

Écho bicois

John K. Grande

Numéro 65, juin 1996

Art et nature

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46454ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Grande, J. K. (1996). Compte rendu de [Écho bicois]. *Inter*, (65), 15–19.



Ph. Denis BELLEY

Écho bicois

John K. GRANDE

La dernière étape du symposium pour jeunes artistes *Art et Nature* du Bic se déroula le 8 septembre dernier au Musée régional de Rimouski, lors de l'ouverture officielle de l'exposition *Art et Nature*. Glaçage muséologique sur un gâteau biomorphe, cette manifestation témoignait de l'intégrité et de la camaraderie qui s'étaient développées entre les quinze artistes du *Symposium*, venus d'Allemagne, de France et du Québec. Si une empathie fondamentale avec la nature les rapprochait tous au départ, les événements créés autour et à l'intérieur du Musée furent aussi surréalistes et surprenants que la diversité des œuvres produites pendant le *Symposium*. Dès le début, l'idée que l'on puisse présenter dans un musée l'expérience, l'implication face à la nature et les expressions culturelles de l'orientation consummatrice de la société vis-à-vis de la nature semblait quelque peu arrogante et rendait d'autant plus évidents les intérêts contraires d'une institution muséologique et des participants et organisateurs du *Symposium*. Après tout, le but principal de ce symposium n'était pas de procurer un bref amusement culturel aux ami(e)s du musée mais de créer des intégrations artistiques sur des sites naturels. Cependant, l'holisme et l'absolu faisant souvent piètre figure dans un cadre muséologique, les artistes décidèrent d'engendrer une action collective le jour de l'ouverture de leur exposition.

Laurent MONTARON apporta le plancher de cuisine d'une maison habitée du Bic, une plateforme témoin de l'histoire et de la culture vivantes dont l'état temporaire témoigne de la nature évanescence de l'approche artistique situationniste de MONTARON. Ulli LEITZ perfora les murs du musée et y intégra quelques-unes de ses photos de pierres, pendant que Martin DUFRASNE allait encore plus loin en forant à la perceuse le mur extérieur du musée avant de regarder à l'intérieur avec des jumelles faites de mousse, comme si la présence de la nature pouvait changer notre optique

sur ce zoo humain de contrôle de la création. James PARTAIK alluma une chandelle et installa des haut-parleurs dans un bassin d'encre. Une ampoule électrique se balançait au-dessus de la chandelle. Tout le monde s'attendait à la voir exploser à cause de la chaleur de la chandelle, mais l'ampoule n'exploda pas. Pendant ce temps, PARTAIK grimpa dans un petit cube de plexiglas transparent. L'humidité de son corps (qui fait partie de la nature) se condensa sur les parois du cube. Simultanément, Sylvette BABIN marchait autour du musée en traînant des pierres à ses pieds comme de lourdes amulettes, témoins du poids et de la présence de la nature. À un moment donné Ulli LEITZ se mit à expliquer en français, en anglais, mais surtout en allemand, les dimensions cachées de son travail pendant que James PARTAIK traduisait fidèlement en japonais que nul ne comprenait. Une caméra vidéo enregistra cette extravagance puis tout le monde s'en retourna.

Les artistes avaient également apporté des objets, des artefacts de leur processus créatif, mais uniquement pour les montrer et les expliquer, pas pour les laisser. Lorsque l'événement fut terminé, les artistes reprirent leurs objets et partirent. Il ne resta pour l'exposition qu'une série de polaroids retraçant les projets in situ des artistes réalisés dans et autour du parc et du village du Bic. Les polaroids ne pouvant être reproduits, il n'existerait qu'un seul exemplaire de chacun, ce qui en soi était une ironie : à moins, bien sûr, que quelqu'un décide un jour d'en produire des copies photographiques.

Un nombre incroyable de volontaires participèrent au projet coordonné par Lise LABRIE, une artiste du Bic. La première étape consista à rénover un vieux moulin situé près d'une rivière pour en faire le point de ralliement des participants et des visiteurs. Les artistes choisirent des lieux dans ou autour du village et du parc du Bic. Les restrictions imposées par les autorités du parc quant aux matériaux et aux types d'intervention permises firent problème, et devinrent même le sujet de



quelques-unes des œuvres tout en incitant certains artistes à modifier le choix de leur site. Les projets initialement proposés changèrent comme changeaient les sites jusqu'à ce que chaque artiste finisse par trouver le lieu et les matériaux nécessaires à son projet. L'histoire géologique (la flore et la géologie du Bic sont particulières, en partie parce que la région ne subit pas de glaciation comme la plupart des régions du Québec) et l'histoire humaine du village et des habitants du Bic modifièrent les réponses des artistes dans leur travail avec la nature ; mais le plus étonnant fut la diversité de ces réponses. Ceux et celles qui assistèrent à la fête finale le samedi 9 septembre, soit le lendemain de l'ouverture officielle au Musée, furent à la fois surpris et mystifiés par les œuvres.

Laurent MONTARON conçut une œuvre à partir de l'idée originale d'un habitat, un habitat qui serait mobile et non stationnaire. Pendant le *Symposium*, le plancher de Laurent MONTARON fut transporté de lieu en lieu, à l'intérieur du village, dans une forêt voisine ou ailleurs, pour que l'artiste y accomplissent des actions, comme il les appelle. Ce plancher devint une scène, un accessoire pour des actions quelques fois enregistrées sur vidéo, comme autant de croquis rapidement réalisés. En 1994, dans une banlieue, MONTARON avait créé des effets semblables dans *1,78*, une vidéo qui montrait l'artiste tentant de grimper un escalier de HLM en équilibre sur un 2 X 4 mais défailant sous l'obstacle architectural que créait la longueur de la planche par rapport à la longueur de l'escalier. Le plancher qu'il s'appropriait pendant le *Symposium*, plutôt petit comparé aux planchers plus modernes, fut loué aux habitants d'une maison du village où il retourna ensuite après le symposium pour retrouver son rôle de *vrai* plancher. Les souvenirs des témoins de ces actions sont les seules traces des interventions de MONTARON, si l'on excepte les documents photographiques et vidéographiques. MONTARON réalisa une vidéo où il caricatura le folklore et l'histoire de la région tout en les amenant au temps présent grâce à ses propres



interprétations. On y voyait MONTARON, quelquefois hors foyer, assis sur ce bout de vieux plancher de cuisine, hors contexte et élevé au-dessus du sol. Il attachait des cloches à ses jeans, secouait la jambe pour faire des sons puis disparaissait de la scène. Pendant que persistait le son des cloches, de nouvelles cloches apparaissaient sur le plancher. L'art de Laurent MONTARON produit un effet général d'anthropologie instantanée, un rituel de perception grâce auquel le public perçoit l'histoire du lieu et de l'événement comme étant à la fois fictive et réelle.

Comme lieu d'intervention, James PARTAIK trouva un site dramatique situé au pied d'un rocher enfoncé dans les bois, près de la pointe aux Anglais. Le lieu semble primitif, comme s'il avait été déjà un lieu de rencontre, un abri naturel, des siècles auparavant. PARTAIK y choisit deux endroits où la lumière du soleil perçait à certains moments de la journée à travers les arbres. Il y transporta à la main des galets provenant du rivage tout proche et les disposa en cercle et en carré. Ces formes devinrent deux bassins artificiels remplis d'eau de l'estuaire teintée d'encre afin d'amplifier leur possibilité de réflexion. Un matériau flexible et réfléchissant fut installé sur une partie du rocher. Avec des amplificateurs installés à l'intérieur de chaque bassin et un microphone à la main, PARTAIK mélangeait des sons de voyelles à des enregistrements de cris d'animaux de la région. Ces sons transmis par les amplificateurs provoquaient des vagues sur l'eau des bassins, vagues qui en retour se réfléchissaient sur la surface du rocher. D'autres reflets lumineux sur le miroir de la façade rocheuse relançaient la lumière, créant ainsi une interaction de transmission de reflets. Lorsque PARTAIK entra en action, le tout devenait un jeu cinématographique et interactif combinant les effets naturels et les sons de l'eau réfléchis sur le rocher. Ces « filtres culturels », comme les appelle PARTAIK, créaient des liens entre la nature et nos perceptions de la nature, comme un théâtre filmé, abstrait mais naturel, joué dans un site naturel.

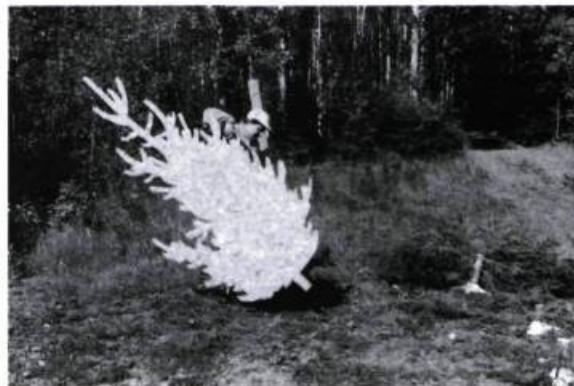
Gilles BRUNI et Marc BABARIT sont deux artistes français qui ont collaboré dans des projets réalisés au Tickon, au Danemark, à Enghien, au nord de Paris, en Allemagne et en Italie. Contrairement à plusieurs éco-artistes pour qui la documentation photographique ou vidéographique est une source importante de revenus, BRUNI et BABARIT construisent, créent et agissent de concert dans un lieu extérieur spécifique avec des matériaux naturels. Parce qu'elles ne sont pas documentées et qu'elles sont éphémères, leurs œuvres profitent d'une plus grande liberté de découverte et d'innovation. Pour leur intervention au Bic, ils s'installèrent dans une forêt privée à la périphérie du village où les interventions humaines étaient moins sévèrement contrôlées qu'au parc du Bic. Même si le lieu pouvait sembler moins pur qu'au parc, l'écologie y était plus naturelle : l'interaction humaine y est tolérée puisque la coupe sélective facilite en fait la croissance d'arbres adultes. L'écologie locale, l'espace au sein de la forêt, la période de l'année, le climat et la végétation, tous ces éléments jouèrent un rôle dans la construction de l'œuvre. Pendant que Marc BABARIT construisait un plafond haut de cinq mètres, partant d'une direction pour aller vers l'autre en liant avec de la ficelle naturelle ses branches de peuplier, de bouleau et autres aux arbres vivants, Gilles BRUNI travaillait dans la direction opposée, construisant à plusieurs pieds au-dessus du sol un plancher

concave fait de bois d'érable, de pin, de peuplier et autres bois locaux. Au fil du temps, ces deux castors assemblèrent une construction immense, possédant de chaque côté ses entrées d'hiver et d'été, longue de vingt-cinq mètres, haute de cinq mètres et large de neuf mètres et laissant filtrer la lumière naturelle. Conçue pour se désintégrer au fil des saisons et retourner à son état naturel, la construction de BRUNI et BABARIT était une interaction naturelle entre deux artistes et un lieu, un habitat fait de matériau vivant en transformation constante.

Dominique PAUL, une artiste vivant à Montréal, créa une flottille d'étoiles, des chapeaux coniques en aluminium qui, une fois installés près du pont de la rivière du Sud-Ouest à l'entrée du Parc, reflétaient la lumière du soleil ou de la lune, reposant sur le sable de l'estuaire à marée basse, et flottant et dansant à marée haute comme des bouées nomades attirées par des forces diurnes et nocturnes incontrôlables. Gigantesques dessins abstraits où le rythme fluide de la surface de l'eau ou des sables de l'estuaire formait un arrière-plan neutre et en constante métamorphose, l'œuvre de PAUL recréait les constellations de la Petite Ourse, de la Grande Ourse et du Dragon de l'ancienne mythologie grecque. Devant cette œuvre littéralement figurative dont on pouvait pourtant déchiffrer le symbolisme mythologique sans nécessairement s'y connaître, les forces de la nature devenaient tangibles. Les marées jouaient un rôle si important dans la localisation relative de chacun des éléments de l'ensemble que la nature devenait l'ingrédient actif liant le lieu, l'œuvre et les cieux.

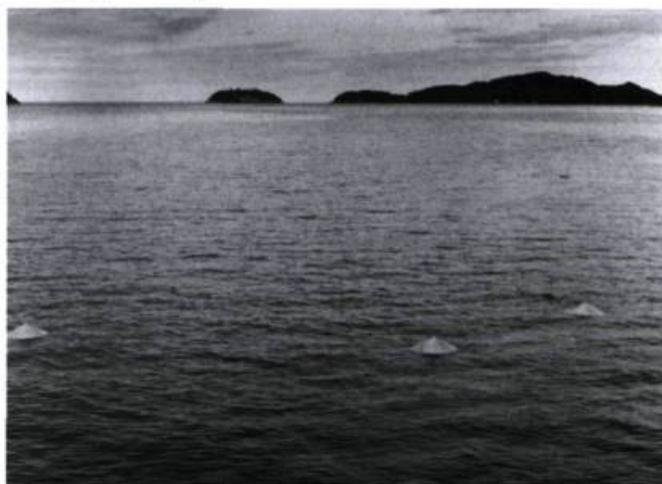
Le parc du Bic est un endroit où la vie sauvage naturelle et les espèces marines sont maintenues en un état de pure inviolabilité ; il est en fait le continuum muséologique d'une écologie naturelle sans référence à la culture humaine. Pour en témoigner, Chantal BÉLANGER installa un patio de banlieue fait de pavés de béton sur la plage de la baie du Ha ! Ha !. Le patio et le paysage idyllique formaient un contraste bizarre entre l'urbanité rationalisée et la prescience de la nature. Des mollusques et des coquillages couleur béton étaient moulés sur chacun des pavés du patio. Marcher sur ces pavés devenait un exercice de sensibilisation à l'équilibre délicat et à la fragilité de l'écosystème marin le long des rivages du parc. À côté du patio, un écriteau installé par le Département de la chasse et de la pêche soulignait davantage l'artificialité de cette enclave de nature vierge protégée. On y lisait : « Zone de coquillages fermée : ce lieu est fermé et toute personne qui sera trouvée possédant ou ramassant des coquillages à cet endroit sera passible de poursuites selon la loi sur la Pêche. Par ordre du Département des pêches et des océans du Gouvernement du Canada ». L'hommage de BÉLANGER aux lieux naturels et à leurs espèces vivantes incluait la silhouette d'un arbre découpé dans de l'aggloméré, un matériau d'origine naturelle transformé en matériau de construction. Le bois d'un arbre transformé en aggloméré à son tour découpé en forme d'arbre devint la paraphrase circulaire des différentes manières dont nous percevons, interprétons, et répondons à la nature selon le lieu où nous la percevons. Nous stéréotypions et nous rationalisons la nature de la même façon que nous consommons des produits, selon les mêmes codes culturels et mercantiles, peu importe le matériau et l'environnement.

Les lignes de démarcation entre le lieu idéalisé qu'est le parc du Bic et les perceptions contrôlées des visiteurs sur son état « naturel » devenaient plus distinctes devant les murs de Manuel FRANKE, des murs faits de revêtement de vinyle communément appelé *clapboard* et installés tout à côté du terrain de stationnement. Les visiteurs d'un parc ne s'aventurent que rarement loin de leurs voitures. La nature est pour eux un Disneyland inversé, les arbres et les rivages remplaçant les kiosques de popcorn et les promenades guidées. La nature vierge devient une icône de beauté, aussi stéréotypée et rationalisée qu'une salle de montre



chez IKEA. À cause de tous les bénéfiques potentiels, un parc fut délimité et ses habitants expropriés pour servir les demandes de l'industrie du tourisme. FRANKE plaça la face extérieure des *clapboards* à l'intérieur des murs pour qu'elle fasse face aux visiteurs en train de se stationner. L'installation de FRANKE bouchait toute la vue, à l'exception de la vue frontale immédiate. En retenant les visiteurs dans le terrain de stationnement, l'œuvre portait à réfléchir sur le sens et sur le but de la nature déjà en place. Le mur de FRANKE offrait une vision urbaine du lieu, d'où étaient absents le toucher et l'expérience. Notre vision de la nature réelle n'est-elle pas une simulation idéalisée, comme l'était la vision des romantiques au XIX^e siècle ? Dans les environnements urbains où vivent la plupart d'entre nous et où la présence de la nature a été réduite en lots minuscules et en parcs géométriques, la carence sensorielle que nous subissons nous incite à idéaliser la nature, alors qu'en fait tout ce qui nous entoure est la nature, une nature reconçue, transformée et réemballée. Suite au projet, FRANKE recycla le *clapboard* en tant que revêtement extérieur d'une vraie maison du village et en documenta l'installation.

Partant plus subtilement de l'idée que l'art est un témoignage essentiellement personnel et humain sur une expérience physique et sensorielle spécifique, Ulli LEITZ traça sur une carte une ligne imaginaire partant de l'île du Bic et passant par les eaux jusqu'au village du Bic et aux terres du mont



Notre-Dame. Elle choisit, visita et photographia dix lieux équidistants le long de cette ligne. Les négatifs des photographies furent ensuite placés dans de molles protubérances collées sur des pierres locales dont toute la surface fut scellée hermétiquement avec de la peinture de silicone. Les couleurs primaires couvrant les surfaces des pierres de motifs géométriques faisaient référence aux lieux photographiés : bleu pour la mer, vert pour la forêt et un mélange de jaune, de bleu et de vert pour les régions mixtes. À l'aide d'un transmetteur satellite et d'un instrument de repérage, LEITZ enterra ensuite quelques-unes de ses œuvres sous terre et jeta les autres d'un bateau dans le Saint-Laurent, le long de sa ligne imaginaire. « Ces œuvres sont pour une génération future », dit-elle. « J'espère que, si jamais ils (nos descendants) les trouvent, ils penseront à ces lieux comme ils étaient quand j'ai créé cette œuvre ».

Le bateau-sarcophage de Luc FLORES, ancré à la rivière Hâtée près du Bic, suggérait un rite de passage mythologique, une création de science-fiction fantaisiste digne de Jules VERNE ou de H.G. WELLS mais construite avec un extravagant savoir-faire pratique. Fait de fibre de verre, de plexiglas, de métal et de bois, flottant comme une puppe sur la rivière et percé de deux fenêtres à travers lesquelles apparaissaient la rivière en-dessous et le ciel au-dessus, l'intérieur de ce singulier bateau était tout recouvert de papier aluminium. Un *Goliathus Orientalis*, gigantesque insecte mâle importé du Zaïre, était installé dans une vitrine de verre. Cette exotique présentation quasi muséologique plaçait le visiteur entrant dans ce mastaba dans la même situation que ce prisonnier ramené de loin et enfermé dans une étrange solitude. Pour expérimenter ce voyage fictif à travers d'invisibles territoires de la terre, il fallait grimper à bord et fermer le toit. La sensation physique d'enfermement au sein de ce cocon flottant engendrait des sensations de danger, de voyage et de claustrophobie, l'impression de se trouver entre deux mondes, le monde sous-marin et le monde terrestre.

A l'orée du village, non loin du moulin rénové, Pascal LEROUX installa des roues hydrauliques rustiques à différents endroits dans une petite rivière au pied d'une cascade. Structures ludiques au caractère artisanal et domestique, disposées seules, par deux ou par trois et de dimensions diverses, les roues de LEROUX rappelaient l'importance historique de la rivière en tant que source d'énergie pour les premiers habitants du Bic. Le mouvement perpétuel de la rivière faisait tourner les roues de façon musicale, arithmétique. Ces structures, si on peut les appeler ainsi, projetaient une sensation d'ironie, l'ironie d'une histoire passée recréée à une autre époque, d'actions cinétiques sans autre but pratique que celui d'amuser.



Ph : Denis BELLEY

Nicola MARGERIE décida de révéler les contrastes entre la nature morte et la nature vivante du parc. Durant le symposium, elle devint l'apprentie d'un taxidermiste local et apprit comment empailler des animaux. Elle installa les animaux-trophées qu'elle prépara ainsi pour son intervention – un renard, un tamia et une corneille – près d'une table de pique-nique dont le dessus et les bancs, recouverts de miroirs, reflétaient les cieux, les nuages, le soleil et la forêt environnante. En approchant de la table, le visiteur croyait tout d'abord que ces animaux, empaillés et disposés de façon à représenter l'animal vivant, étaient réellement vivants, pour bientôt se rendre compte qu'ils ne l'étaient plus. La présence d'une vie sauvage réelle autour du site augmentait l'impression étrange qu'il se passait là quelque chose d'insolite et de prédéterminé. Le parc, artificiellement contrôlé et aussi dénaturé que les animaux empaillés, représente la nature aux yeux des visiteurs. Cultivés en tant que magnifiques lieux naturels pour l'industrie touristique, nos parcs nationaux ou provinciaux, tout comme les tables de pique-nique, sont standardisés et structurés, devenant des fac-similés de la réalité. Purs et béatifiques, ces parcs ne sont qu'un répit temporaire pour un monde où la nature est ce qui n'est ni technologique ni d'origine humaine.

Helga BRENNER, une artiste vivant à Stuttgart, installa son œuvre dans l'estuaire entre la pointe aux Anglais et l'île du Massacre. En Allemagne, BRENNER a manifestement utilisé la nature en tant que couleur vivante. En 1994, elle planta près de Stuttgart un cercle de graines de moutarde poussant dans un champ rectangulaire de phacelia violettes, *Le cercle dans un paysage*, une œuvre d'art vivante de couleurs complémentaires en constante métamorphose. L'union des couleurs violette et jaune, présentes dans le paysage naturel, opposait la diversité et l'écologie chaotique mais stable de la nature à une étude pure et abstraite où le cercle occupait un quart et le rectangle trois quarts de l'espace total. Mettant en jeu tant la nature des matériaux que le matériau qu'est la nature en tant que présence perpétuelle de vie et

Ph : Lise LABRIE



d'art, l'œuvre fut photographiée du haut des airs puis filmée au sol pendant quatorze secondes chaque jour pendant toute une année, le tout étant accompagné d'une pièce de musique du compositeur avant-gardiste américain Morton FELDMAN, intitulée *Voix dans le champ*. Un projet annexe était composé de trois boîtes contenant de la cire d'abeille en trente variations de couleurs. Les échantillons de cire d'abeille étaient contenus par groupes de trois dans chacune des trois boîtes. Ce projet avec la cire d'abeille fermait la boucle de l'installation puisque la fleur de phacelia et les fleurs de moutarde sont des sources de miel pour les abeilles. En fait, le projet devint une source de nourriture pour les abeilles et de matériaux pour l'artiste. Pour BRENNER, le projet réalisé au Bic était le second d'une série sur les couleurs complémentaires d'éléments vivants. La troisième et dernière partie, prévue pour 1996, sera un cercle orange de fleurs de calendula installé sur une plateforme flottante dans la mer bleue de Blautopf, à Blaubeuren en Allemagne.

Au Bic, BRENNER utilisa deux éléments principaux pour ses interventions : du sel et de la cire d'abeille. Cent tablettes de bois recouvertes de cire d'abeille, la moitié colorée en vert et l'autre moitié en rouge, s'envolèrent par avion de Stuttgart en Allemagne jusqu'au Bic. Les cinquante tablettes rouges furent installées sur un arbre proche du moulin, présageant l'arrivée des couleurs brillantes et changeantes du feuillage d'automne de la région. Les cinquante tablettes recouvertes de cire d'abeille verte furent renvoyées à Stuttgart en septembre, après le symposium, et installées sur un érable en souvenir du feuillage d'été du Bic. À chaque jour que dura le symposium, quand la marée était basse, BRENNER disposait dans l'estuaire des petits cercles de sel suivant la circonférence d'un cercle imaginaire. Chaque jour un petit cercle s'ajoutait le long de la circonférence avant d'être tranquillement emporté par la marée montante. À 9h20 dans la matinée du 9 septembre, alors que la lune était pleine, un cercle de quatre cents kilos de sel fut installé au centre du premier cercle sur l'étendue vaseuse laissée par la marée basse. La marée montante dispersa le sel et le retourna à la mer, d'où il était sorti longtemps auparavant par des processus géologiques. Un cercle complémentaire fait de cire d'abeille et aux proportions équivalentes au cercle de sel final fut installé dans un champ voisin, faisant le lien avec les carrés de cire d'abeille suspendus à l'arbre du moulin et à l'érable près de Stuttgart.

Dans un champ agricole près du Bic, Martin DUFRASNE creusa mécaniquement deux trous de six pieds de profondeur. L'un resta vide tandis que dans l'autre cylindre d'espace souterrain l'artiste se tenait debout, en tant qu'élément de l'œuvre d'art. Complément positif au trou vide, une colonne de terre couverte de feuilles d'or et de dimensions égales au trou s'élevait tout à côté. Les notions d'absence et de présence, de visible et d'invisible, et la présence même de l'artiste en tant que contact direct entre la terre et la culture humaine, étaient plus qu'une simple allusion à la vie réelle. Ailleurs, près de la marina, DUFRASNE creusa deux trous dans une pierre et versa de son propre sang dans l'un d'eux, établissant ainsi un lien direct entre l'action consciente de l'artiste vivant et les éléments vivants mais inconscients de la nature. La troisième intervention de DUFRASNE impliquait un arbre percé de trous. Un mélange alchimique d'éléments,

incluant des cheveux de l'artiste, de la résine de pin et de la feuille d'or, faisait allusion à la transformation des matériaux, à leur présence et absence potentielles et à la contre-présence matérielle.

Quinze sentinelles, ou *Variations sur un jardin de pierres*, de Sylvette BABIN, étaient installées sur une intervention antérieure de l'artiste de Winnipeg Michael OLITO, intervention qui, selon lui, « développait le thème du jardin en termes de vie, de mort et de régénération », afin « d'exprimer l'équilibre impossible de la vie ». Sept ans plus tard, les vestiges de la sculpture de OLITO s'élevaient toujours sur l'îlot rocheux de l'Île à D'Amours. Ce lieu et ces traces d'une action passée incitèrent BABIN à créer une œuvre d'art tout en établissant une histoire ou une tradition d'intervention. L'œuvre progressa de jour en jour et le résultat final fut quinze sentinelles proportionnelles au lieu et ressemblant, vues du rivage, à un éredon de porc-épic ou à des pointes émergeant de l'îlot. Un nouveau passage, une nouvelle intervention prendra peut-être sa place un jour. En tant que projet complémentaire et pour amener un peu de couleur près du moulin, BABIN installa dans l'eau de la rivière une échelle rouge et un pupitre d'écolier également rouge et contenant des autos miniatures. Cinq cent quatre autos miniatures suspendues au pont formaient, selon les propres mots de BABIN, « l'image d'une forêt sous la tempête ».

Les essais exploratoires d'Annette WESSELING consistaient à verser du lait dans des enclaves et des creux naturels sur le rivage de roches patinées près du Bic. Les photographies de la dissipation graduelle du lait dans les eaux montantes de la mer faisaient penser à des études de nuages. Ces images de lait se dispersant tranquillement dans l'eau étaient si abstraites et les effets physiques ressemblaient tant à ceux des mouvements des nuages dans l'air qu'il était difficile de dire la différence. Le projet final prévu par WESSELING



consistait à déverser deux cents litres de lait sur un plateau de rocher mais, à cause des effets bactériels du lait dans l'environnement naturel, l'événement fut interdit pas les autorités.

Le lendemain des manifestations au Musée de Rimouski, le *Symposium* retourna à ses racines lors de la fête ouverte à tous qui eut lieu au Moulin. Le souvenir du musée fut érodé et remplacé par les célébrations éphémères des interactions temporelles avec la nature, célébrations qui mirent ainsi fin au premier symposium pour jeunes artistes *Art et Nature* tenu au Québec.