

François Morelli. L'impossibilité d'une île

François Morelli: The Impossibility of an Island

Bernard Lamarche

Number 111, Fall 2015

Migrations_Frontières
Migrations_Borders

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78793ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamarche, B. (2015). François Morelli. L'impossibilité d'une île / François Morelli: The Impossibility of an Island. *Espace*, (111), 42–51.

François Morelli. L'impossibilité d'une île

Bernard Lamarche

François Morelli: The Impossibility of an Island

In 1984, François Morelli began a great excursion, the first of a trilogy, from the United Nations to Saint-Jean-Port-Joli. A year later, another adventure, *La Marche transatlantique 1945-1985*, starting at the Berlin Wall and ending in Philadelphia, demonstrated his extraordinary sense of enterprise. A third walk, *Cycle transculturel*, which both started and ended in Nice, took place in 1986-87. Each time, Morelli carried a portable sculpture on his back: an alter ego made of hay, evoking an animal or human figure; a fibreglass shape with meat-like nuances; and a large suitcase containing other sculptures. In doing this, he rejected the theatricality of his previous performances in order to embrace an assertive migratory dimension that extends to all aspects of his practice, a deployment that I will analyze here in all of its various ramifications.

En 1984, François Morelli amorce une grande excursion, la première d'une trilogie, reliant les Nations Unies et Saint-Jean-Port-Joli. Un an plus tard, un second périple, la *Marche transatlantique (1945-1985)*, démontre un sens de l'entreprise hors du commun, partant du mur de Berlin pour finir à Philadelphie. Puis, une troisième marche a lieu en 1986-1987, le *Cycle transculturel*, ayant pour départ et arrivée la ville de Nice. Chaque fois, une sculpture portable accompagne l'artiste sur son dos : un alter ego de foin évoquant l'animal et la figure humaine, une forme de fibre de verre aux nuances carnées ou une grande valise contenant d'autres sculptures. Ce faisant, l'artiste repousse la théâtralité de ses précédentes performances afin d'embrasser une dimension migratoire affirmée qui s'étend à l'ensemble des aspects de sa pratique, déploiement qu'il s'agit ici d'analyser sous ses diverses ramifications.



An analysis of critiques of Morelli's works shows that, in the past, these performances have been likened essentially to the question of walking in contemporary art, a subject that is quite well documented – as evidenced, among others, by Morelli's presence in the touring exhibition *Walk Ways* in 2002.¹ Yet, the present issue of *Espace* offers motivation to find new ways of addressing this dimension in his work, and, to dash off an expected metaphor, other short cuts that he takes continually in his practice. Although his project was concerned with notions of threshold and liminal space, simply looking back at these wanderings through the lens of geographic space leads us to realize that the issues raised by these rambles far and wide largely surpass strict notions of putting private and public spaces into contact, unusual encounters, drifting, or wandering. For, given the scale of Morelli's walks, his travels take up issues for which borders are essential and crossing them is crucial.

Even if we were to compare only the first and third walks, we would see that complex identity-related considerations are at the core of Morelli's efforts. Following an invitation by the Symposium international de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli, in 1984, he walked up the path that the first trappers took along the Hudson River. Taking the route on which the territory was forged, he returned to his land, in a way: seeking support and theoretical and conceptual education around performance, Morelli had left Quebec in 1981 to immerse himself in a prestigious hotspot of art education, Rutgers University in New Jersey, an institution known for its environment effervescent with the ideas of the Fluxus school of thought. *Cycle transculturel* formed a loop, starting and ending in Nice, via Rome, Naples, Pompeii, Palermo, Malta, Tunis, Rabat, Tangiers, Grenada, Barcelona, and Marseille.² For this walk, Morelli, who is of Italian descent, retraced his identity and cultural history around the Mediterranean basin, in a study on transcultural relations, biology, sexuality, and the body – a group of ideas that the preceding walks had also taken into account, but that this context of commercial, cultural, and sexual trade, which for centuries had shaped the territory and its inhabitants, exalted.

Between the porosity of bodies and the fluctuation of encounters, it is important to note that the first walk placed the border at the centre of Morelli's concerns.³ In fact, as the foundation of this cycle of walks, it seems highly significant that he started the very first one at the United Nations building in Manhattan. Geographer Henri Doiron has firmly stated that the head office of the United Nations hosts "the great of this world," who "try, by conviction or by interest, to break through the borders of the ruts into which international geopolitics has sunk them."⁴ By bringing to public attention his doubt that this objective can be achieved, Doiron reminds us all the same that the ultimate goal of the oratorical jousts within these noble walls is to return to borders the function that should be theirs: the bringing together of communities and nations.⁵ With this in mind, it becomes clear that Morelli's performances subscribe not only to a logic of strolling and identity, but also have to do with the phenomenon of migration.

It is important to understand that these works are not only about blurring borders, but, rather, about crossing them. The difficulties that Morelli encountered at customs, we might easily imagine, offered a perfect illustration of the normalization of behaviours. Disrupting relations



with passers-by as a whole, and notably with border agencies, he took the wager of mobility, a wager that the choice of carrying his burdens could do nothing but limit.

The spirit of reconciliation that imbued the migrations of the artist and his dorsal sidekicks, from the first step of these three campaigns, is borne largely by the second walk on two continents. Confronting people who were curious or had more virulent reactions, Morelli crossed borders, took public transit, carrying on his back his fibreglass alter ego, a neo-expressionist tormented person/burn victim. Starting in Berlin, stopping in Cologne, Amsterdam, Brussels, Paris, New Jersey (Hoboken, once again on the Hudson River), and Philadelphia, where he had been invited to a sculpture symposium that he never attended,⁶ he never



François Morelli, *Migration*, 1984.
 P. 44 : Performance, New Jersey.
 P. 45 : Performance, Nations Unies, New York.
 Photos : Avec l'aimable permission de l'artiste/
 Courtesy of the artist.

L'analyse de la fortune critique de Morelli montre que, dans le passé, ces performances, pour l'essentiel, ont été rattachées à la question de la marche dans l'art contemporain, un sujet passablement documenté, ce dont témoigne, entre autres, la présence de Morelli dans l'exposition itinérante *Walk Ways* en 2002¹. Or, le présent dossier motive à y trouver de nouvelles manières d'aborder cette dimension et, pour filer une métaphore attendue, d'autres raccourcis qui sont ceux que Morelli emprunte continuellement dans sa pratique. Alors que le projet de l'artiste visait les notions de seuil et d'espace liminal, il suffit de rapporter ces pérégrinations sous l'angle de l'étendue géographique pour se rendre compte que les problématiques soulevées par ces déambulations au grand cours débordent largement de strictes considérations sur la mise en contact d'espaces privés et publics, les rencontres inusitées, la dérive ou l'errance. Car à l'échelle où se produisent les marches de Morelli, ses déplacements appartiennent à des enjeux pour lesquels les frontières sont essentielles et leurs traversées, cruciales.

S'il ne fallait comparer que la première et la troisième marche, l'exercice permettrait déjà de voir combien, au cœur des efforts déployés par l'artiste, se jouent des considérations identitaires complexes. À la suite d'une invitation du Symposium international de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli, en 1984, Morelli remonte le parcours des premiers trappeurs le long de la rivière Hudson. Il reprend la route sur laquelle s'est forgé le territoire et revient en quelque sorte sur ses terres : s'étant éloigné du Québec en 1981, à la recherche de soutien et d'enseignements théoriques et conceptuels différents autour de la performance, Morelli avait choisi de se plonger dans un haut lieu de l'enseignement artistique, la prestigieuse Université Rutgers, au New Jersey, institution reconnue comme un milieu bouillonnant des idées de l'école de pensée Fluxus. Le *Cycle transculturel* formait une boucle, cette fois, de Nice à Nice : en passant par Rome, Naples, Pompéi, Palerme, Malte, Tunis, Rabat, Tanger, Grenade, Barcelone et Marseille². Pour ce troisième trajet, Morelli, qui est de descendance italienne, a remonté le long de son parcours identitaire et culturel autour du bassin de la Méditerranée, dans une étude sur les rapports transculturels, la biologie, la sexualité et le corps, un ensemble de considérations que les précédentes marches étalaient également, mais que ce contexte d'échanges commerciaux, culturels et sexuels, ayant pendant des siècles façonné le territoire et ses habitants, exaltait.



let go of this mutilated body. Begun on the day commemorating the dropping of the atom bomb on Hiroshima, the itinerary was to highlight the wound that needed, and still needs, healing. In a highly charged symbolic act, Morelli instituted a process of purification, restoration, and healing. He collected water from fountains that served as places for gathering,⁷ refreshment, and action, establishing a ritual in which he transmitted the shock wave of war, while the water symbolically revived his travelling companion, saved from destruction but also diminished.

The result of his social discontent, Morelli's work draws its strength from the rediscovery of the symbolic and the ritual in popular culture, in an approach of which the spiritual – some have said shamanic⁸ – dimension seeks to initiate reparative processes. For some time, Morelli had been reflecting on a figure of the open road, the tinker. A nomad, makeshift handyman, jack-of-all-trades, the tinker goes from house to house offering to repair, with limited talent – an outright bungler – and little means – often just a pin – items broken in daily use. Morelli seems, in effect, to be tending to the objects that he surrounds with the trellis of steel wire for which he has been known since the early 1980s, when he began his first openwork sculptures. By doing this, he reinvents and repairs objects in order to revive them. In addition, an exhibition

presented in 1997 at the Leonard & Bina Ellen Gallery at Concordia University, *Un jour, un rêve tissa son ombre. Au-dessus de ma couche, veillée par les anges* (William Blake), included a series of sculptures made of steel children's seats occupied by wings of woven steel wire, making these winged extensions both light and heavy. If the panoply of objects tended to by Morelli were inventoried, it would emerge that he often *extends* them, as was the case in his recent exhibition, *Volute* (2014), at Galerie Joyce Yahouda.

The notions of transition, circulation, transformation, and territory occupy an important place in this work. Yet, nomadism, roaming, and migration can also be sensed in Morelli's body of work as a whole, notably in his rubber-stamp practice. Since the early 1990s, he has developed this practice by offering, aside from a flock of drawings of various sizes and on various supports, entire narrative environments in which drawings, mechanized in situ, dominate. Huge frescoes made of bits of images were produced over the years, offering an engaging and destabilizing iconography, for which Morelli reused the rubber stamps that he had had made from chosen and invented motifs. This approach, developed over time, made it possible for him to address themes such as sexuality, fertility, and changes to the human body caused by technology, spirituality,



François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004.
Dessin mural au tampon encreur en échange
d'un repas, France/Inking pad wall drawing
in exchange of a meal, France. Photo : Avec
l'aimable permission de l'artiste/Courtesy
of the artist.

Entre la porosité des corps et la fluctuation des rencontres, il est important de noter que la première marche inscrit la frontière au centre des préoccupations de l'artiste³. En effet, à la fondation de ce cycle de marches, n'est-il pas significatif que l'artiste quitte Manhattan depuis l'édifice des Nations Unies à New York ? Le géographe Henri Dorion a clairement signalé que le siège des Nations Unies accueille « les grands de ce monde » qui « tentent, par conviction ou par intérêt, de sortir les frontières des ornières où la géopolitique internationale les a enfoncées⁴. » Soumettant à l'attention du public un doute quant à l'atteinte de cet objectif, Dorion rappelle tout de même que le but ultime des joutes oratoires de cette noble enceinte est de redonner aux frontières la fonction qui devrait être la leur, à savoir le rapprochement entre les communautés et les nations⁵. Avec ceci en tête, il devient clair que les performances de Morelli souscrivent non seulement à une logique déambulatoire et identitaire, mais qu'elles tiennent aussi du phénomène migratoire.

Il est important de considérer qu'il ne s'agit pas uniquement, dans ce travail, de brouiller les frontières, il est plutôt question de les traverser. Les difficultés que l'artiste a rencontrées aux douanes, il est aisé de se les imaginer, illustraient parfaitement le phénomène de la normalisation

des comportements. Bouleversant les rapports avec l'ensemble des passants, et notamment des instances frontalières, Morelli a pris le pari de la mobilité, un pari que le choix de porter ses fardeaux avait pourtant tout pour limiter.

L'esprit de réconciliation qui traverse les migrations de l'artiste et de ses acolytes dorsaux, depuis le premier pas de ces trois campagnes, est largement porté par la seconde des marches sur deux continents. Faisant face à des curieux ou des réactions plus virulentes, l'artiste a franchi des frontières, a emprunté des transports en commun, portant sur son dos son alter ego de fibre de verre, un écorché/brûlé de facture néoexpressionniste. Partant de Berlin, s'arrêtant à Cologne, Amsterdam, Bruxelles, Paris, New Jersey (Hoboken, à nouveau sur la rivière Hudson) et Philadelphie, où il était invité à un symposium de sculpture qu'il ne rejoindra jamais⁶, il ne s'est jamais départi de ce corps mutilé. Initié le jour de la commémoration du bombardement atomique d'Hiroshima, l'itinéraire allait mettre en relief la blessure qui nécessitait et qui nécessite toujours une guérison. Dans un acte hautement chargé sur le plan symbolique, Morelli établissait un processus de purification, de restauration et de guérison. Il cueillait l'eau des fontaines qui servaient de lieu de rassemblement⁷, de ravitaillement et d'action, établissant un





François Morelli

P. 48 : *Reforestation*, 1989. Intervention : ozalid rouge/Intervention : red blueprint, 91,44 x 182,88 cm. Philadelphie, Pennsylvanie.

P. 49 : *Suspended Forest, Bird at Rest*, 1991. Installation : ozalid rouge, valise et fil de métal, Dimensions variables/Installation : red blueprint, suitcase and metal thread, variable dimensions. Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta.

Photos : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist

rituel dans lequel se transmettait l'onde de choc de la guerre, alors que l'eau ravivait symboliquement son compagnon de route, épargné de la destruction, mais amoindri.

Issu d'un mécontentement social, le travail de Morelli puise sa force dans la redécouverte de la symbolique et du rituel dans la culture populaire, dans une approche dont la dimension spirituelle – certains ont dit « chamanique⁸ » cherche à ouvrir des processus réparateurs. Depuis quelques temps, Morelli s'est mis à réfléchir sur une figure de grands chemins, le *tinkerer*. Voyageur nomade, ce bricoleur de fortune, sorte d'homme à tout faire, se déplace de foyer en foyer afin d'offrir ses services pour réparer, avec des aptitudes limitées (*to bungle*, en anglais) et des moyens réduits, souvent de la broche, des objets brisés par leur usage quotidien. Morelli semble en effet assister les objets qu'il entoure de ce treillis de fil de fer qu'on lui connaît depuis le début des années 1980, date à laquelle il amorce ses premières sculptures

ajourées. Ce faisant, l'artiste réinvente et répare les objets afin de les raviver. En outre, en 1997, à la galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, *Un jour, un rêve tissa son ombre. Au-dessus de ma couche, veillée par les anges* (William Blake) comprenait une suite de sculptures faites de sièges d'enfant en acier, occupés par des ailes tressées de fil de fer, rendant ces prolongements ailés à la fois légers et lourds. La panoplie des objets assistés par Morelli serait soumise à un inventaire, qu'il en ressortirait plutôt le fait qu'il les *prolonge* souvent, comme c'était le cas lors de la récente exposition *Volute*, en 2014, à la galerie Joyce Yahouda.

Les notions de passage, de circulation, de transformation et de territoire occupent une place prépondérante dans ce travail. Or, le nomadisme, l'itinérance et la migration se font aussi sentir dans l'ensemble du travail de l'artiste, notamment dans sa pratique du tampon encreur. Depuis le début des années 1990, Morelli développe cette pratique du tampon encreur en proposant, outre une nuée de dessins de diverses dimensions et sur supports variés, des environnements narratifs entiers dans lesquels règnent ces dessins mécanisés *in situ*. D'immenses fresques faites de particules d'images ont été réalisées au fil des ans, proposant une iconographie engageante et déstabilisante, pour laquelle Morelli réutilise des tampons qu'il a fait fabriquer à partir de motifs choisis et inventés. Cette approche, travaillée dans la durée, permet de voir l'artiste aborder des thèmes comme la sexualité, la fertilité, la mutation du corps humain traversé par la technologie, la spiritualité et les

and transformations to the environment. The critic and independent curator Stuart Horodner considers this approach to be “image opportunities” that are, so to speak, inexhaustible, an expansive repertoire linked to the body and to architecture, made of motifs repeated from one work to another but, through their circulation, continually reiterated, reinvented.

With *Home Wall Drawing. L'art de manger*, in Limoges (2004), Morelli returned to a principle of interactions with the public, similar to one that he had embraced in 1990, in Delaware, in a previous object-gathering project produced in collaboration with various communities. In exchange for a meal composed of the culinary specialties of the participants, Morelli delivered a permanent work, made with rubber stamps, in each of the twenty-one homes that he visited across France. This practice bears some resemblance to that of artists in the Roman era, who, “travelled, true nomads, searching for places where their services were needed.”⁹ According to the Spanish art historian José Gudiol Ricart,

In a small region, there were not sufficient opportunities to enable a valued painter to work throughout his life. These artists therefore had to travel to various countries, often crossing the borders of their countries to find sites where they could insert their decorative work. Sometimes, these painters' range of action reached enormous geographic distances.¹⁰

If, as Ricart posits, “the propagation of Roman style was due to the personal action of itinerant painters, who, their tools over their shoulder, did not hesitate to travel from Italy to Spain, from the Poitiers region to Barcelona, Aragon, or Castile,” it is not impossible to believe that Morelli's propagation of rubber stamp frescoes would give him the feeling of constantly being in a state of alterity. We may consider that he sees migration as an affair of memory, but above all of healing and regeneration. The reprieve of shapes is not the artist's business. Shapes melt into each other, are nourished by and depend on each other, interpenetrate each other, and never have a definitive location.

It is therefore perhaps not surprising that the motif of the root returns often in Morelli's production, but that the soil that holds it is never represented. The motif of the tree, which has haunted his work since 1974, returned unexpectedly in 1986, inspired by the discovery of uprooted stumps on a New York street, from which he created the impressive *Root Shelter*, then the ambitious installation *Forêt suspendue*. Morelli drew on the motif of the tree for a multitude of interpretations and readings, one of them an immense red blueprint titled *Endless Root*, which transformed a chain of roots, stretched out horizontally, into a lifeline.

Posted in abandoned sites, the uprooted tree thus became a symbol for upheaval and regeneration, whereas in the gallery, in the form of placards or banners hung from the ceiling, it was transformed into a tool of environmental protest and awareness. This is also where a subtle comprehension of the artist's presentation contexts, their surmountable divisions, and his great capacity for grasping the transformative power of different situations is to be found. Thus, for Morelli migration is the other name for interdisciplinarity, under which it is not only subjected to politics but also testifies to an assumed courage. It would thus be a migration that is concerned not only with the mobility of people, and nevertheless is not apolitical. For Morelli, the insertions in different contexts have less to do with attachment than with a desire for transformation and an urge not to be confined. They proceed, all in all, from an assumed rejection of *rootedness*.

Translated by Käthe Roth

1. See Stuart Horodner, *Walk Ways* (New York: Independent Curators International, 2002), especially 17.
2. Only access to Algeria was refused to him.
3. Although the question of the border is not always linked to migration, as is shown in *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière: volet 1 et 2*, organized by the curator Geneviève Chevalier and the Foreman Gallery at Bishop's University. The exhibition addressed the border without necessarily anchoring it to the question of migration, but to how it “affects citizens' mobility” – a thorny question for the town of Stanstead, which straddles the line between Canada and the United States.
4. Henri Doiron, *Éloge de la frontière*, Montreal and Quebec City: Fides and Musée de la civilisation, coll. Les grandes conférences, 2006, 51 (our translation).
5. *Ibid.*, 50–51.
6. Related to me by the artist in a recent email.
7. As reference point, the first walk used flags: those of the United Nations, the Montreal Olympic Stadium, and others. The last walk stopped at politically charged sites.
8. See Janet Walters, *François Morelli*, exhibition catalogue, Southern Alberta Art Gallery, December 7, 1991, to January 18, 1992, 7.
9. José Gudiol Ricart, “Les peintres itinérants de l'époque romane,” *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 1, no. 2 (April–June 1958): 191–94.
10. *Ibid.* (our translation).

Since 2000, **Bernard Lamarche** has been the curator of contemporary art at the Musée national des beaux-arts du Québec. He was the art critic for *Le Devoir* newspaper from 1996 to 2005 and curator of contemporary art at the Musée régional de Rimouski until 2012. He has regularly contributed to various periodicals, been curator of many exhibitions, and written a number of contemporary art exhibition catalogues. With Pierre Rannou, he is co-author of the exhibition catalogue *La photographie hantée par la photographie spirite* (2009).

transformations de l'environnement. Elle est considérée par le critique et commissaire indépendant Stuart Horodner comme « des opportunités d'image » pour ainsi dire inépuisables, un répertoire expansif lié au corps et à l'architecture, fait de motifs répétés d'une œuvre à l'autre, mais à travers leur circulation, continuellement réitérés, réinventés.

Avec *Home Wall Drawing. L'art de manger*, à Limoges (2004), Morelli a renoué avec un principe d'échanges avec le public, similaire à celui qu'il avait épousé déjà en 1990, au Delaware, dans un projet avant-coureur de cueillette d'objets en collaboration avec diverses communautés. En contrepartie d'un repas constitué des spécialités culinaires des divers participants, Morelli a livré une œuvre permanente, faite aux tampons encreurs, dans chacune des 21 maisons visitées à travers la France. Cette pratique n'est pas sans rappeler ces artistes qui, à l'époque romane, « voyageaient, véritables nomades, à la recherche d'endroits où leurs services fussent nécessaires⁹. » Selon l'historien de l'art espagnol José Gudiol Ricart :

« Dans une région restreinte, il n'existait pas d'occasions suffisantes pour permettre à un peintre de valeur de travailler durant toute son existence. Ceux-ci devaient donc parcourir diverses contrées, traversant souvent les frontières de leur pays pour trouver les chantiers dans lesquels ils pouvaient insérer leur travail de décorateurs. Parfois, le rayon d'action de ces peintres atteint d'énormes distances géographiques¹⁰. »

Si, selon la thèse de Ricart, « la propagation du style roman a été due à l'action personnelle des peintres itinérants; ceux-ci, leurs outils sur l'épaule, n'hésitaient pas à aller d'Italie en Espagne, de la région de Poitiers à celle de Barcelone, en Aragon ou en Castille », il n'est pas exclu de croire que la propagation des fresques de tampons encreurs chez Morelli lui procure le sentiment de se retrouver constamment dans une condition d'altérité. Il est à considérer que, chez Morelli, la migration est affaire de mémoire, mais surtout de guérison, de régénération. Le répit des formes n'est pas l'affaire de l'artiste. Ces dernières se fondent les unes dans les autres, se nourrissent l'une l'autre, dépendent entre elles, s'interpénètrent et n'ont jamais de localisation définitive.

Il n'est peut-être pas surprenant, alors, que le motif de la racine revienne souvent dans la production de l'artiste, mais que le sol qui la retient ne connaisse jamais sa représentation. L'arbre dont le motif hante le travail de Morelli depuis 1974 revient de façon inattendue en 1986, inspiré par la découverte de souches déracinées sur une rue à New York, dont l'artiste a tiré l'impressionnant *Root Shelter*, puis

l'ambitieuse installation *Forêt suspendue*. Morelli a puisé dans le motif de l'arbre une multitude d'interprétations et de lectures, entre autres, pour l'immense impression ozalid intitulée *Endless Root*, qui transformait une chaîne de racines, à l'horizontale, en ligne de vie.

Placardé dans des sites abandonnés, l'arbre déraciné devenait aussi un symbole de soulèvement et de régénération, alors qu'en galerie, sous forme de pancartes ou encore de bannières suspendues depuis le plafond, il se transformait en outils de contestation et de conscience environnementale. Là se retrouve d'ailleurs la finesse de la compréhension des contextes de présentation par l'artiste, de leurs divisions franchissables, de même que sa grande faculté à saisir le pouvoir transformateur des différentes situations. Ainsi, la migration serait, chez Morelli, l'autre nom de l'interdisciplinarité sous laquelle elle n'est pas uniquement soumise au politique, mais qui témoigne néanmoins d'un courage assumé. Il s'agirait alors d'une migration qui n'est pas préoccupée que par la mobilité des gens, cependant qui n'est pas pour autant apolitique. Les insertions, dans les différents contextes, dépendent moins, chez lui, d'un attachement que d'un désir de transformation et d'une pulsion de ne pas se cantonner. Elles procèdent, tout compte fait, d'un refus assumé du *racinement*.

1. Stuart Horodner, *Walk Ways*, Independent Curators International, 2002. Spécialement p. 17.

2. Seul l'accès à l'Algérie lui a été refusé.

3.

Bien que la question de la frontière ne soit pas toujours liée à la migration comme le montre le *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière: volet 1 et 2*, organisé par la commissaire Geneviève Chevalier et la galerie Foreman de l'Université Bishop. Ce dernier abordait la frontière sans l'arrimer nécessairement à la question de la migration, mais plutôt en ce qu'elle « affecte la mobilité des citoyens », question épineuse pour la ville de Stanstead, à cheval sur la ligne séparant le Canada et les États-Unis.

4. Henri Dorion, *Éloge de la frontière*, Montréal, Fides, Québec, Musée de la civilisation, coll. Les grandes conférences, 2006, p. 51.

5. *Ibid.*, pp. 50-51.

6. Selon ce que l'artiste me signalait dans un récent courriel.

7. Comme repère, la première des marches utilisait les drapeaux : ceux des Nations Unies, du Stade Olympique de Montréal, etc. La dernière marche s'arrêtait sur des sites politiques chargés.

8. Janet Walters, *François Morelli*, catalogue d'exposition, Southern Alberta Art Gallery, 7 décembre 1991 – 18 janvier 1992, p. 7.

9. José Gudiol Ricart, « Les peintres itinérants de l'époque romane », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1^{re} année, n° 2, avril-juin 1958, pp. 191-194.

10. *Ibid.*

Bernard Lamarche occupe la fonction de Conservateur de l'art actuel (de 2000 à ce jour) au Musée national des beaux-arts du Québec. Critique d'art au quotidien *Le Devoir* de 1996 à 2005, il a aussi été conservateur de l'art contemporain au Musée régional de Rimouski jusqu'en 2012. Il a régulièrement contribué à divers périodiques et a été commissaire de nombreuses expositions, en plus de signer plusieurs catalogues d'expositions en art contemporain. En outre, il est coauteur, avec Pierre Rannou, du catalogue d'exposition *La photographie hantée par la photographie spirite* (2009).