

Les sculptures de Violette Dionne ou la monumentalité réinvestie

Michel Paradis

Number 23, Spring 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10177ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paradis, M. (1993). Les sculptures de Violette Dionne ou la monumentalité réinvestie. *Espace Sculpture*, (23), 37–40.

Les sculptures de Violette Dionne LA OU MONUMENTALITÉ RÉINVESTIE

Michel Paradis

«La démarche de Violette Dionne... basée sur une réintroduction du sujet représenté en relation avec l'espace qu'il engendre... doit être perçue essentiellement comme une formulation tout à fait contemporaine du problème consistant à inscrire dans l'espace un volume expressif et porteur d'une charge esthétique»¹. Ainsi avais-je formulé il y a près de deux ans ce qui me semblait être l'essentiel de la réflexion proposée par Dionne. Sans doute cela est-il toujours vrai mais il me semble aujourd'hui que cette réflexion va bien plus loin que la perspective un peu limitée d'une simple relation entre la spatialité et l'expression, ce que montrait clairement l'exposition *Assis soient-ils* que lui consacrait récemment le Musée d'art de Joliette².

Regroupant dix-sept sculptures inédites réalisées à partir de techniques diverses, taille directe sur pierre et bois, modelage et moulage au bronze ou à l'hydrocal et céramique, cette présentation mettait clairement en évidence les problématiques fondamentales dont se nourrit le travail récent de Dionne à savoir : la matérialité, la spatialité, et la monumentalité. Et pour corser encore d'avantage la démarche, l'artiste a introduit toutes ces questions à travers le délicat problème de la représentation réaliste de la figure humaine dans la pratique artistique actuelle... Décidément, ces petites sculptures (la plus haute n'excède pas 62 cm) sous-tendent de vastes questionnements théoriques ! Cette démarche très réfléchie est du reste fort caractéristique de l'artiste qui, depuis l'obtention d'une maîtrise en arts plastiques, a exploré sans relâche la sculpture du passé, en particulier la grande statuaire romane et



gothique pour tirer d'une tradition forte, quelques directions à suivre dans sa propre pratique (ainsi qu'elle le dit elle-même). Soucieuse cependant d'établir la spécificité de sa démarche artistique elle se défend bien de faire de la citation : ayant rencontré lors d'un stage au studio Gewerbehäus de Bâle, les restaurateurs de la cathédrale, elle notera : «Chose sûre, malgré ma chance inouïe d'être à Bâle en contact direct avec de vrais sculpteurs de cathédrales, je n'ai pas essayé de perfectionner ma connaissance de la sculpture auprès d'eux ; je les ai surtout consultés pour obtenir quelques conseils techniques touchant le moulage.»³

Exprimer de cette manière ses préoccupations de sculpteur et se donner de tels antécédents, cela n'est pas rien. Il est donc plus que temps de porter un regard mieux étoffé sur une production qui depuis une

dizaine d'années s'élabore comme une vaste interrogation sur le sens d'une forme d'expression plastique dont la définition est devenue au 20^e siècle de plus en plus problématique⁴.

«Il est clair que la pierre en qui l'art a fait entrer la beauté d'une forme, est belle non parce qu'elle est pierre... mais grâce à la forme que l'art y a introduite. Cette forme, la matière ne l'avait point, mais elle était dans la pensée de l'artiste avant d'arriver dans la pierre.»⁵ Rien ne m'a semblé illustrer mieux cette idée de Plotin que les personnages assis de Violette Dionne, qui ne constituent pas à proprement parler des êtres de pierre, de bois ou de céramique mais bien de la matière révélée à

Violette Dionne, vue partielle de l'exposition au Musée de Joliette, 1992. *La Sultane, Le Despote, Le Roi, Pierre Indiana*, pierre St-Marc. Photo : Éric Parent, Musée de Joliette.

la perception des sens par la forme qui y est déposée, de la matière "informée" par l'artiste.

À bien observer ces oeuvres, on ne peut qu'être frappé par les motifs multiples, losanges, points, rayures, hachures, lignes brisées en tous genres qu'on y retrouve partout et qui nous ramènent constamment à la surface du matériau, à la "peau" de la matière. Et il devient alors très évident que l'artiste agit avec une grande pudeur, une grande retenue dans son travail et qu'elle ne désire absolument pas soustraire quoique ce soit à la

lui-même, comme on peut le voir dans l'étonnant drapé du Connétable. Mais qu'est-ce que "dégager"? "Dégager", dira-t-on, pour un sens comme pour une forme: n'est-ce pas ôter ce qui retient, libérer? N'est-ce pas faire pencher la balance du côté du signifié? Mais dans ces personnages assis, nulle contrainte, nulle prison. Le corps n'a pas à être dégagé de la matière, il en est le signifiant de façon presque immanente. Par les motifs en relief d'abord (motifs certes, mais parfois aussi objet gravé, comme la paire de roues du Palatin); par la poly-

Joliette: «Plus que le simple support de sa puissance, le siège construit le personnage, le définit, s'y intègre jusqu'à faire corps avec lui... Il est un vide qui appelle un plein, se laisse combler par lui jusqu'à faire se mêler leur substance.»⁹ Et de fait, non seulement ce siège est-il soudé au corps, l'englobant parfois presque entièrement (je pense ici au Potentat ou au Palatin, ce dernier carrément inscrit dans une sorte de pilastre) mais encore dans les dix-sept situations "assises" que les sculptures évoquent, l'intégration de l'oeuvre à son espace, passe-t-elle presque invariablement par la métamorphose du socle en siège. Cette présence mobilière est si marquée qu'on est tenté ici d'y appliquer les termes d'Erwin Panofsky: «L'inaptitude de la sculpture gothique à vivre sans son dais est lourde d'une symbolique hautement significative. Le rôle de ce dais n'est pas seulement de la rattacher à la masse du bâtiment, mais de délimiter une certaine portion d'espace libre et de la lui assigner.»¹⁰

En fait, en assignant un tel lieu à ses sculptures, que fait donc Violette Dionne sinon de trouver un compromis au problème de l'espace porteur de la petite sculpture autonome? Mais cet espace n'est plus ici un socle à proprement parler ni un mur, qu'on peut cependant imaginer ne serait-ce que parce que le siège implique souvent, dans toute son acception, la résidence. Par le fait même, ces petites sculptures sans socle ni mur, mais qui les évoquent puissamment, qui les signifient sans les donner à voir nous reposent de façon significative le problème consistant à définir le point de vue sous lequel la sculpture doit être observée en fonction de son environnement¹¹ (problème qui n'est pas sans se poser aussi au muséologue chargé de présenter les oeuvres).

Fait à souligner, ce type de problème de lieu et de perspective, largement traité depuis la Renaissance par la sculpture monumentale commémorative, ne semble guère avoir été abordé dans la petite sculpture que par l'orfèvrerie et l'ivoirerie médiévales où les socles se muent souvent en coussins, cathédres, voire nuées ou animaux fantastiques tels que le montre par exemple la Sainte Marguerite d'ivoire du British Museum¹². Mais dans ces oeuvres, la petite sculpture est rarement isolée, souvent intégrée à un retable, un groupe, et demeurant la plupart du temps investie d'une symbolique religieuse. Peut-être est-ce parce que l'oeuvre de Dionne est à la fois de petites dimensions tout en conservant un caractère monumental (ses sculptures n'ont assurément rien de bibelots)¹³ et non-commémoratif (les "personnages" évoqués ne sont jamais qu'une assemblée de titres et de fonctions, des signifiants de puissance, des simulacres d'êtres de pouvoir parfaitement anonymes) qu'il pose ce genre de problèmes avec autant d'acuité?



matière, mais plutôt la révéler, l'émanciper. Il ne s'agit plus ici de dégager du bloc la forme qui y est enfermée mais, pratiquement, de dégager le bloc de la forme qu'on y pourrait lire et qui constituerait une sorte de palimpseste perturbateur. Curieusement peut-être, entre Violette Dionne, son outil et la matière, s'établit une relation qui n'est pas sans évoquer celle qui existe au Japon entre l'aliment, la baguette et le mangeur et que Roland Barthes souligne avec finesse: «Dans tous les gestes qu'elle implique, la baguette s'oppose à notre couteau... elle est l'instrument alimentaire qui refuse de couper, d'agripper, de mutiler, de percer... par la baguette, la nourriture n'est plus une proie à qui l'on fait violence... mais une substance harmonieusement transférée.»⁷

Violette Dionne n'agresse pas la matière, regrette même la soustraction lorsqu'elle doit la pratiquer et plutôt que de dégager à tout prix un creux, d'inventer un vide, préfère laisser fantasmatiquement le matériau se développer sur

chromie, discrète mais non moins présente et qui reprend ou souligne souvent la couleur même du matériau; par l'ample vêtement, qui enveloppe le vide extérieur de substance; par l'association continue de la chaise, du fauteuil, du trône avec le corps enfin, par tout cela, la matière est constamment représentée, "matérialisée" et pratiquement libérée de la nécessité de servir de support à un quelconque artifice, à un faux-semblant, à une association iconographique plus ou moins désirée. En ce sens, et malgré l'aspect figuratif de ces sculptures, il me semble qu'elles vont résolument au-delà de l'iconicité et qu'elles tendent, comme le remarque Fernande Saint-Martin à propos de la sculpture archaïque «...non pas à produire sans finalité d'autres objets physiques à juxtaposer aux objets naturels, mais plutôt à transmuter des matériaux physiques en matériaux sémiotiques, porteurs d'un langage particulier.»⁸

J'ai parlé de l'association du corps avec le mobilier qui le soutient. Cette question est également soulignée par Hélène Sicotte, conservatrice invitée de l'exposition de

Violette Dionne, vue partielle de l'exposition au Musée de Joliette, 1992. *Le Connétable, La Maréchale*. Tilleul, Photo: Éric Parent, Musée de Joliette.

Ce sont là certainement des questions que l'on voit ressurgir périodiquement dans son travail où elle transforme par exemple en sculpture autonome des détails architecturaux (*Quatre-feuilles*, Jardin Botanique de Montréal, 1982) ou encore évoque par une installation, la structure monumentale d'une cathédrale gothique (*Travers Saints*, Galerie Optica, 1988).

Comment classer ce travail par rapport à ses sources et en fonction de la sculpture actuelle? On a souvent affirmé qu'en occident, la spécificité de la grande sculpture



monumentale débutait au Moyen Age gothique, prenant directement appui sur l'orfèvrerie, l'ivoirerie et l'enluminure¹⁴. Ce faisant elle instaure une relation tellement marquée entre le grand format et la monumentalité que l'autonomie des oeuvres de petites dimensions dût s'affirmer autrement. Ainsi a-t-on pu dire que l'art des retables précieux du XIV^e siècle a «consacré le divorce entre la sculpture et le monument et... privilégié la séduction au détriment de l'autorité monumentale ou de la densité plastique»¹⁵. Dès lors je pense que le travail de Violette Dionne peut fort bien être interprété comme une tentative pour le moins audacieuse, à la fin du XX^e siècle, de redonner place à la monumentalité dans le petit et dans le détail car, répétons-le, ces sculptures malgré leurs dimensions réduites, appellent, signifient le

monument absent qui n'a plus besoin ici d'être perçu pour remplir sa fonction d'incarnation du lieu. Ainsi, chez Dionne, la sculpture serait à la fois autonome

Sainte-Marguerite victorieuse du dragon. Début XIV^e siècle. Ivoire dorée et polychromée. 15 x 10,5 cm. Coll. British Museum. Source: Beigbeder, O., *Les ivoires*, Paris, Hachette, 1965.

et de caractère monumental tout en demeurant de petit format, ce qui n'est pas un mince résultat.

Sans conteste, comme le démontrait l'exposition du Musée d'art de Joliette, le travail de Violette Dionne apparaît comme une démarche de questionnement visant à trouver des solutions à des problèmes artistiques. Cependant l'art, s'il répond à des questions, est aussi, et fort heureusement, source de transcendance, de délectation et enfin, de plaisir. Et ce plaisir, s'il est permis au spectateur de le ressentir à la vue des objets, est à n'en pas douter, aussi une constante dans la pratique de Dionne. Et en cela, elle est bien l'héritière des artistes médiévaux «qui trouvèrent plaisir et douceur à s'appliquer aux divers arts»¹⁶ dans la connaissance de leur médium. ◆

NOTES

1. Paradis, Michel, "Ars sine scientia nihil est. Violette Dionne sculpteur", *Magazin'art*, vol. 3, no. 4, 1991, p. 44.
2. Cette exposition était présentée du 15 novembre 1992 au 24 janvier 1993 au Musée d'art de Joliette (qui continue de s'illustrer par l'éclectisme et la pertinence de ses expositions en art actuel et contemporain).
3. Dionne, Violette, *Rapport de séjour/studio à Bâle*, 1989.
4. Krauss, Rosalind, *Passages in modern sculpture*, New York, Viking Press, 1977, p. 2.
5. Plotin, *Ennéades*, V, 8, 1.
6. Aristote, *Métaphysique*, 1032 b.
7. Barthes, Roland, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 27.
8. Saint-Martin, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1988, p. 199.
9. Sicotte, Hélène, *Assis soient-ils, ou du grand et de son monument*, dépliant de l'exposition du Musée d'art de Joliette, 15 nov. 1992 — 24 jan. 1993, p. 2.
10. Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Éd. de Minuit, 1975, p. 112.
11. Sur cette question, voir Saint-Martin, op. cit., pp. 203-208.
12. Là encore, il est remarquable de constater que ce type d'animal fabuleux est souvent présent dans les oeuvres de Dionne où les formes organiques sont fréquemment employées (par exemple dans le Bailli ou le Connétable).
13. Il est bon ici de préciser, à mon avis du moins, que la notion de monumentalité peut s'appliquer à des objets qui ne sont pas nécessairement monumentaux, c'est-à-dire très grands par rapport à l'échelle humaine. D'autres caractéristiques entrent en jeu dans cette notion, notamment l'autonomie de l'objet par rapport à son espace, l'intemporalité apparente de l'oeuvre, l'immuabilité du matériau, l'impact psychologique, etc. Ce sont ces éléments qu'il faut rechercher dans l'oeuvre de Dionne, tout comme dans la miniature et la petite sculpture, les recherchèrent les imagiers romans et gothiques.
14. Duby, Georges, *Le temps des cathédrales*, Paris, Gallimard, 1976, p. 129. Voir aussi : Focillon, Henri, "La plastique monumentale et l'humanisme gothique", *Le Moyen Age gothique*, Paris, Le livre de poche, 1971, pp. 163 — 234.
15. Baron, Françoise, "Sculptures", *Les fastes du Gothique, Le siècle de Charles V*, Paris, Galerie Nationale du Grand Palais, oct. 1981 — fév. 1982, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1981, p. 56.
16. De Bruyne, Edgar, *Études d'esthétiques médiévales*, Bruges, 1946, tome II, p. 414.

Bringing together seventeen new sculptures, this show clearly reveals the fundamental problematics which have entered into Dionne's recent work: materiality, spaciality and monumentality. Offered here is a look at nearly a decade's worth of production, which over time has developed into a long investigation into what direction this style of plastic expression takes when its definition has, since the 20th century, become more and more problematic.

Looking closely at these works one is struck by the many different patterns that can be seen: diamonds, dots, lines, cross-hatching, lines broken up in every way; always calling attention to the surface of the material as a kind of "skin". And so it becomes evident that the artist is working in a very self-effacing way, with a great subtlety to her work and with absolutely no desire to take away from the nature of the material, only to reveal it, to free it... With this in mind, despite the figurative aspects of these sculptures, to me there is absolutely no question of their being mere representations.

It is equally interesting to observe the relationship between the body and the furniture upon which it sits. Not only is the seat attached to the body, it nearly totally envelops it, but then again, in the seventeen "sitting" situations the sculptures demonstrate the integration of the work into its space, which almost always takes place by metamorphosing the pedestal into a chair.

By doing this, by placing her sculptures in such a way, how does Violette Dionne find a compromise to the problem of how each single work functions in its space? By the same token, with the small sculptures lacking a pedestal or a wall but which nonetheless are effective from any angle, what we find most significant is the consistent problem of defining the point of view by which the sculpture must be seen in terms of how it functions in its environment.

But how then to classify this work by referring to its antecedents, as well as thinking about it as a work of contemporary art? I think that the work of Violette Dionne can most strongly be interpreted as a very audacious attempt, at the close of the 20th century, to reclaim a place for monumentality in the small and in the details. This way Dionne's sculpture remains monumental even at a reduced size, which is no little feat.

If the work of Violette Dionne appears to be a means of questioning directed towards finding solutions to artistic problems, it is also, most happily, a source of transcendence, delight, and finally, pleasure. Here, this sculptor is a true descendant of those medieval artists "who took pleasure and care applying their various arts" in acknowledging their medium.



James Carl's

Euphemistic Reality

John K. Grande

like to say, please do us a favor and take it away."² The debate and subsequent trial became confused — issues of caring, responsiveness were thrown out the window as different interest groups clamoured to protect or dismantle the piece. — Serra lost. In a caustic comment on one of Serra's prop pieces — which as well as looking dangerous, actually killed one workman and injured others, Montreal-based artist James Carl created a work titled *Qué Serra* (1990). He simply propped a cardboard box on top of a cardboard tube-cylinder in the corner of his studio. The same minimalist notions and architectural relations were established in microcosm, yet were — rendered harmless,

James Carl
Galerie Clark, Montreal
Nov. 19th - Dec. 13th, 1992

An artwork is not just a signpost to be grafted onto the walls of some museum's warehouse of tautologies sometime in the future. Nor is it just something to fill a servile place in a public space allotted by — city planners and architects to assuage nagging doubts about the wholesale disruption and dislocation of the city as a community. It is a reflection of a far less grand and self-assured search for meaning. The latter was made explicit in the controversy surrounding the removal of Richard Serra's monumental *Tilted Arc* — sculpture — from Federal Plaza in downtown Manhattan. Installed in 1981, it had been commissioned by the General Services Administration in 1979. This 120 ft. long, 12 ft. high, 73-ton leaning curve of welded steel was the epitomé of modernism. Inflexible, unwieldy, it dominated the public space like a spectre, heroic, confrontational — the very model of social independence, the ego's eye — modernity personified. For the local office workers, it was, in Suzi Gablik's words, "another version of the Berlin Wall"¹ and, as one employee of the Federal Department of Education stated, "It has dampened our spirits every day. It has turned into a hulk of rusty steel and clearly, at least to us, it doesn't have any appeal. It might have artistic value but just not here... and for those of us at the Plaza I would

became a humorous parody of the extra-human expectations and desires of the artist who seeks to fulfill the obligations of the West's formalist tradition — its self-evident materialist ethos. The piece raised questions about the artist's freedom (in the modernist sense), where the artist dominates in opposing domination, confronts in reaction to confrontation, reduces empathy to a whimper to the exclusion of the public at large, who are as remote from public art as they are from the politicians who sponsor these projects. — The codes and signifiers of our post-modern paradigm are so pervasive that they create a web where the real and the artificial meaning of art and life become intertwined — and confused, just as they have become in all areas of life.

In a solo show, titled *Border Patterns*, at the Central Academy of Fine Art — in Beijing, China in 1990, James Carl assembled a group of works that expressed a different state of confusion — an intercultural one — far from the West's hue and cry over formalism. — With the ghosts of the Tian-an-men Square Massacre of 1989, Carl presented a foreigner's view of the cultural situation in Beijing, of an emergent consumerist ethic, among other things. The demands for products and services was becoming a part of the new spirit of communism in China. Objects found by Carl in Beijing markets were assembled within architectural and artifact constructions made of chop-sticks that echoed local architectural traditions. Despite the adverse conditions and political chill in the air his show was well

James Carl, Site installation
outside Galerie Clark, Montreal,
Dec. 1992. Photo: Éric Dumont.