

Surplus de l'Armée du Salut, surplus de laboratoire, surplus d'air

Sonia Pelletier

Volume 7, Number 4, Summer 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/172ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pelletier, S. (1991). Surplus de l'Armée du Salut, surplus de laboratoire, surplus d'air. *Espace Sculpture*, 7(4), 21–24.

Surplus

de l'Armée du Salut,
surplus de laboratoire,
surplus d'air

Sonia Pelletier



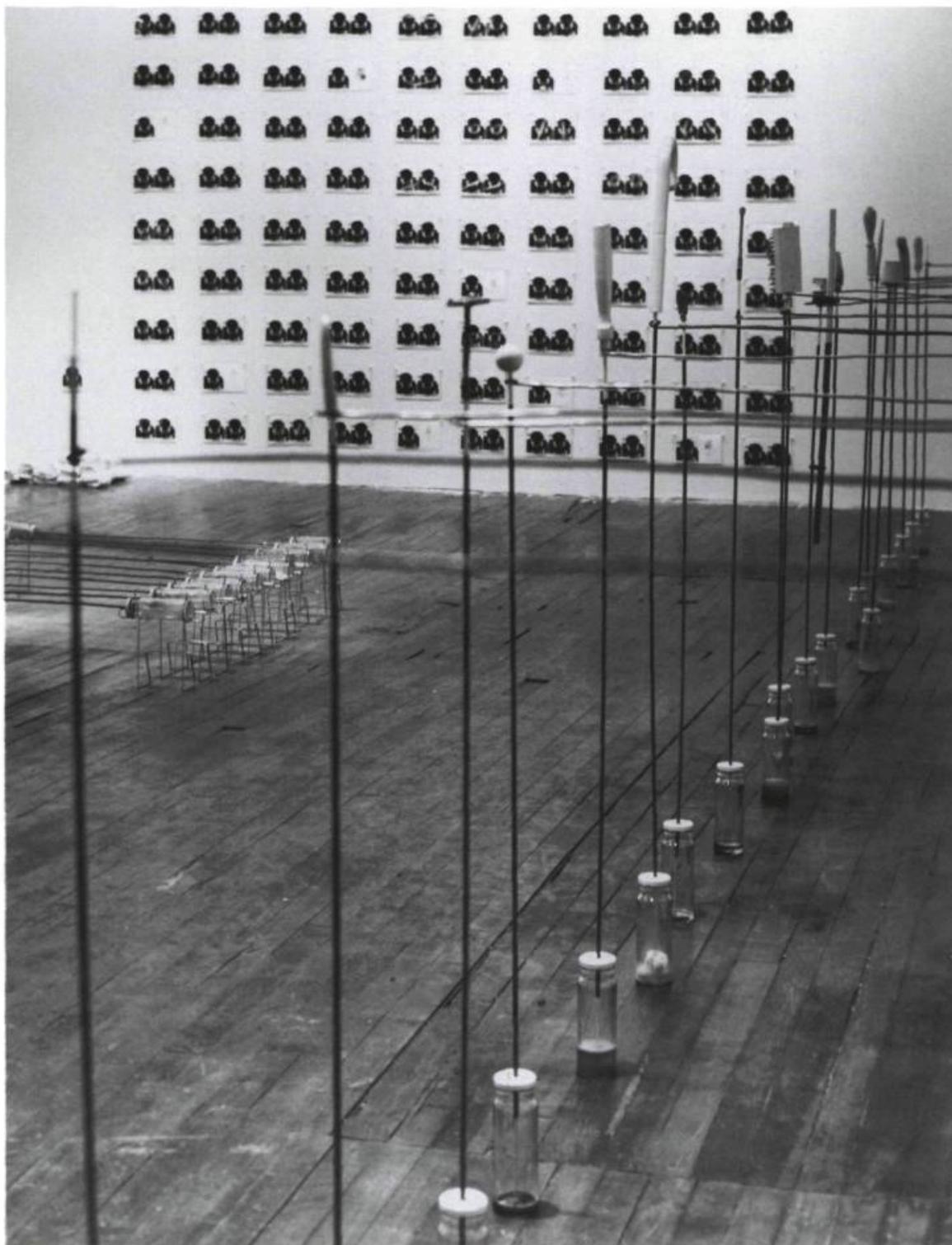
Mario Duchesneau, *Nuit Blanche*, 1990.
Installation. Photo : M. Duchesneau.

Triste constat que de savoir qu'il y a du surplus à une période aussi fragile et indigente que celle dans laquelle nous vivons actuellement... Mais voilà, de l'excédent, il y en a toujours eu et il y en aura toujours dans tout. On s'y fait si bien que le surplus se réclame ici comme l'objet d'une thématique. Dans le champ qui nous occupe, on ne peut qu'entrevoir sa réalité sous plusieurs ramifications de sens, voire s'appliquer à une multitude de niveaux d'observation et d'analyse. Tel que je conçois ce surplus, les miens seront reliés à trois productions actuelles pour lesquelles j'observe à la fois le travail de ce concept en regard des matériaux utilisés et en

ce qu'elles peuvent déborder et interroger la spécificité de l'art : Mario Duchesneau, Guy Blackburn et Yves Tremblay.

Surplus de l'Armée du Salut

Soulignons que Mario Duchesneau crée des installations à base d'objets, le plus souvent des meubles usagés. Des objets de trop qui se ramassent dans des lieux comme les centres de l'Armée du Salut. Il les rachète et les remet en scène



Guy Blackburn, *Les Grands Perturbateurs*, 1990. Installation.
Photo : G. Blackburn.

dans un autre lieu en fonction de son espace. Ils perdent ainsi leur valeur d'usage au profit d'une autre, assignée au besoin de la création. Sa dernière exposition, *Nuit Blanche*¹ était une véritable métaphore du *surplus*. Jamais la galerie Skol ne m'est apparue si petite ni le son si étouffé. Une tonne de vêtements gisaient par terre sous une frise architecturale de bureaux alignés, les tiroirs ouverts cherchant ainsi à persuader le spectateur de l'action passée d'un débordement, d'un trop-plein. Un simulacre sans doute trop gros pour que l'on y croit mais qui avait le mérite d'être à la fois efficace,

déstabilisant, dramatique et humoristique, ambigu. Difficile de dire l'effet de cette installation : pauvreté ou opulence? Les deux sûrement, comme l'éternel dilemme de notre société. En haut, l'ordre apparent et la symétrie; en bas, le désordre, le chaos. Rêve, cauchemar ou réalité cette *Nuit Blanche*?

Cet amoncellement grandiose ne fait pas penser à la répétition mais bien à l'accumulation, celle qui devient de par sa mécanique, un *surplus*. Duchesneau envahit l'espace pour nous montrer *l'habitat* dans son quotidien : architecture intérieure et extérieure, ameublement et lieu de vie et de création plutôt que d'exposition.

Toute affirmation de sens semble s'annuler dans *Nuit Blanche* car l'artiste nous donne plutôt les moyens d'y accéder. En se lançant vers ces indices, le spectateur n'arrivera peut-être pas dans une sphère purement artistique mais bien au cœur de toute la complexité des rapports qu'entretient l'individu social avec les objets qui lui sont présentés à des fins esthétiques.

Surplus de laboratoire

Dans *Les Grands Perturbateurs*² de Guy Blackburn, hormis les matériaux, je dirais que le *surplus* se situe ici dans la retenue, le non-dit, la systémique de son installation. Qui sont-ils ces *Grands Perturbateurs*? Ils sont invisibles; condition essentielle à l'articulation d'un propos résolument scientifique, voire microscopique. Le travail de Guy Blackburn se forge à partir de ce qui peut se passer

dans un laboratoire. Dans *Les Grands Perturbateurs*, il s'agit de l'étalement mimétique de quatre dispositifs (laboratoires) qui tentent de représenter différentes manipulations microbiologiques : clonage, reproduction, etc. Mais par l'intermédiaire de ces procédés, ce sont tous les problèmes de contrôle, de danger, de fragilité, d'accessibilité et de sexualité que Blackburn tente de dénoncer. Une tentative très près des préoccupations de la bio-éthique : techniques de contrôle, mécanismes culturels, dénonciation des instances de pouvoir qui ne détiennent pas nécessairement le savoir.



Cependant, derrière toute cette organisation (installation) systématique, qui pourrait être illimitée si ce n'était de l'espace, il y a un leurre, une contradiction, quelque chose d'autre qui cherche à s'affirmer et qui se joue en première instance au niveau de l'expression (matériaux). L'esthétique particulière de Blackburn (système rigoureux, ordonnance des éléments constitutifs, blancheur des dispositifs), nous amène sur un territoire ambigu : ouvert et fermé. Ouvert en ce qu'il s'agit bien de liquides chimiques en transformation, de fluidité, de vie; fermé parce que ceux-ci sont embouteillés hermétiquement puis alignés sous une structure homogène et répétitive. Et si, pour reprendre M. Blanchot « [...] là où l'intention claire se dérobe, c'est l'ingérence cachée du désir qui se dénonce [...] »¹. Blackburn se confrontait-il à cette mécanique de dévoilement et de renfermement? À ce "plus" encore une fois invisible qu'est le désir? Si hypothétiquement, sans procès d'intention, sous cette extrapolation scientifique, hormis la dénonciation de faits sociaux, d'agissements et de fonctionnement de l'art, Blackburn tentait de contrôler et de conserver quelque chose qui n'est pas statique, en mouvance, afin de prendre symboliquement en charge ce réel? Certains attributs plastiques (poétiques) nous portent à le croire. Derrière toute cette retenue (surplus), le désir cherche à désarmer le système. *Les Grands Perturbateurs* a le pouvoir, ou

du moins le mérite d'échapper au commentaire lié essentiellement à l'histoire et à l'art. Il fait partie d'une pratique qui contribue à l'élargissement et au repositionnement des discours, et qui se referme dans un seul champ.

Surplus d'air

« L'air n'est-il pas le tout de notre habiter en tant que mortels? Y a-t-il un demeurer plus vaste, plus spacieux, et même généralement plus paisible que celui de l'air? L'homme peut-il vivre ailleurs que dans l'air. » (Luce Irigaray)

La Chambre à Air de Yves Tremblay⁴ propose un parcours, une circulation (d'air). Ironiquement, ce sont aussi des pièces de chambres à air qui lui servent de matériaux : fragments alignés au sol et aux murs. Tout dans cette installation suggère l'étirement, l'élasticité, la métaphore du temps. L'artiste tente par ses matériaux de signifier « des fonctions qui retransposent nos manières d'habiter le présent. » Les pièces de caoutchouc et de ressort gisent au sol en tension suggérant ainsi l'équilibre précoce de l'existence. En signifiant des "temporalités plastiques" à l'aide d'éléments extensibles, Tremblay re-présente l'aléatoire, l'arbitraire du temps comme imaginaire. S'il utilise le paradigme de "l'air" pour le dire, c'est qu'il est aussi question d'espace. L'occupation de ces matériaux sous forme de trajectoire

montre des directions plastiquement complexes. C'est que l'artiste tente également de créer un dispositif capable de générer le transport d'une idée. Ainsi, les voies d'accès sont multiples. Si cette installation a le pouvoir de métaphoriser ce que Luce Irigaray appelle "l'oubli de l'air", nous avons ici un *surplus* de sens indispensable à la respiration. ♦

- 1 *Nuit Blanche* de Mario Duchesneau, Galerie Skol, Montréal, du 1er au 22 décembre 1990.
- 2 *Les Grands Perturbateurs* de Guy Blackburn, Galerie Skol, Montréal, du 6 au 28 janvier 1990.
- 3 Maurice Blanchot, "Le demain joueur", *La Nouvelle Revue Française*, Paris, 1967, p. 879.
- 4 *La Chambre à Air* de Yves Tremblay, Galerie Skol, Montréal, du 2 au 24 février 1991.

Yves Tremblay, *La Chambre à Air*, 1991. Installation. Photo : David Babcock.



Montréal, ces temps-ci, travaille à modifier son tissu urbain. Réaménagement du centre-ville, relocalisation et réfection de sculptures extérieures, création de parcs et de places publiques ne sont que quelques-uns des projets d'envergure achevés ou en voie de l'être. Des projets qui ont l'avantage de donner de bons contrats à des artistes d'ici, et de conférer à l'art public contemporain la visibilité qui lui faisait défaut, les collections montréalaises à cet égard s'avérant des plus pauvres. C'est ainsi qu'on a déplacé récemment le prestigieux stable de Calder. Abandonné depuis vingt-cinq ans sur le site d'Expo 67, *L'Homme* en acier inoxydable de plus de vingt mètres a été enfin "relogé" sur le belvédère du parc des Îles, face au Vieux-Montréal. En outre, trois commandes importantes ont été octroyées pour des installations à la place Roy, au square Berri et au parc Jarry; une autre sera annoncée sous peu pour une place commémorant le droit de vote des femmes et leur appropriation d'un espace public. La sculpture extérieure qui se fait plus présente, en même temps que surgissent de nouveaux problèmes, reliés notamment à la restauration et à la conservation. La pollution, les pluies acides abîment dangereusement les oeuvres; l'abrasif dans l'air égratigne les surfaces et permet à l'eau de s'infiltrer dans la résine de synthèse; le bronze, matériau apparemment si durable, est attaqué et doit désormais être recouvert de patines fixes puisque la corrosion, qui constituait autrefois une couche protectrice, reste active désormais...

Il est question de territoires extérieurs dans les pages qui suivent. D'espaces publics montréalais où l'installation de sculptures a suscité des réactions et commentaires, parfois controversés. La sculpture publique, lorsqu'elle soulève des remous, fait sensa-

tion ou scandale. Comme si l'oeuvre d'art, dès l'instant où elle se risquait hors de son réseau feutré des galeries et des institutions spécialisées, constituait un facteur d'étonnement, voire de provocation; que l'objet offert avait toujours, aux yeux du public récepteur, quelque chose d'incongru, d'inopportun et de dérangeant.

Ce phénomène n'est-il pas significatif du type de statut dévolu à l'artiste, du rôle qui lui est attribué aujourd'hui au sein de la communauté? En dehors du milieu artistique, quelle position détient l'artiste dans l'échelle hiérarchique professionnelle? N'est-il pas celui dont on ne requiert toujours les services qu'à la toute fin, pour l'embellissement et la décoration, pour l'accessoire, une fois achevé l'essentiel des travaux? Bien après que l'architecte ait construit son édifice, l'urbaniste planifié l'organisation des sites, et l'architecte paysagiste aménagé son parc ou sa place publique? Comment faire oeuvre dans de telles conditions? Dans une bâtisse qui a été pensée sans lui, par un architecte qui, même en ayant - dans le meilleur des cas - une quelconque sensibilité "esthétique", reléguera la pièce d'art bien loin derrière les paramètres plus essentiels que sont la fonction ou l'ingénierie. Convié en dernier ressort, en dernière analyse, l'artiste n'a-t-il d'autre possibilité que d'amener une solution pastiche, un patchwork plus ou moins disparate, un accessoire, presque un hasard?

C'est là un choix de société. L'oeuvre d'art perçue comme un élément excédentaire et excentrique : une excroissance, à la limite parasitaire. L'art souffrant de "disparité" en regard des secteurs dits de pointe, politique, économique, scientifique et technique.