle, <i>Cathédrale Pétrifiée</i> , 1976. Empreinte de bois, coulée de bronze sur base d'acier, 1,20m x 50 cm.....	62

Figure 4.3. André Fournelle, <i>L'OMBRE ROUGE</i> , 1998.....	64
Figure 4.4. Carl Andre, <i>10 steel row</i> , 1967. 10 plaques d'acier 1 x 60 x 300 cm 1967...	66
Figure 4.5. André Fournelle, <i>Le mur où s'imprègnent les âmes</i> , 1998. Acier et bois.....	68
Figure 4.6. André Fournelle, <i>Bâtissons une cathédrale</i> , 1992.Acier.....	69
Figure 4.7. André Fournelle, <i>La mémoire de l'interdit</i> , 1992. Acier et tube néon au cobalt, 2 m x 2 m. Élément mural, Galerie Frédéric Palardy, Montréal. Photographie : Michel Dubreuil	71
Figure 4.8. André Fournelle, <i>L'Ombre Rouge</i> (a) Paris, 1999. (b) Cirque du soleil, Montréal, 1998 ...	71
Figure 4.9. André Fournelle, <i>LUMIÈRE ET SILENCE</i> , 1999.....	72
Figure 4.10 Christo, <i>Emballage du Pont Neuf, Paris</i> , 1985. Polyester ocre-jaune. Photographie : non identifié.....	75
Figure 4.11. André Fournelle, <i>Ligne de feu</i> , Intervention au Pont au canal de Lachine, 1990. Photographie : Michel Dubreuil.....	77
Figure 4.12. André Fournelle, <i>Âme des draveurs et des radeliers</i> , rivière Saint- Maurice, île Saint- Quentin à Trois-Rivières, 1998. Photographie : Michel Dubreuil.....	77
Figure 4.13. André Fournelle, <i>PYROPHORE</i> , 2003. Musée d'art et d'ethnologie, Pulperie de Chicoutimi	78
Figure 4.14. André Fournelle, <i>Un monument vivant</i> , Tainan, Taiwan, 2000. Arbres, bois pétrifié et cuivre. Photographie : non identifié.....	81
Figure 4.15. André Fournelle, <i>L'atelier imaginaire</i> , 1993. Intervention sur les ruines de l'Église grecque orthodoxe Sainte-Trinité à Montréal. Acier, tube néon et génératrice, 2,50 m de hauteur. Photographie : Michel Dubreuil.....	85
Figure 4.16. André Fournelle, <i>Voix d'eau et de feu</i> , Quais du Vieux-Port de Montréal, 2008. Gilles Bissonnet et André Pappathomas, avec le Chœur Bref et le Chœur Mruta Mertsu. Photographie : Michel Dubreuil.....	86
Figure 5.1. André Fournelle, <i>Méandres de lumière</i> , Bibliothèque municipale de Saint-Bruno, 1993. Photographie : non identifié.....	91
Figure 5.2. André Fournelle et Marion Ducharme, <i>Sans titre</i> , 1990. Hall d'entrée de Northern Télécom, Montréal (Québec). Photographie : non identifié.....	91
Figure 5.3. André Fournelle, Marion Ducharme et Roger Lupien, <i>Pasarelle</i> , 1995. École de formation professionnelle Pierre-Dupuy, Longueuil (Québec). Photographie : non identifié.....	92

Figure 5.4. André Fournelle, <i>Amphithéâtre</i> , Les jardins lumières, Ville de l'Avenir (Québec), 2004. Photographie : non identifié.....	92
Figure 5.5. André Fournelle, <i>FIRES IN YOUR CITIES</i> , 1992. Rue Bleury à Montréal.....	95
Figure 5.6. André Fournelle, <i>SPIRALE</i> , 1989. Désert de Death Valley, Californie	101
Figure 5.7. Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970. Long-term installation in Rozel Point, Box Elder County, Utah.....	103
Figure 5.8. André Fournelle, <i>Cercle du feu</i> , 2001. Tissu et essence, 11 m de diamètre. Intervention Le Cap du Nez-Blanc, Pas de Calais, France. Photographie : Éric Daviron.	103
Figure 5.9. André Fournelle, <i>Le temps file</i> , 1987. Tube néon, acrylique et papier vélox; 120 x 100 cm. Photographie : Michel Dubreuil.....	105
Figure 5.10. André Fournelle, a) <i>L'esprit des lieux - la paix</i> (b) <i>L'esprit des lieux - la guerre</i>	107

RÉSUMÉ

Suite à notre constatation qu'il n'existe pas, à ce jour, d'études approfondies portant sur l'activité artistique du sculpteur et performeur canadien André Fournelle, nous avons voulu y contribuer en étudiant neuf interventions de cet artiste contemporain, qui mettent en évidence la valeur d'une activité symbolique singulière. Son travail constitue un exemple incontestable de persistance et d'innovation sur la scène canadienne des arts visuels. Créateur prolifique, ses sculptures monumentales et ses installations éphémères échappent au cadre du marché de l'art « traditionnel ». Malgré l'envergure et l'ampleur de son œuvre, aucune exposition rétrospective n'a eu lieu à ce jour.

Consciente de la complexité de son œuvre et la dispersion de la documentation le concernant, nous avons décidé de restreindre notre objet d'étude à l'analyse de quelques éléments (formes, matériaux et sites) que l'artiste utilise avec régularité dans ses interventions. Nous nous sommes vue contrainte de procéder à une sélection. Neuf œuvres – *Fires in your cities* (1982), *Passage, série Grèce* (1983), *Spirale* (1989), *Resecare* (1990), *L'interdit Damoclèse* (1992), *L'ombre Rouge* (1998), *Lumière et silence* (1999), *L'esprit de lieux* (2001), *Pyrophore* (2003) – se sont finalement imposées comme faisant partie d'un projet continu qui traverse, depuis longtemps, son travail créatif. Le système de la création de ces œuvres et le mode de leur apparition contribuent largement à dessiner l'univers particulier du sculpteur. Les citations d'autres travaux de l'artiste sont ici nombreuses, car nous croyons utile de soumettre au lecteur les œuvres mêmes que nous étudions, étant donné qu'elles n'ont jamais été réunies auparavant au sein d'une seule étude.

Cette recherche étant basée sur une approche analytique, certains éléments présents dans la démarche artistique de Fournelle y sont analysés sous différents aspects. C'est cette démarche de lecture, au-delà d'une description qui révélera le type de thème que le langage symbolique a pour vocation d'exprimer. En effet, ce mémoire s'appuie sur une importante recherche d'archives personnelles, textes critiques, interviews avec A. Fournelle, et constitue en grande partie, un travail d'interprétation.

Notre étude ne prétend être, ni définitive, ni complète. Mais celle-ci a été élaborée d'une manière aussi transparente que possible. Il s'agit par conséquent d'une réflexion préliminaire pour la réalisation de futurs travaux concernant l'activité artistique de ce sculpteur multidisciplinaire. Néanmoins, nous croyons avoir démontré que l'activité symbolique d'André Fournelle s'appuie sur les bases d'un vocabulaire riche et condensé sous des formes symboliques universelles qui émanent d'une subjectivité singulière.

Mots clés : André Fournelle, art contemporain, activité symbolique, formes, matériaux et l'esprit des lieux.

INTRODUCTION

PRÉSENTATION DU SUJET

Comme l'explique Gilbert Durand, dans son livre *Beaux-arts et archétypes*¹, un savoir-faire peut transmettre, de manière subtile, un message *initiatique* ou *inconscient*. Il est la face visible de l'invisible. Une sorte de manifestation imagée et suggestive qui simplifie un complexe d'idées. Avec les connaissances acquises et les expériences vécues, le sculpteur et performeur André Fournelle construit à sa manière un monde à la fois réel et imaginaire, appelé par nous "univers symbolique", dans lequel nous tentons d'explorer ses aventures individuelles et collectives, de montrer sa passion pour la musique et la poésie, ainsi que d'exprimer ce désir et sa nécessité de création. Tout autour d'un enjeu particulier, André Fournelle veut montrer l'existence humaine, dans laquelle ses œuvres cherchent inlassablement à poursuivre l'infini. Notre étude, ayant pour objet son activité symbolique, porte principalement sur des analyses thématiques, par lesquelles nous essayons de voir le mécanisme de sa création artistique. Nous proposons trois voies d'accès privilégiées : l'univers formel, l'univers matériel, et l'univers contextuel.

Fournelle est l'un des sculpteurs les plus prolifiques de son temps. En une quarantaine d'années, il a réalisé un grand nombre d'interventions, abordant plusieurs genres : performances, interventions, installations, sculptures, etc. Il a également fait de nombreuses œuvres intégrant la musique et la poésie. Une large part de sa production réside dans des actions éphémères et œuvres monumentales qui associent les moyens techniques et technologiques contemporains. Les importantes recherches qu'il mène avec d'autres artistes et scientifiques, sa participation au sein du groupe EAT (Experiment in Art and Technology), ainsi que l'intégration du rapport art-technologie-électronique, manifestent sa position avant-gardiste. Dans une vision humaniste et en aménageant un climat de rencontre interdisciplinaire, il s'investit énergiquement dans des projets de grande envergure qui visent à créer des liens concrets entre les diverses disciplines et une « démocratisation de l'art ».

¹ Gilbert Durand, *Beaux-arts et archétypes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p.20-25.

Basée sur la répétition intensive d'une affirmation existentielle, une partie de l'œuvre de cet artiste, à travers son geste, incarne aujourd'hui sa marque d'autopoésie et de singularisation. Il nous suffit de regarder ses œuvres pour remarquer que Fournelle adopte une démarche à la fois variée et abondante.

En raison de la nature polymorphe du travail artistique de Fournelle et de l'enjeu que ses créations soulèvent, sa production demeure peu documentée. Ses œuvres, à la fois produits artistiques et affirmation autoréférentielle, sont créées à partir d'une continuité centrée sur les formes symboliques universelles, les forces matérielles, ainsi que les marquages et l'appropriation de l'espace. Composantes centrales de plusieurs de ses interventions, les formes géométriques simples (le cercle, le triangle, le carré et la croix), la luminescence qui émane du tube de néon, de la pyrotechnie ou du feu de la fonderie, ainsi que la fonction sociale du site signalent son parcours.

Notre objectif est ici d'interpréter la façon dont ces motifs s'articulent les uns avec les autres et prennent sens dans un contexte déterminé. S'attachant à rendre visible l'énergie et la transformation de la matière à travers l'intégration du feu et de la lumière, la thématique du temps qui passe et le site comme aide-mémoire, Fournelle orchestre dans ses créations l'affirmation de sa propre activité symbolique. Nous essaierons de nous plonger dans son univers pour en dégager une meilleure connaissance.

Pour comprendre les particularités de la démarche de ce sculpteur singulier, il faut donc connaître ses codes, car il est impossible d'accéder à la signification d'un système symbolique sans s'être initié à l'ensemble de ses éléments. Dans le système opératoire que nous proposerons, l'activité symbolique se fait par la médiation d'un système d'éléments récurrents, à travers lesquels se représente un langage symbolique d'une projection personnelle. Ces éléments nous aident à comprendre des messages. Ils donnent des réponses, ils avertissent parfois. Ce sont eux qui nous invitent, nous renseignent sur les climats intérieurs, lesquels, si on les analyse, pourraient nous faire découvrir des dynamiques, des signaux, ou encore une indication à suivre. Enfin, dans l'œuvre d'André Fournelle, nous ferons référence, bien entendu, à la production des éléments d'une probable utilisation rituelle

ou cérémonielle. Nous parlerons, en tout cas, d'une production qui révèle l'imaginaire d'une vie d'artiste. Ce langage symbolique donnera ici la garantie " intérieure " de l'œuvre, et l'assurera en tant que formulation.

PROBLÉMATIQUE ET HYPOTHÈSE

L'activité artistique d'André Fournelle dont il sera question dans ce mémoire repose sur l'utilisation des forces vives de créations symboliques. Cet artiste porte depuis toujours son attention sur la vie de formes symboliques et l'investissement symbolique constitue la synthèse de ses travaux. Au cours de sa carrière, il a construit son œuvre sur les bases d'un répertoire formel dense et concentré. Nous croyons que l'usage répétitif de certains repères thématiques qui accompagnent ses interventions ou installations participent d'une « activité symbolique » importante qui se doit d'être documentée et expliquée. En effet, les éléments symboliques que Fournelle utilise laissent la trace d'une importante continuité. Comme artiste, il exploite progressivement ses propres innovations, en élaborant ainsi une série de conventions particulières à son travail. Parvenir à réfléchir sur son activité symbolique, c'est rassembler en un point les directions dispersées de son œuvre.

Notre intention est ici d'analyser plus précisément les sources d'inspiration et les composantes symboliques inhérentes à ses productions. Il sera question de se pencher, plus particulièrement, sur les spécificités formelles et matérielles des œuvres, leur contexte d'apparition, leur récurrence, ainsi que les motivations culturelles qui les alimentent. Nous tenterons de percevoir l'unité profonde de toute l'œuvre du sculpteur et de comprendre comment il a cherché, en tant qu'artiste, à se constituer par ses œuvres. Nous mettrons également en évidence des motifs qui, par leur récurrence, sont riches de significations. Notre étude a donc pour objet son activité symbolique. Elle consistera principalement en analyses thématiques, par lesquelles nous essayerons de voir les mécanismes de sa création, à savoir dans quelle mesure et de quelle manière l'auteur a créé son univers.

Afin de réfléchir et de documenter l'activité symbolique dans l'œuvre d'André Fournelle, nous tenterons d'analyser ses créations à partir des questionnements qui mettent en lumière la position de l'artiste, son objectif par rapport aux œuvres ainsi que sa visée esthétique et, bien entendu, politique. Ensuite, nous réfléchirons aussi sur la question symbolique en tentant d'évaluer la portée des formes, matériaux et sites inhérents à l'œuvre de l'artiste, mais également en abordant certaines questions qui sont soulevées par les œuvres elles-mêmes.

Notre objectif est bien de proposer ici, dans une approche herméneutique, l'interprétation de l'œuvre d'art par ses enjeux formels et matériels, ses emprunts, ses impacts, ses forces symboliques et ses variations nullement homogènes. Ce sont ici les éléments qui forment le squelette dynamique de notre étude. De telles déterminations se dégagent de l'analyse de notre corpus, en irradiant vers les problèmes d'interprétation qu'elles mettent en jeu, ses aspects dynamiques et synthétiques. Ce sont là, en somme, des gammes préparatoires, destinées à cette étude. L'analyse de la production artistique de Fournelle nous permettra donc de constater de quelle manière il a intégré un système d'éléments distinctifs associés à un fonctionnement symbolique particulier. Les gestes et éléments qui, depuis une quarantaine d'années, se trouvent comme faisant partie active de sa démarche sont ici le matériau concret sur lequel porte cette recherche.

IDENTIFICATION DU CORPUS

Le choix des regroupements thématiques, ainsi que celui des œuvres, a été fait en collaboration avec l'artiste. Cette concertation essentielle articule les résultats de la recherche fondamentale et véhicule la réflexion théorique et critique sur les œuvres et le contexte de leur création. Chacune d'elle a été discutée un peu comme s'il s'agissait d'y poser un regard neuf. À partir de cet examen attentif, une réflexion s'est amorcée sur celles qui nous paraissaient marquer les temps forts. Parmi ces œuvres, nous trouvons *Fires in your cities* (1982), *Passage, série Grèce* (1983), *Spirale* (1989), *Resecare* (1990), *L'interdit Damoclèse* (1992), *L'ombre Rouge* (1998), *Lumière et silence* (1999), *L'esprit de lieux* (2001),

Pyrophore (2003). Ces œuvres, non seulement une même thématique les soutiennent, non seulement elles se développent sur des armatures semblables mais, de plus, elles entretiennent des rapports de proximité structurale qui ne dépendent que particulièrement d'une proximité formelle, matérielle, ou contextuelle. En fait, il s'agit d'une véritable sélection autour des éléments symboliques singuliers. De là découle donc notre choix des œuvres, en assumant les risques inhérents à un tel exercice.

APPROCHES MÉTHODOLOGIQUES

La lecture du symbolique associe donc, comme on le souhaite dans l'œuvre d'André Fournelle, la révélation inhérente à l'œuvre d'art et le travail d'intention de l'artiste. Du coup, la tâche s'impose ici de chercher, à partir de l'étude d'une activité artistique, s'il est possible de dresser la sémantique d'un discours particulier. Pour définir l'activité symbolique dans l'œuvre de cet artiste, nous avons élaboré un système tripartite qui réunit neuf œuvres du sculpteur de manière analogique en trois rubriques : l'univers formel, l'univers matériel et l'univers contextuel. La première classification qui vient sous la plume est d'opérer un découpage à partir des formes, matériaux, et lieux. Ce clivage nous permettra d'engendrer des rapprochements et des mariages de raison fertiles. Nous nous limitons à considérer trois aspects de l'activité symbolique dans le corpus choisi. Ce qui passe par la réflexion de la Forme, le Matériau et ce que nous appelons l'Esprit des lieux. Ces aspects dynamiques sont, en effet, de véritables récits dialectiques. Ils sont ici le support initial d'un second rapport, qui doit conduire à l'identification d'une valeur autoréférentielle. L'on s'amusera donc à déceler des préoccupations particulières, quant à l'espace et aux éléments symboliques. Nous proposons ici l'œuvre d'art comme un objet d'une *connaissance possible*, capable d'une double articulation; comme objet formel de par la description de ses propriétés physiques; et comme objet qui accomplit une fonction esthétique et symbolique, découlant de l'herméneutique (analyse des significations) et l'iconographie\ iconologie.

En effet, nos trois volets sont le produit d'une dialectique réflexive, plutôt qu'une analyse structurale. Il faut signaler cependant que cette tripartition ne prétend pas couvrir toute la production de Fournelle. Mais, dès lors, nous pouvons établir le principe de notre plan, qui tenant compte des remarques évoquées plus haut, sera fondé sur les convergences de cette tripartition dialectique. Cette distribution des œuvres en trois catégories donne à notre analyse sa propre structure. Notre parti-pris de réunir ces diverses interventions en des corpus distincts s'est imposé afin de définir de manière plus étroite la particularité du travail de l'artiste. Mais, il se peut que cette concentration et cette structuration d'un champ d'évocation ne soit qu'un artifice de l'analyse.

À travers l'aide de techniques et procédures d'objectivation (description, structuration, hypothèse) et de subjectivation (interprétation des formes symboliques), nous rendons possible notre analyse. Notre argumentation s'attachera à mettre en évidence tout aussi bien les filiations historiques que « l'originalité » de l'œuvre d'art. Pour interpréter les divers éléments symboliques, nous adoptons donc une attitude re-créatrice par rapport aux œuvres. Nous considérons donc l'objectivisme de la désignation référentielle de la création artistique et d'autre part, la désignation subjectiviste qui explique l'expérience des organes sensoriels dans l'appréhension de l'œuvre. Néanmoins, il faut remarquer ici que l'étude des œuvres que nous menons se fait à partir des registres photographiques et vidéographiques ainsi qu'à partir de l'étude des catalogues et commentaires divers (critiques, analyses, réflexions). Enfin, nous envisagerons donc une connaissance à la fois dialectique et objective dans la construction de notre méthode.

CHAPITRE I

L'ACTIVITÉ SYMBOLIQUE

1.1 L'ŒUVRE D'ART COMME SYMBOLE

D'une manière générale, tout geste créateur se manifeste par le truchement d'une altérité sociale. Car, l'artiste crée non seulement d'après l'œuvre, mais d'après la culture. *Lestes invasions, brutales annexions, échanges pacifiques commerciaux et intellectuels, transfusent toujours un style et un savoir-faire dans une culture vivante*². L'art est bien une force dans le processus culturel, possédant des racines communes dans la conception mythologique du monde. Il est, et demeure une forme expressive de symbolisation.

Dans cette optique, le processus de création artistique est lié directement au processus historique de création et de transmission de symboles. L'œuvre se cristallise, en fait, dans le jeu, dans la dialectique essentielle de différenciation qui se fait entre l'*a priori* de l'archétypique et la singularité affirmée de sa propre révélation. Mais, le symbolisme de l'œuvre d'art n'est pas un simple symbolisme sémantique, il est en même temps un symbolisme esthétique. Dans *Kritik der Urteilskraft (Critique de la faculté de juger)*³, Emmanuel Kant qualifie le symbole d'idée «esthétique», qu'il oppose à l'«idée rationnelle». Donc déjà, dans l'acception envisagée par Kant, le symbole, tel qu'il apparaît dans le discours artistique, se distingue totalement du symbole logique, ou algébrique. Pour l'auteur, nous ne connaissons pas les choses en soi, mais simplement les choses en tant qu'objets « *d'une expérience possible* », selon le mécanisme de notre subjectivité. C'est pourquoi le symbole a comme fonction de substituer à la représentation logique et rationnelle une autre forme d'appréhension du monde extérieur, en permettant à la pensée de tendre à l'appréhension de domaines situés au-delà de ce qui est accessible à la pensée rationnelle.

² Gilbert Durand, *Beaux-arts et archétypes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 22.

³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard (Pléiade, tome 2), 1985, p.1144.

Que l'œuvre d'art soit un symbole est une doctrine qui peut, il est vrai, se réclamer de son origine antique. Hegel⁴ avait déjà annoncé que c'est avec l'art que le symbolisme atteint son plus haut niveau de fonctionnement. Pour Hegel, le symbole intéresse l'art, car il y a un rapport, une interpénétration concrète entre signification et forme. Le symbole est bien l'articulation qui permet la liaison de l'univers sensible avec l'univers concret. Il transmet un double sens, il arrache du monde temporel quelque chose et lui donne une signification, en l'élevant à un autre plan.

Dans son essai *«Écrits sur l'art»*, Ernst Cassirer conçoit l'œuvre d'art comme une construction, comme un développement qui passe du stade «mimétique» au stade «analogique» pour après s'élever à une forme purement symbolique⁵. Par forme symbolique, Cassirer entend, *chaque énergie de l'esprit, par laquelle une teneur de signification spirituelle est attachée à un signe concret et appartient intimement à ce signe*⁶. L'œuvre comme symbole, dit ailleurs l'auteur, se caractérise par sa référence à un signifié idéal. De cette façon, une création individuelle sensible peut appointer une signification spirituelle. En tant qu'image, elle est attachée au sensible, mais elle est libre concernant le sensible en tant que porteur d'un signifié intelligible. Mais, l'important du symbole est donc qu'il renvoie à des abstractions du domaine spirituel difficilement présentable.

L'ensemble de notre analyse dépend donc de l'axiome premier suivant : toute œuvre d'art est un symbole, et tout symbole est une image. Elle est bien le matériau commun à toutes les formes symboliques. Toutefois, toute image n'est pas un symbole. Elle ne l'est que si elle fonctionne comme symbole. Pour l'épistémologue Robert Blanchard, le langage symbolique est un système d'images associé à un fonctionnement particulier, pour donner un sens particulier. L'image est bien l'élément porteur de sens, elle est le matériau concret sur lequel porte l'interprétation. Cela signifie que le sémantème élémentaire du langage symbolique n'est ni un mot ni rien d'autre, mais une image. Mais, ce qui distingue l'image comme

⁴ G.W.F. Hegel, *Esthétique*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne (tome 2), 1944, p. 2-140.

⁵ Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, Paris, Les éditions du Cerf, 1995, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p.21.

symbole est son fonctionnement dans la signification. « L'image est le matériau initial d'un second étage ou d'un second rapport, qui doit conduire à la signification vraie, la symbolique⁷. »

L'œuvre d'art constitue bien un corps d'images qui donne à l'homme un gîte de rêverie particulière. Toutes les images et éléments qui la composent deviennent l'âme de l'œuvre. Toutefois, dans le symbole, dit ailleurs René Alleau, il existe une claire superposition de sens qui pose déjà quelques problèmes considérables au niveau de l'étude des structures. Car, il est à noter que le symbole est polysémique. Cette polysémie vient souvent de la multiplicité possible des analogies qu'on peut déceler des parties signifiantes homogènes. Il s'inscrit dans une réalité universelle et parfois personnelle, mais son interprétation découle d'un double processus. Il évoque et focalise d'une façon analogiquement polyvalente une multiplicité de sens qui ne se réduisent pas à une seule signification. *Le symbolisme n'est pas un processus conceptuel...Il est à la fois un foyer d'accumulation et de concentration des images et de leur « charge » affectives et émotionnelles, un vecteur d'orientation analogique de l'intuition, un champ d'animation des similitudes anthropologiques, cosmologiques et théologiques évoquées⁸*. Nous retiendrons sous le terme symbolique la conjonction des mouvements entre l'image et son interprétation.

1.2 L'INTERPRETATION SYMBOLIQUE

Rien ne suggère comme l'expression artistique le sentiment des espaces signifiants. Ils se révèlent dans le jeu, dans la dialectique essentielle d'une image vivante avec la singularité affirmée de sa propre révélation. Paul Ricœur de même que Cassirer vont percevoir l'œuvre d'art comme une structure privilégiée de signification. Un procédé cognitif original avec sa propre valeur. Erwin Panofsky, aussi bien qu'Edgar Wind et Aby Warburg (iconographie et iconologie), ont bien vu que les œuvres d'art sont essentiellement des symboles qui doivent

⁷ Robert Blanchard, *L'interprétation de formes symboliques*, France, Paris, Les Presses du midi, 2002, p. 165.

⁸ René Alleau, *La science des symboles*, Paris, Payot, 1989, p. 57.

être interprétés à partir de leur contexte culturel et à travers certaines formes d'expression archétypales⁹ qui persistent dans l'histoire de la culture. Cette doctrine d'interprétation s'est ainsi insérée dans un contexte de réflexion qui confère, en matière d'art, une priorité décisive aux œuvres qui sont concentrées sous certaines figures déterminées, qui sont penchées sur certains thèmes ou motifs privilégiés, à la fois matériels et formels.

L'approche de l'interprétation symbolique est multiple et nous ne connaissons bien entendu, qu'une dimension de la signification du symbolique. On peut chercher des axes de référence perceptive, psychologique, des motivations sociologiques ou phénoménologiques aux catégories symboliques, sans pour autant épuiser leur caractère polysémique. C'est pourquoi on peut aussi considérer symbole et interprétation comme des concepts corrélatifs. L'œuvre d'art détermine une configuration générale d'un monde appréhendé qui se présente sous la forme d'un réseau sémiotique qui dépasse la seule appréhension esthétique. D'ailleurs, le problème de l'œuvre d'art comme symbole se retrouve au niveau de la sémantique, c'est-à-dire, au niveau de l'interprétation des expressions plurivoques (métaphores). Et, dans ce sens, comme dit Ricœur, l'œuvre d'art comme expression symbolique n'est pas du domaine de la sémiologie, mais du ressort d'une sémantique spéciale.

Le plus récent ouvrage de Robert Blanchard, intitulé « L'interprétation des formes symboliques¹⁰ » propose la possibilité d'une grammaire comme n'importe quel langage verbal. Ce qui semble définir le symbolique, chez l'auteur, n'est pas sa forme, mais sa façon de fonctionner selon un type symbolique. Pour analyser une œuvre d'art, il faut tout d'abord entreprendre de nombreuses recherches croisées pour obtenir une certitude. Car, connaître le sens d'une œuvre, c'est identifier les systèmes de sens à travers lesquels il est possible de la rendre signifiante. Pour Blanchard, le terme symbolique ne s'applique pas à une forme de signe, mais à une fonction du signe (fonction-signe). Son hypothèse mène à voir le langage symbolique comme une partie de la langue qui utilise des figures afin de signifier au *deuxième*

⁹ Définie par Carl Jung comme préformes dynamiques qui organisent et structurent l'ensemble des processus psychiques de l'être humain. L'archétype désigne une structure psychique *a priori*. Voir, C.G. Jung,, *Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 6-25.

¹⁰ Cet ouvrage offre le panorama complet d'une linguistique post-saussurienne.

degré. Le langage symbolique est essentiellement un discours qui comporte une intention de dire et un sens à comprendre. C'est pourquoi la traduction d'un langage symbolique ne peut être le résultat de la pure subjectivité de la part d'un auteur, au contraire, dit Blanchard, la traduction doit plutôt être le résultat rationnel des règles préalables et communes à celle de la langue. Comme affirme ailleurs Louis Marin, dans son article « L'œuvre d'art et les sciences humaines¹¹ », le discours sur l'art, qu'il soit structuraliste ou phénoménologique, constructeur des structures d'intelligibilité ou descriptif de l'expérience subjective, se trouve subverti par le fait qu'elle offre avec ses apparences empiriques, ses propres conditions théoriques. C'est-à-dire, que l'œuvre a son langage propre, lié à son médium spécifique.

On comprend que le langage symbolique est la forme préférée du langage artistique. Car, c'est le symbole qui s'exprime, là où le langage verbal s'arrête. L'œuvre d'art doit, ici donc, être définie à la fois par l'essence, l'existence, avec ses manifestations ou phénomènes, et chacun de ces éléments. Nous croyons que c'est bien dans la région symbolique que l'œuvre d'art est l'essai d'une expérience, où l'image devient active, floraison poétique. Chercher donc le sens de son activité, c'est concentrer tous les éléments d'une image sur des plans différents pour produire du sein. Dans notre cadre d'étude, l'œuvre d'art est un symbole, une catégorie particulière de signes qui offre une ouverture illimitée à la recherche de sens, bien qu'il soit indispensable d'encadrer celle-ci par des règles rationnelles, nous estimons que l'analyse dialectique s'applique bien à l'étude des formes symboliques. Un système de sens est le plus petit ensemble d'objets homogènes dans lequel un objet isolé peut prendre sens. Dans cette optique, les systèmes de sens seront ici un ensemble d'images réduit suffisamment homogènes pour prendre sens dans la situation où elles interviennent. En effet, le principe d'analyse est l'association descriptive de l'image avec la situation concrète dans laquelle elle fonctionne : cette association doit manifester comment travaient les œuvres et comme elles représentent une unité sociale, ainsi qu'une valeur individuelle d'usage.

¹¹ Louis Marin, *L'œuvre d'art et les sciences humaines*, Paris, in *Encyclopedia Universalis* (volume 17), 1968, p. 45.

1.3 L'IMAGINATION FORMELLE ET L'IMAGINATION MATÉRIELLE

« L'artiste pense et sent directement avec les formes, comme d'autres avec les mots. »
(R. Huyghe)

« L'art doit naître du matériau et la spiritualité doit emprunter le langage du matériau. »
(Jean Dubuffet)

Selon Gaston Bachelard¹², les forces imaginaires de l'esprit se développent sur deux axes très différents. Une imagination qui donne vie à la cause formelle et une autre qui donne vie à la cause matérielle ou, plus brièvement, l'*imagination formelle* et l'*imagination matérielle*. Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une forme, pour qu'elle ne soit pas simplement une heure fugitive, il faut qu'elle trouve sa *matière*, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique.

1.3.1 L'orientation classique

Au sens philosophique, la notion de *Forme* est opposée à celle de *Matière*. Pour Aristote¹³, la Forme est le principe d'organisation et d'unité de chaque être. Toutefois, pour les premiers philosophes physiques, le principe de toutes les choses était matériel (comme l'eau pour Thalès, l'air pour Anaximène et le feu pour Héraclite). L'idée de *Matière* renvoie à une existence qui précède celle de l'homme. Aristote désigne, par exemple, la cause matérielle comme la base de tout changement de substance. Pour lui, le sensible est l'intelligible en puissance. C'est ainsi qu'il donne au sensible en tant que finalité vers l'intelligible le nom de Matière. Elle est le support du changement, ce qui se forme et se transforme par l'action d'un agent. En fait, quand une chose change, il faut bien quelque chose qui demeure, sinon elle ne changerait pas, elle serait radicalement autre. La matière ne peut être connue qu'analogiquement car on ne connaît que les matières déjà déterminées par

¹² Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p.221.

¹³ Cité par Augustin Mansion, dans *Introduction à la physique aristotélicienne*, Louvain, Édition de l'Institut supérieur de philosophie, 1987.

des formes. La Matière est « en quoi » les choses sont faites, ce qui est « en-dessous », le support de tout changement.

1.3.2 L'orientation moderne

Dans les années 1920, les travaux de l'école de la *Gestaltpsychologie* ont mis en évidence les caractères des formes primitives reconnues par la vision humaine, en précisant les règles de « prégnance » de ces formes. La définition de forme est donc la : *forme familière reconnue en premier lieu lors d'une saisie perceptive*. L'œuvre de Cassirer qui est de même une philosophie de la « Forme », nous éclaire sur le sujet. Sa conception envisage, de même que Hegel, la Forme comme Gestalt dans le royaume de la signification. Dans sa pensée, le symbole correspond au dualisme correctif de la Forme et la Matière.

Pour Cassirer, chaque forme génère une force dynamique propre. C'est pourquoi chaque artiste, comme dit cet auteur, ne choisit pas son médium comme simple matériau externe, car pour lui les formes ou matériaux ne sont pas de simples moyens techniques de production; ils sont plutôt les conditions mêmes des moments essentiels du *processus productif*. L'art n'est pas seulement de l'expression, mais l'expression du savoir que possède l'artiste, des sensations éprouvées quant à un matériau.

L'œuvre de tout grand artiste peut, en un sens, être comparée avec l'œuvre d'un alchimiste qui tente de trouver la pierre philosophale, car l'artiste doit transmuter les matériaux vils du langage ordinaire en or de l'art ... L'art ne nous trompe pas à travers ses formes. Il nous enchante en nous introduisant dans son propre monde de formes pures¹⁴.

Comment pourrions-nous définir exactement la forme d'un objet sans mentionner la substance dont il est fait? Une forme dépourvue de matière est impensable. Il n'y a pas de matière séparée de la forme. Dans la symbolique bachelardienne, les formes de reconnaissance vont tendre vers une concentration sur la matière, prise comme « matrice » de

¹⁴ Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, loc. cit., p. 143.

toutes les formes. Car, pour lui, « la Matière est l'inconscient de la Forme¹⁵ ». Dans *L'air et les songes*, l'auteur nous dit que « Tout ce qui a forme a force, tout ce qui a la forme... s'anime d'énergie de vie trouvant en la matière sa propre substance, sa propre règle, sa propre poésie¹⁶ ». C'est à partir de cet accord harmonieux avec la forme et la matière que l'artiste accomplit sa tâche.

1.3.3 La charge symbolique du geste artistique

L'imagination d'un mouvement réclame, dit Bachelard, l'imagination d'une matière. Tout geste appelle sa matière et cherche son outil. La redondance signifiante des gestes, des actions menées par un artiste constitue la classe des symboles rituels. Chaque artiste est donc un créateur de symboles, qui seront ensuite suivis et repris. Par divers moyens, le créateur prend donc la forme et la matière pour produire de la beauté, en capturant leurs propriétés physiques aptes à être travaillées. La forme et le matériau respectifs sur lesquels il travaille ne permettent de les distinguer que parce qu'elles sont elles-mêmes distinctes les unes des autres. Ainsi, chaque forme et matériau se distingue des autres par l'action d'une énergie *naturelle* : triangle, cercle, bois, acier, verre, son musical, pierre, feu... Ce ne sont là que quelques exemples. Le symbolisme formel ou matériel est donc expression et détournement esquissés par l'imagination dynamique de l'artiste, mais aussi par l'imagination du spectateur. Car l'assimilation subjective joue un rôle capital dans l'enchaînement des symboles et leurs motivations. L'intentionnalité de l'artiste est ici la force motrice d'une activité symbolique. Elle est l'action d'un processus de singularisation.

Selon Étienne Gilson¹⁷, tout ce que l'artiste fait servir à la fin de son art joue le rôle de matière par rapport à la forme de l'œuvre. En général, toutes les œuvres d'art ont en commun d'être une matière structurée et vivante. Une matière qui aspire à une forme dont elle est la possibilité. À travers l'intervention de nouveaux matériaux de construction, de nouvelles énergies, l'artiste contemporain contribue à créer de nouveaux ordres esthétiques. La forme et

¹⁵ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *loc. cit.*, p. 70.

¹⁶ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943, p. 18.

¹⁷ Étienne Gilson, *Matières et Formes*, Paris, Vrin, 1964.

la matière sont cependant devenues des alliées, ou de même les supports de la propre signature de l'artiste. Car, celui-ci choisit intentionnellement ses outils destinés à marquer, à servir de trace. Dans son livre, «De la connaissance en général à la connaissance esthétique¹⁸», Amorim de Carvalho affirme, d'ailleurs, que l'œuvre d'art se définit à la fois par l'essence et l'existence, avec ses manifestations ou phénomènes, et chacun de ces éléments. Car nous ne pouvons pas penser quoi que ce soit sans le penser en forme d'un langage moulé sur le réel et sur notre expérience de et dans le réel. En effet, toute œuvre d'art implique l'emploi des formes et des matériaux. Que la production soit naturelle ou artificielle, elle suppose la mise en jeu d'une matière, ou cause matérielle, d'une forme ou de la finalité du produit, cause formelle. On dit, bien entendu, de l'art en général, qu'il met en forme une matière. L'art est donc ce langage que l'esprit se donne en travaillant la matière.

¹⁸ A. De Carvalho, *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, Paris, Éditions Klincksieck, 1973, p. 9.

CHAPITRE II

ENTRE L'EUROPE ET L'AMÉRIQUE

« L'individu n'est pas la somme de ses impressions générales, il est la somme de ses impressions singulières »
(Bachelard)

2.1 Une esthétique sans compromis

Poète, sculpteur et performeur, André Fournelle n'appartient à aucune école. L'originalité de son œuvre tient à ce que ses interventions sont calquées sur une vie faite d'épisodes très brefs, mais riches en rebondissements. Tout au long de sa carrière, il s'est tenu à la marge des circuits de consécration et des cadres institutionnels. Il a donc fait son apprentissage artistique à travers d'incessantes lectures, recherches et expérimentations diverses. Créateur très prolifique, ses créations permettent de dépasser les clivages disciplinaires. L'ensemble de ses œuvres se fait le témoin d'une persistance à aborder le processus de création comme étant l'occasion de collaborer avec des professionnels de diverses disciplines. Son œuvre polymorphe transgresse joyeusement les champs disciplinaires et affirme une pleine liberté d'action.

C'est pourquoi, il est un artiste difficile à situer dans un courant particulier. Son parcours s'inscrit dans l'histoire du Québec contemporain tout autant que dans celui de l'Europe d'après-guerre. On constate, dès ses tout débuts, une urgence pour suivre divers courants établis par les avant-gardes socioartistiques des années 60. Dans ses créations, certaines formes, matériaux, et sites deviennent des récits privilégiés. Ses sculptures et installations s'inscrivent dans l'histoire de la performance nord-américaine, du *happening*, de l'art conceptuel, du *Pop art*, du *Minimal Art*, du *Land art*, ainsi que dans le mouvement européen des Situationnistes.

Une caractéristique de son travail artistique adopte de nombreuses références à la musique et à la poésie. Passionné de musique et épris d'art, il met constamment l'accent sur

l'incarnation musicale et poétique dans ses interventions. Selon lui, *la musique et la poésie tiennent une place significative non seulement dans la vie humaine, mais aussi dans la création sculpturale*¹⁹. La musique électroacoustique ainsi que la voix humaine intégrées à ses œuvres nous démontrent combien leur inspiration est marquante dans l'activité symbolique de cet artiste, amateur de musique et d'écriture. En fait, la musique se présente dans son œuvre de différentes manières et se manifeste plusieurs sens. Le processus des transformations s'impose au thème musical, rattaché d'une façon significative à la sensation et aux sentiments des spectateurs. La musique permet au sculpteur de pénétrer dans l'intimité du monde et d'utiliser un autre mode d'expression. Chez lui, le message tiré de la musique consiste plutôt à faire appel à la réflexion sur la réalité.

Comme la musique, la poésie devient un écho et un reflet qui contiennent toutes les manifestations suscitées par les sensations et les perceptions de l'artiste. Son point de vue esthétique fait appel à une réflexion: "qu'est-ce qui se trouve derrière la beauté ou la lumière?" Les références littéraires²⁰ que le sculpteur utilise dans ses travaux donnent une idée de sa soif de lecture. Son souci du sujet entraîne une quête de l'écriture. Si multiples que soient ses travaux, si divers que soient leurs thèmes, nous retrouvons toujours le même fil conducteur qui se présente comme un principe d'explication, à savoir la rédemption par la littérature. Son œuvre répète inlassablement la nécessité d'écrire.

Il a réalisé une activité poétique qui reste jusqu'aujourd'hui en partie inédite. Seulement quelques poèmes ont été publiés dans « L'étreinte du vent²¹ ». Aussi, un grand nombre de ses œuvres intègrent de façon aléatoire l'expérience musicale²². On retrouve dans plusieurs de ses installations le trafic des rapports de forces entre la musique, la littérature et la sculpture. Parfois, c'est seulement un poème, un mot, qui inspire son geste, en s'affirmant comme une rêverie qui vient habiter son activité créative. D'ailleurs, Fournelle s'est intéressé à la littérature et à la musique tout au long de sa vie, en élaborant un rapport des images

¹⁹ Interview de l'auteure avec A. Fournelle, juin 2006.

²⁰ Nous retrouvons plusieurs citations dans le titre de ses œuvres et dans le contenu de ses interventions.

²¹ Publication faite en collaboration avec l'artiste Francine Beauvais en 1964.

²² *Plaque Électro-acoustique* (1968), *Pavillon le Synthétiseur* (1970), *Sculpture Orgue électronique* (1970-), entre autres.

poétiques, des images mythiques et musicales qui se dispersent sur les différents plans de ses créations. Dans son activité artistique, la rêverie poétique comporte une dynamique qui inaugure une forme énergétique. Le poète en lui parle. Si le sculpteur évoque dans presque toutes ses œuvres sa passion pour la musique et la poésie, c'est probablement que la représentation musicale et poétique lui permet d'accéder à une appréhension approfondie de l'essence de la vie humaine, de transposer ses idées et de transmettre son message.

Entre 1966 et 1969, Fournelle représente le Canada au sein du groupe E.A.T (Experiment in Art and Technology), organisation fondée par les artistes Robert Rauschenberg et Robert Whitman et les ingénieurs Billy Klüver, Fred Waldhauer. L'impact déterminant que *E.A.T.* a sur le développement de son activité artistique se fait visible dans ses interventions *Autel-Hôtel* (1970) (Figure 2.1), *Structures de lasers*, (1968-1970) (Figure 2.2), qui révèlent l'alliance entre l'art et les nouvelles technologies. Il privilégie la lumière artificielle du laser et du néon, les matériaux obtenus par la fusion, tels le métal et le verre, révélant des nouvelles aspirations esthétiques. Pour l'historienne de l'art Jocelyne Connolly²³, l'usage qui fait Fournelle du rapport art-technologie, sa volonté multidisciplinaire, le place aujourd'hui comme un des précurseurs au Québec. Son travail avec le néon et la lumière se trouve dans le sillage de celui d'artistes tels que James Turrel, Dan Flavin, Bruce Nauman, entre autres. Toutefois, à différence de ces derniers, Fournelle exprime une grande conscience culturelle de l'action sociale et politique de ses interventions. Cet aspect détermine le caractère de son travail.

Selon Fournelle, la sculpture ne serait pas limitée au cadre des arts visuels, elle doit franchir les frontières. Il est évident que son œuvre présente une tentative d'intégration de l'art. C'est pourquoi ses créations parcourent le monde et se plongent inlassablement dans des réalisations concernant la musique, la technologie, la photographie, la peinture, l'architecture, le théâtre ou la littérature. Ce qui compte pour lui, c'est l'alliance des arts. Ce sur quoi il insiste, c'est le caractère de l'acte créateur. La portée de cette alliance est partout présente dans l'œuvre.

²³ J. Connolly, *Optique, temps et formes : André Fournelle, Jacek Jarnuszkiewicz et Robert Marcel Lepage*, Longueuil, Centre d'exposition Plein sud, 1995, p. 10.

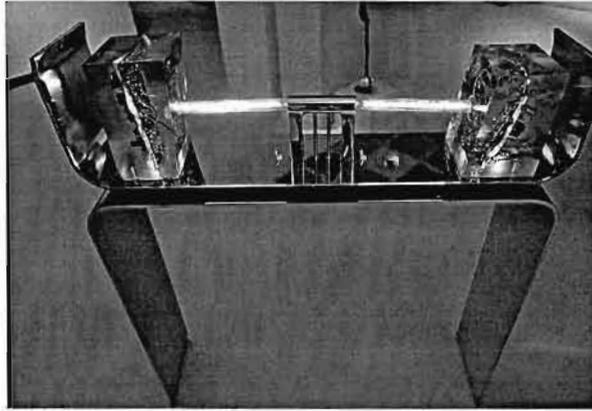


Figure 2.1. André Fournelle, *Autel-Hôtel*, 1972. Acier chromé et acier peint, acrylique, filaments électriques, 1,30 m hauteur x 1,40 m largeur, Sculpture de la collection Art Gallery of Peterborough, Ontario. Photographie : Michel Dubreuil.

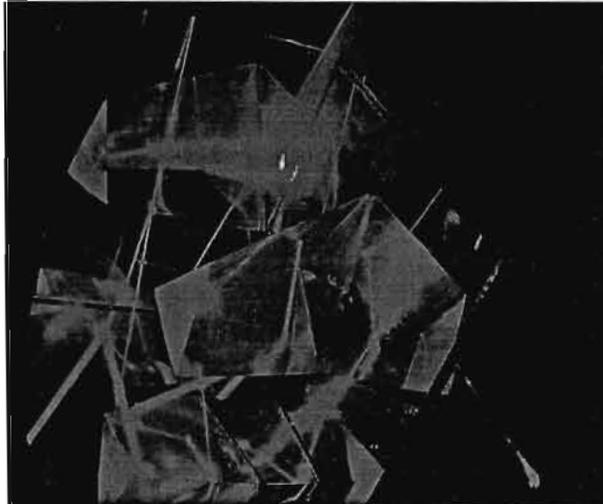


Figure 2.2. André Fournelle, *Structures de lasers*, 1968-1970. Rayons laser avec prismes de verre, dimensions variables autour de 5 mètres. Installation. Département de Génie mécanique, Université d'Ottawa. Photographie : Michel Dubreuil.

2.2 Artiste et révolutionnaire

André Fournelle fait partie d'une génération de sculpteurs qui se trouve impliquée dans la vision des arts intégrés et la création d'un espace social par l'art. Depuis les années

60, il intervient dans l'aventure artistique du Québec suivant la ligne des successeurs de Borduas et son *Refus global*²⁴. Il place ainsi son espoir dans une révolution liée aux utopies de l'époque. Dans ces années incandescentes, ses actes de protestation reflètent les mouvements d'actions civiles qui balayent le Québec et l'Europe. À Paris, il est témoin des fameux événements de mai 68. Il va participer activement à des protestations contre la Biennale de Venise et la Triennale de Milan.

Dans une interview²⁵, Fournelle souligne qu'il a passé des soirées entières et des nuits entières sur la place Saint Marc à discuter de l'art et remettre tout en question. À son retour à Montréal, il s'engage aux côtés des luttes politiques et sociales dans **l'Opération dé clic**. Il veut donc combattre les injustices dont il est victime et témoin. Cet esprit de rébellion se nourrit de la réaction que lui inspire toute pratique sociale imposée. L'artiste doit désormais coexister avec tous les bouleversements qui se déroulent sur fond d'engagements politiques divers (hippies, situationnisme, première génération écologiste, actionnisme de groupe, libération sexuelle). Le temps d'une sorte d'enthousiasme moderniste rajeuni.

Sur un acte de révolte, il intervient, dans une atmosphère de confraternité, à des actions urbaines de *terrorisme culturel*²⁶. En effet, l'artiste est particulièrement sensible à la mouvance socioartistique européenne²⁷ et envisage au Québec, à travers ses manifestations, le bouleversement de la vie quotidienne. André Fournelle porte en lui une volonté d'expression qu'il veut assumer totalement. Ses actions de *transgression* urbaines ainsi que son parcours de création rendent visible son esprit de contre-culture (qui est celui de la

²⁴ Manifeste du mouvement automatiste qui révèle un mythe de l'imaginaire artistique québécois. Signé par un petit groupe d'artiste en 1948, son appropriation a été particulièrement amplifiée par la génération nationaliste et par les jeunes intellectuelles et artiste des années 1960 et 1970. Voir, Patricia Smart, dans *Refus global à travers les générations d'intellectuels, Les automatistes à Paris, actes d'un colloque*, sous la dir. de Lise Gauvin, Montréal, Les 400 coups, « collection post-scriptum », 2000.

²⁵ Éric Daviron, *L'œuvre au rouge*, Paris, Karaba productions, 2000, durée : 22 minutes, Cinéma Libre.

²⁶ Fournelle participe avec ferveur à plusieurs activités dites de terrorisme culturel. En 1968, il coopère avec d'autres artistes à une activité de subversion durant la cérémonie d'investiture des chevaliers du saint sépulcre à l'église Notre-Dame à Montréal. En 1969, au vernissage de l'exposition « Rembrandt et ses élèves » au Musée des beaux-arts de Montréal, Fournelle et ses amis lâchent des poules aux pattes desquelles ils attachent des messages écrits donnant le sens de leur geste. Cette même année, il participe aussi à une autre activité durant la pièce *Double jeu*, de Françoise Loranger, où il se met flambant nu sur la scène devant 600 spectateurs. Tous ces actes qu'il réalise sont bien indissociables d'une campagne politique, sociale que l'artiste envisage pour une démocratisation de la pratique artistique.

²⁷ Voir, Guy Debord, *Rapport sur la constructions des situations*, Paris, Mille et une Nuits, 1999.

résistance et de la rébellion). Son désir de se libérer des conditions historiques se voit ainsi cristalliser dans ses œuvres par une réappropriation du réel dans la libre création de situations qui abolissent l'art purement contemplatif. Ses interventions sont ainsi critiques à la fois de la pratique artistique, son contexte de présentation ainsi que des conjonctures sociales. Ses sculptures géantes, ses œuvres portant l'influence du *land art* (incollectionnables) sollicitent un autre type d'espace que celui des musées (espaces spécifiques). Ses performances, installations avec leur caractère éphémère sont des défis lancés aux canons de l'art académique. Son travail fait ainsi la preuve d'une recherche soutenue qui s'est constamment reformulée avec le public.

L'implication éthique de l'œuvre d'art est manifestée par l'artiste dans une recherche d'idéal de société et de conduite de l'existence. C'est un projet de liberté voulu, construit et transmis (liberté, égalité, fraternité). C'est dans ce contexte que Fournelle trouve son identité et y exprime son art : une entreprise de réflexion sur la relation entre l'art contemporain et l'éthique ainsi que la dimension sociopolitique que peut entretenir une œuvre. Nombre de ses pièces constituent de puissantes métaphores de la société actuelle, de ses détournements et retournements. *Hommage aux prisonniers politiques* (Montréal, 1977), *la dimension de l'absence* (Los Angeles (LACE) (Figure 2.3), (Montréal 1989) et *Les incendiaires* (Montréal et Paris, 2005) (Figure 2.4), sont quelques repères thématiques dans l'œuvre de l'artiste qui stimulent le spectateur à prendre connaissance de différentes problématiques inquiétantes. A travers la relation à la société se manifeste la solidarité d'un artiste et d'un acteur « engagé ». Ses plus remarquables créations lient directement le Québec et la France, les deux côtés de l'Atlantique où l'artiste vit et travaille.

On étudiera particulièrement dans la performance *Fires in your cities* (intervention en deux temps, rue Bleury, 1982) l'intérêt de Fournelle pour rendre visible la fonction sociale et créatrice du site en mouvance, mettant en jeu un rapport harmonique entre la pensée, la sensorialité, la sensibilité affective, émotionnelle, la puissance matérielle et la précision du geste. *Passage* (installation, série Grèce, 1983) va refléter l'intérêt de l'artiste pour les lieux publics désaffectés ainsi que pour l'image même de la ruine comme fragment visible de l'histoire. Dans l'esprit du *land art*, il réalise, dans le désert de Death Valley (Californie,

1989), *Spirale*. L'artiste évoque dans cette intervention éphémère le sublime d'un espace en construisant un énorme cercle en néon qui devient un signal dans le paysage naturel.

2.3 La traversée maritime

André Fournelle a été confronté à la mort dès sa plus tendre enfance. Le risque, le ramène de façon obsédante à des préoccupations formelles, des signes personnels. Ce sont ceux qu'il projette dans plusieurs de ses créations. Ils sont à l'origine d'une expérience passée. Dans sa résignation devant l'inéluctable, il tente de donner un sens profond à certaines formes universelles. Ces formes traduisent les traits de caractère qui lui sont particuliers et nous situent dans l'histoire d'un cheminement parsemé d'indices.

On découvre que le geste de l'artiste est aussi une forme symbolique. Celle qui fait appel aux rites, celle qui met en évidence des actions passagères qui passent par la mythologie personnelle. On découvre en Fournelle un côté originellement rebelle que lui fera assumer ses œuvres indissociables de l'histoire de sa vie. Né en Angleterre en 1939 et orphelin de guerre, André Fournelle quitte le nord de l'Angleterre après le bombardement allemand de 1939. Il traverse la mer sur l'un des deux navires affrétés par la Croix-Rouge, laissant derrière lui la trace d'une enfance qui ne lui appartient plus déjà. Pendant le voyage, raconte l'artiste dans une interview, l'un des bateaux fait naufrage. Il est à bord du second. Âgé d'un an, il arrive à Montréal où il est adopté. Il sera donc canadien. Son œuvre plus tardive fera inévitablement référence au danger de la traversée. Cette menace constante, l'artiste la cristallise dans ses installations : *Resecare* (œuvre majeure qui fait allusion à la navigation autour des récifs, 1990) et *L'interdit Damoclèse* (œuvre tripartite, 1992), où on découvrira la dimension du sacré qui se rendra visible grâce aux formes symboliques universelles qui révèlent des éléments géométriques simples ainsi que la mise en scène des forces matérielles contenues dans ces formes.

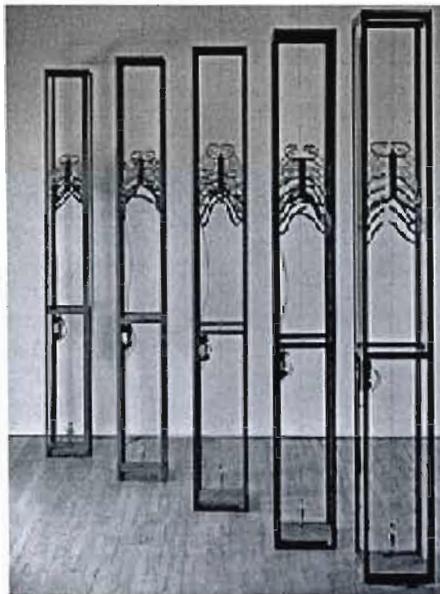


Figure 2.3. André Fournelle, *La Dimension de l'absence*, 1989. Acier, alliage d'aluminium et de verre projeté en fusion sur l'acier forgé, bronze, verre, tube néon au cobalt et système électronique. 1,85 m hauteur x 30 cm x 30 cm, dimension progressive du 1^e au 5^e élément, Sculpture. Galerie Frédéric Palardy, Montréal. Photographie : Michel Dubreuil.



Figure 2.4. André Fournelle, *Les incendiaires*, intervention artistique et sociale entre le Québec et la France, Place des Fêtes, Montréal et Parvis du Centre Georges Pompidou, Paris. Série de neuf lits en acier recouverts de braises de charbon 20 x 20 m. Intervention (à Montréal). Photographie : Michel Dubreuil.

Dès l'âge de 12 ans, Fournelle fait la connaissance de ses vraies origines. Cet événement déstabilise le jeune garçon qui sur un état de choc perd momentanément la

vision²⁸. Pourrons-nous dire que de la rencontre avec cette noirceur Fournelle retient la force de la lumière qui ne le quitte plus? Une lumière qui devient feu ardent. Pour ce sculpteur, la quête du feu est donc d'une importance capitale. Cet élément se trouve présent dans ses sculptures, performances et installations. En allumant des ponts, par l'action pyrotechnique, de chaque côté de l'Atlantique, il rend visible l'espace poétique d'une cartographie intérieure. *L'Ombre Rouge* (sculpture monumentale qui souligne l'importance de la forme de la croix et la mémoire du site, 1998), et *Lumière et silence* (événement éphémère d'une ligne de feu sous le Pont des Arts à Paris, 1999) illustrera bien ici ce passage d'une vie d'artiste.

2.4 Signer le lieu

Aujourd'hui la signature est l'essence de l'art contemporain. L'artiste signe avec fierté tout ce qu'il produit. Cela ne fait pas d'une œuvre un simple produit utilitaire, mais au contraire l'en distingue. Pour Fournelle, les traces de la guerre sont omniprésentes dans l'ensemble de ses œuvres. Au premier embranchement, une évidence s'impose à notre esprit. Cet artiste joue depuis toujours avec l'idée de la croix, les lignes de feu, les explosions pyrotechniques dans des lieux historiques ou dévastés. Seront-elles les traces de la menace constante d'une destruction, d'une disparition?

L'utilisation du néon se fait aussi visible dans la luminescence de *L'Esprit des lieux* (2001), installation permanente qui marque l'intérêt du créateur pour l'énergie de la lumière et l'âme du site comme l'espace social d'un atelier imaginaire. Et, dans le cadre du programme d'intégration des arts à l'architecture, il réalise plusieurs travaux qui affirment la relation que l'œuvre entretient avec l'espace public. Nous voulons particulièrement souligner ici l'importance de *Pyrophore* (2003), installation monumentale à caractère permanent qui met en relation l'environnement urbain et ses dispositifs technologiques.

²⁸ Renseignement provenant d'une interview de l'auteure avec A. Fournelle, 18 juin 2006. « J'ai perdu la vision pendant un an. J'étais donc obligé d'apprendre le braille. »

CHAPITRE III

L'UNIVERS FORMEL

Il est impossible d'accéder à la pleine signification d'un système symbolique sans s'être initié à l'ensemble de ses éléments. André Fournelle a élaboré graduellement le programme d'une philosophie des formes confrontées à la pensée créatrice. Il y a bien dans ses diverses interventions une réflexion suivie sur la forme, qui se caractérise par sa force continue, l'insistance de sa réélaboration, et l'originalité de ses moyens. Le sculpteur appelle l'idée de tels éléments de sensations « non réductibles à une seule signification discursive, mais qui stimulent la pensée d'une corrélation symbolique »²⁹. Dans ce contexte, l'analyse des formes symboliques prend donc toute son importance. C'est précisément cette aventure qu'on se propose ici de tenter.

3.1 Antécédents

Créateur multidisciplinaire, André Fournelle a beaucoup produit dans le passé. En 1963, il initie ses premières expositions. Il développe un grand intérêt pour la sculpture abstraite, celle héritée, au plan formel, des acquis réalisés sur la scène nationale et internationale depuis la fin des années 50. Avec la réalisation de *poly-Balancier* (1966) (Figure 3.1) et *Appareil à téramine* (1970) (Figure 3.2), il concrétise des sculptures inspirées de l'assemblage des pièces industrielles, sorte de collages en trois dimensions avec inclusion d'objets réels. Le mouvement du Pop Art lui inspire la réalisation de *Nous deux* (1972) (Figure 3.3), *Joyce* (1972) (Figure 3.4) et *Hot dog* (1970) (Figure 3.5). Il construit aussi des œuvres sans titre d'environnements cinétiques², projections de faisceaux lumineux, machines mobiles, objets illuminés dans un mouvement réel et d'autres plus minimalistes, comprenant des configurations géométriques évidentes.

²⁹ Interview de l'auteure avec A. Fournelle, le 16 juin 2006.

Fournelle matérialise aussi une série d'œuvres constructivistes qui renvoient à l'univers machiniste (matériaux transformés industriellement), ainsi que des créations inspirées du mouvement de l'art conceptuel, mettant l'accent sur le détournement de l'objet d'art. Parallèlement, il effectue une série d'interventions à caractère actionniste : happenings (Figure 3.6) et performances qui se développent tout au long de sa vie artistique. Son œuvre est touché par les créations des artistes modernes et contemporains: Robert Morris, Beuys, Richard Serra, Robert Smithson, Carl André, Paul Nash, César, Isamu Noguchi, Christo, Kounellis, Walter De Maria entre autres, qui ont influencé le monde de l'art, et particulièrement de la nouvelle sculpture, en proposant la construction d'une nouvelle iconographie aussi bien qu'un univers de représentations qui met en jeu l'intervention du spectateur.



Figure 3.1. André Fournelle, *poly-Balancier*, 1966. Acier, bois, fonte, béton et fibre de verre. 6 m hauteur x 12 m longueur. Sculpture réalisée avec Marc Boisvert. Symposium d'Alma, Parc Falaise, Alma. Photographie : André Fournelle.

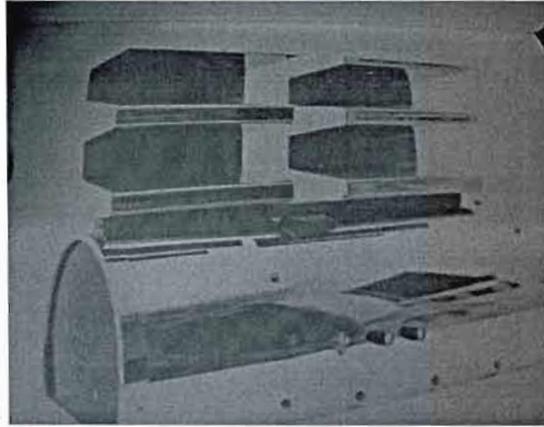


Figure 3.2. André Fournelle, *Appareil à téramine*, 1970. Acier inoxydable, 24' x 36' Émission d'ondes audibles. Collaboration technique André Harlaux



Figure 3.3. André Fournelle, *Nous deux*, 1972. Superposition de 5 plaques d'Acier peint. Collection Musée de Lachine. Photographie : Mariu Romero

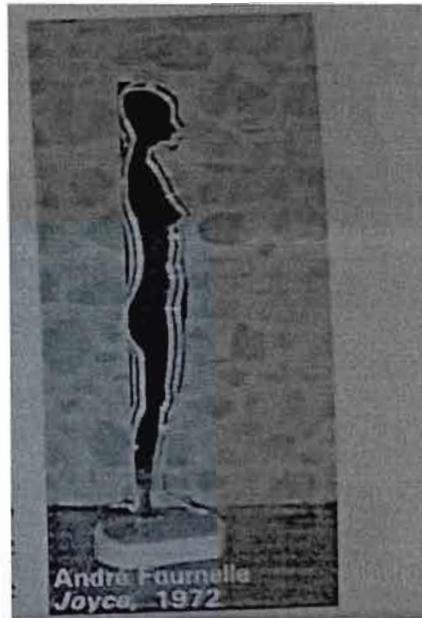


Figure 3.4. André Fournelle, *Joyce*, 1972. Acier chromé et tube néon, sculpture réalisée à partir des découpes de l'œuvre *Nous deux*. Collection Musée de Lachine.

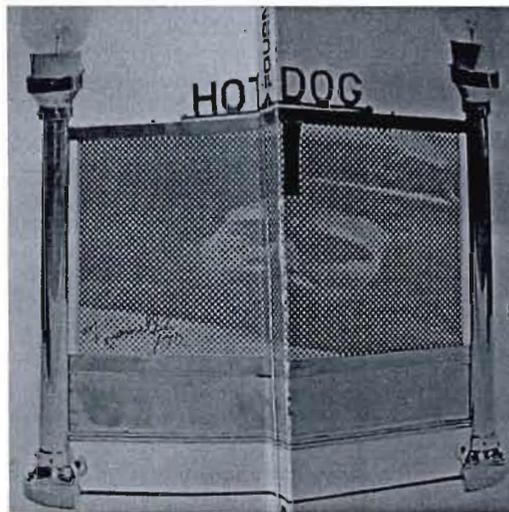


Figure 3.5. André Fournelle, *Hot dog*, 1970.



Figure 3.6. André Fournelle, *Happening S X E*, Ottawa, 1969.

3.1.1 La puissance de la forme

Les créations de Fournelle atteignent souvent des dimensions impressionnantes. Courbes, torsions, mais aussi verticales ambitieuses et lignes de fuite sont autant de figures que ce sculpteur explore dans son travail selon des perspectives spectaculaires. Il travaille aussi les formes sur une variété des formats et par séries, en intégrant dans ses créations les figures géométriques simples : le cercle, la croix, le carré et le triangle. Dès ses débuts, il produit ces purs et simples volumes en équilibre reflétant une espèce d'aridité géométrique. Des formes n'indiquant rien d'autre qu'elles-mêmes. Un objet réduit à la forme « minimale » d'une *Gestalt* reconnaissable (voir le tout de l'œuvre sans confusion). En reconnaissant la sculpture abstraite comme l'une de ses sources d'inspiration, il hérite, en effet, du célèbre principe des œuvres de Malevitch. D'ailleurs, l'abstraction semble l'unique nouveauté de l'histoire de l'art. C'était déjà celle des constructivistes russes au début du XX^e, dont l'artiste se sent si proche.

En s'inspirant de cette philosophie, Fournelle réalise *Espace cubique ou Hommage à Malevitch* (1992) (Figure 3.7), *Requiem pour un fluide noir / Hommage à Kasimir Malevitch* (2000), ainsi qu' *Icône* (2002) (Figure 3.8). L'artiste projette dans ces créations une construction où dominent les formes géométriques simples. Mais à la différence du mouvement suprématiste, il ne s'agit pas d'une autonomie de figures, renversant toute

narrativité et toute référence symbolique. Notre hypothèse est de proposer que chez Fournelle, les formes géométriques possèdent une narrativité intrinsèque. Elles créent leur tradition propre, passant temporairement à l'arrière-plan pour réapparaître un peu plus tard avec une nouvelle vigueur. Le fondement initial que nous retrouverons chez l'artiste, c'est, en effet, la valeur individuelle d'usage de ces formes comme détermination subjective d'une valeur d'échange.

Examinons donc d'abord la configuration qui dessine les œuvres explicitement centrées sur ces éléments géométriques simples. La figure du cercle, du triangle, du carré et de la croix, ainsi que l'inscription de la verticalité représentent bien quelques formes distinctives du répertoire formel d'André Fournelle. Ces diverses figures signalent la prépondérance, l'exclusivité d'un intérêt pour repérer la tension problématique qui les lie. Cette première philosophie de l'artiste, animée par ce jeu de formes, s'établit au plan d'une trajectoire vraiment déterminante, qui concerne le statut de l'œuvre et son passage du registre descriptif à la force symbolique.

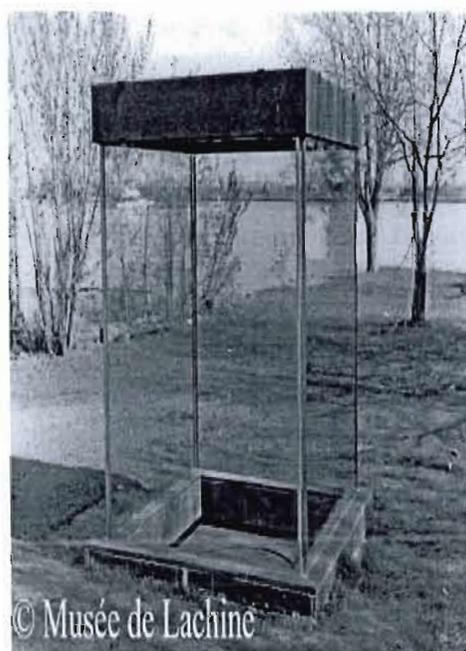


Figure 3.7. André Fournelle, *Espace cubique ou Hommage à Malevitch*, 1992. Verre et tube néon au cobalt, granit et acier inoxydable. 2,43 m x 2,43 m. Sculpture de la Collection du Musée de Lachine. Photographie : Musée de plein air de Lachine.

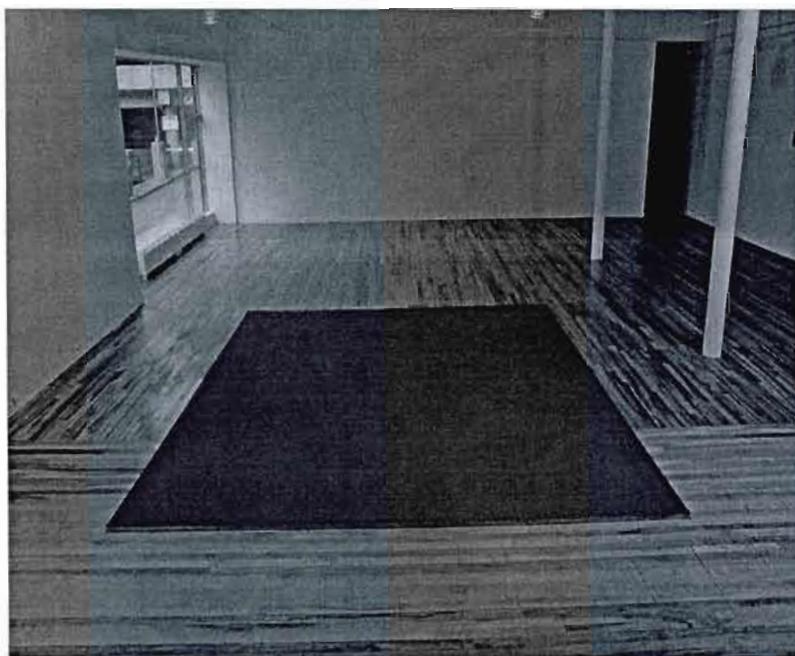


Figure 3.8. André Fournelle, *Icône*, 2002. Pigment rouge, 3 m x 4 m. Installation. Galerie Horace, Sherbrooke.
Photographie : Michel Dubreuil.

3.2 PASSAGE, (série Grèce 1983)

Installation présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, 1983. (Figure 3.9).



Figure 3.9. *PASSAGE*, série Grèce, 1983.

3.2.1 Le lieu dévasté

Pour la réalisation de cette installation, après une visite au British Museum à Londres, Fournelle s'inspire de la composition architecturale du Parthénon (« le local des vierges »). Ce temple considéré depuis l'Antiquité comme le chef-d'œuvre de l'ordre dorique, est probablement le plus connu des monuments grecs classiques. Cet édifice situé sur l'Acropole d'Athènes était réputé dès l'antiquité pour son raffinement, la perfection de ses proportions

ainsi que pour la qualité de sa décoration. En 1687, les italiens attaquent Athènes pour déloger les Turcs du Parthénon et les Ottomans élèvent des fortifications sur l'Acropole, en utilisant ce site comme poudrière. C'est ainsi que l'édifice subit l'une de ses plus terribles blessures. Les structures internes et ce qui restait du toit sont alors détruits, ainsi qu'une bonne partie des piliers qui ont été décapités.

Pour André Fournelle, ce symbole culturel très mutilé rappelle le passage d'un passé guerrier. Les ruines du Parthénon deviennent donc le motif d'une problématique formelle qui s'installe, de façon aléatoire, dans plusieurs interventions de l'artiste. En esquissant "une zone conflictuelle, Fournelle essaie de reproduire un espace réel dans son installation et baptise le tout : *Passage*. Le titre véhicule d'abord un exemple de projection narrative. *Passage* fait allusion au déplacement, à une traversée, à une circulation d'un lieu à un autre. Il indique la présence d'une transition, d'un franchissement qui signale l'apparition d'un vocabulaire formel.

Pour Sabine Forero-Mendoza, les vestiges d'un édifice révèlent les relations que l'homme entretient avec le temps, tour à tour destructeur et créateur³⁰. Un artiste comme Fournelle ne peut qu'être sensible à la fragile présence et au manque qui habitent ces espaces. Comme l'explique Forero-Mendoza, les ruines, comme fragments, témoignent d'une intégrité disparue, « elles montrent l'impuissance des hommes devant l'usure et la dévastation.³¹ » Elles réussissent à garder mémoire d'un principe de construction; en elles survivent les traces d'un dessein. Fragment et vestige, l'image de la ruine manifeste, comme affirme l'auteur, un double sens : elle est trace, le temps laisse sur elle les marques de son passage; *elle est aussi le reliquat d'une œuvre disparue et atteste, dans le présent, d'une époque qui n'est plus*³². En effet, la ruine possède une valeur historique et une valeur esthétique incontournable. Elle est le reste matériel d'une civilisation et l'objet des rêveries dans l'imagination créatrice de l'artiste. *...l'œuvre amputée et détériorée peut gagner en puissance émotive ce qu'elle perd en perfection formelle et ont exploité les effets singuliers des ruines sur la sensibilité, soit*

³⁰ S. Forero-Mendoza, *Le gout des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Paris, Champ Vallon, 2002, p. 9.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p.10.

*parce qu'elles se montrent particulièrement aptes à susciter la mélancolie, soit parce que, objets sublimes par excellence, elles manifestent la toute-puissance de la nature et éveillent chez l'homme un trouble plaisir mêlé de crainte.*³³

3.2.2 Éléments distinctifs

Le scénario minutieusement préparé de 12m de longueur est composé au sol par une formation carrée faite en sable. De chaque côté, des lignes perpendiculaires en néon rouge découpent l'espace de façon symétrique. Dessinées selon un plan rigoureusement dorique, des colonnades (péristyle) sont disposées parallèlement. Cinq colonnes enflammées et tronquées avec des visages de soldats pétrifiés sont disposées en ordre croissant du côté droit, tandis que cinq autres en ordre décroissant s'installent du côté gauche. Ce système optique très précis permet de ménager et de faire allusion de l'état actuel du temple. Des fils barbelés forment une sorte de barrière dans l'entrecolonnement. Au sol, des sacs de sable forment une tranchée qui rappelle une zone de guerre. En haut, deux triangles en néon bleu donnent naissance à la formation de deux frontons triangulaires. De façon progressive, des lignes diagonales faites du même matériel se placent de chaque côté, refermant de façon schématique l'image d'un plafond mutilé.

L'installation est aménagée de manière à mettre en valeur des éléments architecturaux : la composition symétrique de l'espace carré, la variation des colonnes, et le fronton triangulaire. Chaque élément a ici une fonction répondant à l'ensemble auquel il appartient. Ils disent l'ordonnance et le rythme de son ensemble. À travers les divers agencements architectoniques, Fournelle exhibe et livre le squelette d'une construction épurée par l'action stylisée des lignes de forces. L'intention de l'artiste est sans doute visible et l'on ne peut qu'être frappé par la résistance des formes.

³³ *Ibid.*, p.11.

Fournelle exploite ici les effets singuliers de la représentation d'un bâtiment ruiné, révélant **la construction d'une destruction**. L'espace imagé de *Passage* reflète bien la reproduction d'une ruine. Il s'agit d'une ruine expressément fabriquée pour être et demeurer ce qu'elle est. Le fluide d'un passé. Tout ce qui se cache derrière cette vibration du temps s'étend à la forme, à la matière, à l'espace et indique la nature d'une artiste qui est attiré par les fragiles traces d'une présence ou d'une action humaine évidente. Dans ce sens nous dit Fournelle :

... j'ai tenté plusieurs fois de rompre le silence de ces lieux « dévastés » qui ne livrent que sommairement l'essence de ce qu'ils furent et des gens qui en composaient l'esprit. Ce trait distinctif de ma démarche personnelle s'inspire de mon passé et est une composante indispensable à la compréhension de mes implications en tant qu'artiste.³⁴

Fournelle assimile l'image de la ruine au thème de la ville détruite. Elle constitue un motif iconographique envisagée dans une perspective morale, mais aussi, comme un signe du travail et de la résistance. Cette projection d'une *architecture historique* reflète, de certaine façon, la lutte menée par l'artiste pour conserver et signaler le centre d'un espace des résonances intérieures.

3.2.3 Le temple

André Fournelle a réalisé des sculptures s'inscrivant dans la thématique du temple. On le retrouve souvent dans ses interventions, sous divers contextes. En produisant tantôt de petites sculptures tantôt des installations d'une taille monumentale, il instaure des variations sur ce motif. Comme Fournelle l'affirme, certaines études pour le Parthénon à Athènes ont donné lieu à toute une série : « *Des témoignages de pierres dont on savait par la marche inéluctable du temps qu'ils s'éloignaient doucement de notre mémoire, s'empressent maintenant de nous quitter*³⁵. »

³⁴ Voir Dominique Gendron, *Fournelle*, Montréal, publié par André Fournelle, 1986, p.18.

³⁵ *Ibid.*, p.18.

L'image du temple donne lieu à *Au seuil de la mémoire*. Il s'agit de temples miniatures réalisés en bronze et en verre que l'artiste crée en 1984. *L'inconfortable utopie* (1987), environnement de 9m x 3m composé d'un toit incliné soutenu par l'alignement de dix colonnes en diagonale et des parois de verre, construite au Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, épouse cette thématique. On retrouve les témoignages de cette continuité formelle, centrée d'une façon presque obsessionnelle sur le motif de la colonne, dans *La ville Blanche* (1986) (Figure 3.10), sculpture monumentale exécutée lors du Symposium de Lachine (QC) et *Obélisque* (1987) (Figure 3.11), colonne de 5m hauteur réalisée en verre et bronze dans le hall d'entrée du Ministère des Finances à Québec. La colonne présente son trait d'union dans une verticalité qui, redoublant celle de l'homme, projette vers le haut son aspiration d'élévation. Elle représente dans la symbolique traditionnelle l'arbre de vie, trait d'union entre la terre et le ciel. Élément essentiel de l'architecture classique, elle symbolise la solidité d'une construction. L'axe du sacré. Des monuments aux morts peuvent épouser logiquement cette forme. Sa troncation plus que purement esthétique, travaillée, fonctionne en métaphore. Épaisses, lourdes, intégrées, ces colonnes existent pour rappeler l'Histoire, le passage du temps.

En agissant comme un alchimiste, ce sculpteur transmute ses préoccupations formelles pour *rejoindre une nouvelle dimension de la verticalité*³⁶ dans *La Dimension de l'absence* (1989). Ensemble sculptural contenant cinq colonnes essentiellement structurelles. Plusieurs de ses récentes interventions magnifient cette portée signifiante vers la verticalité. *Réflexion* (2007) (Figure 3.12) est un des exemples éclatants de cette continuité. L'image du temple aussi bien que de ses éléments constitutifs (la colonne, le fronton triangulaire, l'espace carré), à chaque fois plus schématisés, rendent visibles une préoccupation, de la part de l'artiste, pour matérialiser une idée. Le temple dans son répertoire d'images n'est pas un lieu, mais une dimension sacrée. Il démontre l'aboutissement d'une réflexion, d'une pensée devenue précise.

³⁶ Jean Dumont, *L'ombre rouge*, Montréal, Les 400 coups, 1998, p. 59.



Figure 3.10. André Fournelle, *La ville Blanche*, 1986. Granit, acier, eau et béton. 7 m hauteur x 20 m x 20 m. Sculpture, Collection du Musée de Lachine. Photographie : Michel Dubreuil.

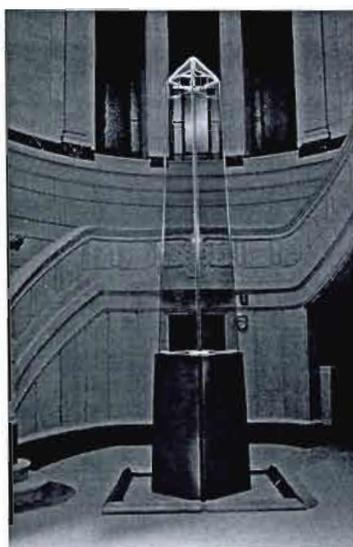


Figure 3.11. André Fournelle, *Obélisque*, 1987. Verre et bronze, 5 m hauteur. Conception avec Marion Ducharme et la collaboration de Roger Lupien et Alain Audette (ingénieurs). Intégration de l'art à l'architecture. Hall d'entrée du Ministère des Finances à Québec. Photographie : non identifié.



Figure 3.12. André Fournelle, *Réflexion*, 2007. Réalisation avec de Simon Bouffard et Claude Chaussard. Intégration d'art public, architecture de paysage. Photographie : non identifié.

3.3 RESECARE

Installation présentée à la galerie Circa à Montréal, 1990, et au Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe, 1991. (Figure 3.14).

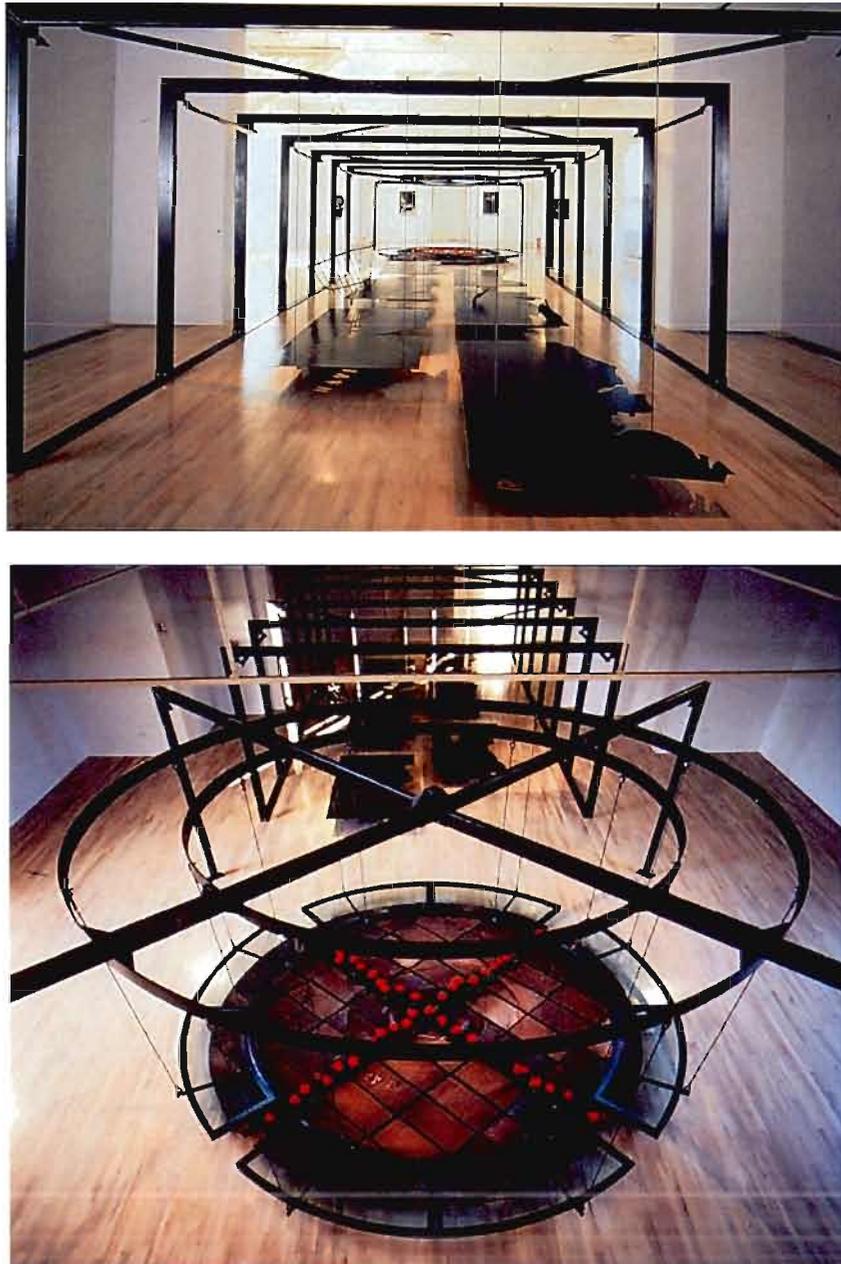


Figure 3.13. *RESECARE*

3.3.1 Cartographie intérieure

« Les œuvres d'art naissent toujours de qui a affronté le danger, de qui est allé jusqu'au bout d'une expérience... » Rilke

Œuvre autobiographique. Comme son titre italien le suggère, *Resecare* signifie risquer. Selon le sens que lui accorde l'artiste, il veut dire *naviguer autour des récifs*. En principe, *Resecare* est une structure qui amène le spectateur à bouger. Marcher, regarder l'installation, regarder les autres spectateurs pour voir ce qu'ils expérimentent. Elle ne se regarde pas, elle se vit. Présentée à Bruxelles, Paris et Montréal, cette œuvre a été très appréciée par la critique. Jean Dumont³⁷ distingue dans cette œuvre les témoignages d'une importante continuité. Elle présente un impact et une cohésion remarquable. Mona Hakim écrit à ce sujet: «œuvre de synthèse par excellence, *Resecare* (risquer en italien), (...), peut résumer à elle seule toute la production de l'artiste³⁸ ». Ici, la reprise d'éléments, qui forment le vocabulaire de base de Fournelle, parsème son cheminement de repères³⁹. De même, comme l'affirme Louise Poissant, cette installation ponctuelle résume l'univers sculptural de Fournelle des dix dernières années, car elle évoque des multiples allusions à d'autres pièces de l'artiste.⁴⁰

3.3.2 Première zone

Deux grands espaces monumentaux composent cette installation. Pour le premier élément, à l'entrée de la galerie, six plaques en acier oscillantes, longues de 2,4m aux bords découpés suivant le calque d'une carte de la côte Est de l'Angleterre sont suspendues à des

³⁷ Jean Dumont, *Resecare : L'obsession du temps qui passe, dans André Fournelle : L'ombre rouge*, Les 400 coups, 1998, p.45.

³⁸ Mona Hakim, *André Fournelle, risquer à tout hasard, Parcours* (Montréal), n- 8, automne 1992, p.77.

³⁹ Voir Louise Poissant, *André Fournelle en transit, Vie des arts* (Montréal), n- 140, automne 1990, p.45 à 49.

⁴⁰ *Ibid.*, p.49.

câbles fixés à une charpente d'acier de 22m de long sur 6 de large. Ces plaques se disposent en deux corridors d'îlots successifs qui flottent dans l'espace, en s'inscrivant comme un trajet initiatique et préparatoire à une seconde zone. Le tout est supporté par l'assemblage des colonnes essentiellement structurelles. En plaçant à l'horizontale la sculpture, l'artiste la définit comme un lieu que le spectateur est d'ailleurs invité à parcourir. Bien que liée à une topographie terrestre, l'œuvre se rapporte principalement aux effets de suspension dans l'espace. Au lieu de déposer la structure au sol, l'artiste la maintient entre ciel et terre, afin d'entretenir une situation d'un espace en flottaison qui n'appartient ni à la gravité terrestre, ni céleste.

Le mouvement d'oscillation lui-même a, pour ainsi dire, un volume. C'est comme si l'artiste avait voulu signaler un navire appuyant son volume sur les eaux. Le corps du spectateur assimile donc cette essence d'un sol mouvant qui se transforme en théâtre visible où l'expression "risque" du titre prend tout son sens. Les plaques sont, en effet, représentatives des jeux d'équilibres et des perspectives aériennes où le spectateur fait une expérience, une perception d'un espace devenu trace. Ces plaques représentent donc des plaques tectoniques qui font référence au lieu d'origine de l'artiste, sur le bord de la mer du Nord. Elles sont liées au souvenir d'une traversée maritime. Cette œuvre édifie les vestiges d'un espace devenu mouvement, temps. A force d'être l'écho d'un drame intime, l'œuvre reçoit la pure tonalité du dramatique.

3.3.3 Traces

Tels qu'une trace⁴¹, dans les plaques, sont découpés les mots *resecare*, *récif*, et *risque*. Tous des thèmes qui font un peu partie de l'histoire de Fournelle. L'une d'elles supporte une clôture éventrée, tandis que deux ailes d'oiseau percent la surface d'une deuxième. Deux formes que l'on retrouve ponctuellement dans l'œuvre de l'artiste. La clôture est ici objet de mémoire. Elle renvoie effectivement à toute une série que l'artiste avait produite, depuis une dizaine d'années, à la suite d'un séjour en Angleterre.

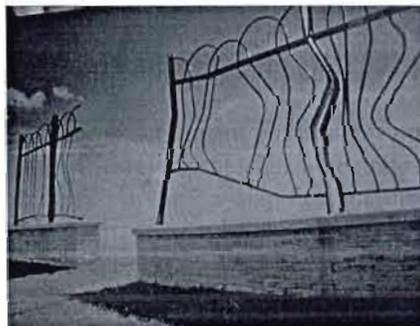
⁴¹ Selon Fournelle, cette œuvre édifie les vestiges d'un lieu, là où la vie a pris forme et s'est éteinte.

Pour moi la clôture c'est l'identification à l'Angleterre, parce que c'était une recherche que j'ai faite là-bas...il y a vraiment beaucoup de violence à travers ça. Mais c'est vraiment comme une canalisation, c'est peut-être thérapeutique parce que autrement je serais probablement en cage.⁴²

Les clôtures sont donc, comme l'affirme Jean Dumont, « des images métaphoriques de l'Angleterre qui reviennent hanter l'imaginaire de l'artiste⁴³ ». En commémorant la notion d'interdiction, elles représentent aussi des obstacles à franchir, des images oubliées, des limites illusoire devenues figées dans le temps et l'espace. Pour l'artiste :

À l'état statique, ces éléments verticaux progressent à un rythme régulier. Ils ont pour image la conformité et sont perçus comme un frein, une barrière, un arrêt...un interdit. Ils veulent délimiter un territoire. Sous l'impact du choc, ces clôtures se transforment et prennent vie. Elles produisent alors un tout autre effet. La contorsion du métal indique un contact violent qui laisse ses traces; une mémoire indéfectible de la résistance. C'est l'aspect signal de telles séquelles qui me fascine. Cet impact visuel prend toute sa signification quand on l'associe à l'emprise de la ville et ses impératifs sur l'individu⁴⁴.

La clôture induit ici, avant tout, un questionnement des « limites ». Limites entre l'intérieur et l'extérieur en instaurant un espace paradoxal et poétique. Elle rappelle aussi la sculpture monumentale *État de choc* (Figure 3.15) que Fournelle réalise en 1985 ainsi que *Clôture Frost* (1986) (Figure 3.16).



⁴² Éric Daviron, *L'œuvre au rouge*, Paris, Karaba productions, 2000, durée : 22 minutes, Cinéma Libre.

⁴³ *Ibid.*, p.45.

⁴⁴ Dominique Gendron, *Catalogue*, Montréal, Services Multi Média, 1994, p. 8.

Figure 3.14. André Fournelle, *État de choc*, 1985. Acier, fer forgé, pierre et béton, 45 m large x 3 m hauteur.
Sculpture Collection : Musée de Lachine. Photographie : non identifié.

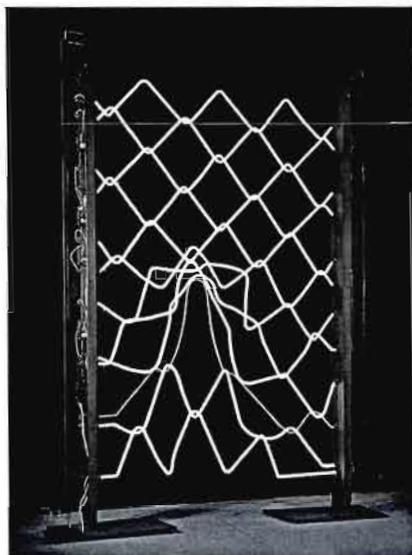


Figure 3.15. André Fournelle, *Clôture Frost*, 1986. Tube néon et acier, 2, 75 m hauteur. Photographie : non identifié.

3.3.4 Le vol

C'est toujours à travers un jeu symbolique d'images récurrentes que Fournelle nous suggère son "**paysage intérieur**". Le thème de l'aile est particulièrement présent dans l'imaginaire de l'artiste. On trouve des appliques d'ailes d'oiseaux en aluminium dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*⁴⁵ (1987) (Figure 3.17), et par ailleurs, des oiseaux dont, par un effet pyrotechnique, leur envolée prend feu dans le film *Saisie substance*⁴⁶ (1996) (Figure 3.18). Cette image se retrouve cristallisée aussi dans la sculpture *La fixité de phénix* (Figure 3.19). En évoquant les ailes dans *Resecare*, Fournelle dit ailleurs que : «...l'aile

⁴⁵ Acte performance présenté en 1987 au Centre des arts contemporains du Québec à Montréal.

⁴⁶ Dans le catalogue *Fournelle*, Dominique Gendron définit la présence de l'oiseau tel un messager, l'oiseau se confond en un cycle d'apprentissage-transmutation. S'alimenter à la source, se transformer et renaître de ses cendres; une étape initiatique qui rejoint l'idée de SAISAJE SUBSTANCE développée dans l'œuvre initiale de Frank Morzuch.

d'oiseau que j'utilise de façon courante qui pour moi symbolise une mémoire universelle, la pensée qui est transportée en fait par les oiseaux à travers le temps. Elle est un peu la connaissance⁴⁷. »

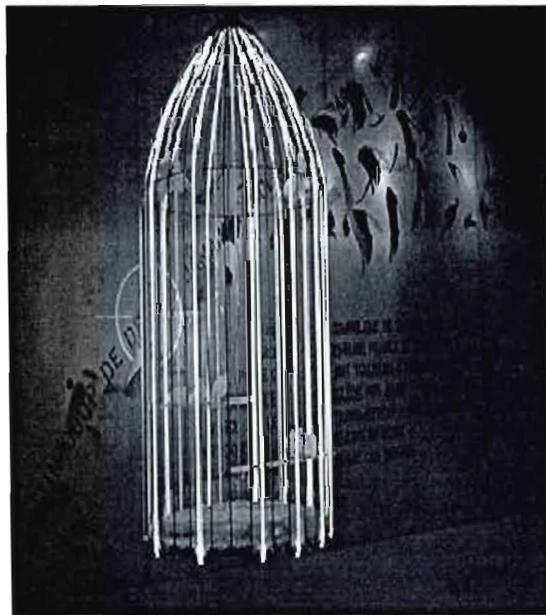


Figure 3.16. André Fournelle, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1987. Acier, tube néon, texte (Mallarmé), matériel pyrotechnique et pigeons, 4 m hauteur x 9 m largeur. Centre des arts Contemporains du Québec à Montréal. Acte performance. Photographie : Michel Dubreuil.

⁴⁷ Interview de l'auteure avec A.Fournelle, juin 2006.

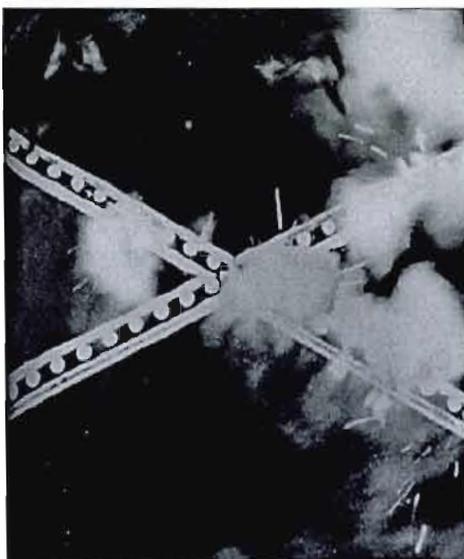


Figure 3.17. André Fournelle, *Saisie substance*, 1996. Bois, hosties, pièces pyrotechniques et pigeons, 8 m x 8 m. Performance, rue de l'Esplanade, Montréal. Photographie : Michel Dubreuil.

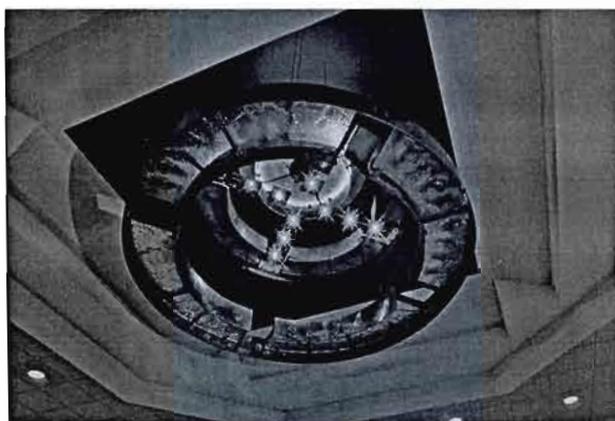


Figure 3.18. André Fournelle et Marion Ducharme, *La fixité de phénix*, 1992. Verre, bronze et tube néon, 4 m diamètre. Intégration de l'art à l'architecture, Théâtre Palace, Granby, Québec. Réalisé en collaboration avec Roger Lupin. Photographie : Michel Dubreuil.

Pour Fournelle, cette image apparaît comme le *messenger des idées*. L'aile représente d'ailleurs, symboliquement, le messenger des dieux, porteur de bonnes ou de mauvaises nouvelles. Comme un rite d'appropriation, les ailes symbolisent le rêve du vol. Elles établissent dans *Resecare* la dialectique dynamique de l'air. Elles sont les réminiscences de l'affranchissement des contraintes terrestres vers l'élévation du royaume céleste. Voici que la figure de l'aile, intermédiaire entre le ciel et la terre, entre forme et matière, envahit l'espace de l'installation. Ce vol d'oiseau n'est qu'une métaphore de l'air.

3.3.5 Seconde zone

Dans la deuxième partie de cette installation, en retrait, une pièce circulaire toujours en suspension d'environ cinq mètres de diamètre, est composée par quatre arcs de verre très épais mais qui semblent plus légers par leur transparence rappelant *la mer*. Ils sont découpés au-dessus d'un fond-sol circulaire fait de plaques de *terre* cuite. Ces plaques de céramique jonchant le sol intègrent, dans un mouvement de spirale, des yeux et aussi des ailes d'oiseaux. Dans l'entaille cruciforme, au fond de laquelle brûlent des lampes de laboratoire, s'inscrit une dimension concentrique. Mais lorsque la lumière du jour jaillit sur le X, à sa place, apparaît un jardin de fleurs rouges qui rappelle la lumière de lampes.

L'image du cercle, qu'on retrouve dans la deuxième partie, est d'ailleurs implicite et active dans d'autres créations de l'artiste. Dans la sollicitude primitive de *Resecare* on voit donc cette forme circulaire suspendue contenant la croix enflammée, référence allusive, qui rappelle l'œuvre d'intégration de l'art à l'architecture que l'artiste avait réalisée en collaboration avec Marion Ducharme et Roger Lupin, intitulée *Fixité de phénix* en 1992. Cette vie cyclique qui porte la concentration vivante de l'unité, ce lieu fonctionnel, qui pour les anciens Égyptiens était symbolisé par le « soleil », est ici une lumière de feu en suspension. Une spirale concentrique qui signale la *terre en mouvement* et qui rappelle l'ancrage thématique traité de façon récurrente par l'artiste.

3.3.6 Un système d'auto-citations

Travaillant avec des matériaux industriels et naturels selon des techniques d'ingénierie particulièrement complexes, l'artiste opère une réflexion plastique qui pousse à son paroxysme la force physique et matérielle de l'œuvre. Le découpage formel de la matière et l'insertion des mots dessinent, dans la première zone, la côte d'une géographie maritime initiatique. Les mots découpés dans les plaques s'inscrivent dans une substance spatiale comme un manque, un vide dans le plein. L'œuvre aurait ainsi des espaces non pas pleins et terrestres (métal), mais aussi vides et maritimes (mobilité, transparence). En opposition

formelle de cette première partie, la seconde zone révèle une structure circulaire dont l'énergie des matières premières (la terre cuite, le feu, le verre) meuble le discours des formes et des symboles.

Or, on constate aussi la complexité des stratégies employées par l'artiste pour signifier les quatre éléments de la nature. Ces éléments ne sont pas des « choses », mais des symboles, des qualités principales de la démarche de Fournelle. Nous pouvons distinguer dans *RESECARE* la **terre** représentée par tout ce qui est solide; tout ce qui est fluide et cohésif est symbolisé par **l'eau**, tout ce qui a une température ou une luminosité est symbolisé par le **feu**, et tout ce qui possède légèreté et mobilité est symbolisée par **l'air**. « Le lieu » (la terre), « naviguer » (l'eau), « l'aile » (l'air), la « lumière », (le feu). Une vision domine : une structure formelle et matérielle qui convoque les métaphores.

La métaphore de l'eau⁴⁸ devient donc l'image de la navigation, du risque, souvenir d'enfance. La navigation est alors la clef d'une série d'images chez Fournelle. Elle représente l'aventure, le danger, le risque des vagues. Le feu est au cœur de l'œuvre. Présent comme force motrice dans le travail de cet artiste, ce feu qui détruit et transforme le métal cherche à se combiner avec l'eau qui est véritablement son modérateur. L'air anime le feu et celui-ci vient donc animer l'eau, donnant ainsi naissance à la Terre. Toutes ces matières qui sous-tendent une symbolique ancestrale sont mises au service de l'installation. Ces symboles « reconduisent » ainsi les données concrètes séparées des diverses créations de l'artiste, permettant de les « réunifier » dans leur jaillissement primordial. Ils sont à la fois un foyer d'accumulation et de concentration. Images des charges affectives. Voilà bien une installation où les formes et les matériaux augmentent le sens de la métaphore.

3.3.7 L'espace narratif

Autour, sur les murs de la galerie, des photos d'œuvres antérieures ainsi que des dessins qui signalent les traces du processus préparatoire de *Resecare*, sont répertoriées par le

⁴⁸ En mai 1990, deux structures de *RESECARE* ont été suspendues au-dessus de l'eau du Canal Lachine.

spectateur. À la succession de ces images-témoins correspond aussi une projection vidéo qui révèle la performance *Fire in your cities*. Là encore, les références aux productions antérieures de l'artiste se multiplient. Une atmosphère de contemplation solitaire peut s'instaurer grâce aux images projetées et aux bruits produits par la vidéo, en créant une forme d'espace « réel », et un espace référentiel qui offre la possibilité d'une activité polysensorielle.

L'objet principal de la recherche formelle est ici un élargissement de l'espace interne de l'œuvre par un procédé de fragmentation et de mise en mouvement qui peut être qualifié de « visuel-kinesthésique ». Fournelle s'efforce de jouer avec une multiplicité de *medias*, permettant une diversification sensorielle à partir d'une structure complexe. Il crée l'idée d'un *passage* pour obliger le spectateur à se concentrer, à se déplacer, à recomposer, bref, à faire un travail de déambulation. Il s'agit en effet d'une traversée, d'une invitation à *risquer*. C'est donc plutôt par cette implication presque symbolique du spectateur que l'artiste sollicite une participation active.

L'espace narratif est ici traité de manière à évoquer un climat d'initiation où les mouvements du spectateur s'enchaînent selon un cérémonial planifié. Il ne s'agit pas de spontanéité à proprement parler, mais plutôt d'une recherche nécessaire à la production d'une action. Particulièrement, cette installation fait appel à une participation totale : visuelle, tactile, sonore. Il s'agit de solliciter l'intervention du spectateur, et de lui permettre d'affirmer sa liberté relative. L'artiste va progressivement passer d'une implication visuelle à l'implantation polysensorielle. *Resecare* a été créé comme un objet de séduction interactif qui cherche à attirer le spectateur dans un espace pour lui faire vivre une expérience face au danger. L'image du spectateur s'intègre ainsi à d'autres dispositifs, visuels ou non. Le toucher devient ici un sens prépondérant. Cette notion va de pair avec la redéfinition de la place du corps, la remise en cause de ses limites, etc. Le spectateur revit dynamiquement un passage, un pont - un devoir de promenade - en retrouvant l'œuvre entre la réalité et les symboles.

Dans le cas de cette installation, le dispositif est une plate-forme sur laquelle le spectateur doit monter. *Resecare* aborde la notion d'un territoire. Un type de représentation qui fait état d'un territoire à visiter. On remarque que le dispositif de l'installation fonctionne

aussi au niveau des murs. Le spectateur est sur une scène qui le met en relation avec une partie de l'histoire de l'artiste. Mais surtout, lorsqu'il est en train de regarder la vidéo et les photographies, il est peut-être en train d'être observé par d'autres qui aperçoivent une personne-personnage sur la scène en pleine action d'observation de l'œuvre. En effet, l'artiste s'efforce de donner à cette installation une forme qui favorise la contemplation autant que l'action. C'est *comme si* il concevait l'œuvre sous le seul aspect de provoquer une expérience. En effet, tous les dispositifs formels sont ici le préambule d'une activité symbolique. Enfin, comme dit alors Luce Lefebvre la position philosophique et conceptuelle de Fournelle est celle « d'un nomade impénitent qui essaime ses œuvres comme autant de repères d'une cartographie intérieure ⁴⁹ ».

Resecare se présente comme un grand "tout", dans lequel les œuvres antérieures de l'artiste s'unissent. On remarque chez Fournelle l'ambition de mettre son monde dans une œuvre, de montrer sa totalité. Toutes ses sculptures ne forment qu'une seule œuvre. Œuvre visant à évoquer l'ampleur des sujets et l'audace des desseins; œuvre systématiquement mêlée au réel, extrêmement riche en aventures, où l'on voit l'artiste partir à la recherche du temps et de l'inspiration et revenir avec la certitude du salut par l'art. Dans cet univers, *Resecare* organise un jeu de réseaux, affranchi du temps et de l'espace. Cette œuvre se lit dans la double perspective de sa surface et de sa profondeur, de son instabilité et de l'errance, des expériences et du cheminement. Le sculpteur présente une œuvre qui n'a pas un centre, mais plusieurs qui se déplacent au fur et à mesure que sa démarche se développe.

⁴⁹ Luce Lefebvre, *Une stratégie de passage, ETC* (Montréal), n-44, déc. 1998 janv.-fév. 1999, p.46.

3.4 L'interdit Damoclèse

(Installation d'une triade à la galerie Frédéric Palardy, Montréal, 1992. Galerie Horace, Sherbrooke, Québec, 1992). (Figure 3.20)



Figure 3.19. *L'INTERDIT DAMOCLÈSE*

3.4.1 Triade

Trois pyramides métalliques de 3 mètres (hauteur) et 18 mètres de profondeur composent cette installation. Elles sont ici vidées, ouvertes, transparentes, évoquant un souffle de légèreté et de dialogue entre l'intérieur et l'extérieur. Leur base est composée de lourdes plaques carrées d'acier qui, dans leur ensemble, dénotent la forme du cercle. Chacune des formes circulaires, dont les coins suspendus donnent naissance au triangle, semble flotter à la

surface du plancher de bois de la galerie. Dans les pyramides oscille, suspendue par un câble métallique, la forme de la croix. La superposition de cette forme converge vers un centre unique donnant naissance à l'image de la *cible*. Placée au bas des pyramides évidées, elle symbolise le signe du destin dans une grande partie de la production de Fournelle. Chacune des croix est indiquée dans *L'interdit Damoclèse* par l'intervention d'une présence matérielle puissante : le feu, les fleurs (violette africaine) et l'halogène. Trois éléments de principes divins : chaleur, vie et lumière. L'ordre dans lequel l'artiste place ces forces de la nature l'une après l'autre n'est pas arbitraire. Ils dénotent, nous semble-t-il, une sorte de philosophie initiatique. C'est comme si l'artiste avait voulu construire un espace vibratoire qui permet de rencontrer des puissances formelles référentielles. Le spectateur est donc appelé à cette dimension d'initiation qui introduit les formes universelles (la croix, le triangle, le cercle, le carré).

La pyramide rappelle donc l'échelle. Signe ascensionnel, elle renvoie vers le haut. Parachever sa remontée signifie, entre autres choses, devenir "l'Homme Universel". Elle est le symbole du feu, la représentation d'une dimension sacrée. L'axe vertical du fil métallique qui supporte les croix descend vers le bas. Cette voie pointant vers les profondeurs indique le trajet vers la Terre. Le spectateur est donc confronté à la tension de deux forces, une qui monte, proposé par la figure du triangle, et l'autre qui descend, proposé par le fil de la croix. Lieu de rencontre entre deux mondes : la fonction du ciel avec le rationnel et la fonction de la terre avec l'irrationnel.

Cette installation est de prime abord un objet à forte géométrie. Toutefois, nous sommes loin de toute référence aux simples formes géométriques. Car elles sont peuplées d'énergies, de métaphores. D'ailleurs, comme on l'a vu avec l'image du temple, la pyramide correspond à un lieu de rituel et d'initiation. Le spectateur rentre inconsciemment dans le jeu d'une dimension visible qui présente l'installation à une dimension invisible, proposée par les puissances symboliques de ses formes. Celles-ci provenant de l'inconscient collectif indiquent donc ce qu'il y a derrière ces formes, la représentation d'une création à laquelle s'est greffée une interprétation personnelle.

Sous cet éclairage, les œuvres postérieures d'André Fournelle, *Un sphinx inconnu* en 1995 (Figure 3.21) qu'il a réalisée à la maison Hamel-Bruneau à Sainte-Foy, entre autres, prennent une signification plus précise. La croix suspendue par un câble au pyramidion de métal suit ses traits référentiels dans l'installation intitulée *Théodolite* en 2005 (Figure 3.22). Le sculpteur intègre dans ses œuvres et ses performances, la croix ou le X, ce symbole universel reconnu par la tradition judéo-chrétienne dont il se sert à chaque fois comme signe de réflexion et de rencontre, mais aussi comme signe d'identité ou lieu d'identité.



Figure 3.20. André Fournelle, *Un sphinx inconnu*, 1995. Acier, bois, lumière, halogène, 4 m x 10 m x 10 m. Installation à la maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy. Photographie : Michel Dubreuil.



Figure 3.21. André Fournelle, *Théodolite*, 2005. Acier. Symposium international en art contemporain, Fondation Derouin, Val David (Québec) Photographie : non identifié.

3.4.2 La croix de feu

La croix est le signe de deux voies, celle qui monte ou celle qui descend. Marquant bien la bénédiction comme Symbole central de l'art chrétien et le danger car elle projette la voie vers le bas. La croix possède donc un caractère sacré qu'on ne peut oublier. Centre de l'immanence, elle apparaît comme un noyau protecteur de résistance que l'on s'attache à pénétrer. Mais, tout un type de rêverie nous ramène aussi à la méditation du concentré, du site comme centre de puissance actif. En conservant tout son mystère, comme s'il s'agissait d'une découverte du sacré dont on ne peut que supposer l'usage originel, la forme de la croix incite le visiteur à renouer avec une sorte de déambulation spirituelle. Mis à part le fait qu'elle soit le symbole universel le plus totalisant, Jean Dumont n'a trouvé nulle paternité à son emploi actuel comme symbole de l'interdit : « Aujourd'hui, suspendu à son câble, comme l'épée de Damoclès à son crin de cheval, le signe de l'interdit est mobile, il peut être partout⁵⁰. » Dans le premier élément de la triade, Fournelle met le feu à une croix métallique massive. Cette image du feu qui s'impose à un choix primitif, est ici l'évocation d'un espace interdit. Comme Bachelard l'affirme: « Le feu est donc initialement l'objet d'une *interdiction générale*⁵¹ ». Il est forcément l'identification qui nous oblige à recevoir des leçons de la vie. Il traduit ainsi notre manque de sagesse ou, au contraire, notre sagesse.

La présence du feu dans l'intervention est donc impliquée dans une connaissance d'interdiction sociale complexe. Bachelard signale que le problème de la connaissance personnelle du feu est le problème de la *désobéissance adroite*. Présage du danger, d'un péril imminent, *ce qu'on connaît d'abord du feu, c'est qu'on ne doit pas le toucher*⁵². Le risque occupe ici une espace centrale. Ce feu qui nous rapproche des interdictions sociales et du côté du rituel est, pour l'artiste, une sorte de réceptacle où la forme de la croix oscille. Avec lui, l'acte artistique se transforme en une rêverie critique d'un dynamisme vital.

⁵⁰ Jean Dumont, *L'ombre rouge*, Montréal, services Multi Média, 1994, p. 33.

⁵¹ Voir Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 29.

⁵² *Ibid.*, p. 29.

3.4.3 La croix vidée

Dans le second élément, Fournelle installe une croix vidée, établissant un dialogue entre l'extérieur et l'intérieur. Les fleurs, production de la nature, deviennent ici l'ombre de la croix. Elles sont la présence d'un élément terrien fécond, l'évocation du jardin d'Éden. Cette analogie que fait l'artiste évoque aussi le souvenir d'une transgression, d'une interdiction générale. Nous entendons ici cette flore prise dans ses sens symboliques. La couleur des fleurs participe aussi à l'interprétation. Dans le cas présent, né de l'union du rouge et du bleu, deux couleurs aux personnalités totalement opposées, le violet suggère le mystère. Cette couleur évoque l'équilibre entre l'esprit et la matière, possédant une sorte de double personnalité qui lui a toujours valu des réactions très variées. Elle rappelle la foi dans le monde religieux (le mystère de la Passion du Christ). De façon significative, cette couleur correspond à l'échelle de l'intensité des tempéraments ou des événements biographiques. Mais comme le jardin, cette partie de l'installation s'articule comme une provocation, comme une sorte de limite.

3.4.4 La croix de lumière

La lumière, compagnon de route de l'initié, envahit l'espace du troisième élément de la triade. Dans cette construction géométrique, elle devient le dernier passage entre l'invisible et le visible. Elle représente, bien entendu, la victoire, le vrai baptême, l'épuration éclatante de l'initié dans sa lutte contre l'heure des ténèbres. A l'évidence encore, cet élément introduit un dynamisme, une énergie, et une force capable de rejoindre une dimension symbolique universelle.

La lumière étincelante fait saisir ici le sens d'un mystère. Pour esquisser l'enjeu symbolique de cette lumière, on peut introduire des grandes acceptions sur le plan de l'imaginaire. Elle va jouer sur les variations régulières nuit-jour qui déterminent les saisons, aussi bien que sur les cycles de mort et de renaissance. Cette lumière souterraine, évoquée par le dessin cruciforme des ampoules électriques, se donne à travers l'image-archétype du chemin. Chemin ascendant peuplé d'images aériennes portant l'éveil. L'homme ou l'âme exilée du paradis, doit affronter l'obscurité du monde souterrain, pour gagner le prix

salvateur. Que ce soit la gnose valentinienne, les actes héroïques des personnages mythiques, et bibliques, il s'agit toujours d'un voyage vers la lumière de la connaissance. Si l'aurore symbolise la sortie de la nuit de l'inconscient (C. G. Jung), la lumière-orientation symbolise finalement la brusque éclaircie de la contemplation, comme ouverture de l'instant sur l'éternité.

3.4.5 Une géométrie sacrée

La perfection artistique de l'installation rappelle l'union de quatre formes géométriques: le cercle, ou le serpent qui se mord la queue. N'ayant ni début ni fin. Le carré, associé au nombre 4, symbole de la Terre, et de la stabilité. Le triangle, représentation de l'équilibre entre l'intellect, le cœur et la volonté, est ici le principe du feu. La croix, symbole des quatre points cardinaux. Avec ses quatre bras, elle crée son dynamisme. Elle est liée à ce qui est fragile, à ce qui est éternel. Ces quatre formes font aussi un appel direct aux éléments naturels d'origine: l'eau, la terre, l'air, et feu, qu'on étudiera plus tard dans d'autres interventions d'André Fournelle.

Le cercle, combiné au carré, au triangle et à la croix forme une figure géométrique complexe dans l'espace, dont l'objet est une méditation. Ces images qui, dans le passé, auraient exprimé tout un monde de connaissances et de sentiments, témoignent ici d'une grande culture et d'une connaissance de toutes les expressions dynamiques de l'espace de représentation. Quatre formes qui, dès l'origine des temps, ont constitué une unité, sont reliées d'une façon mythique et cohérente dans «L'interdit Damoclèse». Ce n'est pas trop dire que ces formes sont, chez Fournelle, un véritable argument par lequel sont unis le monde réel et la pensée créatrice. Il faut envisager peut-être deux thèmes principaux de liaison que l'artiste utilise de façon récurrente: 1) la forme pyramidale, qui constitue l'installation principale, est imaginée comme un être vertical. Elle s'élève; 2) la forme de la croix et du cercle sont imagées comme un être concentré. Elles appellent à une conscience de centralisation. Le point de la cible.

3.4.6 L'Épée de Damoclès

L'alliance du mythe et de la sculpture trouve son accomplissement dans l'univers romanesque fondé sur le mythe de la métamorphose. La réécriture du mythe a pour but non seulement de convertir le mythe en sculpture, mais aussi d'explorer la quête de l'homme. Par le biais des figures mythiques telles que Damoclès, le romancier insiste sur la problématique de la recherche perpétuelle de l'être humain. Le mythe est pour lui une approche de l'absolu et de l'éternité. Le monde qu'embrassent le sculpteur et son œuvre est paradoxalement marqué par la coexistence de l'imaginaire et de la réalité, qui révèle tous les problèmes auxquels l'homme doit faire face. Les préoccupations et les angoisses de l'homme consistent dans leur combat contre l'impuissance à créer, la vieillesse et la mort.

L'interdit Damoclèse naît d'une image associée à une légende, ce qui fait sa véritable force. Le jeu d'équilibre entre les formes introduit ici l'omniprésence de l'Épée de Damoclès suspendue au dessus de nos têtes. Toutefois, cette épée n'est pas retenue dans l'installation, par un crin de cheval, mais par un fil métallique en suspension. Comme le mythe de Damoclès, on regarde donc cette épée qui peut à tout moment nous tomber dessus. Une épée dans nos vies qui peut évoquer les circonstances particulièrement périlleuses. Elle est, pour l'artiste, une interrogation vitale face aux interdits du monde.

Pas étonnant donc, qu'André Fournelle ait depuis longtemps utilisé dans sa production cette métaphore pour faire signifier tout un monde de puissances universelles, mais qui se transforment, au passage du temps, en indices d'un savoir-faire particulier. On obtient ainsi une installation dont les formes géométriques donnent une idée concrète de l'ampleur de leur universalité. Par les formes mêmes qu'il privilégie, la croix, le carré, le cercle et la pyramide et l'inscription de la verticalité, un même art d'attitude de signalement s'esquisse. Quelle herméneutique révèle donc le sens profond, essentiel de ces formes?

3.4.7 De l'universalité à la particularité

L'œuvre de Fournelle, tant figurative qu'abstraite, témoigne d'une dimension universelle accessible à un public international. La canalisation de l'universel vers le particulier qui traverse ses créations est véhiculée par l'intervention de formes géométriques simples possédant une charge symbolique ancestrale. Ces formes s'évanouissent dès qu'on veut les fixer, pour se transformer et s'amplifier. L'artiste n'a su les exprimer que d'une façon concrète, en mêlant le plus léger des éléments au plus lourd, le plus plat au plus grand, en construisant la précision, l'équilibre, en transformant l'espace en illimité et en s'abandonnant, dans la création des impulsions du don plastique. Qu'il s'agisse de la forme de la croix, du carré, du triangle, ou du cercle, tout doit converger, dans l'œuvre de Fournelle, vers un centre unique.

Les formes géométriques dont l'artiste se sert laissent subsister dans leur précision des éléments universels avec leur signification, et on voit seulement ressortir certaines de leurs « qualités » susceptibles d'éveiller la trace d'allusions personnelles. Si nous centrons l'interprétation de ces formes à la base d'une quête obstinée, nous voyons ces formes réelles se supprimer, s'élargir et se transformer en un rituel de signalement. Tel est donc le cas de formes géométriques utilisées par Fournelle, figures universelles qui incarnent une qualité générale qui se transforme en fil conducteur des codes remplis de sens singuliers.

Fournelle incarne dans *Passage* un aspect où la signification de l'universel s'est substituée par une architecture imaginaire dont les *colonnes* représentent l'axe vertical, les *clôtures* soulignent l'évocation de barrières imaginaires, interdictions générales formant partie de l'espace social. La présence incontournable du centre de *la cible*⁵³, hasard inévitable face au danger de mort où Fournelle crie bien une soif désespérée face aux relations du monde. On découvre que la forme de la *colonne* inscrit un trait formel significatif, marquant des préoccupations plastiques l'œuvre de l'artiste. À travers l'impressionnant déploiement des

⁵³ Cette image apparaît dans plusieurs créations de l'artiste. Nous la retraçons dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1987), *La dimension de l'absence* (1989), *Et l'unique cordeau des trompètes marines* (1995), entre autres. Image polysémique chez Fournelle, elle est associée à la pratique du tir, le symbole du destin, lieu d'identité.

éléments formels et matériels, *Resecare* témoigne du risque, du danger d'une démarche expérimentale, combinée de façon déterminante à une recherche introspective. La densité de cette installation démontre l'amplitude et la force créatrice de Fournelle. *L'interdit Damoclèse* est aussi une autre œuvre importante de son travail, elle est le corps de toutes ses croix incandescentes, ses X de métal refroidi qui soulignent la précarité et la fragilité de l'homme face à l'incontournable : le temps qui passe.

Tous ces signes de son travail et de sa persistance privilégient la tradition artistique occidentale : en ce sens la trace des formes dans la terre, le métal, le néon, le feu, est favorisée généralement par la symétrie et l'équilibre. Nombreuses sont effectivement, chez Fournelle, les références à l'art moderne et contemporain, images simples, si l'on peut dire. Telle est donc l'étrange visualité de ses grandes masses géométriques, de ses corps de lumière sans limite. Les œuvres de Fournelle apparaissent donc comme les monuments d'une très claire lucidité où constamment la lumière construit la dialectique de sa libération au vide. Mais cette claire lucidité prend aussi la forme d'un jeu intempestif. Un jeu dynamique perpétuel d'un aller et retour des conséquences phénoménologiques et sémiotiques.

L'œuvre de Fournelle a pour fondement les expérimentations de l'art contemporain, et notamment le désir de sortir l'art des lieux traditionnels et institutionnels. En ce sens, la démarche de cet artiste perd sa fonctionnalité représentative et reflète les crises de la société en demeurant un lieu d'expression des valeurs symboliques. Cependant, malgré la fin des idéologies imposées dans l'art moderne, Fournelle reprend cet héritage à son compte en exprimant son engagement profond par rapport aux institutions. Notamment, lorsque sa sensibilité y est perturbée. L'œuvre de Fournelle se fonde sur de nouveaux comportements : renouveau stylistique, brassages artistiques, arts technologiques. Les technologies apportent des outils à son art. Aujourd'hui, il s'en sert comme d'un instrument de médiatisation, et en invente de nouveaux. La création constitue bien pour l'artiste une base de contestation de l'enseignement académique des Beaux-arts. Dans son travail, à la recherche formelle du Beau succèdent des voies de recherche esthétiques nouvelles, dont les plus radicales, art conceptuel, minimalisme, performance, modifient durablement la signification et la perception de l'art, qui s'oriente parfois dans des voies à première vue hermétiques aux non-initiés.

CHAPITRE IV

L'UNIVERS MATÉRIÉL

Au-delà des formes, qui constituent déjà des questionnements, André Fournelle veut retrouver dans les images matérielles leur aspect dynamique pur. Parmi les matériaux à considérer, l'étude de la lumière et du feu occupe une place importante dans son œuvre. On les perçoit sous diverses formes avec une variante de plus en plus angoissante. Ils mettent en mouvement des archétypes qui nous renseignent sur un processus de symbolisation personnel. Les matériaux récurrents que l'artiste intègre dans ses œuvres et ses performances comme : le métal en fusion, le verre, les quatre éléments naturels (l'air, l'eau, la terre et le feu), la lumière du laser et des tubes de néon, entre autres, permettent donc de reconnaître le fil conducteur de Fournelle et de pointer son cheminement.

La nature ouvre en lui sa présence presque magique et délivre des images profondes dans ses créations. Elle devient pour cela même le nécessaire instrument de sa capacité de créer, entre l'absence et le passage, entre le jet et la surprise. Les matériaux, signes sociaux de son activité artistique semblent énergiques par essence, c'est pourquoi Fournelle les aime; mais ils peuvent apparaître agressifs lorsqu'ils sont dans certains adaptations de l'environnement. Car, ils sont forts, ils risquent de détruire tout ce qui est autour. Néanmoins, ces énergies de la nature sont blanches et probablement bienfaitantes. L'organisme social peut les assimiler dans ses espaces comme sortes des présences porteuses de sens. Des images lumineuses fabriquées en métal, néon, laser, feu, exhibant chacune leur nature de matières, à travers l'identité vivante, bien visible aux repères élémentaires. On pourrait tirer de toutes ces références la présence d'un « primitivisme » ou un « archaïsme » présent dans les œuvres de Fournelle, mais il s'agit d'une présence dialectique capable de remettre en jeu la force, la beauté, le mythe, les archétypes, établissant la relation entre le présent et le passé.

4.1 Laboratoire expérimental

L'esthétique de ce sculpteur s'exprime par la matière et tend à rapprocher la fin et les moyens. André Fournelle éprouve du plaisir à explorer. C'est grâce à cela qu'il apprend à connaître son environnement. Faire ce qui est interdit, pour l'artiste, est une forme d'exploration. Ce n'est pas l'interdit qui donne du plaisir, c'est l'exploration elle-même. Jeune, André Fournelle rejette l'enseignement de l'École de Beaux-arts. Il se tient à l'écart des institutions d'enseignement ce qui lui permet de sauvegarder sa liberté de création. Il fait son apprentissage artistique par des lectures, recherches et réflexions diverses. Au cours de sa carrière, il participe à de nombreux événements collectifs qui se veulent une alternative aux beaux-arts. Avec une charge davantage humaniste, ses projets et expériences cohabitent dans un espace social orchestré par divers bouleversements (engagement d'actions civiles et la recherche des nouveaux éléments d'expression plastique).

Entre 1961 et 1963, ses explorations en art le mènent à l'Institut de Technologie de Montréal et à l'École des Arts appliqués (céramique). Parallèlement, il travaille auprès du sculpteur Armand Vaillancourt les possibilités de la fonderie en art. Totalement habité d'une passion pour le feu, Fournelle inaugure en compagnie de Marc Boisvert la Fonderie expérimentale et collective⁵⁴ à Pierrefonds (Montréal, 1967-1973). Avec Marcelle Ferron, il organise aussi un laboratoire de recherche sur les techniques du verre et du métal⁵⁴. En particulier le métal sera pour Fournelle, un moyen d'évoluer à travers la matière. Son cheminement est rapide, il réalise plusieurs cours de perfectionnement en techniques de fonderie (Ontario, 1969 et en Italie, 1978-80) et des recherches sur la lumière (Département d'ingénierie, Université d'Ottawa et Université McGill, Montréal, 1970). Quelques œuvres nous rappellent cette période dont, *Sculpture Orgue Électronique*, (Figure 4.1) et *Les baroques ont marché sur la tête des surréalistes*, 1974. La constance de sa démarche se reflète fondamentalement dans l'expérience avec la matière : l'action du feu, de la lumière et de la fusion du métal. Fournelle précise sa position, de cet engagement et cette conquête du feu, dans la rédaction d'un manifeste intitulée *Livre blanc : recherche en fonderie expérimentale*, 1974.

⁵⁴ En 1970, avec Marcelle Ferron, il travaille dans un laboratoire supporté par la compagnie Superseal dans le but de développer des procédés d'application de verre-métal.

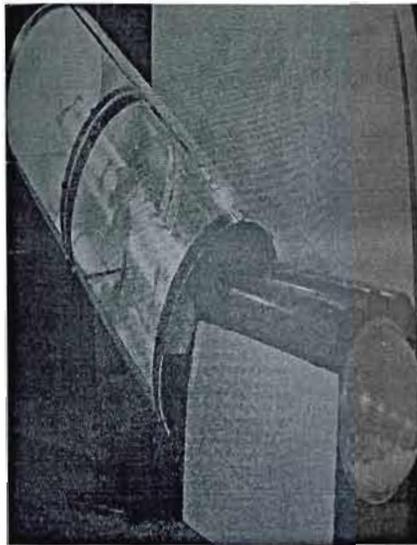


Figure 4.1. André Fournelle, *Sculpture Orgue Électronique*. Plexiglas, acier peint, aluminium, circuit de lumières, Système acoustiques électronique. Photographie : non identifié.

4.2 Artiste élémentariste

Il n'est pas rare, bien entendu, de trouver ce sculpteur dans une usine découpant des plaques de métal, ayant subi des alliages. Ses sculptures résultent des diverses transformations qu'il fait subir au métal. En effet, une grande partie de son œuvre se résume fondamentalement dans l'expérience de la fusion du métal. L'image du forgeron, travaillant le métal brut provenant de la terre, peut résumer à elle seule toute la production de l'artiste. La purification des matériaux, et de même, la réalisation spirituelle que recherche l'alchimiste, se fait par un procédé complexe sous l'action du feu. Le métal devient raffiné, poli, structure solide et brillante par son action. Ce matériau dégage donc un souffle magnétique dans les interventions de Fournelle qui passe par les vibrations de poids, de texture qu'il représente pour passer aux vibrations les plus subtiles, les plus éthérées, à mesure qu'il subit des transformations, c'est-à-dire reçoit l'engagement de la lumière par l'action du feu. Le métal constitue dans l'œuvre de Fournelle « l'esprit minéral ». Mais, comme écrit l'historienne et critique d'art Françoise Le Gris, la présence du métal donne à l'œuvre de Fournelle une

saveur médiévale. « Des temps immémoriaux se jouent dans les reflets du métal, évoquant armes et armatures de rudes chevaliers...⁵⁵ ».

Cet artiste-élémentariste préconise certaines théories en fonderie d'art. Il préconise l'abolition du système traditionnel de maquette, en considérant le travail en fonderie comme un moyen d'aboutir directement à la création. Dans les années 70, ses recherches s'attacheront aussi aux propriétés du verre. Sur la voie des échos de l'Alchimie, Fournelle orchestre un désir de simplicité qui vise bien à rencontrer la matière dans son existence précise et diverse. Ses créations mettent aussi en scène, dans un arrangement qui a sa propre dynamique, des médias non traditionnels, le plus souvent des médias modernes d'expression comme les projections (films, vidéos), des sons, des éclairages, ainsi que des matériaux généralement peu utilisés comme la pyrotechnie entre autres, qui peuvent être pilotée par des programmes câblés ou informatiques.

Quand on travaille dans une fonderie on a accès quotidiennement au métal en fusion. Je pense que c'est la matière la plus magique parce que quand on voit un filé de feu ou de métal en fusion, c'est comme un feu de lumière, mais c'est un feu d'énergie également. C'est un filé qui a comme une grande générosité parce qu'on peut le façonner, selon le moule ou selon la volonté du créateur et son imagination. Et cela est merveilleux⁵⁶.



Figure 4.2. *Cathédrale Pétrifiée*, 1976. Empreinte de bois, coulée de bronze sur base d'acier, 1,20m x 50 cm.

⁵⁵ F. Le Gris, *Et l'unique cordeau des trompettes marines*, *Espace* (Montréal), n- 33, automne 1995, p.25-27.

⁵⁶ Extrait de l'enregistrement d'Éric Daviron, *L'œuvre au rouge*.

Afin d'exploiter tout le potentiel énergétique et le rendre à son plus haut point d'expression dans une relation de plus en plus consciente, ce sculpteur confirme la trame des facteurs psychologiques uniques et personnels présents dans les matériaux. C'est donc à divers titres que les quatre éléments naturels sont convoqués dans son œuvre. Lecteur attentif de la philosophie tétravalente (les quatre éléments de la nature) de Gaston Bachelard, Fournelle introduit dans ses créations une réflexion portant sur l'étude des puissances matérielles. Comme Klein ou Jannis Kounellis, un nombre important de ses œuvres est réalisée au moyen du feu, de la lumière, de l'eau, de la terre. En intégrant ces éléments dans ses créations, il élabore et développe son travail de sculpture au-delà de l'objet sculptural traditionnel. Ses diverses investigations portant sur la fonderie, l'art du feu, le néon ou le laser, ainsi que la pyrotechnique confèrent, aujourd'hui à Fournelle un statut singulier sur la scène des arts visuels au Canada.

4.3 L'OMBRE ROUGE

Présentée en 1998 à Montréal, à la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière en novembre à Paris (France), conjointement avec l'événement Croix pyrotechnique réalisée lors du vernissage de l'exposition, et ensuite au Centre des arts de Shawinigan (Québec), dans le cadre thématique Géographie intérieure. *L'ombre rouge* est composée de trois pièces distinguées par des titres séparés. (Figure 4.3).



Figure 4.3. *L'OMBRE ROUGE*

4.3.1 L'axe d'acier (première pièce)

En 1998, Fournelle réalise cette pièce constituée en bois et en acier, légèrement oxydée à l'air, assemblée de manière à former un X. La forme évoque, en effet, le signe de la croix de Saint-André, le X de l'inconnu, et du double que l'artiste utilise fréquemment dans ses œuvres. *L'ombre rouge* prête à l'ensemble de l'exposition son titre. Elle fait partie d'une des séries les plus célèbres de l'artiste⁵⁷. Cette œuvre monumentale est composée d'une structure cruciforme en bois de 7m X 7m X 1,5 m de hauteur et de quatre plaques carrées d'acier massif - matériau de prédilection de l'artiste après le verre, le feu et les tubes de néon - qui clôturent les extrémités de la structure et hissent verticalement la sculpture à 80 cm du sol, donnant à la pièce une légèreté relative.

Dans cette installation, Fournelle projette, au-dessous de la structure principale, le marquage au sol d'une ombre rendue visible (de manière iconique) grâce à l'action d'un pigment rouge carmin. Cette couleur qui devient ici l'épiphane du feu délimite une mouvance vers un lieu autre, en soulignant une volonté d'accentuer un déplacement vers un espace illusoire. Le pigment devient l'ombre de la croix, signal du centre de la cible, empreinte cruciforme du lieu de la visée.

En favorisant l'axe horizontal, dans cette œuvre, l'artiste élimine l'une des caractéristiques essentielles de ses travaux antérieurs. La verticalité. Cette structure essentiellement minimaliste nous rappelle, bien entendu, les caractéristiques les plus marquantes du travail de l'Américain *Carl Andre*⁵⁸ (Figure 4.4) qui est sans doute l'une des sources d'inspiration de Fournelle. *L'ombre rouge* est une pièce qui orchestre l'alliage du bois et du métal. En utilisant ces matériaux, l'artiste renoue avec une pratique adoptée dès ses débuts, l'utilisation et la mise en valeur de deux éléments transformés par l'imagination

⁵⁷ L'artiste a réalisé toute une série de projets et de simulations visuelles de *L'ombre rouge*. En jouant avec divers matériaux comme le verre, l'acier, le feu, le mercure. Il a présenté aussi un projet de cette œuvre à la ville de Montréal pour la création d'un monument dédié aux victimes des génocides en 1998.

⁵⁸ Depuis le début des années 70, des plaques métalliques industrielles posées au sol composent l'apparence la plus connue de l'œuvre de Carl Andre. Il a installé quatre concepts majeurs dans l'ensemble de ses créations : la planitude (voir la sculpture comme un lieu), la composition modulaire et l'emploi des matériaux bruts. *L'ombre rouge* placée à l'horizontale révèle un lieu en soi. C'est dans ce sens qu'on trouve une analogie avec les projets de Carl Andre.



Figure 4.4. Carl Andre, *10 steel row*, 1967. 10 plaques d'acier 1 x 60 x 300 cm 1967

4.3.2 Le poids des matériaux

Travaillant avec des matériaux industriels, Fournelle opère une réflexion plastique qui pousse à son paroxysme la force physique et matérielle de l'œuvre. Plus précisément, cette sculpture propose de découvrir les effets de poids qui se trouvent au cœur de ses éléments constitutifs. Le volume dont il s'agit est imposant et transparaît la magie scénique de quatre tonnes métriques ancrées au sol qui semblent flotter dans l'espace. Ce sculpteur met en scène le poids de la structure comme une épreuve de force dramatique imposée aux matériaux, transposant en qualité plastique ce volume. Celui-ci est pour l'artiste une valeur, au même titre que la légèreté, mais il insiste ici davantage sur le poids que sur la légèreté.

Cette œuvre surdimensionnée crée pour le spectateur – qui peut circuler – un sentiment d'insécurité, nuancé par la beauté de la grandeur en équilibre. C'est l'énergie matérielle qui domine l'installation. Elle nous rappelle les spectaculaires sculptures en métal de l'Américain Richard Serra qui atteignent souvent des dimensions impressionnantes et sont littéralement « vécues » par le visiteur. André Fournelle met, bien entendu, en question le respect

traditionnel qu'impose l'œuvre, notamment sa statue- monument érigée pour commémorer les événements historiques et qui constitue un point de repère aussi bien dans l'espace que dans le temps.

En révélant la matière à travers les qualités esthétiques qui lui sont propres, l'artiste présente la notion de masse, de pesanteur, de densité, toutes des caractéristiques que le spectateur doit pouvoir ressentir naturellement devant l'œuvre. Dans le pur respect de cette conviction minimaliste, l'attention du spectateur se fixe sur le matériau lui-même. Cette sorte de sobriété extrême est bien l'une des qualités de l'installation, mais elle ne constitue pas, selon l'artiste, un but en elle-même. La monumentalité des matériaux bruts évoque ici plutôt un certain primitivisme, rappelant l'attachement de l'artiste aux énergies naturelles. L'œuvre suscite, en effet, l'abri de ces forces élémentaires mais conserve tout son mystère, comme s'il s'agissait d'une découverte archéologique de la forme dont on ne peut que supposer l'usage originel. On trouve donc dans *L'ombre rouge* le geste de l'alchimiste attelé à la transmutation de la matière.

4.3.3 Tableaux construits (Seconde pièce)

Au mur, proche de la construction principale, quatre pièces en acier et bois de 1,5 m X 1,5 m sont regroupées. Ces pièces intitulées *Le mur où s'imprègnent les âmes* ont été réalisées par Fournelle en 1998. En s'appuyant sur la forme du carré, symbole de la Terre et du Cosmos, l'artiste revendique une fois de plus une abstraction héritée de Malevitch. Comme pour construire un *pattern (motif)*, l'artiste cherche à isoler les différents fragments constitutifs de la structure principale : les plaques d'acier et le bois de palissandre de Rio pour les ré-arranger au mur. Ces conceptions géométriques soigneusement construites sont exécutées dans des plans plats du matériau, même si elles sont sculptures, elles pourraient être considérées comme des vrais tableaux. De la même dimension que les plaques qui clôturent la pièce principale, elles empruntent le double tenon qui résulte de l'harnachement des membrures de bois, c'est-à-dire, le résultat bidimensionnel de la jointure extérieure de ces deux matériaux.

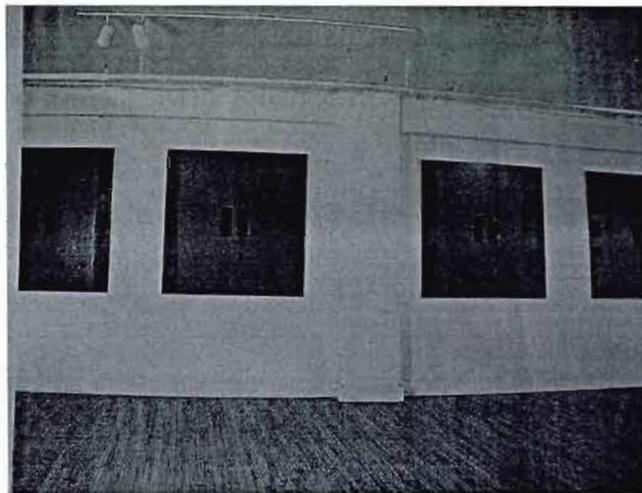


Figure 4.5. Le mur où s'imprègnent les âmes

Ce sont des tableaux composés comme cadres bruts et séparés par des espaces séquentiels. Ils ne sont pas le résultat d'un acte sculptural imprimé au matériau afin de l'infléchir, il y a plutôt une façon de révéler la matière à travers les qualités qui lui sont propres. D'un point de vue physique, ils atteignent la limite de notre perception d'un espace donné; sur le plan artistique, ils brouillent, avant tout, la frontière entre peinture et sculpture. Ces tableaux, comme leur titre l'indique, participent d'une profonde signification. Ils deviennent des réceptacles des forces du passé. Ces murs représentent un symbole non seulement du monde matériel, mais aussi du monde de l'esprit, présentant l'arrêt où les âmes pénètrent.

4.3.4 Bâtissons une cathédrale (Troisième pièce)

Au mur, une autre évidence s'impose à l'esprit. Le spectateur découvre encore une croix, mais cette fois une croix murale qui mesure 2 m de large X 2 m de hauteur. Celle-ci réalisée par l'artiste en 1992, a entouré l'exposition des œuvres de Beuys, Kounellis, Kiefer et Cucchi en 1998. Elle est faite en acier finement dessiné et évidé. Le vide, lieu dépourvu de matière, reçoit donc une certaine forme d'être et devient, dans l'installation, une conception

d'un espace organisé, ordonné et harmonique. Ainsi le vide *enfermé* entre les deux axes conducteurs de la croix dégage une densité d'énergie différente du vide *extérieur* à l'enceinte. Cette différence de densité d'énergie a pour conséquence directe l'apparition d'une force exercée sur l'interface séparant les deux *milieus* (l'intérieur et l'extérieur). L'artiste définit la qualité du vide par la présence de l'air, car tout objet vidé est en effet rempli de l'air. Symbole de la vie invisible, cet élément est un vecteur de sensations dans les créations de Fournelle : ondes sonores et lumineuses, rythmes saisonniers, la dimension d'une absence.

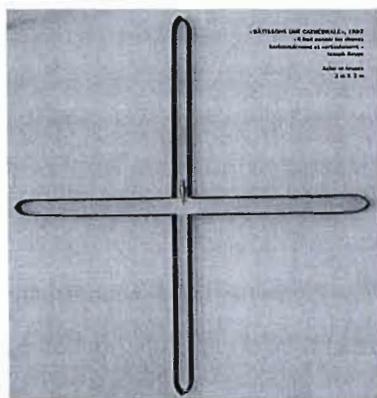


Figure 4.6. Bâtissons une cathédrale

Dans le centre de la croix est suspendu un poids de bronze fixé à un fil métallique. À la limite de chacun de ses axes, Fournelle érige la forme ogivale, en renforçant un style médiéval. La mise en place de la verticalité est consolidée ici par les branches ascendantes de la croix, lesquelles contrastent avec l'imposante horizontalité imposée par la structure principale. L'œuvre célèbre les mots de Joseph Beuys : « *Il faut penser les choses Horizontalement et verticalement.* » C'est-à-dire, à l'image de l'homme, car quand l'homme étend les bras c'est une croix. La construction formelle est inséparable ici de la symbolique qui traverse la réception des matériaux. En effet, signe polyvalent, la croix comme tous les systèmes cruciformes, est aussi liée à l'idée du *feu* et de *la flamme*. D'ailleurs, ce sculpteur réalise une série des simulations visuelles de *L'ombre rouge* en 1998 utilisant comme matériaux, le verre, le cuivre, le mercure, le granit et le feu. On n'a pas besoin de connaître quoi que ce soit sur l'histoire de la sculpture pour comprendre et percevoir ce travail conçu en relation avec les matériaux et avec ces autres paramètres que sont le temps et l'espace.

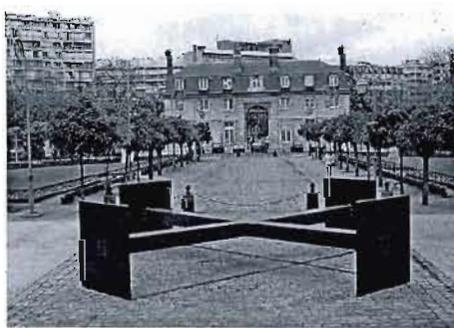
4.3.5 L'ombre dans la lumière

La lumière ne saurait exister sans l'ombre, son contraire, qui la révèle par ses variations nuancées. Visible absence, dès la Renaissance l'ombre a constitué le centre de préoccupations plastiques importantes. Telle qu'une présence furtive et clandestine projetée à l'extérieur, cette « ombre rouge » instaure un va-et-vient constant dans le travail de Fournelle entre ce qui est manifesté par la lumière et ce qui est sous-jacent, entre l'apparaître que l'on a sous les yeux et le transparaître qui tente d'émerger au-delà du vide. Elle révèle la couleur utilisée pour représenter son reflet et l'impression générale de l'espace. Symboliquement, l'ombre rouge est pour Fournelle l'affirmation des pulsions, le passage à l'acte, la persuasion, la fuite, la destruction, l'exigence, la voix des opprimés. Elle est une force. La volonté de prendre des risques de l'artiste, des transgresser les interdits, le besoin de signaler le danger se centrent dans cette image. Cette ombre représente bien les exilés, les poètes maudits. Elle est le corps matériel qui témoigne de tous ces x que l'artiste a inscrit dans l'espace urbain.

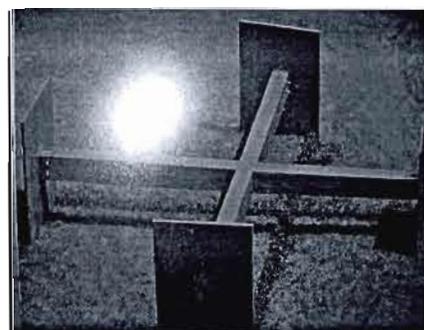
Associé à un organisme humanitaire, la **Croix-Rouge** est pour l'artiste une liaison avec son pays d'origine. La croix qui marque le centre du *drapeau britannique*, symbole aussi de l'organisme sauveteur des enfants de guerre. Cette ombre rouge de la croix devient ici un espace qui marque la remontée de *Le Marché De l'or*, *La mémoire de l'interdit* (1992) (Figure 4.7), et *d'Un Sphinx incompris* (1995). Si l'utilisation de la croix dans cette installation s'explique par la vocation sacrée, son ombre, elle a aussi un lien, direct mais tout de même réel, avec celle d'un acte violent de *transgression* qui fait partie d'un programme de subversion.



Figure 4.7. André Fournelle, *La mémoire de l'interdit*, 1992. Acier et tube néon au cobalt, 2 m x 2 m. Élément mural, Galerie Frédéric Palardy, Montréal. Photographie : Michel Dubreuil.



(a)



(b)

Figure 4.8. *L'Ombre Rouge* (a) Paris, 1999. (b) Cirque du soleil, Montréal, 1998

4.4 LUMIÈRE ET SILENCE

Événement éphémère organisé dans le cadre de la Saison du Québec en France sous le Pont des arts à Paris, 20 juin 1999 (Figure 4.9).

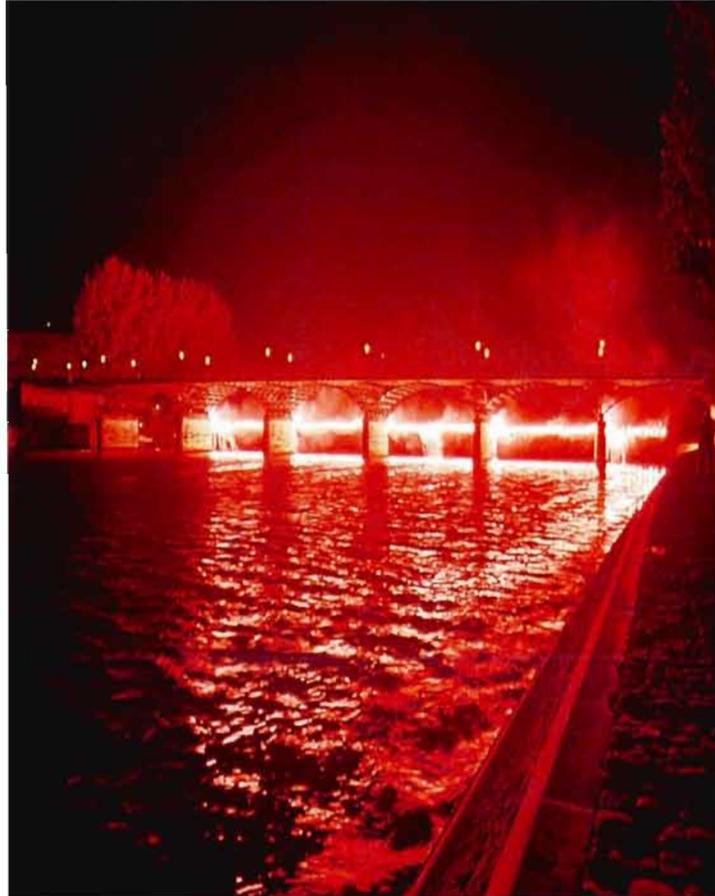


Figure 4.9. *LUMIÈRE ET SILENCE*

4.4.1 Au cœur du rituel

Le rituel est d'abord un geste commémoratif qui actualise la création. Il est ce qui permet à l'artiste d'actualiser, à travers des gestes précis, le temps et l'espace profanes. Fournelle sacralise en effet le temps et l'espace, permettant un débordement régénérateur dans les gens qui « participent » dans l'acte. De même, le rite consacre l'espace et l'orienté en fonction de sa signification, puisque un espace consacré est un espace orienté.

Quand Fournelle proposa d'illuminer le Pont des Arts à Paris, par l'intervention d'une ligne de feu, une forte controverse s'ensuivit. Obtenir les autorisations représenta un combat acharné pour l'artiste pendant plus de 3 ans. Ce projet présenté en 1997, s'est enfin réalisé en 1999, avec la participation des spécialistes pyrotechniques du groupe F de Nîmes France. Les préparatifs furent longs et demandèrent comme toujours de multiples dessins, photographies ainsi que la mise au point d'un dossier de présentation et la tenue de nombreuses réunions avec les autorités locales. À partir de mai 1997, l'équipe des spécialistes pyrotechniques ainsi que l'artiste en collaboration avec l'historien de l'art Pierre Restany, se mirent au travail. Le propos envisagé par Fournelle était bien double : tout d'abord illuminer le pont après la tombée du jour; et ensuite, enregistrer sur pellicule les images furtives de cette intervention comme image-mémoire. *Lumière et silence* est pour certains l'œuvre la plus spectaculaire de l'artiste.

Pierre Restany rapporte en effet des propos de Fournelle prononcés avant la réalisation de cet événement : « Le projet consiste à créer une ligne de feu longeant le Pont des Arts au-dessus de la Seine afin de relier les deux rives... La Seine, ce lieu de passage chargé d'histoire, est l'endroit de prédilection par excellence pour créer un événement éphémère sûrement, mais rempli de sens et d'émotion⁵⁹». En s'appropriant l'idée de l'identité du feu reformulé par Bachelard : *Le feu est ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel*, Fournelle participe sous la forme du complexe d'Empédocle du feu comme principe de vie, et sous la forme du Phénix il exprime, dans le lieu, le désir d'un renouvellement.

Il conçoit dans cet événement l'intégration de deux polarités: l'eau et le feu. Le feu vivifiant cherche à se combiner avec l'eau primordiale et régénératrice de la rivière. Deux forces qui résultent, dans l'acte, d'une entente miraculeuse en parfaite harmonie. Le site reçoit, en effet, le baptême élémentaire de l'eau et du feu. La gigantesque ligne de feu en symbiose avec l'environnement laissa d'être destructrice pour se constituer en élément de l'acte purificateur. On comprend, bien entendu, pourquoi Pierre Restany voit dans le travail de Fournelle la résurgence de l'artiste alchimiste.

⁵⁹ Texte du projet *Lumière et silence*, 1997, p.3.

4.4.2 Le pont des Arts

Le Pont des Arts et la Seine deviennent ainsi les supports de cette intervention spectaculaire. Ce pont piétonnier, ce lieu de passage chargé d'histoire, comme dit Fournelle, poursuit, à travers l'affection élémentaire de la lumière, *sa destinée à caractère intimiste*. Avec l'imposition d'un geste public - intégré à nouveau *in situ* - l'artiste travaille une voie rectiligne de nature pyrotechnique. Une ligne de feu qui se propagea sur 155 mètres d'eau.

Pour la réalisation de cet événement, il a fallu bâtir à l'avance un assemblage de barres en acier de six mètres de long supportant des pièces pyrotechniques qui descendaient au moment voulu à deux mètres de l'eau. Chacune des structures a été supportée par deux treuils installés sur le Pont. L'événement met davantage l'accent, pendant six minutes furtives, sur un pont éphémère, effectuant un rapport direct de suspension dans l'espace. La mise en place de la ligne permet de changer radicalement le paysage. La ligne devient ainsi la trace d'un lieu inexistant. À 23h 07, ce passage des flammes s'inscrivait sur l'eau, mettant en relation deux éléments opposés l'eau et le feu. L'Intensité de ce projet nous fait penser, bien entendu, à l'emballage du Pont Neuf (Figure 4.10) que Christo avait réalisé quelques années auparavant⁶⁰. Mais, à la différence de celui-ci qui « révèle l'espace en cachant, en « emballant » le monument, la performance de Fournelle « révèle en illuminant le lieu », en le modifiant de manière provisoire.

Le pont, lieu d'une traversée générale, intervient comme support de grands rêves initiatiques de l'artiste. D'ailleurs, André Fournelle a toujours été fasciné par les ponts qui sont, en effet, un lieu de passage. Encore là, il faut se poser la question, de savoir si on se situe ici devant l'idée du pont comme structure architecturale (lieu de la traversée), ou plutôt devant une image matérielle qui révèle symboliquement le monde immatériel (invitation qui nous force à faire des prises de conscience, des projections dans un souvenir, et qui nous place dans la trajectoire du sublime).

⁶⁰ Les Christo ont réalisé un travail monumental et éphémère au même titre que Fournelle.



Figure 4.10 Christo, *Emballage du Pont Neuf, Paris, 1985*. Polyester ocre-jaune. Photographie : non identifié.

4.4.3 Filet de lumière

Si l'artiste nous invite à une réflexion sur la notion de *passage*, il sollicite également notre imagination, notre sensibilité face à l'évanescence de la flamme. Tout au long de cette ligne d'énergie, on peut sentir la richesse de la matière vivante qui brûle et explose dans une splendeur éphémère, dans un fuir vers la disparition. L'Instantanéité amplifie ici l'effet spectaculaire de la création. L'unité de rapport *sublime* ne peut se manifester que par l'état de choc évoqué par la dématérialisation furtive, par le dynamisme du feu qui menace avec sa puissance. Cette sensation d'impact, de grandeur et de force que procure cet élément, avec sa capacité à agir avec violence, laisse entrevoir ses effets destructeurs (voir sa capacité de réduire la nature à rien). Il ouvre les portes au « sublime dynamique » déterminé, sans doute, par la menace de la nature sous la fragile humanité. *Lumière et silence* nous rappelle qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans l'espace qui restent dans la mémoire. Cette ligne de feu temporelle, méditation du devenir du site, invite le spectateur à découvrir le cheminement d'un espace flamboyant. Le feu est ici une image si dynamique qu'elle permet à l'artiste d'habiter l'espace. Dans ses créations, dit ailleurs Fournelle: « C'est n'est pas l'effet du feu qui m'importe mais le feu en tant que matière sculpturale. Cette fascination que le feu exerce

sur moi se traduit par une passion sans cesse renouvelée de son utilisation constante dans mes interventions⁶¹».

On retrouve dans les créations de Fournelle la force dynamique du feu sous un pont au canal Lachine en 1990 (Figure 4.11), ainsi que dans *Âme des draveurs et des radeliers* en 1998 (événement rencontre sur la rivière Saint- Maurice, île Saint- Quentin à Trois-Rivières) (Figure 4.12). Ces événements reviennent comme traces d'une nécessité de répétition dans sa démarche. Ainsi, la reprise des gestes que l'artiste réalise laisse place à la question de l'autocitation et cela est, sans doute, la conscience que l'artiste a pris de son propre acte créateur (l'esthétique de formes et de matériaux). Comme son titre le suggère, *lumière et silence*, est une intervention qui amène le spectateur à une « contemplation intimiste ». C'est donc en teintant l'espace de lumière que l'artiste lui procure une consistance. Rien ne suggère comme le silence le sentiment des espaces illimités. Un paradoxe se dégage de cette œuvre, comme s'il y avait un désir de fixer l'événement en cours, une création qui ne reviendra jamais et qui est appelée à mourir au rythme du temps qui passe. Paradoxe aussi de cet arrêt sur l'image du feu qui est essentiellement marquée par l'éphémère et le fugace.

⁶¹ *Ibid.*, p.3.

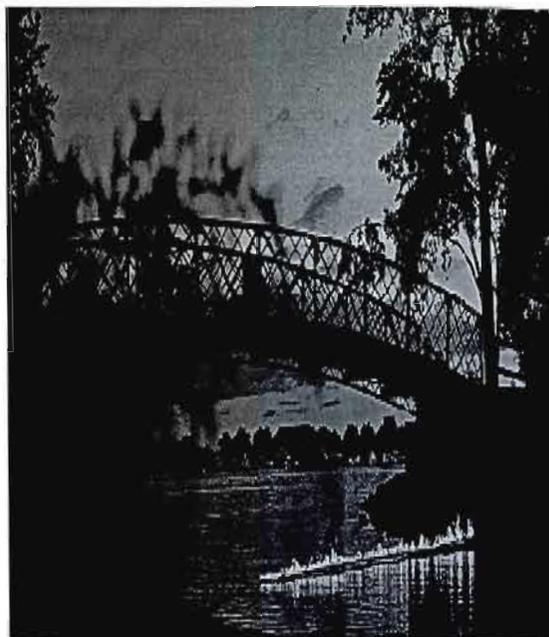


Figure 4.11. André Fournelle, *Ligne de feu*, Intervention au Pont au canal de Lachine, 1990. Photographie : Michel Dubreuil.



Figure 4.12. André Fournelle, *Âme des draveurs et des radeliers*, rivière Saint- Maurice, île Saint- Quentin à Trois-Rivières, 1998. Photographie : Michel Dubreuil.

4.5 PYROPHORE

Œuvre d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement. Musée d'art et d'ethnologie, Pulperie de Chicoutimi, 2003.



Figure 4.13. *PYROPHORE*

4.5.1 L'arche de feu

Deux structures assemblées de sept mètres de haut, représentant chacune la moitié d'une arche ogivale, composent cette sculpture monumentale. À son sommet surplombe une flamme alimentée de gaz naturel de 2 mètres de haut qui attire les regards vingt secondes à toutes les heures. Des sources lumineuses blanches et bleues en fibre optique sont intégrées à la sculpture. Faites en acier Corten et installées sur une butte, les deux structures assemblées, situées dans deux plans parallèles l'un à l'autre, sont séparées d'une distance d'un mètre. Une console électronique permet de programmer, à l'aide d'un ordinateur, les différents cycles d'éclairages très complexes de la mise en lumière de l'œuvre. En stimulant la créativité,

l'implantation de ce système de contrôle astucieux permet à l'artiste de choisir le rythme et la couleur de la lumière en fonction d'un moment précis. Il y a bien dans la sculpture un dispositif installé pour la durée d'une présentation matérielle.

Cette immense structure, baptisée *Pyrophore*, est inspirée principalement de la vocation industrielle de l'ancienne Pulperie de Chicoutimi (Québec) ainsi que de la reprise du motif des arches ogivales caractéristiques de l'église gothique du Sacré-Cœur, située à proximité du site de l'installation. L'arche, prise ici sous la fonction d'édifice commémoratif représente, une fois de plus, l'obsession de l'artiste pour la verticalité de la flamme et le temps qui passe. Symbole de protection, de sauvegarde, l'arche est un signe impératif dans la ville qui réunit, depuis l'antiquité, un ensemble de valeurs humaines. Ouverte et engagée dans la mémoire du site, elle cherche à être un signe d'espoir, de sécurité et de renouveau. Structure solide qui reflète l'axe temporel, *Pyrophore* réserve une solidarité entre le passé et l'avenir de l'espace. La valeur créatrice du devenir, de la fluidité même de la durée qu'incorpore Fournelle dans cette intervention à caractère permanent, à travers la fusion d'un rythme réel, continue et programmée, vient soutenir la promesse d'une métaphore.

4.5.2 Le temps comme matière

L'œuvre de Fournelle est donc une philosophie centrée sur les matériaux et leurs diverses transformations. Sans doute, la continuité de la substance créatrice n'est plus que la continuité d'une substance temporelle. Ainsi, le temps est pour ce sculpteur et performeur une matière qui peut être modelée ou programmée consciemment. Tout un cycle de métaphores qui constituent les signes du temps sont les évidences d'un plan basé sur la dynamique vitale de la durée. En effet, dans nombre de ses travaux, il n'est pas rare de retrouver différents dispositifs en train de fixer sur rubans et pellicules le temps qui passe. Ces présences multiples ajoutées à celle du public, donnent l'impression d'élargir le cœur de ses créations.

C'est donc toujours et partout la même idée fondamentale qui guide sa pensée. Le mouvement élémentaire, l'espace, le feu sont condamnés, dans son œuvre, à rester indirects, éphémères, alors que la solidité matérielle de l'acier s'inscrit dans un désir d'immortalité. On a alors l'impression que l'âme de son œuvre s'interrompt dans le flot de la durée, comme deux dialectiques complémentaires: l'instantanéité d'un élan forcément sans arrêt et sa persistance dans la mémoire. Le temps est ainsi lié à un enchaînement narratif.

Pour représenter le temps, l'artiste construit dans *Pyrophore* des rythmes lumineux, c'est-à-dire un système d'instantanés exceptionnels et éblouissants qui marquent profondément le spectateur. Avec cette œuvre majeure, qui célèbre une beauté qui a son propre rythme, l'artiste poursuit son cheminement dont le fil conducteur est la lumière : celle du feu et du métal en fusion. Naturellement, deux matérialités qui illustrent une vie rythmique, une pensée rythmique des diversités temporelles. L'artiste est lié lui-même à cette action du temps. En réservant une solidarité entre le passé et l'avenir, Fournelle fait transparaître la durée, comme une matière qui fait que le passé reste la substance du présent. La valeur créatrice du devenir est, dans l'œuvre de Fournelle, la présence d'une forme et d'une matière qui convergent au sein même de la durée active, vécue, et métaphorique. L'action réelle du temps réclame, dans son œuvre, son propre espace, sa propre poétique.

4.5.3 L'action de l'espace

Pyrophore peint des figures de durée aussi clairement que des figures d'espace. Les événements exceptionnels du site trouvent dans cette œuvre des résonances. À travers des nombreux exemples d'appropriation abordés par l'artiste dans le cadre de sa carrière, nous avons rencontré une grande diversité de signes, de constructions, inscrits dans l'espace ainsi revendiqué: *La ville Blanche* (1986) à l'occasion du symposium de Lachine (Québec), *Un moment vivant* (2000) (Figure 4.14) à l'aéroport de Taipei (Taiwan), ou *Gate to the future* (2006 -) à l'Université de Toronto (Ontario, en réalisation). Ces différentes inscriptions ponctuelles dans l'espace sont des structures monumentales qui marquent et signalent le site (œuvres signalétiques). C'est cet aspect matériel du marquage que nous souhaitons interroger,

afin de mieux cerner une cohésion de son appropriation. Ce « marquage présence » représente, bien entendu, dans le cas de *Pyrophore*, une double nature, à la fois symbolique et matérielle. Cette œuvre *in situ* située à l'entrée du musée régional La pulperie de Chicoutimi (lieu historique majeur de la région), devient le support de matérialisation d'une identité, à la fois individuelle et collective. En s'inspirant de la vocation industrielle de cet espace, désormais reconnu comme l'un des moteurs de l'industrie touristique, Fournelle veut, explique-t-il, refléter aussi ses propres préoccupations artistiques : « *J'ai en effet une passion pour l'art du feu. L'art du feu me fascine, et le lieu m'inspire beaucoup*⁶² ». Pour faire reconnaître ce patrimoine, l'artiste réinjecte du sens dans l'espace qui a perdu ses fonctions d'origine et dont la désaffectation remet en cause sa pérennité. Un nouveau marquage se produit alors, par l'association symbolique entre l'espace d'appropriation et l'artiste qui l'a défendu, promu et investi par l'intervention matérielle, et un « marquage signal » qui transforme le site suite à sa reconnaissance (réhabilitation).



Figure 4.14. André Fournelle, *Un monument vivant*, Tainan, Taiwan, 2000. Arbres, bois pétrifié et cuivre.
Photographie : non identifié.

Fournelle est, à travers cette installation, dans un balancement permanent entre l'individuel et le collectif. Cette identité collective se matérialise, et se construit dans la dimension spatiale, à travers la sculpture-signal d'une appropriation de l'espace. Le

⁶² Voir dans *Le Voir*, Québec, 27 mars au 2 avril 2003, p.34.

monument vient immédiatement à l'esprit du spectateur. Il renvoie à l'ensemble d'une société, il reflète dans sa durabilité comme construction, des caractéristiques sociales de la population pour laquelle il est construit. C'est cette visibilité de l'existence sociale des groupes sociaux qui est en jeu à travers cette production de reconnaissance et cette affirmation d'une légitimité dans un espace. À travers l'évocation éphémère de la lumière et du feu, ainsi que de la persistance du métal ancré comme point de repère dans le site, nous voyons bien le marquage de l'espace constituer la matérialisation d'une forme d'affirmation. Cette problématique du marquage nous amène à être attentifs non seulement aux signes produits par l'artiste, mais également aux signes de symbolisation et revendication de la force matérielle de cette appropriation de l'espace.

4.5.4 L'énergie matérielle

On a toujours conçu le travail de la matière comme élaboration d'une forme plaquée de l'extérieur. André Fournelle propose, au contraire, de valoriser la matière, de la montrer pour ce qu'elle est, et de suivre sa tendance à l'entropie, à la dégradation et à la disparition. En montrant la matière à un moment donné de sa chute, son travail réalise l'ambition paradoxale de **pérenniser l'éphémère**. Aujourd'hui encore, cette réflexion sur la matière trouve des échos dans des œuvres plus récentes. Si Fournelle a toujours considéré la sculpture comme un dispositif de mise en relation d'un spectateur avec un espace déterminé, son travail sur la matérialité n'a eu de cesse de problématiser cette relation via une approche de type phénoménologique, une confrontation à l'histoire de l'art et un engagement critique face à la société de son temps.

Pour l'artiste, il est question de donner une existence dynamique propre à une matière élémentaire. À travers les quatre éléments de la nature (l'eau, la terre, l'air et le feu), par exemple, on trouve dans ses créations la dialectique générale de la vie, qui comporte la naissance, la croissance, la mort et la reviviscence après la mort constituant des contenus appropriés à la forme symbolique proprement dite.

Toutefois, l'imagination matérielle n'est pas juste une opération intellectuelle chez Fournelle. Elle s'exprime plutôt en métaphores. C'est pourquoi les images matérielles sont un centre de convergence. Elles nous placent au plein centre du monde symbolique. C'est donc dans la région de la métaphore que l'image devient active. Ce sculpteur a beaucoup insisté sur la base organique des symboles et ses énergies dynamiques dans la construction de l'objet artistique. Pour lui, la communicabilité des images matérielles est un fait de grande signification ontologique. Ces images sont anthropomorphiques, c'est-à-dire, la nature s'exprimant en termes humains. Elles concilient le sujet et l'objet, la dimension d'immanence et de transcendance. Elles sont donc un lieu de rencontre du réel et de l'irréel. C'est pourquoi leur compréhension se trouve au niveau symbolique.

Pour lui, il existe divers feux qui portent la marque indélébile de leur individualité. Le feu du métal en fusion, le feu électrique, celui de tubes de néons, celui du laser, celui des artifices, ont des différences essentielles intrinsèques. Chacun d'eux porte, en effet, des conditions *a priori* de sensations toutes subjectives. Ils sont ce mystère sur lequel l'artiste crée son discours et sa propre rêverie. L'identité dynamique du feu constitue une polarité inaliénable dans le champ de l'imaginaire de ce sculpteur alchimiste. En proposant une philosophie de l'acte qui s'appuie sur une phénoménologie matérialiste, il détermine l'image matérielle comme résultante des pulsions inconscientes et des forces oniriques qui s'épanchent sans cesse dans la vie quotidienne. L'imagination matérielle est, sans doute, une imagination première qui se manifeste toujours changeante. Centre de convergences, elle nous place en plein monde du symbole en nous faisant vivre un dynamisme vital. Dans ses créations, le spectateur trouve les formes d'un dynamisme propre aux matériaux élémentaires, air, eau, terre et feu. Il veut créer une image sensible qui gouverne l'apparition de formes naturelles visibles (artiste élémentariste). Ces outils symboliques sont notamment un jeu créatif.

La flamme dansante et polymorphe qui prend naissance dans l'œuvre de Fournelle est ainsi le résultat d'une incubation. Cet élément riche et dense, l'amène très tôt à découvrir cette puissance primaire dans ses créations. Le travail expérimental en fonderie, les études réalisées avec des experts sur les feux d'artifices, ainsi qu'une lecture attentive des ouvrages de Gaston Bachelard, mesurent les traces d'une réflexion, d'une rêverie face à ce matériau. Le

feu qui anime la création d'un discours et d'un signal. Voyant dans la force matérielle une manifestation tantôt joyeuse, tantôt courroucée d'un puissant génie, l'artiste manifeste son pouvoir énigmatique. L'usage de la flamme et des matériaux qui se fusionnent par l'action du feu (le métal, le verre, et bois) animent la création d'un cheminement, d'un signal rendu visible à travers le temps et l'espace. Après avoir intégré la lumière à travers des répétitions et des renvois multiples, Fournelle crée aussi un « voir » qui relève d'une volonté à fusionner le champ artistique à d'autres champs de la connaissance. Dans un approche pluridisciplinaire entre le rapport art-technologie et art-architecture, l'artiste poursuit l'utopie heureuse des arts intégrés.

En résumé, la démarche de cet artiste nous a conduit peu à peu à la métaphore d'une propriété qui affirme ses puissances créatives et symboliques : le feu sur les cendres de mort dans *Fire in your cities* (1982), la performance *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1987), le théâtre invisible de *La dimension de l'absence* (1989) le feu vivant de *Resecare* (1990), le feu qui agit *La mémoire de l'interdit* (1992), la croix de feu de *L'interdit Damoclèse* (1992), le feu au cœur du vide dans *Espace cubique ou hommage à Malevitch* (1992), l'évocation cachée du feu dans *la Fixité de phénix* (1992), l'intervention sur les ruines de l'Église grecque orthodoxe Saint-Trinité à Montréal (1993) (Figure 4.15), l'alliance du métal et le feu en *et l'unique cordeau des trompettes marines* (1995); la croix de lumière de *Saisie substance* (1996), la dimension spectaculaire de l'action pyrotechnique sur les rivières dans *la Ligne de feu* 1990 à 1999, l'engagement social dans *Les incendiaires* (2005) ainsi que *Voix d'eau et de feu* 2008 (Figure 4.16), toutes ces interventions, ces actes sont, d'après nous, la preuve qui affirme la base de la notion d'un feu toujours en transit, toujours en constante transformation. En ce sens, on pourrait citer très opportunément les paroles d'André Malraux quand il a dit que le monde de l'art n'est pas celui de l'immortalité, c'est celui de la métamorphose.

André Fournelle nous a raconté comment, étant enfant, il été fasciné par le feu. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement. L'artiste évoque ses propres sculptures comme des objets éclatés d'énergies dynamiques. Cette évocation des souvenirs d'enfance ramène dans ses œuvres le processus d'un développement vital. Ses créations sont peut-être les luttes personnelles qui sont programmées dans le but de signaler

le cours d'une vie? Mais plus que ça, elles font partie d'une sorte d'heuristique imaginaire de la vie et la mort. Cette rêverie très générale détermine un véritable centre où s'unissent l'instinct de vivre et l'instinct de mourir. *Enfant, la chimie me passionnait*, se souvient Fournelle. *Pour jouer, je faisais des feux d'artifice. Plus tard, je me suis infiltré dans le milieu de la pyrotechnie*⁶³.

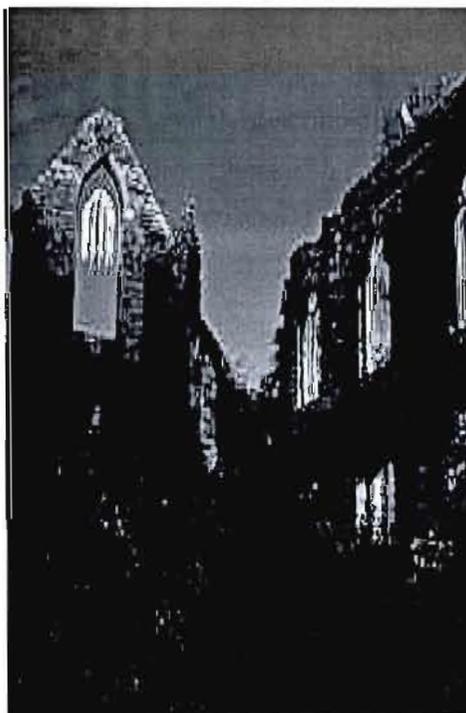


Figure 4.15. André Fournelle, *L'atelier imaginaire*, 1993. Intervention sur les ruines de l'Église grecque orthodoxe Saint-Trinité à Montréal. Acier, tube néon et génératrice, 2,50 m de hauteur. Photographie : Michel Dubreuil.

⁶³ R. Viau, *André Fournelle : attention! Une ligne de feu peut en cacher une autre*, *Vie des arts* (Montréal), n-174, printemps, 1999. p.66-67.

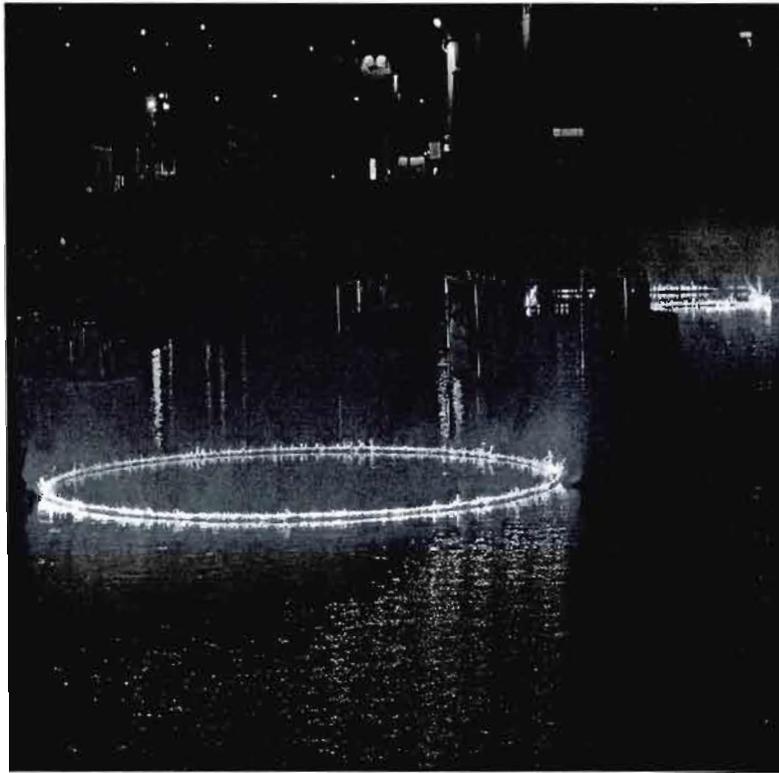


Figure 4.16. André Fournelle, *Voix d'eau et de feu*, Quais du Vieux-Port de Montréal, 2008. Gilles Bissonnet et André Pappathomas, avec le Chœur Bref et le Chœur Mruta Merti. Photographie : Michel Dubreuil

CHAPITRE V

L'UNIVERS CONTEXTUEL

« Tous les lieux de la terre n'ont pas un « génie », ne sont pas topiques (de topos), tous les instants de l'histoire ne sont pas heures propices, kérygmes (Kairos, avènement). »

(Gilbert Durand.)

5.1 L'esprit des lieux

Dans son ouvrage, *Le site et le paysage*, Anne Cauquelin définit le **site** comme un rapprochement de la vision contemporaine d'un monde où les choses et les gens sont en mouvement. Elle souligne à ce sujet : le terme « site », est *le sentiment d'appartenance à un lieu protégé dans lequel se trouvent des sites*⁶⁴. Ainsi, il est la construction d'un paysage élargi qui prend un aspect dans l'expérience. Dans les années 1980, par exemple, les artistes concevaient leurs œuvres (les installations) spécifiquement en fonction d'un lieu. En effet, il se produisait qu'une partie de l'œuvre construite soit faite sur place en tenant compte de l'architecture et de la dimension de l'espace. L'espace n'est plus simplement représentée mais c'est au cœur de lui-même (*in situ*) que l'artiste travaille. C'est pour quoi l'œuvre doit être une véritable expérience liée au monde réel. Dans les œuvres « in situ » et du land art, le site est bien ce qui n'est pas vu, mais ce qui donne à voir. Les interventions d'art contemporain entretiennent avec le lieu une relation très particulière. Une relation que Lesley Johnstone qualifie dans son ouvrage, *L'installation, invention d'un contexte*⁶⁵, à la fois de syntaxique et de sémantique. Nous reprendrons à notre compte ces deux rapports liés au marquage de l'espace dans les œuvres d'André Fournelle. Nous faisons l'hypothèse qu'il n'y a pas d'appropriation sans indiquer un espace donné, que le marquage de l'espace accompagne toutes les formes d'appropriation de ce sculpteur, des plus symboliques aux plus matérielles. En effet, ce créateur organise un espace, un lieu, pour faire vivre au public une expérience

⁶⁴ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, PUF, Coll. « Quadriges », 2002, p.24-25.

⁶⁵ Lesley Johnson, *L'installation : l'invention d'un contexte*, Aurora Boréal, Montréal, 1985.

dans le temps. C'est pourquoi, pour nous, l'interrogation contextuelle procédant du projet et du geste artistique est une véritable dialectique.

Les performances de Fournelle laissent, sans doute, place à l'artiste qui devient, bien entendu, dans un moment donné, le centre de sa propre production. Ce dernier, agissant en général comme l'objet même de son travail, organise divers éléments de sa créativité, dans l'espace de représentation. Fascinantes, parfois, par leur aspect fugace et éphémère, les installations de l'artiste mettent aussi en relation, dans un espace, divers genres (peinture, photographie, sculpture, musique, vidéo) qui formaient un tout. L'art de l'hybride par excellence, l'installation aussi bien que la performance font appel à une mise en scène, par le dispositif à l'intérieur duquel le spectateur saisit le sens. Dans ce chapitre, nous présenterons l'œuvre d'André Fournelle en lien avec l'appropriation de l'espace: une performance, fonctionnant par la notion de la transparence de l'acte. Des assemblages, opérant dans une mise en relation avec divers éléments matériels qui composent le marquage du site. Pour illustrer notre propos, nous présenterons trois productions de cet artiste montréalais. Ces exemples, choisis parmi tant d'autres, s'inscrivent dans l'histoire de la performance, du land art, ainsi que de l'installation. Ces différentes interventions se caractérisent par l'organisation de divers éléments matériels et formels répartis dans un lieu-signal (lieux publics désaffectés), des investissements qui interpellent d'autres pratiques artistiques, constituant bien l'espace et son parcours, la mémoire et le site en mouvance.

5.2 Appropriation symbolique de l'espace

André Fournelle a une démarche intéressante puisqu'il prend en considération des espaces possédant une charge symbolique forte (sites investis de la mémoire collective et personnelle). Certaines de ses créations sont étroitement liées à un lieu particulier d'exposition, suivant des arrangements particuliers. Toutefois, en certaines circonstances, ses œuvres sont transposables à un autre espace de présentation. Ces installations ne peuvent jamais être les mêmes d'un lieu à un autre car l'artiste improvise en prenant d'autres décisions esthétiques, toujours à partir d'un nouvel espace comportant ses caractéristiques spécifiques.

À ce propos, dit d'ailleurs Fournelle : « Je n'aime pas qu'une œuvre soit écrite d'avance, si l'on veut. C'est-à-dire que le destin, je pense, peut nous amener à un enchaînement et on demande aux matériaux d'avoir la même démarche⁶⁶. »

Afin de saisir le fonctionnement de l'espace, dans ses projets *Trois Pays, un lieu objectif*, il illustre : *Le lieu objectif est celui que l'on analyse; il nous impressionne, on le regarde sans intervenir. Par opposition, le lieu subjectif est celui que l'on transforme grâce à cette magie qui intervient⁶⁷*. Il s'agit, pour l'artiste, de l'utilisation d'espaces non traditionnels, d'une gestuelle marquée par des mouvements symboliques ainsi que par une sensibilité méta-théâtrale. Il utilise souvent le tissu urbain ainsi que les espaces de plein air pour créer des œuvres ouvertes, éphémères ou permanentes. En « enflammant » paysages, monuments, ruines de lieux dévastés, il entend intervenir sur les lieux et les modifier. L'art de l'appropriation du site est ainsi, pour l'artiste, la création de magnifiques formes temporaires (de grande échelle) conçues pour des lieux spécifiques. Dans ces créations circulent des individus mais aussi des pensées.

Amoureux des voyages, Fournelle prend l'inspiration de son œuvre dans des lieux fascinants. Chez lui, le lieu peut servir de lien nécessaire entre le passé et le présent, tout en exerçant le pouvoir magique de rajeunir le site et lui redonner de l'énergie. Les villes comme Montréal, Londres, Italie, Paris, sont pour l'artiste à la fois mythiques, merveilleuses, fantastiques et hostiles. Par ailleurs, le sculpteur justifie d'une manière évidente le goût des aventures, ainsi que le génie des lieux. Le spectateur est donc invité à suivre ses itinéraires. Le parcours géographique entre l'exil et le lieu est également un parcours de son œuvre. La problématique du lieu et celle de la sculpture se recoupent dans ses installations, et le rapport à l'espace est en fait le rapport à l'image et au temps.

⁶⁶ Éric Daviron, *L'œuvre au rouge*, *loc. cit.*

⁶⁷ André Fournelle, *La suggestion et le désir du lieu*, *Cahiers des arts visuels au Québec* (Montréal), vol. 9, n-35, 1987, p.26-27.

Les interventions de l'artiste impliquent aussi une forme de **nomadisme artistique**. Elles apparaissent comme un campement qu'il monte et démonte à sa guise. Elles n'occupent pas l'espace mais le restructurent et le réaménagent. Sur le plan esthétique, ces interventions de Fournelle jouent sur la séduction d'une création possédant des significations qui vont au-delà de l'objet lui-même, impliquant une réelle importance aux conceptions qui attribuent à l'art un rôle social, politique, moral ou philosophique. Si l'on peut trouver chez l'artiste quelques convictions issues de la théorie d'un art engagé, il est tout aussi important de noter que sa forme de sensibilité sociale n'exclut pas les non connaisseurs mais au contraire insiste toujours sur le plaisir que pourront ressentir les gens de la rue. Car, l'œuvre d'art a une fonction et des messages à passer. Dans sa démarche, dit ailleurs l'artiste: « Mon travail réside non seulement dans une recherche du beau, mais surtout dans l'engagement d'une œuvre à créer et à défendre⁶⁸. »

Pour Fournelle, la dimension de l'art public est toujours présente dans ses interventions. Il a réalisé des sculptures monumentales intégrées dans l'architecture des espaces publics comme les interventions *Méandres de lumière*(1983) (Figure 5.1) réalisée à la Bibliothèque municipale de Saint-Bruno, *Obélisque* (1986) créée en collaboration avec Marion Ducharme dans l'édifice du Ministère des finances du gouvernement du Québec, œuvre *sans titre* (1991) (Figure 5.2) présentée dans le Hall d'entrée de Northern Télécom à Montréal, *Passerelle* (1995) (Figure 5.3) concrétisée à l'École de formation professionnelle Pierre-Dupuy à Longueuil, *Un monument vivant* (2000) sculpture permanente à l'aéroport de Taipei à Taiwan, *Icône* (2002) œuvre signalétique⁶intégrée à la façade de la galerie Horace, *Amphithéâtre* (2004) (Figure 5.4) les Jardins lumières, *Gate to the future* (2005-9) à l'Université de Toronto, ainsi qu'*Arche de feu* (2008) à Douai dans le nord de la France. Des œuvres combinant différents médias en vue de modifier l'expérience que peut faire le spectateur d'un espace singulier ou de circonstances déterminées. Des interventions qui affirment une nécessité de l'intégration artistique dans l'espace collectif, sorte d'utopie artistique fondée sur l'espoir de la transparence des rapports sociaux.

⁶⁸ Interview de l'auteure avec A. Fournelle, 27 juillet 2006.

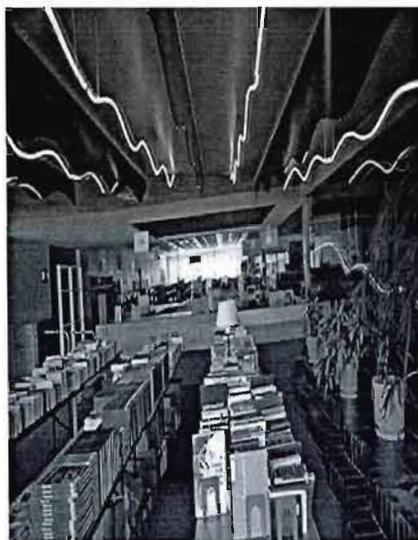


Figure 5.1. André Fournelle, *Méandres de lumière*, Bibliothèque municipale de Saint-Bruno, 1993.
Photographie : non identifié.



Figure 5.2. André Fournelle et Marion Ducharme, *Sans titre*, 1990. Hall d'entrée de Northern Télécom, Montréal (Québec). Photographie : non identifié.



Figure 5.3. André Fournelle, Marion Ducharme et Roger Lupien, *Pasarelle*, 1995. École de formation professionnelle Pierre-Dupuy, Longueuil (Québec). Photographie : non identifié.

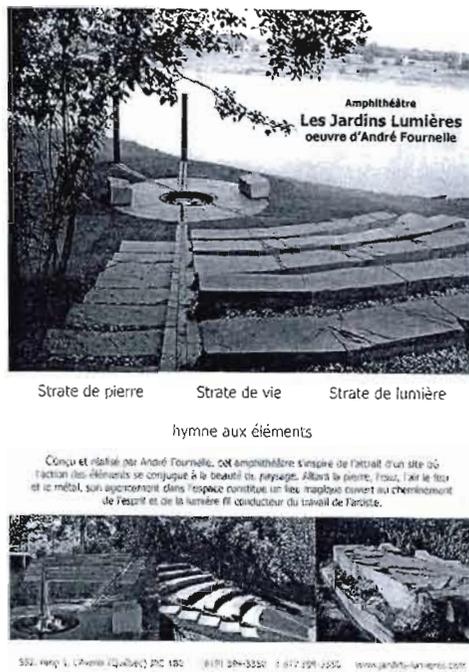


Figure 5.4. André Fournelle, *Amphithéâtre, Les jardins lumières*, Ville de l'Avenir (Québec), 2004. Photographie : non identifié.

5.3 L'artiste révolté

À partir de 1968, André Fournelle s'implique activement dans la vie publique. Souvent, il s'engage avec force en première ligne médiatique. Durant les événements de Mai 68, dirigés contre la société traditionnelle, le capitalisme et l'impérialisme, il soutient la révolte de la jeunesse étudiante parisienne. À cette époque au Québec, il est l'un des initiateurs des « États généraux du mouvement social » de revendications artistiques. Il soutient et participe aux déclarations des artistes réunis à la Bibliothèque nationale, lors de l'Opération-Déclic. L'axe central de son engagement consiste en une critique des politiques de démantèlement des institutions culturelles et d'un devoir éthique qui envisage la création artistique comme un bien commun.

André Fournelle compte parmi les artistes les plus engagés de sa génération. L'auteur d'une impressionnante somme de réflexions liées à la société. Ses idées ayant de nombreuses affinités avec celles d'Armand Vaillancourt, il contribua avec celui-ci à la création et au rayonnement du groupe inter X section⁶⁹. Ses premières interventions sont influencées par les idées de la contre-culture qui visaient à la revendication de l'artiste dans le paysage social (rapports entre l'art et la société). En effet, Fournelle ne pouvait qu'être sensible aux événements de Mai et d'autres manifestations dont il a été témoin. En évoquant ces événements, Fournelle dit :

... on passait des soirées entières et des nuits entières sur la place Saint - Marc à discuter de l'art, à remettre tout en question. Je suis revenu au Québec, je me suis dis ! Mon dieu! Il faut qu'il se passe quelque chose... Alors, avec des amies en fait, on a organisé des thèmes, des événements pour remettre vraiment tout l'art et la façon de penser en question. Pour moi c'était un moment très significatif au niveau de mon travail. Alors, on a fait boycotter le Musée d'art contemporain, on a occupé la bibliothèque nationale....et finalement, je suis toujours en cette action là. C'est là où je me situe. C'est ce qui me fait vivre en fait.⁷⁰

⁶⁹ L'atelier Inter X section était formé de sept artistes : Claude Lamarche, Armand Vaillancourt, Marc-André Roy, Pierre Pépin, Jacques Cloutier et André Fournelle. Il s'agissait d'un groupe multidisciplinaire qui présenta, à partir de l'été 80, plusieurs événements collectifs dans divers villes du Québec. Chaque artiste a posé un geste de conscientisation face à l'importance du milieu urbain, les rapports au quotidien ainsi que l'importance du corps, les gestes et la trace. Les interventions de Fournelle se caractérisaient par l'utilisation du néon, introduit comme rite de passage.

⁷⁰ É. Daviron, *loc. cit.*

5.4 Violence symbolique

Dès ses débuts, Fournelle produit de signes (la croix, le feu, puis la colonne). Ses actions se situent souvent en dehors des marges de la légalité et sont essentiellement des moments privilégiés de contestation symbolique face aux forces politiques dominantes. Cette problématique du marquage nous amène à être attentifs aux signes de contestation produits par l'artiste. Ces diverses manifestations et leurs cortèges de signes éphémères (marquage-trace) ou plus durables (marquage-signal) constituent des temps forts de la protestation qui vise l'appropriation identitaire des sites. Certains actes de commémoration sont aussi pour Fournelle l'occasion d'affirmer la présence et la mémoire d'un lieu et de groupes sociaux dans ces espaces (l'esprit des lieux). La visibilité sociale, bien entendu, dans la dimension spatiale, est l'objet de luttes symboliques, pour lesquelles l'artiste communique.

Fournelle projette ses valeurs, ses normes dans des configurations spatiales, dans des lieux, dans des édifices qui lui renvoient sa propre conscience d'exister. Son identité individuelle entre en jeu avec une identité collective dans et par l'espace. Un espace qui se projette, se construit et se matérialise à travers différents marqueurs d'appropriation. À travers la production de signes de reconnaissance d'une affirmation, d'une légitimité dans l'espace, l'artiste matérialise une identité mouvante. L'implication de Fournelle aux rapports de l'art et l'architecture, ou entre l'art et l'urbanisme reflète des attributs identitaires majeurs dans son œuvre. Il est particulièrement évident, que l'artiste insiste sur l'importance de ces facteurs culturels et symboliques dans l'investissement de l'espace. Par la socialisation de ses interventions, puis par sa trajectoire sociale, il incorpore lentement un ensemble de manières de penser, sentir et agir, qui se révèlent durables dans ses projets. L'affirmation de "territorialités" (marquage de l'espace) correspond, bien entendu, de ce point de vue à ce que l'on pourrait appeler la dimension spatiale de la violence symbolique, dans le sens défini par Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1993) comme la capacité d'un individu à faire méconnaître l'arbitraire des productions symboliques, et donc à les faire reconnaître comme légitimes.

5.5 FIRES IN YOUR CITIES

Intervention à la suite de la démolition d'un édifice rue de Bleury à Montréal, avec la participation du groupe Inter X section, 1982.

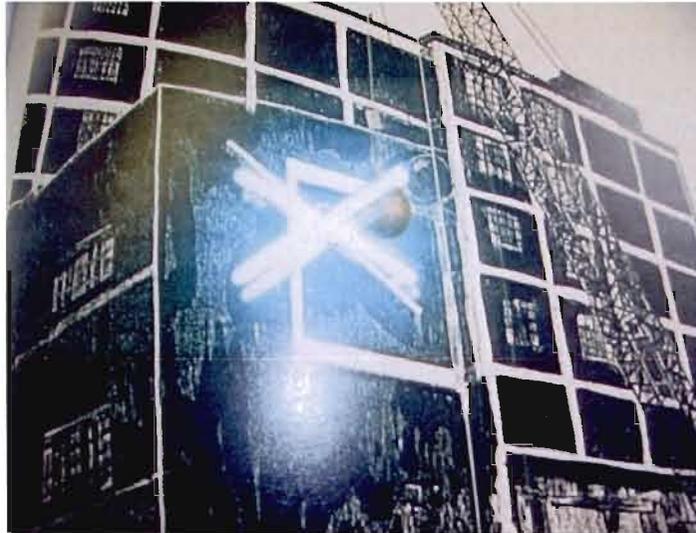


Figure 5.5. *FIRES IN YOUR CITIES*

5.5.1 Démolition : intervention sur l'espace habité

Les interventions de Fournelle ont souvent suscité des réactions violentes. Ce fut le cas de la rue Bleury à Montréal. La polémique la plus connue suscitée dans les années 1982 autour de son action collective *Fires in your cities*. Cette intervention réalisée avant la démolition d'un édifice soulève les protestations de l'artiste pour conserver la mémoire d'un espace.

Comme on a déjà vu, la croix est bien, chez Fournelle, une forme suprême de synthèse. Dans le but de combattre pour conserver la présence d'un lieu en disparition dans la ville, il utilise un moyen simple et ingénieux : deux moments majeurs composent cette intervention urbaine, à visée sociale. Un premier où Fournelle place, en signe de protestation, le passage d'une représentation vectorielle cruciforme faite en néon sur la façade d'un bâtiment après l'annonce de sa démolition; un second, qui est posé au sol à travers le marquage d'une croix de feu, à la suite de sa démolition. Face à la cité, les mots de l'artiste s'espacent, s'entremêlent: « Jusqu'où avons-nous le droit de démolir et de transmuter des biens culturels et sociaux acquis⁷¹? » *Fires in your cities* est bien une œuvre d'art action, un geste en écho à un événement récent survenu sur l'espace où fonctionnait l'ancienne galerie d'art Véhicule. Comme un signal lumineux qui devient symbole d'interdiction, la forme de la croix s'inscrit dans la durée d'une appropriation de l'espace, dont la dimension symbolique, projetée par l'artiste, permet de susciter l'élargissement du champ patrimonial à des formes moins "nobles" (architecture rurale, industrielle, moderne...).

5.5.2 La signature

Dans un premier temps, la croix lumineuse, méditation dans une communication à travers le temps et l'espace, faite en tube de néon de 7m X 7m est placée sur la façade de l'immeuble. L'utilisation du néon, pour l'artiste, devient le véhicule d'un message à caractère symbolique. Il essaie, bien entendu, de rejoindre autant que possible une connotation sociale

⁷¹ Jean Dumont, *loc. cit.*, p.50.

autant que plastique. « C'est également un « signal » de reconnaissance du lieu comme aide-mémoire visuelle⁷². »

Dans le secret du geste, le processus est entravé par l'arrêt de la croix de Saint- André. Croix de l'épreuve affligeante parmi les épreuves karmiques, celle qu'on ne peut éviter. Il est probable que la défense du lieu habité commence par être une défense magique, car cette défense, cette lumière, est disposée pour empêcher l'invasion, l'attaque du site. La lumière qui émane de cette forme n'est pas seulement un symbole, mais un agent de la pureté du lieu. Dans son pouvoir, elle est probablement la représentation de la défense du site habité. Une sorte de défense magique, signe du carrefour, et temps de réflexion.

Comme un symbole du refus face à la démolition brutale de l'endroit, l'artiste dénonce les puissances hostiles et destructives de l'homme moderne. La mémoire du site. Le travail artistique de Fournelle a toujours été habité par le thème de la croix. Pour lui, elle représente un élément architectural privilégié, l'idée de l'interdit, mais aussi l'idée d'un carrefour. Cette forme est une façon, selon lui, de sacrifier l'espace de passages. Cette marque (appropriation) du site est un peu sa Philosophie. Sa signature.

5.5.3 Pyromanie

Suite à la démolition, sur l'emplacement, deux tranchées en forme de X de 40m x 40m sont creusées dans la nuit par quatre artistes vêtus de noir. Le temps venu, ils quittent simultanément les extrémités des quatre branches et se dirigent vers le centre où les attendaient des pelles. Comme un geste symbolique de l'enterrement de cette architecture abattue, ils retournent à leurs points de départ en versant de l'essence dans la tranchée. Ensuite, ils mettront le feu à l'essence et provoquent des flammes qui courent vers le centre. Celles-ci, avec la puissance violente de l'acte, rappellent la menace de cet élément destructeur. Pour symboliser la mort, l'artiste évoque donc la flamme qui mord face au regard du spectateur. Ayant fait cela, Fournelle donnait au lieu une purification par l'action du feu.

⁷² Interview de l'auteure avec A. Fournelle, juin 2006.

La campagne de l'artiste devient donc porteuse d'une image vivante. On est invité à la contemplation, à la rêverie, mais aussi à la confrontation d'un vide qui rappelle la disparition, le deuil. On parlera d'une expression gestuelle qui, paradoxalement, fait image, convoque un ailleurs qui la dépasse, sollicite la mémoire, tantôt avec un brin de violence, tantôt avec force mélancolie. Par l'action du feu, la situation de violence s'exacerbe en violence directe. Le geste finit donc en insurrection. Il nous présente en quelque sorte un monde d'essence théâtrale, où se déroule un grand spectacle destiné à tout représenter, à tout figurer, et derrière lequel on devine un metteur en scène passionné et ambitieux.

Ainsi, le feu est l'élément qui anime toute l'intervention, principe de vie et de mort, d'existence et de néant, il porte en lui-même la force d'agir. Il est ici capable de détruire toute la nature, et la réduire à rien. Mais l'artiste donne au symbolisme de cet élément une signification encore plus profonde. De cette manière, pour l'artiste, le feu est un symbole non seulement du monde matériel, mais aussi de l'esprit des lieux, du monde des niveaux de conscience successifs, ou plutôt des stades successivement plus élevés de la transformation de l'énergie psychospirituelle. Mais, l'expérience originaire de *l'action* demeure toujours, en ce sens, l'essence du geste.

5.5.4 La cérémonie

Dès que l'on aborde la place du public dans l'art action, la notion de participation resurgit inéluctablement. Cette notion de participation du public s'est développée dans l'art des années soixante, à un moment, soulignons-le, où naissent les premières expériences d'art engagé. L'acte repose ici plus sur des principes idéologiques que techniques. Il s'agit pour Fournelle également de faire sentir *l'acte créateur* au public, afin qu'il retrouve, qu'il "vive" l'expérience artistique. La perception du geste créateur devient, dans ce sens, plus importante que la participation à ce geste. Il s'agit en fait pour Fournelle d'essayer de répondre à un "malaise dans la civilisation" et bien à sa sensibilité devant la mouvance de tout lieu.

L'événement renvoie au territoire parce que porteur de sens et de stimulation, il signale une topographie retransmise dans un vocabulaire plastique par le biais d'une proposition gestuelle. Le lieu revu par le geste, comme on feuillette un souvenir afin de se remémorer un jadis et un ailleurs, un cela a été perpétué en un cela est. L'intervention a permis des rapprochements singuliers entre l'espace de la ville et les individus qui y habitent. Ici, les relations de l'être humain et son environnement sont représentées sous la forme de la croix. Ce thème est constamment repris et reformulé par la conjugaison de trois éléments principaux: des formes géométriques simples, des matériaux architecturaux, des espaces impliqués comme lieux spécifiques.

L'intervention se présente ainsi comme acte commémoratif qui repose dans l'image de la ruine. Cet hommage à la ruine nous la retrouvons aussi dans son intervention à l'Église grecque orthodoxe Sainte-Trinité à Montréal où l'artiste trace un geste à travers l'usage du néon. Mais, il faut ici considérer l'action du feu chez Fournelle comme une trace, comme un feu initiatique.

À travers une quête obsessionnelle du spirituel, l'acte et le feu relie de façon éphémère le social au sacré. Ils sont le produit d'une initiation qui devient donc une signature personnelle, un sceau public qui trace le geste d'un combat social. En refermant l'aventure artistique d'une métaphysique plus ou moins élaborée et systématisée de la vie et de la réalité, l'action illustre de manière exemplaire le travail de l'acteur sur scène, lequel demeure toujours lui-même tout en se fondant dans la peau d'un autre. L'artiste est en même temps une personne et un personnage. Et, en voyant l'art comme révolution, l'artiste devient en effet acteur « engagé ».

Les gestes, en fait, j'aime les faire de façon cérémoniale, c'est-à-dire je ne les fais pas seul je demande à des copains d'intervenir avec moi. On a formé un mouvement qui s'appelait Inter X section et le symbole était le X... C'est devenu des actions de groupes finalement, mais il y avait toujours le côté cérémonial, c'est-à-dire que ce n'était pas juste le geste rapide et gratuit. Il y avait toujours l'idée de la cérémonie.⁷³

Fires in your cities ne symbolise que le lieu parvenant à gagner l'immortalité dans la mémoire. Les dehors du changement du site révélant au spectateur la trace d'une existence éphémère. Cette performance met en avant des programmes formels de création formulés dans une ambition sociale et politique révolutionnaire qui s'exprime à travers des actes violents de transgression et de subversion.

⁷³ É. Daviron, *loc. cit.*

5.6 SPIRALE

Intervention lumineuse dans le désert de Death Valley, Californie (hommage à Robert Smithson), 1989.

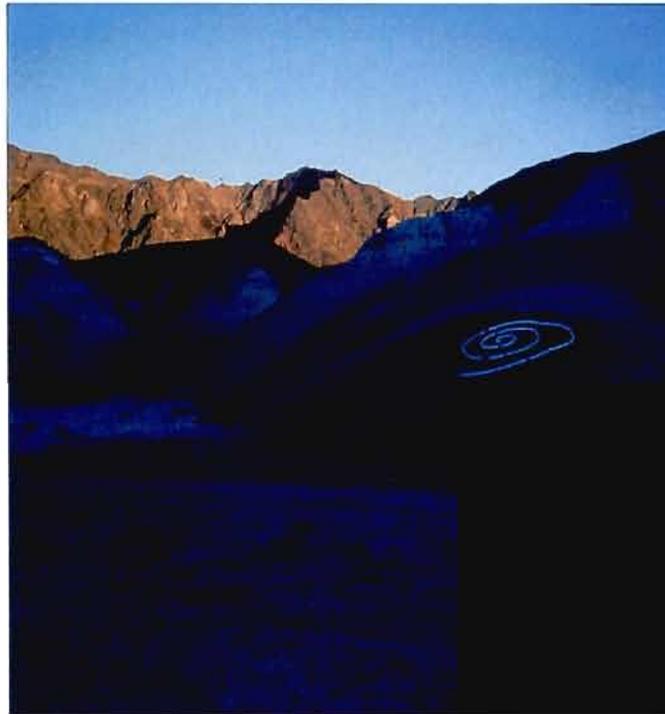


Figure 5.6. *SPIRALE*

5.6.1 La réactivation du lieu

La problématique de l'œuvre s'articule autour de la conception d'un lieu donné, pour initier le spectateur à la manière qu'a Fournelle de penser le lieu. Une pensée qui, animée d'une vive réflexion développée au fil des ans, cherche à redéfinir constamment le parcours qui est le sien : expérimenter les relations entre les matériaux, les formes et les lieux contextuels. *Spirale*, c'est une intervention qui permet une vision nouvelle du lieu participant à un subtil dialogue avec l'environnement. Comme André Fournelle l'a fait remarquer « il faut investir beaucoup de temps à interroger les rapports symboliques entre l'œuvre et la

fonction de l'espace où elle sera intégrée, à faire les recherches nécessaires à l'élaboration de la maquette et à l'évaluation des matériaux⁷⁴». Alors, cette interrogation contextuelle procédant par le projet et le geste est bien ici une véritable dialectique.

5.6.2 Extrait du site

Le désert. Ce lieu caractérisé par la présence vibrante des montagnes, s'avère pour Fournelle, un lieu propice à la méditation rejoignant la trame même de son parcours artistique : *le lieu et la mémoire en mouvance*. L'œuvre la plus significative à cet égard est certainement son intervention performance dans le désert de Death Valley, en Californie, 1989. *Spirale*. Il s'agissait d'une forme condamnée à disparaître très rapidement. Elle a été conçue en fonction de l'espace physique et symbolique du désert. L'artiste était initialement attiré par l'énergie naturelle du site, car c'était l'endroit où l'artiste Robert Smithson est décédé dans un accident d'avion le 20 juillet 1973.

Pour cette intervention, Fournelle a retenu la notion de la spirale qui fait référence à la célèbre et emblématique intervention artistique de Smithson *Spiral Jetty* (Figure 5.7) réalisée en avril 1970 à Great Salt Lake dans l'Utah et il l'a détournée de ce sens en la considérant comme une appropriation qui l'oblige même à la transgression ou transsubstantiation du site. C'est ainsi que, au cours de la production de l'œuvre, consciemment, Fournelle s'inspire d'un artiste qui l'a marqué. L'artiste disait vouloir « instaurer visuellement une lecture à l'aide de l'emprunt d'un motif ». Forcément, cette appropriation fait référence directe au problème de citation et de répétition de l'objet artistique. Toutefois, la répétition établit ici une *différence*. L'artiste traduit la structure de *Spiral Jetty*, témoignage de la dominance de la nature sur l'homme, sur un support différent, en devenant l'interprète d'une re-création.

⁷⁴ Interview de l'auteure avec A. Fournelle, juin 2006.

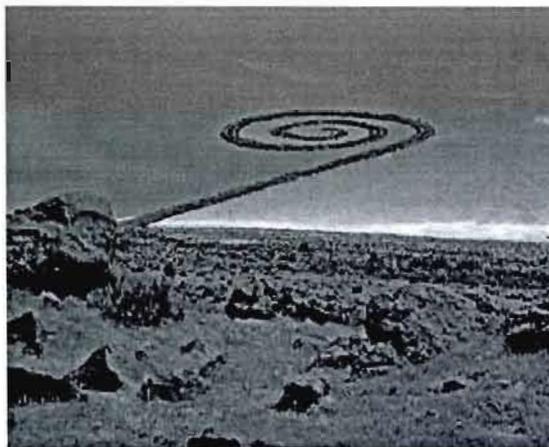


Figure 5.7. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Long-term installation in Rozel Point, Box Elder County, Utah.

Intervention ponctuelle, *Spirale* reflète donc la fascination de Fournelle pour l'œuvre de Smithson. Cette installation performance, manipulation d'un morceau de territoire était un signe fort dans le paysage. Elle était un signal permettant de mesurer le rapport que l'homme entretient avec son environnement. Fournelle montre aussi un grand intérêt pour les problèmes d'échelle. *Cercle du feu* (Figure 5.8), de même que *Spirale*, supposent un point de vue en surplomb pour être vues dans leur ensemble. Proposition monumentale, *Spirale* révèle les problèmes commerciaux, l'œuvre d'art n'étant pas vendable et niant volontairement tout effet de spéculation. Son propos est fondé sur la permanence de principes contradictoires : intérieur/extérieur; nature/culture (technologique) ; présence/absence. Et c'est à partir de cet échantillonnage de signes que Fournelle crée, à l'aide de la mémoire du lieu, une nouvelle lecture du site.



Figure 5.8. André Fournelle, *Cercle du feu*, 2001. Tissu et essence, 11 m de diamètre. Intervention Le Cap du Nez-Blanc, Pas de Calais, France. Photographie : Éric Daviron.

5.6.3 Espace-substance

La mise en situation de l'œuvre met en présence trois éléments naturels : Terre, Air, et Feu. La terre, métaphore de l'action puisant son essence dans les couches profondes de la conscience de l'homme moderne. Et, par un jeu d'association, la lumière du néon devient référence au feu. Pour actualiser la mémoire, l'artiste fait appel à la force poétique de la lumière. Espace propre à l'art, le "site" est ici une bordure floue où l'esprit se perd, il est une demeure.

Pour Fournelle, toute forme dans le terrain marque un lieu. Dans le cadre de la commémoration, Fournelle a choisi un lieu magique pour installer une œuvre à ciel ouvert. Lieu atemporel. Cet espace habité est une maison où les souvenirs sont fixés, où la forme investie d'espace devient centre de tout espace. C'est donc dans cet acte d'identifier le lieu que l'artiste remplit sa tâche. Il prend soin de l'espace pour célébrer ici une cérémonie rituelle en fonction des événements survenus, en chargeant, à travers une forme matérielle, le lieu de principes vitaux.

La lumière enracinée dans la terre invite à l'acte du domaine spatial, comme une sorte de « fonction d'habiter ». C'est à divers titres que le néon est donc convoqué dans l'œuvre d'André Fournelle. Élément lumineux symbolique, le néon revient régulièrement dans sa production. L'artiste l'a utilisé dans plusieurs installations ou performances. Il est une forme, un texte, un passage éphémère, ou un avertissement. L'artiste a multiplié les variations sur ce matériau produisant tantôt de petites pièces sculptures, tantôt des installations monumentales : la lumière de néon dans l'invention performance *Vertige Running away* (1983) en collaboration avec le groupe Inter X section, ou il devient un arrêt dans *Clôture Frost* (1986), il est une cage d'oiseau dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1987) ou bien une nouvelle préoccupation de la verticalité dans *La dimension de l'absence* (1989), pour ne nommer que quelques travaux présentant la transmutation de ses préoccupations formelles intégrées à ce matériau.

D'après nous, pour le *sculpteur*, la forme en soi a beaucoup de valeur. Il s'intéresse à voir comment elle peut se transformer en d'autres formes et comment elle peut devenir une charge symbolique dans l'espace. *Spirale* n'a rien à voir avec la forme pure, celle-ci ne prend sens qu'en raison du contexte. La spirale, un thème de prédilection chez Fournelle, fait référence aussi à l'œuvre *Le temps file* (Figure 5.9), réalisée par l'artiste en 1987. Elle est là pour donner à voir les pleins et les vides qui l'entourent.



Figure 5.9. André Fournelle, *Le temps file*, 1987. Tube néon, acrylique et papier vélox; 120 x 100 cm.
Photographie : Michel Dubreuil.

Si l'artiste nous invite à une réflexion sur la notion de l'espace libre, il sollicite également notre sensibilité. Pour en garder la transparence qui donne cette impression de liberté, l'artiste a conçu une échelle qu'il a appliquée aux tubes de néons pour élever le regard vers la luminosité de l'espace. Chez Fournelle, il est question d'une matière qui se dématérialise. Dans ce sens, la dimension de la luminosité est ici un aspect commémoratif. Pour l'artiste l'enjeu principal est de confronter dans l'espace le réel à l'idéal. C'est comme si la forme même suivait son destin de grandeur. L'espace de l'installation, puisqu'il est exprimé, prend des valeurs d'expansion, en valorisant la forme. Loin de se perdre dans le détail de la lumière, on se sent devant une impression essentielle qui cherche son expression

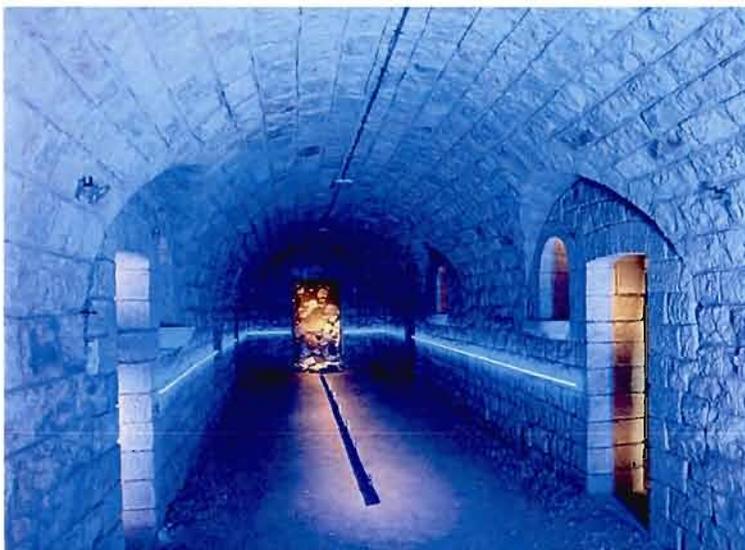
devant l'immensité du site. L'artiste sent cette immensité sur place du désert. Et, le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime.

En effet, la spirale amasse sur place son infinité. Fournelle va la faire entrer, par son harmonie, dans la catégorie esthétique du vaste. Elle est immédiatement sacrée, sacrée de par la tradition de sa propre nature et par l'évocation d'une dimension de géographie qui est enracinée dans une valeur onirique particulière. D'ailleurs, cette intériorisation du désert, nous fait vivre un drame fondamental des images matérielles : de l'eau et de la sécheresse de la terre. En effet, l'espace est chez Fournelle une adhésion à ces éléments intimes. Il y a là un véritable drame de l'imagination matérielle. En imagination, Fournelle inondait l'espace qui entourait Smithson et au centre duquel il marchait. On est bien en présence d'une géographie intérieure.

En effet, Fournelle développe un savoir qui se cherche à travers les réseaux du symbolique. Cette intervention établit, bien entendu, un espace géométrique et un espace de passage. Il est la mémoire et la trace. Nous retrouvons ces deux logiques alliées dans la démarche de Fournelle. Le lieu résiste comme un souvenir de ce qu'il fut et de ce qu'il est. Les images d'un lieu sans séjour qui ressemble fort à l'utopie, ce lieu sans lieu des déplacements obéit à une question d'identité. En délimitant le territoire, l'artiste identifie et distingue une portion de lieu autre, il fait valoir le site en tant que géométrie sacrée.

5.7 L'ESPRIT DES LIEUX

Installation permanente à la Forteresse de Vézelois, Belfort, (France). André Fournelle et Frank Morzuch.



(a)



(b)

Figure 5.10. a) *L'esprit des lieux - la paix* (b) *L'esprit des lieux – la guerre.*

5.7.1 Témoignages de pierres

Deux installations permanentes constituent la participation d'André Fournelle à l'exposition *Les Forts de l'art*, réalisée à l'été 2001 à Belfort (France). Elles s'inscrivent dans la continuité scénographique pensée par les organisateurs de l'exposition pour mettre en relation des hauts lieux de mémoire. La forteresse de Vézelois, aujourd'hui, théâtre de nombreuses manifestations, est la demeure où nous conduit Fournelle. Les deux poudrières de la caserne centrale de la forteresse sont un gîte de rêverie.

Le fort de Vézelois, dénommé fort Ordener, est situé au sud-est de la ville de Belfort. Grand pentagone régulier, la Forteresse gallo-romaine dont la gorge possède une large courtine, une cour centrale et des magasins à poudre, a été conçue pour couvrir les forts de Bessoncourt et du Bois-d'Oye et agir principalement sur les routes commerciales et sur la voie ferrée de Mulhouse. Un peu moins de 600 hommes et une trentaine de canons étaient prévus. Les quatre chambrées situées à l'extrême-droite ont été allongées lors d'une première modernisation en 1888. On lui connaît deux batteries annexes ainsi qu'arrières, un petit magasin intermédiaire. Il a reçu en 1888-1889 une carapace de béton sur un tiers de sa caserne centrale, mais il lui faut attendre 1909 pour connaître une importante modernisation. C'est à l'intérieur de cet espace que se trouvent les deux poudrières abritant les installations de Fournelle.

Pour mettre en ordre ces deux espaces, il a fallu, de la part de l'artiste, envisager deux thèmes principaux de liaison : 1) un premier espace intitulé, l'esprit des lieux – la guerre, il est signalé par une lumière rouge; 2) le second, l'esprit des lieux – la paix, il est signalé par une lumière bleu. Ces deux espaces majeurs composent le centre de cette installation lumineuse. L'artiste intervient sur ces lieux et les modifie de manière durable.

5.7.2 Première zone : L'espace du combat – La guerre

Une ligne de pigment rouge carmin de 6 mètres de largeur est dessinée sur le sol. Dans le sens de la largeur, sur cela est déposé un serpent de fil de fer barbelé. Cette ligne divise l'espace de la salle en deux parties. Symbole de la limite des territoires en état de guerre. Une autre ligne formée, cette fois, par des tubes en néons rouges court tout au long des murs, à environ 1 mètre du sol. En dessinant des formes cruciformes de manière à marquer la poudrière, la ligne est coupée, à intervalles réguliers, par le contraste des tubes verticaux du même matériau. Ici, le feu se dématérialise pour devenir l'esprit du lieu. On voit que la marque de la guerre dans ce lieu même où la violence avait été déclenchée, redonne au site un poids fortement symbolique.

L'espace du combat, de la guerre, est ici évoqué en se référant à des matières ardentes. Dans ce théâtre du passé l'espace tient du temps comprimé, il appelle l'action, et avant l'action à une imagination qui travaille. A l'intérieur de l'œuvre, les traces de la guerre sont omniprésentes. Symbole universel de l'élément feu, le rouge représente le principe de vie qui gouverne le monde animal, l'énergie circulant dans le corps, les émotions fortes. C'est la couleur de la guerre, de la force, de la virilité, de l'action. Le rouge est ici la couleur d'un impact sur nos fonctions physiologiques. A l'évidence encore, le rouge évoque le feu. Il rappelle à la fois le courage et l'agressivité. Le rouge vif est la teinte qui avertit du danger. Il est ici l'avertissement d'une zone de sécurité qui traduit la vitesse d'un espace vital. Une ambiance si dynamique permet à l'artiste d'habiter l'espace. Le rouge, couleur du sang, sert à identifier les vestiges de la guerre. L'artiste brise le silence de ce lieu dévasté autrefois à travers l'évocation du néon rouge. Il attire notre attention et se repose dans le passé de l'espace, pour évoquer les souvenirs de violence guerrière qui ont marqué, autrefois, ce site d'entreposage de munitions. Le néon est alors une source de lumière de feu. Il fait signe. Dans ce cas, l'espace est une puissance d'intégration pour l'artiste. Il se contente de créer une situation face à laquelle chacun réagit selon son être profond. Il suffit au spectateur libre de toute idée préconçue, de se laisser porter et imprégner par ces visions lumineuses.

5.7.3 Seconde zone : l'espace serein – La paix

De même que dans la première poudrière, une ligne de néon, mais cette fois de couleur bleu cobalt, court tout au long des murs et pénètre dans les alcôves sous forme de croix. Dans le sens de la longueur, une bande de pigment de couleur bleue de 6 mètres de largeur est déposée sur le sol et divise la salle en deux espaces distincts. Des fils à plomb suspendus à la voûte et parfaitement alignés effleurent l'axe central de la bande bleue. Dans l'installation, l'artiste juxtapose différents objets, matériaux et médiums.

De façon significative, l'intensité chromatique du bleu, symbole d'innocence, de pureté, évoque ici un vaste espace, calme et serein. À la fois profond et immatériel, le bleu, représente l'intelligence, la paix et la contemplation. C'est le ciel, l'infini, le vide. La pièce illuminée en bleu peut même avoir un effet sédatif. Cette couleur symbolise l'évasion et le rêve. La lumière, forme ultime de la matière, devient source d'attachement de liens affectifs.

5.7.4 Expérience intime

Le titre « l'esprit des lieux » est transparent. La lumière, telle qu'employée dans les deux installations, créatrice de symboles, donne à notre intimité une activité polysymbolique. Par l'intervention de la lumière rouge et bleu, le lieu voit, veille, surveille, attend. Par la lumière, il devient un œil ouvert sur la nuit. En effet, cette énergie veille la condensation intimiste du refuge. Elle est aussi une valeur de protection contre les forces qui l'assiègent. Elle commémore les souvenirs du site, mais aussi les oublis. L'artiste construit une sorte de disjonction, quelque chose qui situe le lieu et dans lequel on pénètre au milieu de l'architecture environnante. Les souvenirs des anciennes demeures sont ici revécus. Dans un langage fort symbolique, le thème du rajeunissement du lieu se lie à celui de la purification. Ainsi, l'artiste donne lieu à un véritable rite d'immortalité du site. Le lieu résiste comme souvenir de ce qui fut et est, mais aussi comme lieu privilégié, comme un endroit sacré,

comme site de célébration.

Au-delà de ces espaces imposants, c'est l'économie formelle qui domine ces installations, faisant ressortir le symbolisme et le discours. Dans le pur respect de cette conviction minimaliste, André Fournelle impose une abstraction pure dont la seule fonction est d'entrer en dialogue avec l'environnement et de créer une situation où la circulation du spectateur génère une expérience intime et libre. Le visiteur est invité à parcourir tranquillement l'espace- d'où le terme "l'esprit des lieux" -, l'axe horizontal.

Ces interventions sont là pour donner à voir les pleins et les vides qui les entourent, les effets de perspective, le tout qu'elles forment avec leur contenant - la monumentale nef de la caserne de la forteresse de Vézelois. L'espace se révèle à nous au fil de la continuité d'une promenade. Mais, Fournelle veut susciter un autre regard sur cet espace et cette architecture, mais aussi sur la ville à la beauté glorieuse. Ces interventions n'occupent pas l'espace mais le restructurent et le réaménagent.

Fournelle a beaucoup fait pour développer « une expérience » de l'espace et l'entrelacs des formes ordonnées dans des rapports spatiaux bien définis; des formes que reproduit le jeu fluctuant des tensions et des forces. L'expérience de l'espace requiert ici contemplation, mouvance, et méditation pour ressentir la fusion avec le tout. Tel a été le point de réflexion initial de l'artiste. Elle s'exprime ici avec des matériaux industriels et à travers cette lumière qui erre dans le lieu et active la mémoire.

Conclusion

Dans notre analyse, nous constatons que l'évaluation de la progression et des productions ou "œuvres" réalisées par cet artiste ne repose pas seulement sur des critères esthétiques purement formels ou extérieurs, mais aussi sur une perception de l'investissement, de la présence, de l'authenticité et de la cohérence dans la démarche de l'artiste. Son activité se développe dans un vocabulaire formel qui tient compte des acquis de la modernité (Malevitch) et de l'art contemporain (*minimalisme, Land art, happening, etc.*), mais tout cela ne serait que pure rhétorique, ou formalisme, s'il n'y avait en deçà et au-delà cette force pulsionnelle et imaginative d'un artiste singulier qui a forgé sa propre marque, sa propre trace avec audace et détermination, mais avec aussi une profondeur de l'existence humaine, l'esprit et le cœur. Si André Fournelle, artiste de son temps, participe de plusieurs tendances de l'art contemporain, il n'en demeure pas moins une personnalité artistique tout à fait singulière du fait justement de cet attachement au symbole et au dépassement de la Forme et de la Matière dans l'art conçu comme événement, tout autant esthétique que événement de Vie, de mémoire, d'Histoire. Celui qui découvre les œuvres de Fournelle, pour l'essentiel reproduites ici, ne peut que constater l'énergie frappante et le mouvement d'un artiste de haut vol.

La pensée de l'artiste formule quelques problématiques inhérentes à l'art contemporain, affranchissant des courants idéologiques, sans toutefois l'empêcher de s'engager dans des critiques des abus politiques ou idéologiques. A partir des années 1980, ses œuvres à forte composante "technologique" font leur apparition. L'artiste suit de très près les avancées de la recherche industrielle. Dans ses œuvres, le paradigme de la perte des repères spatio-temporels classiques valorise les modes d'une approche personnelle, ou les composantes biographiques, sociologiques, sont valorisées au sein de sa démarche. Ses créations sont particulièrement friands de médiums nouveaux, voire de non-médiums. Notamment, la vocation éphémère de nombre de ses œuvres questionnent la notion même de médium, qui devient souvent un simple vecteur de médiation plutôt qu'un support stable.

André Fournelle est conscient de l'existence d'un incessant échange entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu social. Il veut démocratiser le produit artistique, en favorisant les interventions à caractère public qui portent un message social. En reflétant les problématiques éthiques qui entretiennent l'art avec l'environnement, ce sculpteur engagé socialement n'a cessé de réaliser et d'intervenir pour le combat de l'art. Ses préoccupations existentielles et quotidiennes sont bien la lutte indissociable qui lie l'individu lui-même avec son environnement. Avec le groupe InterXsection et les iconoclastes « manifestes-agis⁷⁵ », Fournelle devient acteur et producteur des « X », symboles de l'interdit que situent l'artiste comme un de fondateurs de l'art action au Québec. Ses interventions ravivent l'importance de nos espaces urbains et sociaux. Dans l'inscription d'une ingénieuse fusion de l'esprit contre-culture, il défie l'ordre public, le hasard et joue avec l'énergie élémentaire du feu. Le feu qui est un danger. Il est donc la flamme qui nourrit, depuis longtemps, ses créations. Il est le fondement de son art.

Le risque occupe, bien entendu, une place centrale dans ses interventions. Nous pourrions dire qu'au cœur de son œuvre il y a bien un « rituel » de lutte, de rébellion, mais aussi de partage, d'ouverture, qui lui permet de fructueuses collaborations avec le public et avec des professionnels de différents milieux. Son approche est bien une confrontation lucide avec la vie et un investissement pour la désacralisation du silence et de la noirceur de l'espace social. Par le matériau même qu'il préférera, le feu et la lumière et les sites qu'il investira, un art, même acte de signalement, s'esquisse. Le désir de changer, de brusquer le temps. Son génie créateur est ouvert généreusement au public, ouvert à la tradition des maîtres et de la culture, ouvert fraternellement aux cultures étrangères. Pour toutes ces raisons et bien d'autres, il ne fait aucun doute que le travail artistique d'André Fournelle mérite une étude particulière et sa valeur est judicieusement soulignée par son activité symbolique.

La présence de l'allégorie est manifeste dans sa pratique artistique. Le premier lien entre l'allégorie et sa démarche peut donc être établi par l'appropriation d'images culturellement significatives, présentées dans les œuvres que nous avons étudiées ici. Dans

⁷⁵ A-M. Richard, *Québec, activisme et performance : des manifestes-agis à la manœuvre*, dans *l'anthologie de la performance au Canada*, Québec, sous la direction de Clive Robertson et Alain- Martin, Richard, 1990, p.20.

ces diverses interventions, l'artiste confisque des images connues et reproduit d'autres images en ajoutant d'autres sens (détournement symbolique). Il les vide de leur résonance et, parfois même, de leur signification universelle, en ajoutant une historicité biographique. Dans plusieurs des ses installations, on retrouve la présence de l'allégorie concentrée aussi dans l'image de la ruine, décrite par Benjamin *comme étant l'emblème allégorique par excellence*.⁷⁶ *Passage, série Grèce*, ainsi que tous les projets qui intègrent des fragments de colonnes, ou des obélisques sont des exemples évidents de l'importance irréversible du temps dans les interventions de l'artiste. Chez Fournelle, ce désir conscient de vouloir préserver ce qui est menacé de disparition est si fort qu'il devient le sujet de ces interventions. Cependant, si ses œuvres sont allégoriques, c'est parce que ce qu'elles montrent n'est qu'un fragment. On est donc sensible à la fragile présence de la ruine, au manque qui l'habite. Elle est bien une image éloquente par excellence.

Nous devons aussi nous attendre à reconnaître une motivation allégorique dans l'investissement que Fournelle fait du site. Il s'engage dans une lecture du site, en termes non seulement de sa spécificité topographique, mais aussi de ses résonances psychologiques. Lorsque ses œuvres, par exemple, *L'esprit des lieux*, ou *Pyrophore*, sont conçues comme une remise en valeur d'un espace, elles mettent en évidence la motivation récupératrice et de défense d'un site spécifique. Fournelle a aussi continuellement considéré comme faisant partie de ses œuvres les forces de la nature. *Fires in your cities*, ainsi que *Lumière et silence*, deviennent le symbole d'une nature transitoire. À cause de leur caractère éphémère, ces interventions spécifiques sont conservées en registres photographiques, ou vidéographiques. Ces faits sont essentiels, car ils donnent une idée du potentiel allégorique de l'enregistrement comme trace. La photographie de même que la vidéo en tant qu'art allégorique représentent chez Fournelle des outils qui permettent de fixer le caractère transitoire des choses dans une image stable. Comme un rituel répétitif, Fournelle fixe dans l'espace un récit des stratégies d'accumulation composé par le simple placement d'un X, ou d'une ligne de feu. Cette vision de la structure sous forme de série nous rappelle en rhétorique l'allégorie comme métaphore.

⁷⁶ Nous empruntons cette expression à C. Owens, *L'impulsion allégorique : vers une théorie du post-modernisme*, (traduit de l'américain par Frédéric Lemonnier et Véronique Wiesinger), *October*, n- 12, printemps 1980, p. 67-75.

L'appropriation d'images, la spécificité de site, l'éphémère, l'hybridation, l'énergie de la nature : ces diverses stratégies de l'art actuel caractérisent en grande partie la démarche d'André Fournelle. Pour établir sa propre symbolique, il joue avec les éléments qui visent à produire directement des expériences intenses et particulières. Il utilise activement des outils symboliques pour exprimer ou partager une vie intérieure, un jeu créatif, et l'engagement d'une éventuelle censure des pouvoirs. En effet, il élabore une recherche introspective des symboles universels qui permettent de reconnaître son fil conducteur. Son œuvre plastique et expérimentale est une cérémonie élaborée qui met en relation ses préoccupations esthétiques, qui s'étendent à l'étude des éléments symboliques formels et matériels, dans une communication mystique qui se rapporte aux désirs de sublimation de ces éléments. Son travail laisse les traces d'une évidente continuité. Comme artiste, il exploite progressivement ses propres innovations, en élaborant ainsi une série de conventions particulières.

Cet artiste, obsédé par la notion de la verticale, l'interdiction, le risque et par le temps qui passe, a su imposer une démarche qui lui est entièrement personnelle et singulière. La dynamique de ses formes est toujours hantée par la géométrie. Cet esprit d'abstraction se trouve, comme nous l'avons vu, dans ses œuvres les plus élaborées (*Resecare*, *L'interdit Damoclèse*, *L'ombre Rouge*). Fournelle remplit notre regard des énergies symboliques. Ce désir, si souvent exprimé par l'artiste – le beau dans un pouce de matière-, n'est jamais mieux réalisé que dans ses lignes de feu, où l'intervention *in situ* se transforme en tableau vivace. La matière chez Fournelle s'impose comme une toile abstraite, gardant à l'œil sa séduction naturaliste. La matière séduit l'imagination de cet artiste et ce lui donne une valeur qui l'élève à la dignité d'un avènement. Dans sa rêverie se lisent les formes de la nature comme une provocation, une incitation, mais aussi, comme une préoccupation environmentaliste. En élaborant un travail au-delà de l'objet sculptural traditionnel, Fournelle construit des liens évidents entre ses propres créations et l'environnement dans lequel ces œuvres sont exposées. Les éléments de base de l'alchimie, l'air, la terre, le feu, l'eau, sont, d'après nous, des métaphores qui ne cessent de multiplier les correspondances entre la matière et l'esprit, la vie et la mort, le temps et l'éternité. La volonté de greffer l'art sur l'universel concret qu'est la nature, poursuit, d'après nous, dans le sillage du romantisme, une ambition ontologique. Le critique et historien d'art Pierre Restany reconnaît la présence: « ...de l'ineffable vertu alchimique au cœur secret de l'œuvre d'André Fournelle, de cette vertu de l'alchimie du feu

qui donne à l'œuvre sa signification ultime, celle d'une tentative sans cesse renouvelée d'inscription de l'amour humain au cœur des choses⁷⁷. »

Les œuvres étudiées ici caractérisent de façon remarquable l'univers créateur d'André Fournelle, tellement étendu et profond. Toute son œuvre, non seulement constitue sa création artistique, mais aussi reproduit l'apprentissage de sa génération et la fresque de l'Histoire. Chez Fournelle, la création et la réalité historique s'entremêlent constamment. Devant nos yeux, repassent des événements tels que la révolution culturelle du Québec, Mai 68, etc. Il est évident que Fournelle possède une manière de procéder qui lui est propre: la plupart de ses œuvres reposent sur trois piliers: éléments autobiographiques, enracinement historique et formes symboliques universelles. Nous découvrons dans son œuvre la mesure de toutes ses possibilités symboliques. La lumière, le risque et l'interdiction en deviennent des aspects particuliers de sa démarche. En fait, il poursuit une sorte de rêverie qui consiste à se projeter dans ses créations, où se montrent systématiquement le mouvement et le jeu de la création. Œuvre en œuvre, les formes et matériaux se répètent et se regroupent autour de mouvements continus ou interrompus, ombre et lumière, désespoir et espoir ... Ces énergies retrouvent dans ses travaux une pluralité de plans et de tons où l'on remarque la présence personnelle de l'auteur. Le thème de la lumière est pour Fournelle une occasion de s'exprimer. Prétexte à retrouver ses propres ombres et à revivifier les souvenirs d'un passé, qui révèlent une vie profondément imprégnée d'art. Ce qui compte pour l'auteur, c'est de retracer le destin humain à travers des points de vue à la fois intérieurs et extérieurs. C'est donc dans la démarche que Fournelle se définit et c'est par elle qu'il reconstitue sa vie. L'œuvre et le créateur sont ainsi réunis. Si Fournelle met constamment en relief le rapport entre la sculpture, la technologie, l'architecture, la musique et la littérature, c'est pour présenter la rencontre des éléments imaginaires ouverts l'un sur l'autre. Sa passion pour l'art est tellement profonde qu'elle fait partie de sa vie, comme il l'a avoué lui-même: « Je ne peux pas vivre sans l'art, sans créer des événements, ça fait partie de mon univers⁷⁸ ».

⁷⁷ Pierre Restany, *L'amour humain au cœur des choses*, *Espace* (Montréal), n- 41, automne 1997, p.21.

⁷⁸ Interview de l'auteure avec A. Fournelle, juin 2006.

Fournelle remplit également une fonction privilégiée consacrée à maîtriser le temps. Dans son univers, la mémoire du site et le réel s'entrelacent, le passé et le présent se mêlent. Les souvenirs de l'espace sont ressentis comme les éléments indispensables pour revivifier l'énergie du site. Le sculpteur qui éprouve une sensibilité particulière pour le passé construit une oeuvre à double face: le passé du site renvoyé au présent et le souvenir à la réalité; face au double regard: le regard historique restituant le passé et le regard contemporain saisissant la réalité du monde. L'éphémère est aussi constamment évoqué dans l'opposition du réel et de l'irréel. La sculpture idéale, l'art, sont tous pris dans un système fini. Selon Fournelle, si l'on veut retrouver la temporalité, il faut ressaisir le passé aboli par l'oubli. Ainsi, il évoque le passé dans et par l'art, l'espace et le temps. Ainsi, plusieurs interventions, placées au milieu des récits d'aventures individuelles ou collectives, traversant l'espace et le temps, incarnent les idées et les sentiments de l'artiste. Les destins de ces interventions sont semblables et se lient les uns aux autres.

Le répertoire d'images qu'il offre est un système symbolique de références susceptible d'être compris de tous. Ces symboles deviennent représentations communes lorsqu'ils rencontrent les forces affectives, imaginaires, de l'artiste, lesquelles en retour leur procurent intensité, sens et puissance. Fournelle s'est constitué un vocabulaire transhistorique et transculturel ancré sur des thématiques localisées dans un espace-temps mythique et historique. On dira donc que les symboles sont bien chez l'artiste, comme dit Pierre Lantz, dans un autre contexte : « ...les moments de relative et provisoire fixation de l'imagination, cette force active par laquelle un individu singulier est capable d'aller au-delà ou en deçà de ce qui est généralement perçu et conçu⁷⁹ ». Le retour des éléments symboliques contribue bien à fonder cette union et la cohérence de l'ensemble de son activité artistique.

La structure et la forme de ces sculptures se caractérisent par la multiplicité et la diversité auxquelles le sculpteur s'attache dans l'intention de présenter des récits à formes multiples: temporelle, fragmentaire, dialogique, poétique, et même onirique. Tout son art consiste à créer par la récurrence des formes et des matériaux la fresque, tant réelle que fictive, où les œuvres se reflètent les unes dans les autres. Au fond, le créateur se trouve en quête d'une vérité unique, mais multiforme, qui est la nécessité de créer, condition de survie,

⁷⁹ Pierre Lantz, *L'investissement symbolique*, Paris, Puf, coll. Le sociologue, 1996, p. 11.

assurance de son univers. La nécessité de création est particulièrement mise en évidence par Fournelle. Il est clair que l'art n'est pas la seule solution pour transformer la vie de l'homme. Mais, depuis que Fournelle a été saisi par la vocation de sculpteur, il travaille de toutes ses forces. Ne plus créer, c'est son angoisse la plus grande. L'art représente toute sa vie, et le monde la source de son œuvre. Ce n'est que dans l'art qu'on peut fixer l'existence ou restituer le passé et la vie. Ce que l'artiste cherche sans arrêt à raconter et à montrer, c'est en fin de compte la raison de toute existence face au monde ou face au hasard du destin.

En réalité, son œuvre ne se laisse pas définir, parce qu'elle est ambiguë et ambivalente: le sculpteur est à la fois homme de la singularité et de la pluralité; ses créations évoluent constamment entre l'unité et la multiplicité. Dans cet univers, elles se complètent d'un projet à l'autre, les passions les animent, les thèmes les rassemblent. Fournelle n'est pas un styliste ni un penseur de l'art. Son œuvre tente seulement de raconter les choses de notre temps et le monde où nous vivons, en témoignant d'un cheminement parcouru par un créateur inlassable. Les œuvres qui forment un tout de cette étude sont le reflet d'une existence vécue. Elles permettent une approche sur la composition même de son activité symbolique.

Parmi toutes les œuvres citées, de l'une à l'autre se retrouvent les mêmes goûts, les mêmes passions, les mêmes aspirations, les mêmes angoisses, les mêmes désespoirs et les mêmes combats. L'amour, l'audace et la joie qu'André Fournelle met dans ses créations, se traduisent en un seul coup d'œil par l'éclat de chaque intervention. Sensible et passionné, cet artiste offre par la variété de ses projets, tous les élans de sa rêverie. Pour conclure ce mémoire, nous aimerons citer la synthèse faite par l'artiste lui-même sur la création de son propre univers créatif: « Parce que la symbolique se trouve dans l'acte. Parce que tout demeure fragile et susceptible. Parce que l'art se doit toujours d'interroger. Parce que l'épée Damoclèse nos jours. Parce que les émotions transmettent aussi la pensée. Parce que le lieu est la mémoire du geste. Parce que la lumière meurt comme les oiseaux ⁸⁰ ».

⁸⁰ Voir Dominique Gendron, *Fournelle*, Montréal, publié par André Fournelle, 1986, p.6.

APPENDICE A

EXPOSITIONS PERSONNELLES OU MAJEURES

- ICÔNE III, L'OR DE LA NATURE, S'HARMONISE AVEC LES BIENFAITS IRRADIANT DU ROUGE, inauguration du Pôle artistique et culturel, Collège Angèle Vanier-Saint-Brice-en-Coglès (Bretagne), 2004.
- Sans titre, Espace Alterna-Tif, art contemporain, Montréal (Québec), 2004.
- LE MARCHÉ DE L'ART EST TRÈS VULNERABLE. Le lieu : Centre en art actuel, Québec (QC), 2003.
- ICÔNE, Galerie Horace, Sherbrooke, Québec, 2002.
- L'ESPRIT DES LIEUX, André Fournelle\ Frank Morzuch, Forteresse de Vézelois, Belfort, France, 2001.
- SOUS LES PAVÉS, André Fournelle et ses invités, commissaire : Manon Régimbald, Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, Montréal (QC), 2000.
- MÉMOIRE ET FIGURE : André Fournelle\ Michel Madore, commissaire : Pierre Restany, Chapelle des Brigittines, Bruxelles, (Belgique), 1999.
- L'OMBRE ROUGE, Centre d'exposition Circa, Montréal (QC), 1998.
- L'OMBRE ROUGE, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Paris, (France), 1998.
- GÉOGRAPHIE INTÉRIEURE, Centre des arts de Shawinigan, Shawinigan (QC), 1998.
- OPTIQUE, TEMPS ET FORMES, commissaire : Jocelyne Connolly, Centre d'exposition Plein sud, Longueuil (QC), 1995.
- L'INTERDIT DAMOCLÈSE, Galerie Frédéric Palardy, Montréal (QC), 1992.
- L'INTERDIT DAMOCLÈSE, LA CIBLE, artiste invité, Galerie Horace, Sherbrooke (QC), 1992.
- RESECARE, Expression Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe, (QC), 1991.
- RESECARE, Centre d'exposition Circa, Montréal (QC), 1990.
- L'INCONFORTABLE UTOPIE AU REAL TRAGEDY (hommage à Marguerite Yourcenar), Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, Montréal (QC), 1990.
- LA DIMENSION DE L'ABSENCE, Galerie Frédéric Palardy, Montréal (QC), 1989.
- LA DIMENSION DE L'ABSENCE, Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), Los Angeles (États-Unis), 1989.
- ŒUVRES RÉCENTES, SCULPTURES, Musée de Lachine, Montréal, (QC), 1989.

- L'INCONFORTABLE UTOPIE (hommage à Marguerite Yourcenar), Centre des arts contemporains du Québec à Montréal(QC), 1987.
- UN COUP DE DÉS, JAMIS N'ABOLIRA LE HASARD, Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, Montréal (QC), 1987.
- HOMMAGE À CLAUDE LAMARCHE, Galerie Motivation V, Montréal (QC), 1981.
- EXPOSITIONS D'ŒUVRES RÉCENTES D'ANDRÉ Fournelle, Galerie Sculpture vivante sans nom, au Cours Le Royer, Montréal (QC), 1978.
- ŒUVRES RÉCENTES (dont *Hommage aux prisonniers politiques*), Galerie signal, Montréal (QC), 1977.
- ŒUVRES RÉCENTES, Galerie Le Conventum, Montréal, (QC), 1974.
- NONO& NENEL EXPOSENT À QUÉBEC UN GROS BEC, Réal Arsenault et André Fournelle, Musée du Québec, Québec (QC), 1974.
- SANS TITRE. Environnement cinétique, projection de faisceaux lumineux (halogène et laser) dans l'Espace \sculpture et sur prismes pivotants, Galerie de l'Université de Sherbrooke, Faculté des arts, Sherbrooke (QC), 1970.
- SANS TITRE, Environnement cinétique, projection de faisceaux lumineux, Galerie de l'Université d'Ottawa, Faculté des arts, Ottawa, (Ontario), 1969.
- Création d'environnement cinétique, structure incluant la projection de faisceaux lumineux, dans le cadre des recherches menées avec EAT, au Centre National des Arts, Ottawa (Ontario), 1969.
- ARCHAMBAULT, FOURNELLE, TRUDEAU, Galerie nationale du Canada, exposition itinérante à travers le Canada, 1967.
- SCULPTURES RÉCENTES, Galerie Soixante, Montréal (QC), 1966.
- SCULPTURE AND WOOD-CUTS, Wallack's Gallery, Ottawa (Ontario), 1965.
- SCULPTURES RÉCENTES, Galerie Nova et Vetera, Collège de Saint-Laurent, Montréal (QC), 1965.
- ŒUVRES RÉCENTES, Galerie Claude Haeffely, Montréal (Québec), 1963.

APPENDICE B

EXPOSITIONS DE GROUPE

- SCULPTURES ILLUMINÉES, Musée plein air de Lachine, dans le cadre de l'Événement Montréal en lumière, 7^e édition, Lachine (QC), 2006.
- Exposition du 10^e anniversaire du Musée du Bronze, Inverness (QC), 2005.
- Musée du Bronze, Inverness (QC), 2004.
- CHOIX D'ŒUVRES DE LA COLLECTION DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC, Harbourfront Center, Toronto (Ontario) et Centre d'exposition de Val d'Or, Val d'Or (QC), 2004.
- FÉVRIER EN BLUES, une affaire d'art, Commissaire : Danielle Legentil, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 2004.
- MANIÈRES ET MATIÈRES, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), 2003.
- PARCOURS D'ARTISTE. UN TRAIT D'UNION ENTRE TERRE ET MER- LUMIÈRE, RÉFLEXIONS ET MIROITEMENTS DE L'INSONDABLE, COMMISSAIRE : Jocelyne Fortin, Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 2003.
- ICÔNE : IMMERSION 2002, Louis Bouchard, André Fournelle et autres artistes, commissaire Catherine Bédard, exposition organisée par Téléfilm Canada avec la collaboration du Centre culturel canadien à Paris, dans le cadre du colloque sur le cinéma, 2002.
- REGARD! GROUP SHOW, Claire Brunet, Reynald Connoly, André Fournelle, Serge Lemoyne, Kabat-Wrobel Gallery, Toronto (Ontario), 2002.
- PRÉSENT, 4^e Biennale d'Art Sacré Actuel, Espace sculpture Confluences, Lyon (France), 2002.
- 1972 OU L'ORIGINE RÉINVENTÉE D'UNE COLLECTION INAUGURALE, LES 30 ANS DE LA COLLECTION DU MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI, conservateurs : Jocelyne Fortin et Carl Johnson, Musée régional de Rimouski (QC), 2002.
- VISIONS TOTÉMIQUES, commissaire : Gilles Daigneault, exposition itinérante de 2001 à 2002 dans les Maisons de la culture de Montréal, organisée par le Centre d'exposition Circa, dans le cadre du programme *Exposer dans l'île* du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal (QC).
- MAQUETTES ET DESSINS, commissaire : Paul Vattier-Delauney, Arcades de la Bastille, Paris (France), 2002.
- SCULPTEURS ET SCULPTURES, Galerie Bernard, Montréal (QC), 2001.
- CITÉ, NATURE : LES INTERDITS, la Biennale d'Issy, organisée avec le soutien de la Ville d'Issy- Les Moulineaux (France), 2001.

- LA TRANSPARENCE DU RÉEL OU L'ENGAGEMENT, œuvres de la collection du Musée régional de Rimouski, (QC), 2001.
- LE BOIS BRONZE ET ŒUVRE, Musée du Bronze, Inverness (QC), 2001.
- SCULPTURES SOUS LE SOLEIL D'ANTIBES, édition 2000, Biennale, Ville d'Antibes Juan-les-Pins (France), 2000.
- EXPOSITION D'ARTISTES QUÉBÉCOIS, commissaire : Pierre Martin, Centre culturel de Tainan (Taiwan), 2000.
- FEU SACRÉ, commissaire : Manon Régimbald, Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, Montréal (QC), 1999.
- L'INVITATION À LA CHINE, Biennale d'Issy-les-Moulineaux, Paris (France), 1999.
- ROUGE, exposition 10^e anniversaire du Centre d'exposition Circa, Montréal (QC), 1998.
- L'AMORCE D'UN DIALOGUE, commissaire : Andrée Matte, Centre d'exposition du Vieux Palais, Saint-Jérôme, Montréal (QC), 1998.
- Exposition 10^e anniversaire de la revue *Espace*, commissaire : Serge Fisette, Galerie Samuel Lallouz, Montréal (QC), 1997.
- UN SPHINX INCOMPRIS, commissaire : Jean Dumont, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), 1997.
- TOPOGRAPHIES LATÉRALES, commissaire : Serge Fisette, Galerie Occurrence, Montréal (QC), 1997.
- DON QUICHOTTE DE LA MANCHE : LE CHEVALIER IMMORTEL, exposition événement organisée par le Centre Copie-Art inc., galerie des arts technologiques, en collaboration avec Cinéspec, présentée dans quatre lieux dont le Cinéma Rialto à Montréal (QC), 1997.
- SAISIE SUBSTANCE, commissaire : Monique Langlois, présentée à Passages, Troyes (France) et à Espace\sculpture François Mitterand, Beauvais (France).
- SAISIE SUBSTANCE, commissaire : Monique Langlois, centre Copie-Art, Galerie des arts technologiques, Montréal (QC), 1995.
- ART-TERRÉ, 2^e biennale d'installation *in situ*, L'Ange-Gardien (QC), 1994.
- Salon international de la sculpture extérieure de Montréal, 2^e édition, présenté par le Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, au Vieux-Port de Montréal (QC), 1994.
- Exposition de sculpture de la Francophonie, dans le cadre des 11^e jeux de la Francophonie, Hôtel de la Monnaie, Paris (France), 1994.
- MOMENTS CHOISIS, collection d'œuvres d'art de la Banque Nationale du Canada, conservatrice : Francine Paul, galerie de l'UQAM, Montréal (QC), 1993.
- ÉCLATS DE VERRE, commissaire : Andrée Matte, Centre d'exposition du Vieux Palais, Saint-Jérôme, Montréal (QC), 1993.

- AUX QUATRE VENTS, Salon international de la sculpture extérieure de Montréal, 1^{ère} édition, présentée par le Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, au Vieux-Port de Montréal (QC), 1992.
- LA DÉCENNIE DE LA MÉTAMORPHOSE 1982-1992, œuvres de la collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec, (QC), 1992.
- KUNST AUS QUÉBEC/ CANADA, Galerie Clara Maria Sels, Düsseldorf, (Allemagne), 1992.
- 15 ANS! Galerie Frédéric Palardy, Montréal (QC), 1992.
- SANS TITRE, Musée Le Botanique, Bruxelles (Belgique), 1991.
- IMAGES DU FUTUR, commissaire : Hervé Fischer, Cité des arts et des nouvelles technologies, Montréal (QC), 1991.
- LES 30 ANS DU CONSEIL DE LA SCULPTURE DU QUÉBEC, Galerie du Collège Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), 1991.
- 25 ANS DU CONSEIL : 25 ANS DE PEINTURE, Conseil de la peinture du Québec, Maison de la culture Côte-des-Neiges et Notre-Dame-de-Grâce, Montréal (QC), 1991.
- OPEN HOUSE 90-91, Atelier Sculpt, Montréal (QC), 1990.
- SCULPTURES EXTÉRIEURES, Maison Tresler, Vaudreuil (QC), 1990.
- SCULPTURE : SÉDUCTION 90, projet de sculptures environnementales dans huit villes de la Communauté urbaine de Montréal sous l'initiative du Conseil de la sculpture du Québec, 1990.
- DIEUX ET DIABLES, Centre d'exposition Circa, Montréal (QC), 1989.
- EXPOSITION QUÉBEC CALIFORNIE. Tatiana Démidoff-Séguin, André Fournelle, François Jolly, commissaire : Nicole Blouin, Santa Monica College Gallery, Santa Monica, Californie (États-Unis), 1989.
- LA PHOTOGRAPHIE TRANSGRESSÉE, Galerie d'art Stewart Hall, Pointe-claire (QC), 1989.
- DE L'UNITÉ AUX MULTIPLES : « UN ÉVÈNEMENT DE SCULPTURE À LAVAL », Maison des arts de Laval, Ville de Laval (QC), 1989.
- BICYCLETTE D'ARTISTE, commissaire F.X. Lopez, Galerie d'art de Matane, Matane; en itinérance à la Maison du citoyen de Hull, à Hull, au Centre culturel de Shawinigan, à Shawinigan, à la Maison de la culture Mercier, à Montréal (QC), 1988.
- DE LA COLONNE...DANS L'ART CONTEMPORAIN, commissaire : Andrée Matte, Centre d'exposition du Vieux-Palais, Saint-Jérôme (QC), 1988.
- ÉLECTRIQUE, Musée de la Civilisation, Québec (QC), 1988.
- REGARD DE LA MATIÈRE, exposition itinérante organisée par le Conseil de la sculpture du Québec à Nice, Bordeaux, Lyon, Paris (France), 1987
- CHOIX D'ARTISTE : 20 ANS DU CONSEIL DES ARTISTES PEINTRES DU QUÉBEC, avec le soutien du Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, présenté au Centre des arts contemporains du Québec à Montréal (QC), 1987.
- IMMERSION MULTI-QUATRE, Musée de Lachine, Montréal (QC), 1987.

- ENTRÉE LIBRE À L'ART CONTEMPORAIN, Galerie des arts Lavalin, Montréal (QC), 1987.
- REGARD DE LA MATIÈRE, EXPOSITION ITINÉRANTE dans les Maisons de la culture, présentée par le Conseil de la sculpture du Québec dans le cadre du programme *Exposer dans l'île* du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal (QC), 1987.
- COLLECTION PRÊT D'ŒUVRES D'ART DU MUSÉE DU QUÉBEC, Galerie du Musée, Québec (QC), 1986.
- ÉVÈNEMENT CÂBLE, Production inter X Section, Brasserie Mirabel, Montréal (QC), 1986.
- INTERNATIONAL SCULPTURE COMPETITION, Heller Gallery, New York (États-Unis), 1985.
- INTRUSION : SORTIR LE NÉON DE L'OBSCURITÉ, Galerie du néon, Montréal (QC), 1985.
- PEINTRES DU QUÉBEC, dans le cadre de jeune peinture 1984, 35^e salon, Conseil des artistes peintres du Québec (C.A.P.Q.), Grand Palais, Paris (France), 1984.
- TRACES ET MATIÈRES, Bibliothèque municipale de Saint-Léonard, Saint-Léonard (QC), 1984.
- ROTSHMANS PRÉSENTE UNE COLLECTION DE SCULPTURES CONTEMPORAINES, commissaire René Viau, exposition itinérante à travers le Canada, 1984.
- DÉTOURS, VOIRE AILLEURS, commissaire Claude Gosselin, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1983.
- PRINTS AND MULTI-MEDIA, organisé par l'Atelier de l'île, Galerie de la délégation du Québec à New York, Rockefeller Center, New York, (États-Unis), 1983.
- VERTIGE\ RUNNING AWAY (installation et vidéo), salon Via Design, Palais des Congrès, Montréal, (QC), 1983.
- COMME UN NÉON DANS LA NUIT, commissaire : pierre Crépô, Dazibao Centre d'animation et d'exposition photo, Montréal (QC), 1981.
- POSITIF TRANSFERT NÉGATIF, Pierre Leblanc et André Fournelle, Galerie Motivation V, Montréal (QC), 1981.
- 7 X 7, Atelier Laurent Tremblay, Montréal (QC), 1980.
- MONTRÉAL-NEW YORK, Galerie Motivation V, Montréal (QC), 1979.
- TENDANCES DE LA SCULPTURE QUÉBÉCOISE 1960-1970, exposition itinérante réalisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 1978-1980.
- ARTIST DAY, New York (Etats-Unis), 1977.
- MONUMENTAL SCULPTURE, Whithaven, New Hampshire, (Etats-Unis), 1976.
- ELECTRONIC SCULPTURE, SCULPTURES ÉLECTRONIQUES, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC) et Electric Gallery, Toronto (Ontario), 1975.
- ANDRÉ FOURNELLE SCULPTURES, ANDRÉ VILDER RELIEFS ET TENSIONS, Galerie la Relève, Montréal (QC), 1975.
- SCULPTURES, commissaire : Pierre Vallières, Galerie la Relève, Montréal (QC), 1974.
- EXPOSITION INAUGURALE, Galerie la Relève, Montréal (QC), 1974.
- CONFRONTATION, Centre national des arts, Ottawa (Ontario), 1970.

- PANORAMA DE LA SCULPTURE AU QUÉBEC, commissaire : HENRI Barras, Musée Rodin, Paris (France), 1970.
- ARTISTES DE MONTRÉAL, Marcelle Ferron, Jean Lefébure, André Fournelle, Claude Goulet, Fernand Leduc, Dunkelman Gallery, Toronto (Ontario), 1969.
- ŒUVRES ÉLECTRO-ACOUSTIQUES ET SCULPTURES EN BRONZE, Boutique Soleil, Montréal (QC), 1969.
- Exposition de Sculptures, Association des architectes, Montréal (QC), 1968.
- MONTREAL' ARTISTS, Dorothy Cameron Gallery, Toronto (Ontario), 1967.
- MANIFESTATION VIETNAM, Hart House, Université de Toronto (Ontario), 1967.
- CONFRONTATION 67, Conseil de la sculpture du Québec (CSQ), Place des arts, Montréal (QC), 1967.
- Exposition de sculptures, Galerie Le Gobelet, Montréal (QC), 1967.
- ŒUVRES DE ANDRÉ DUFOUR, ANDRÉ FOURNELLE ET JEAN NOEL, École d'architecture de l'Université de Montréal, Montréal (QC), 1965.
- TRAJECTOIRES, organisé par André Fournelle et Marc Boisvert pour l'Association des sculpteurs du Québec et les jeunes associés du Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), 1964.

APPENDICE C

COLLECTIONS

Art Gallery of Peterborough (Ontario)
Art Gallery of Nova Scotia, Halifax (Nouvelle-Écosse)
Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, Ottawa (Ontario)
Banque nationale du Canada, Montréal (Québec)
Bibliothèque nationale du Québec, Montréal (Québec)
Bibliothèque et Archives nationales du Canada, Ottawa (Ontario)
Cirque du soleil, Montréal (Québec)
Collection McDonald, Chicago (États-Unis)
Confederation Center Art Gallery and Museum, Ottawa (Ontario)
Hôtel du Gouvernement du Québec, Québec (QC)
Kamloops Art Gallery, Kamloops (Colombie-Britannique)
Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC)
Musée de Lachine, Lachine (QC)
Musée des beaux-arts de Sherbrooke, Sherbrooke (QC)
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ontario)
Musée national des beaux-arts du Québec, Québec (QC)
Musée du Bas Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC)
Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC)
Musée régional de la Côte Nord, Sept-Îles (QC)
Reader's Digest, Montréal (QC)
Télé globe Canada inc., Montréal (QC)
Musée Pierre-Boucher, Trois Rivières (QC)
Université York, Toronto (Ontario)

Collections privées : Canada, États-Unis, Europe.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

- ALLEAU, René, *De la nature des symboles*, Paris, Flammarion, 1958, 126 p.
- ALLEAU, René, *La science des symboles. Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique*, Paris, Payot, 1976, 292 p.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 25-62.
- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 5-46.
- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 12-45.
- BACHELARD, Gaston, *Le matérialisme rationnel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, 30-48.
- BACHELARD, Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 7-57.
- BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 38-53.
- BATTCKOCK, Gregory, *Minimal Art, A Critical Anthology*, New York: E.P. Dutton, 1968, p. 4-8.
- BETZ, O. *Le monde du symbole*. Paris, Horizons, 1997, p. 10-39.
- BLANCHARD, Robert, *L'interprétation des formes symboliques*, Paris, Les Presses du Midi, Collection : essais d'épistémologie, 2002, p. 8-55.
- BOULANGER, Chantal. *La Performance à Québec/ Tour d'horizon*. Texte accompagnant l'exposition. Québec: Galerie des arts visuels, 1993, p. 2-7.
- BUYSSSEN, Éric, *Messages et signaux*, Bruxelles : J. Lebègue - Office de publicité, 1943, p. 1-5.
- CASSIRER, Ernst, *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit, Vol. 1 et 2, 1972.
- CASSIRER, Ernst, *Écrits sur l'art*, Paris, Cerf, 1995, p. 12-42.

- DE CARVALHO, Amorim, *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, L'esthétique de la nature, Paris, Éditions Klincksieck, 1973, p. 10-32.
- DEBORD, Guy, *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Mille et une Nuits, 1999, p. 6-25.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 12-39.
- DURAND, Gilbert, *Beaux-arts et archétypes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 22.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*. Trad. Chantal Roux de Bezieux. Paris: Seuil, 1968, p. 32-60.
- ERIKSON, Jon, *The Spectacle of Anti-Spectacle: Happenings and Situationist International*. *Discourse* 14, 2 (Spring 1992). 36-58.
- FONTANA, David, *Le langage des symboles*, Paris, Gründ, 2004, p. 4-31.
- FORERO-MENDOZA, Sabine, *Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Paris, Champ Vallon, 2002, 224 p.
- FRAZER, James George, *Mythes sur l'origine du feu*, Paris, Payot, 1931, 182 p.
- FRIED, Michael. *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990, 264 p.
- GILSON, Étienne, *Matières et formes, Essais d'art et philosophie*, librairie philosophique J. Paris, Vrin, 1964, 272 p.
- GUILLAUME, Paul, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937, 236 p.
- Groupe μ (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg et Philippe Minguet), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Seuil (coll. « La couleur des idées »), Paris, 1992, p. 5-22.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Tome II, Aubier, Montaigne, Paris, 1944, 767 p.
- JOHNSTON, Lesley, *Installation: l'invention d'un contexte*, in *Aurora boréalis*, Centre international d'art contemporain, Montréal, 1985. 48-56.
- JUNG, Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, 320 p.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard (Pléiade, tome 2), 1985, 1144 p.

- KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, 360 p.
- LAFRAMBOISE, Alain. *Lumières, perception-projection*. *Parachute* 45 (décembre, janvier, février 1986-1987). 25-26.
- LYOTARD, Jean-François. *Leçon sur l'analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, 304 p.
- MARIN, Louis, *L'œuvre d'art et les sciences humaines*, Paris, in *Encyclopedia universalis*, 1965, vol. 17.
- MOREL, Corinne, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'archipel, 2004, 958 p.
- MONK, Philip, *Véhicules communs: artistes en performance*. Trad. Jean-Marc Cerutti et Pierre Bouillaguet. in *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Sous la direction de Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker. Ville de La Salle: Hurtubise HMH, 1985, p. 113-123.
- NAUD, Julien, *Structure et sens du symbole, L'imaginaire chez G. Bachelard*, Montréal, éd. Bellarmin, 1971, p. 15-42.
- OWENS, Graig, *L'impulsion allégorique : vers une théorie sans concept*, L'esthétique, la mode la morale, la passion, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.
- PANOFSKY, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, 145 p.
- RASTIER, François, *Sémantique interprétative*, Paris, Presses universitaires de France, coll. "Formes sémiotiques", 2009, 304 p.
- RIBON, Michel, *Parcours initiatiques de la nature à l'art*, Paris, Kimé, 1999, 254 p.
- RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, *Collection : essais d'herméneutique*, Seuil, 1969, 500 p.
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1997, 411 p.
- ROSOLATO, Guy, *Éléments de l'interprétation*, Paris, Gallimard, 1985, 338 p.
- SPERBER, Dans, *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974, 200 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, 374 p.

Ouvrages, articles et documents sur André Fournelle

Monographies

DUMONT, Jean, Jocelyne CONNOLLY et Luce LEFEBVRE, *L'ombre rouge*, Préface de Pierre Restany, Les 400 coups, Montréal, 1998, 63 p.

GAGNON François, *André Fournelle : Sculpteur*, Association des sculpteurs du Québec, Montréal, 1970, 91 p.

OUVRARD, Hélène, *La fonderie expérimentale*, Éditions Formart, Collection Initiation aux métiers d'art du Québec, n° 10, 1972, 32 p.

Catalogues et opuscules

ASSELIN, Hedwidge, *25 ans du Conseil : 25 ans de peinture*, catalogue, Montréal, Conseil de la peinture du Québec, 1991, 34 p.

Association des sculpteurs du Québec, *Confrontation 67*, catalogue, Montréal, Éd. Studio Sim-Art Enr., 1967.

BLOUIN, Nicole, *Exposition Québec/Californie : 3 sculpteurs : Tatiana Démidoff-Séguin, André Fournelle, François Jolly*, catalogue, Santa Monica College Gallery, 1989, 10 p.

Centre des arts de Shawinigan, *André Fournelle : géographie intérieure*, opuscule, Shawinigan, Centre des arts de Shawinigan, 1998.

CHALIFOUX, Dominique, *Musée plein air de la Ville de Lachine : 50 sculptures monumentales*, Lachine, Québec, Musée de la Ville de Lachine, 2001.

CHAGNON, Johanne, *Art et écologie : 1 temps-6 lieux*, catalogue, Montréal, Ministère des Affaires culturelles, 1993, p. 50-53, 64-65.

Collectif, *Prints and Multi-Media*, catalogue, Val-David, Atelier de l'île, 1983, 46 p.

Collectif, *Images du futur 91*, catalogue, Montréal, La cité des arts et des nouvelles technologies de Montréal, 1991, 34 p.

CONNOLLY, Jocelyne, *Optique, temps et formes : André Fournelle, Jacek Jarnuszkiewicz et Robert Marcel Lepage*, catalogue, Longueuil, centre d'exposition Plein sud, 1995, p. 3, 5, 6, 8-15, 28, 29.

DAIGNEAULT, Gilles, *L'aveuglement*, dans *Visions totémiques*, opuscule, Montréal, Centre d'exposition Circa et le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, 2001.

DECORSE, Françoise et Françoise Bataillon, *Jeune peinture aujourd'hui*, catalogue du 35^e Salon de la jeune peinture, Paris, Éditions jeune peinture et les auteurs, 1984, 42 p.

DION, Thérèse et Isabelle Lelarge, *Les ateliers s'exposent 1993*, catalogue, Montréal, centre de diffusion en art visuel Cobalt, 1993, p. 6-12, 28-29.

DUMONT, Jean, *Fournelle André : Installateur*, dans *Cité : les interdits*, opuscule, Issy-les-Moulineaux, Biennale d'Issy, 2001.

DUMONT, Jean, *L'ombre rouge, Sculptures : Sous le soleil d'Antibes*, Catalogue, Antibes, Direction des Affaires culturelles de la Ville d'Antibes, Juan-les-Pins, 2002, p. 32-33.

DUMONT, Jean, *André Fournelle : L'interdit Damoclèse*, catalogue, Montréal, galerie Frédéric Palardy, 1992, 16 p.

FORTIN, Jocelyne, *Parcours d'artistes. Un trait d'union entre terre et mer- lumières, réflexions et miroitements de l'insondable*, opuscule, Rimouski, Musée régional de Rimouski, 2003.

FORTIN, Jocelyne, et Carl Johnson, *1972 ou l'origine réinventée d'une collection inaugurale : Les 30 ans de la collection du Musée régional de Rimouski*, Rimouski, Musée régional de Rimouski, 2002.

GAGNÉ-KRIEBER, Thérèse, « Sculpture québécoise à Alma : Symposium provincial 66 », S.I., S.n., 1966.

GOSSELIN, Claude, *Dans les traces de l'humanité*, dans *Détours, Voir ailleurs*, opuscule, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1983, 4 p.

JOYCE-GAGNON, Thérèse et Ninon GAUTHIER, *Choix d'artistes : 20 ans*, catalogue, Montréal, Conseil des artistes peintres du Québec avec le soutien du Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, 1987, 8 p.

LANDRY, Pierre, *De la sculpture au Québec, les années d'affirmation*, dans *La Collection : tableau inaugural*, catalogue, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 117-121, 136.

LANDRY, Pierre, *Une étrange opération de catalyse*, dans *Mémoire et figure : André Fournelle, Michel Madore*, opuscule, Bruxelles, Chapelle des Brigittines, 1999.

LEFEBVRE, Germain, *Projet 80*, catalogue, Montréal, Éditeur Yvan Boulerice, 1980, 36 p.

LEFEBVRE, Véronique, *Art terre 1994*, 2^e Biennale, catalogue, L'Age-Gardien, Art terre, 1994, p. 34-35.

MATTE, Andrée, *De la colonne dans l'art contemporain*, catalogue, Saint-Jérôme, centre d'expositions du vieux Palais, 1988, p. 32-35.

MERCIER, Guy, *La décennie de la métamorphose 1982-1992*, « Le musée du Québec en image-5 », catalogue, Québec, Musée du Québec, 1992, p. 60-61.

MEYER, Rudi, Leo Rosshandler et JoAnn Meade, *Artluminium*, catalogue, Montréal, Alcan et Lavalin, 1989, p. 43, 82.

PAGE, Louise, *Regard de la matière*, opuscule, Montréal, Conseil de la Sculpture du Québec et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, 1987.

PRESSÉ, Suzanne, *Manières et matières*. La collection du Musée des beaux-arts de Sherbrooke, Sherbrooke, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 2003, p. 118-119.

RESTANY, Pierre, *André Fournelle : l'ombre rouge*, opuscule, Paris, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, 1998.

RESTANY, Pierre, *Une étrange opération de catalyse*, dans *Mémoire et figure : André Fournelle \ Michel Madore*, opuscule, Bruxelles, Chapelle des Brigittines, 1999.

SADAN, Suraj, *peintres du Québec : jeune peinture*, 35^e Salon présenté par le Conseil des artistes peintres du Québec au Grand Palais à Paris, Édité par le Conseil des artistes peintres du Québec, 1984, 7 p.

SAINT-MARTIN, Fernande, Anne-Marie Blouin et Josée Bélisle, « Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970 », catalogue, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal et Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1977, p. 6 -18.

s.n., *Archambault, Fournelle, Trudeau*, opuscule, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1967.

s.n., *Présentation 70*, catalogue, Montréal, Association des sculpteurs du Québec, 1970.

s.n., *aux quatre vents*, 1^e salon international de la sculpture extérieure de Montréal, dans le cadre des fêtes 350^e anniversaire de Montréal, Montréal, Le centre des arts contemporains, 1992.

s.n., *André Fournelle*, dans *Immersion 2002 Europe*, 2002.

s.n., *La ligne du Nord*, Mont Tremblant, Festival d'art contemporain des Laurentides, 2003.

s.n., *De l'unité aux multiples « Un événement de sculpture à Laval »*, catalogue, Atelier 213, Laval, 1989, 17 p.

THÉRIAULT, Normand, Pierre Lesage et Nicole Tremblay-Chamberland, *Les moins de 35*, catalogue, Montréal, Médiart, 1973, 36 p.

VIAU, René, *Rothmans présente une collection de sculptures contemporaines*, opuscule, S.I, compagnie Rothmans de Pall Mall Canada, 12 p.

Ouvrages généraux

BÉRUBÉ, Anne et Sylvie COTTON, *L'installation, pistes et territoires*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 1997, p. 128, 141, 150, 153, 162.

Conseil des Arts du Canada, *Catalogue de la Banque d'œuvres d'art 1972-1987*, Ottawa, Conseil des Arts du Canada, 1987, 48 p.

COUTURE, Francine (sous la direction de), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, 1993, 341 p.

COUTURE, Francine (sous la direction de), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, Tome II*, Montréal, VLB éditeur, 1997, 424 p.

COUTURE, Francine (sous la direction de), *Exposer l'art contemporain du Québec*, Montréal, Centre de Diffusion 3D, 2003, 171 p.

DELARGE, Jean-Pierre, *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*, Paris, Éditions Gründ, 2001, 443 p.

FISSETTE, Serge, *Symposiums de sculpture au Québec 1964-1997*, Montréal, Centre de Diffusion 3D, 1997, p. couverture et p. 15, 18-19, 22, 33, 60, 62, 73.

FOURNELLE, André, *La colonne, dans Écrits et témoignages de 21 sculpteurs*, Montréal, Fini\ Infini, 1993, p. 77-80.

GAGNON, Janou, Charlotte GINGRAS et Louise THIBAUKT, *Sculpture : Séduction 90*, Montréal, Conseil de la sculpture du Québec, 1990, p. 18-19.

GRANDE, John K., *Balance: Art and Nature*, Montréal, Black Rose Books Ltd., 1994, p. 78-81.

GRANDE, John K., *Art, nature et société*, traduit de l'anglais, Saint-Laurent, Éditions Écosociété, 1997, p. 96-97.

HENAULT, Gilles, *Panorama de la sculpture au Québec, 1945-70*, Montréal, Musée d'art contemporain, Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1970, p. 34, 170.

HILL, Charles C. et Pierre B. Landry, *Art canadien : catalogue du Musée des Beaux-arts du Canada*, volume premier \ A_F, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1988, 390 p.

Ministère de la Culture et des Communications du Québec, *L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement : Bilan 1994-1995*, Québec, Ministère de la Culture et des Communications, 1995, 23 p.

PAQUENT, Marc-Philippe, *Agenda 2006 : Un musée à ciel ouvert*, Québec, Services gouvernementaux Ministère de la Culture et des Communications du Québec et Fournitures et ameublement du Québec, 2005, n. p.

PAQUIN, Nycole, *Faire comme si...mouvance cognitive et jugement signesthétique*, Montréal, Éditions XYZ, 2003, 95 p.

RÉGIMBALD, Manon et Dominique ROLLAND, *Centre des arts contemporains du Québec à Montréal*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 2000, 16 p.

ROBERT, Guy, *L'Art au Québec depuis 1940*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1973, p. 232-243, 264-266, 420-423, 433-440, 444-451.

ROBERT, Guy, *L'Art actuel au Québec depuis 1970*, Ottawa, Iconia, 1983, p. 192, 196, 243.

ROBILLARD, Yves, *Québec underground 1962-1972*, tome I, Montréal, Les Éditions Médiart, 1973, p. 353-391.

ROY, Line, (sous la direction de), *Bilan 2002-2004, L'intégration des Arts à l'architecture et à l'environnement*, Québec, Ministère de la Culture et des Communications du Québec, 2005, p. couverture et p. 38.

ROUTABOULE, Danièle, *Le paysage et l'art dans la ville*, Actes du colloque, Montréal, Association des architectes paysagistes du Québec, 1990, p. 3-4, 47, 52, 55, 62.

SÉNÉCHAL, Gilles (sous la direction de), *itinéraire d'une mémoire : répertoire des œuvres d'art publiques au Saguenay-Lac ST-Jean*, Chicoutimi, Galerie Séquence, 2005, p. 81, 106 et 189.

SOUDEYNS, Maurice, *Les arts contemporains au Québec : Contemporary Arts in Quebec : Les années 90\ the 90' s*, Montréal, Société générale d'Édition, 1994, 31 p.

s.n., *Perspectives peinture : répertoire 1995*, Montréal, Conseil de la Peinture du Québec, 1995, 70 p.

Journaux et périodiques

AQUIN, Stéphane, « Les ateliers s'exposent : visites libres », *Voir* (Montréal), vol. 17, n° 45, 7-13 octobre 1993, p. 24.

ARCHAMBAULT, Gilles, « Fournelle et Arsenault au Musée du Québec », *Le Devoir* (Montréal), 24 janvier 1974, p. 12.

BERGERON, Steve, « L'art comme prise de position », *La Tribune* (Sherbrooke), 5 octobre 2002, p. G-11.

BERNATCHEZ, Raymond, « Interdit Damoclèse, d'André Fournelle : Continuité dans le dialogue avec la matière », *La Presse* (Montréal), 23 août 1992, p. C-8.

BERNATCHEZ, Raymond, « Le monde de fer du sculpteur André Fournelle », *La Presse* (Montréal), 30 septembre 1990, p. C-7.

BOUCHER, Gaston, « De la colonne dans l'art contemporain : Une aventure culturelle qu'il faut tenter... », *L'Écho du Nord* (Saint-Jérôme), mai 1988, p. 78.

CONNOLLY, Jocelyne, Gisèle BELLEW et Guy COLMAN HERCOVICH, « Les Incendiaires d'André Fournelle », *Vie des arts* (Montréal), n° 201, p. 41-43.

DÉCARY, Marie, « André Fournelle et la notion du hasard », *Vie des arts* (Montréal), vol. 32, n° 128, septembre 1987, p. 65.

DOLBEC, Michel, « Le Printemps du Québec se termine par une œuvre éphémère », *La Presse* (Montréal), 21 juin 1999, p. B-10.

DUMONT, Jean, « André Fournelle, L'interdit Damoclèse », *ETC* (Montréal), le carnavalesque II, n° 20, 1992-1993, p. 53.

DUMONT, Jean, « Sculpture vivante », *Le Devoir* (Montréal), 19 décembre 1991, p. B-6.

DUMONT, Jean, « Obsédé par la verticale et le temps qui passe », *Le Devoir* (Montréal), 29 septembre 1990, p. C-4.

FISSETTE, Serge, « La sculpture et le tout public », *Espace* (Montréal), n° 67, printemps 2004, p. 16-21.

FISSETTE, Serge, « De l'objet...contaminé », *Espace* (Montréal), Montréal, n° 53, automne 2000, p. 35-37.

FISSETTE, Serge, « Entre joie et tristesse », *Espace* (Montréal), n° 42, hiver 1997-1998, p. 6-9.

GAGNON, Marie-Claude, « Risquer à tout coup », *Le Journal d'Outremont* (Montréal), avril 1994, p. 17.

GRÉGOIRE, Paul, « Entrevue André Fournelle », *Esse* (Montréal), n° 23, automne 1993, p. 17-21.

GOSSELIN, Claude, « André Fournelle : réinventer », *Vie des arts* (Montréal), vol. 20, n° 79, été 1975, p.30-35.

HAKIM, Mona, « André Fournelle, risquer à tout hasard », *Parcours*, (Montréal) n° 8, automne 1992, p. 75-78.

- JASMIN, Claude, « Fournelle : la sculpture qui se fait », *La Presse* (Montréal), 28 mai 1966.
- LABRIE, Isabelle, « Fournelle érige une arche de lumière de sept mètres », *Progrès-dimanche* (Chicoutimi), 24 août 2003, p. A-68.
- LAMARCHE, Bernard, « Symboles et grands mythes », *Le Devoir* (Montréal), 20-21 juin 1998, p. B-11.
- LANGLOIS Monique, « Gloses sur le concept d'appropriation en arts visuels », *Espace* (Montréal), n° 35, printemps 1996, p. 21-24.
- LATOURE, Jean-Pierre, « André Fournelle : Le poids de l'âme à l'aune des matériaux », *Espace* (Montréal), n° 47, printemps 1999, p. 19-24.
- LEFEBVRE, Luce, « Une stratégie de « passage », *ETC* (Montréal), n° 44, décembre 1998-fév. 1999, p. 43-46.
- LE GRIS, Françoise, « Et l'unique cordeau des trompettes marines », *Espace* (Montréal), n° 33, automne 1995, p. 25-27.
- LEPAGE, Jocelyne, « La cage de Fournelle », *La Presse* (Montréal), 13 octobre 1993.
- LEPAGE, Jocelyne, « Traces et matières : Une initiation à la sculpture », *La Presse* (Montréal), 9 juin 1984, p. C-22.
- PAQUETTE, Annie, « De la colonne... », *ETC* (Montréal), n° 5, automne 1988, p. 106-107.
- PAQUIN, Nycole, « *Resecare* : l'installation audacieuse d'André Fournelle », *Espace* (Montréal), vol. 7, n° 1, automne 1990, p. 7-10.
- PARENT, Sylvie, « Espaces disséminés », *Espace* (Montréal) n° 41, automne 1997, p. 10-12.
- PELLETIER, Jacques, « Une logique de séparation », *Esse* (Montréal), printemps 2001, p. 60-61.
- PILOTTO, Mireille, « L'eau précède et suit le feu, Art », *Le Sabord* (Trois-Rivières), n° 2, 1999, p. 19.
- POISSANT, Louise, « André Fournelle en transit », *Vie des arts* (Montréal), vol. 35, n° 140, septembre 1990, p. 45-49.
- RESTANY, Pierre, « L'amour humain au cœur des choses », *Espace* (Montréal), n° 41, automne 1997, p. 19-21.
- ROY, Marc-André, « Inter X section », *Intervention 18* (Québec), mars 1983, p.12-13.

SAINT-HILAIRE, Jean- Claude, « Le marché de l'art est très vulnérable : André Fournelle ou le piège à pensées », *Inter* (Québec), n° 86, hiver 2003-2004, p. 42-43.

s.n., « Art Terre 94, in situ », *Espace* (Montréal), n° 31, printemps 1995, p. 40-41.

s.n., « Les néons... », *Le Devoir*, (Montréal), 15 février 1974.

THERRIEN, Marie-Josée, « André Fournelle : Un cheminement parsemé d'indices », *Vice Versa* (Montréal), février\ mars 1991, p. 41-42.

THIBAUT, Anne, « L'Art intégré à l'architecture », *Esse* (Montréal), n° 14, hiver 1989-90, p. 10-11.

THÉRIAULT, Normand, « Fournelle : de la technique, des formes, de la couleur », *La Presse* (Montréal), 20 juillet 1968, p. 33.

VIAU, René, « Attention! Une ligne de feu peut en cacher une autre », *Vie des arts* (Montréal), vol. 42, n° 174, printemps 1999, p. 66-67.

VIAU, René, « André Fournelle : sous le signe du feu », *La Presse* (Montréal), 27 décembre 1997, p. D-10.

Films, vidéos et multi-média

DAVIRON, Éric, *L'œuvre au rouge*, Paris, Karaba productions, 2000, durée : 22 min., Cinéma Libre.

DAVIRON, Éric, Performances de la Salpêtrière, incluant un extrait du film d'archives réalisé par Scutzle, Vidéorage productions, 1998.

DIONNE, Charles. Épisode de la série *Shaping Art*, production télévisuelle pour le Canal Bravo, durée 30 min.

Pyrophore, narration Michael LaChance, réalisation en collaboration avec la Galerie Séquence de Chicoutimi, 2003.