

Le lieu de tous les possibles

Serge Fisette

Number 37, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9850ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fisette, S. (1996). Le lieu de tous les possibles. *Espace Sculpture*, (37), 19–22.

Le lieu de tous les possibles

Serge Fisette



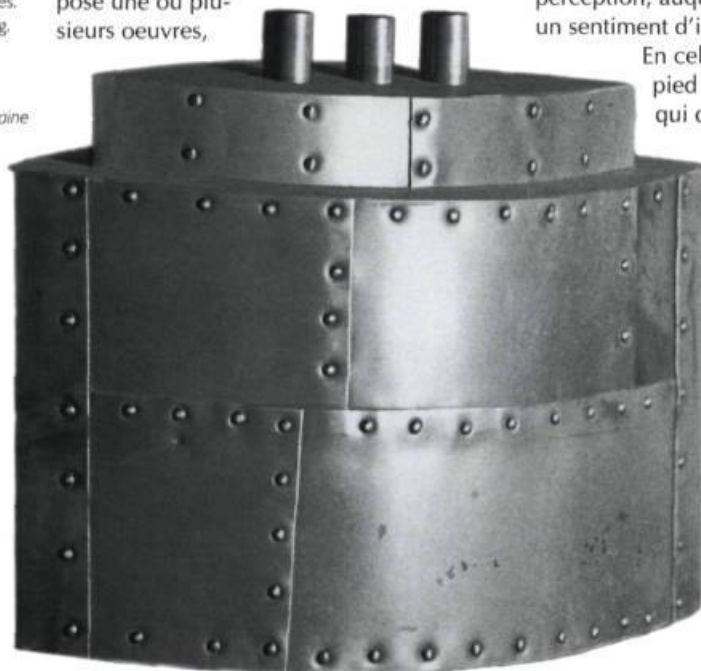
«*Quelle drôle de sensation! J'tit Alice. On dirait que je rentre en moi-même comme un télescope.*» C'était exact: elle ne mesurait plus maintenant que vingt-cinq centimètres, et son visage s'éclaira à la pensée qu'elle avait à présent la taille qu'il fallait pour franchir la petite porte et pénétrer dans l'adorable jardin.»

— LES AVENTURES D'ALICE AU PAYS DES MERVEILLES¹

Pour célébrer son 15^e anniversaire, le centre d'artistes *Au bout de la 20—Art contemporain* organisait une exposition de groupe sur le thème de la miniature, coordonnée par Natasha Hébert. Plus de quarante artistes de toutes les régions du Québec ont répondu à l'invitation et proposé une ou plusieurs oeuvres,

André Brassard, *Trop peu, trop tard*, 1996.
Techniques mixtes.
Photo : Gino King.

Pierre Pelletier,
Souvenir du Capitaine Nemo, 1996.
Laiton, bois.
Photo : Gino King.



démontrant ainsi leur appui et leur solidarité à l'équipe loupervivoise. Des oeuvres sont ainsi parvenues de Montréal, de Rouyn-Noranda, de Québec, de Saint-Romuald, de Rimouski, de Saint-Modeste, de Chicoutimi, de Saint-Clément, de Matane, de Baie-Comeau, de Notre-Dame-du-Lac, du Bic, de Saint-Charles, de Notre-Dame-du-Portage, de Pohénégamook, de Saint-Alexandre, de Kamouraska, et de Cacouna. L'espace d'un mois, Rivière-du-Loup est devenu un lieu de rassemblement, une sorte de point central vers lequel a convergé le reste de la province. Le fait mérite d'être signalé puisque, — la chose est bien connue —, les centres d'artistes en région ont souvent l'impression de vivre en marge, isolés en périphérie, bien loin des vastes agglomérations urbaines où les «vraies» choses se passent, où se prennent les «vraies» décisions. Un profond malaise émane de cette perception, auquel se mêle fréquemment un sentiment d'infériorité et... d'abandon.

En cela, l'idée de mettre sur pied un événement collectif qui déborde des frontières régionales s'avère des plus pertinentes puisqu'elle démontre une volonté de rapprochement entre les artistes et un sens réel d'appartenance. En devenant le lieu de ralliement d'une quarantaine de créateurs multidisciplinaires, *Au bout de la 20* élargit son action et sa «sphère d'influence» en tant que centre de création et de diffusion de l'art contemporain. Son

geste permet, entre autres, de porter une réflexion sur le rôle des regroupements d'artistes autogérés face aux nouveaux enjeux auxquels ils sont confrontés à l'ère de la mondialisation, de la globalisation et des moyens de communication qui désormais se développent bien au-delà des limites géographiques. Que signifie de nos jours la notion de... périphérie? Une notion assurément de plus en plus relative et ambiguë, voire désuète à maints égards, qui oblige à préciser sa situation, à réévaluer toute la question de son positionnement, de son inscription dans un territoire donné.

En le nommant *Au bout de la 20*, les fondateurs identifiaient l'emplacement géographique de l'organisme. Le terme, en outre, suggère l'idée de polarité, d'extrémité: se situer *au bout*, c'est être éloigné du centre. Cela se passait au début des années quatre-vingt. Qu'en est-il aujourd'hui, quinze ans plus tard? La vocation d'un centre d'artistes en région est-elle de s'impliquer dans son environnement immédiat en sensibilisant les concitoyens à l'art actuel, ou de rayonner tous azimuts dans l'univers de l'art contemporain international? De telles réflexions se posent dorénavant. Pour l'heure, les organisateurs ont voulu marquer l'anniversaire en lançant des invitations aux artistes des quatre coins de la province. Une ampleur et un débordement territorial qui étaient contrebalancés par la miniaturisation des oeuvres dont les dimensions ne devaient pas excéder 3" x 4". Une fête de l'art, certes, mais une fête intimiste, une occasion de retrouvailles et de fraternité pour les pairs et les amis. Après l'événement *Occupation* de l'an dernier, où des artistes ont investi des lieux publics de Rivière-du-Loup, la manifestation cette fois se déroulait dans

l'enceinte de l'atelier-galerie, envahi d'une centaine d'objets où se mêlaient la vidéo, la peinture, la sculpture, la photographie, le photomontage et l'assemblage.

Le design de l'exposition a été confié à Richard Dautre. Il a imaginé un système de panneaux blancs le long des murs, et quatre structures grillagées transparentes érigées au centre de la galerie. Une présentation intelligente et sensible où les oeuvres étaient regroupées en petites agglomérations homogènes convenant à leurs formats. Malgré la disparité des propos, des formes, des techniques et des matériaux, chaque oeuvre bénéficiait d'une aire de visibilité suffisante qui favorisait une lecture adéquate. À proximité des îlots, et reprenant la disposition des oeuvres, de discrets cartons noirs indiquaient la fiche technique de chacune des propositions.

Effet de choc

En regard de l'oeuvre d'art "habituelle", la miniature a ceci de particulier qu'elle doit dire beaucoup avec peu. On pourrait établir une comparaison, sur le plan de l'écriture, entre la concision d'une nouvelle, et un roman qui se développe de façon plus sinueuse et linéaire. Cette économie de moyens nécessite de recourir à un langage simple et direct d'où sont exclues les paraphrases et les digressions. Un peu à la manière de l'haïku, ce très court poème d'au plus dix-sept syllabes, où chaque mot est employé avec parcimonie et rigueur :

La longue nuit

Le bruit de l'eau

Disent ce que je pense...

«Le poème zen haïku, écrit Robert Linssen, est la forme à la fois la plus simple et la plus difficile de l'art poétique japonais. Sa grandeur est à la mesure de son apparente et trompeuse facilité.»² Une technique de compression et de condensation extrêmes du langage qui vise à faire image et à accroître sa puissance d'évocation. Chacun des éléments du verset, de même que leur juxtaposition réciproque acquièrent ainsi un caractère paradigmatique et opèrent une sorte de retour à l'essence même de leur signification. En très peu de mots, et dans un style incisif, on incite le lecteur à la réflexion ou à la rêverie; on parvient à créer une ambiance, une atmosphère, comme si le vide interstitiel et le non-dit étaient eux aussi lourdement chargés de sens et qu'il fallait lire entre les lignes, entre les vocables. Une dynamique s'installe dès lors entre la proximité et le lointain, entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, l'oeuvre étant porteuse d'une énergie concentrée qui décuple son impact et son pouvoir d'expansion.

C'est sur un tel mode que s'articulaient

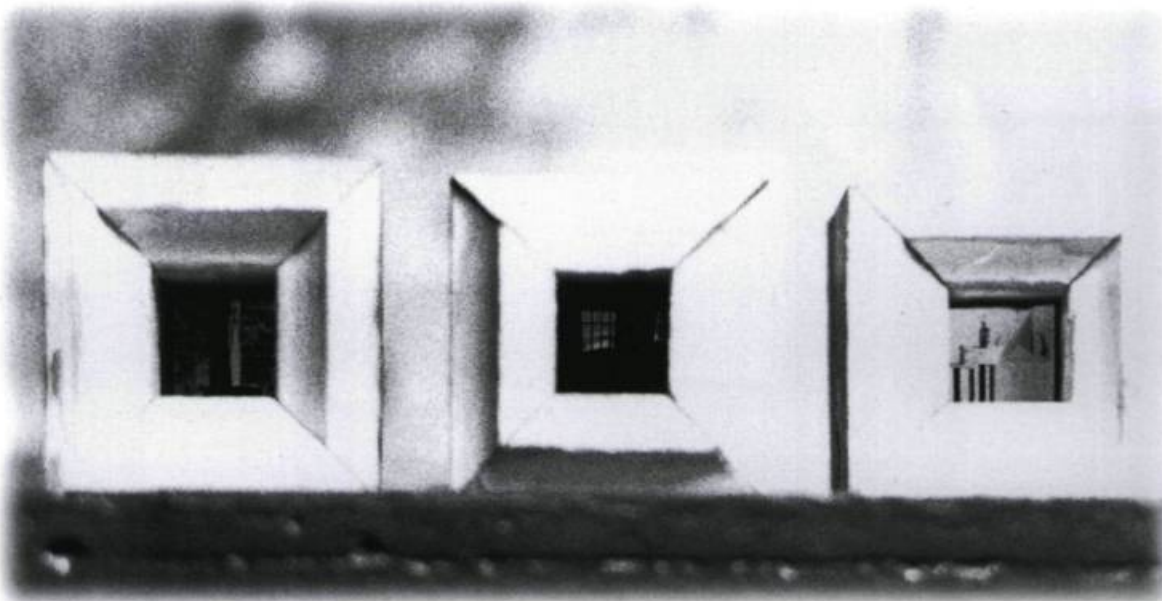
les oeuvres de l'exposition avec, cette fois, un vocabulaire et une terminologie issus du langage plastique. Une pléthore de matériaux, tantôt durs ou fragiles, tantôt pauvres ou arborant une richesse qui conférait à l'oeuvre un statut d'objet précieux et raffiné, tel ce *Souvenir du capitaine Nemo*, de Pierre Pelletier : un fragment de navire sculpté en bois, recouvert de plaques de laiton. Élevé en diagonale, il est formé de deux étages et surmonté de trois minuscules cheminées. Le carton bleu outremer sur lequel et devant lequel il est posé accentue l'effet de préciosité, tout en lui conférant une dimension d'immensité aquatique infinie. L'oeuvre est séduisante, hiératique, auto-suffisante, et n'est pas sans rappeler quelque objet d'antan de style art déco. La sculpture comme pur plaisir visuel et formel d'où se dégage une sensation d'achèvement et de plénitude. Une oeuvre totalement remplie d'elle-même, tout en débordant sur des rêves aventureux de partance et de voyage.

Ce plaisir du faire et du construire, on le ressent également dans les pièces de Jean-Guy Plante, intitulées *Parade*, *Ferrière*, *Partition*, et *Verrouille*. Quatre sculptures déposées sur des cubes de bois ou d'acier, tels des objets de valeur sur des écrins. Pourtant, à y regarder de près on constate bientôt qu'il s'agit de banales pièces de mécanique, de celles que l'on trouve dans les moteurs, généralement dégoulinantes d'huile épaisse et crasseuse. En recourant au procédé de "techniques mixtes", Plante incorpore des plumes, des roses séchées, des anneaux et des billes de verre chatoyantes qui métamorphosent radicalement l'élément initial. Il fait cohabiter de manière insolite des formes, des textures et des matériaux, et les agence de telle sorte qu'ils deviennent méconnaissables. Extraits de leur contexte et déviés de leur fonction d'ori-

gine, ils accèdent à un deuxième niveau d'existence. Ainsi travestis, ils sont amenés à jouer un nouveau rôle, celui de se présenter au regard et au toucher, comme une offrande, un éloge du visuel et du tactile. Entre les mains du sculpteur, ils ont subi l'épreuve du raffinement intensif : de rustres et souillés, ils sont devenus subtils et délicats, des entités sans autre utilité désormais que leur seul apparaître dans l'univers de la sculpture contemporaine.

Dans un registre tout à fait opposé, c'est à une sobriété minimale des stratégies et des matériaux que nous convie *Les hauts bas*, de Carole Baillargeon. Fixé à deux cartons blancs placés en angle, un fil se transforme en corde à linge où sont suspendues des chaussettes. Découpées dans du papier-matière de différentes couleurs, elles en ont conservé la texture quelque peu rugueuse ainsi que les teintes rabattues et délavées qui vont du grège au vert, du gris au marine. Non dépourvue d'humour (comme en fait foi le titre), l'image dégage un certain relent de nostalgie en nous remémorant l'époque ancienne des ruelles et des fonds de cour. La configuration même des chaussettes a quelque chose d'un autre âge en rappelant les formes en bois dans lesquelles jadis on les enfilaient pour les faire sécher sans qu'elles rétrécissent. Fidèle à ses préoccupations pour tout ce qui concerne le corps, l'histoire du vêtement et la parure, l'histoire des femmes et sa propre histoire personnelle, Baillargeon atteint ici un maximum d'efficacité avec un minimum de moyens : «On s'attarde parfois à un vêtement, précise Baillargeon, à un point tel qu'on voudrait le garder toujours, car on a l'impression qu'il renferme un peu de nous-mêmes. C'est ainsi que certains vêtements deviennent des reliques de notre passé. D'autres vêtements marquent des moments importants de la vie, les premiers vêtements que l'on choisit soi-

André Du Bois, À l'échelle, Vue sur la fenêtre, Vue d'atelier, 1996. Moulure de bois, diapositives. Photo : Gino King.





Youri Blanchet,
L'amour, la vie, le fruit,
1996. Techniques
mixtes. Photo : Gino
King.

même et ceux achetés pour une occasion spéciale comme la robe de mariage.» L'oeuvre est percutante en ce qu'elle éveille mille souvenirs enfouis, émouvante et remplie de tendresse dirait-on : un temps d'arrêt dans le lointain survenu.

Chez Marie-Chrystine Landry, ce rappel d'un ailleurs remémoré ne s'effectue pas au niveau de la temporalité mais à celui de la spatialité. Avec *Scène pour un picnic en Toscane*, l'artiste réaménage un site que sans doute elle a connu et visité. À l'instar de Baillargeon, Landry y va d'une approche très dépouillée où trois peupliers d'Italie suffisent à évoquer le paysage toscan. Ils se dressent sur une surface en pente gazonnée, encerclée d'une paroi de lattes de bois horizontales confectionnée à l'aide de cure-dents. Le tout repose sur des piliers de briques rouges. La mise en scène semble avoir été découpée, prélevée de son lieu d'origine pour être transplantée dans l'espace de la galerie, comme le fragment d'un territoire retrouvé où revient errer l'imagination. Que s'est-il passé au juste ? Malgré l'indication fournie par le titre, rien ne subsiste de quelconques agapes qui se seraient déroulées à cet endroit. Le pique-nique a-t-il déjà eu lieu, ou adviendra-t-il plus tard ? Pour l'instant, il ne reste qu'un paysage déserté, et la résonance onomatopéique révélée par le titre de l'oeuvre.

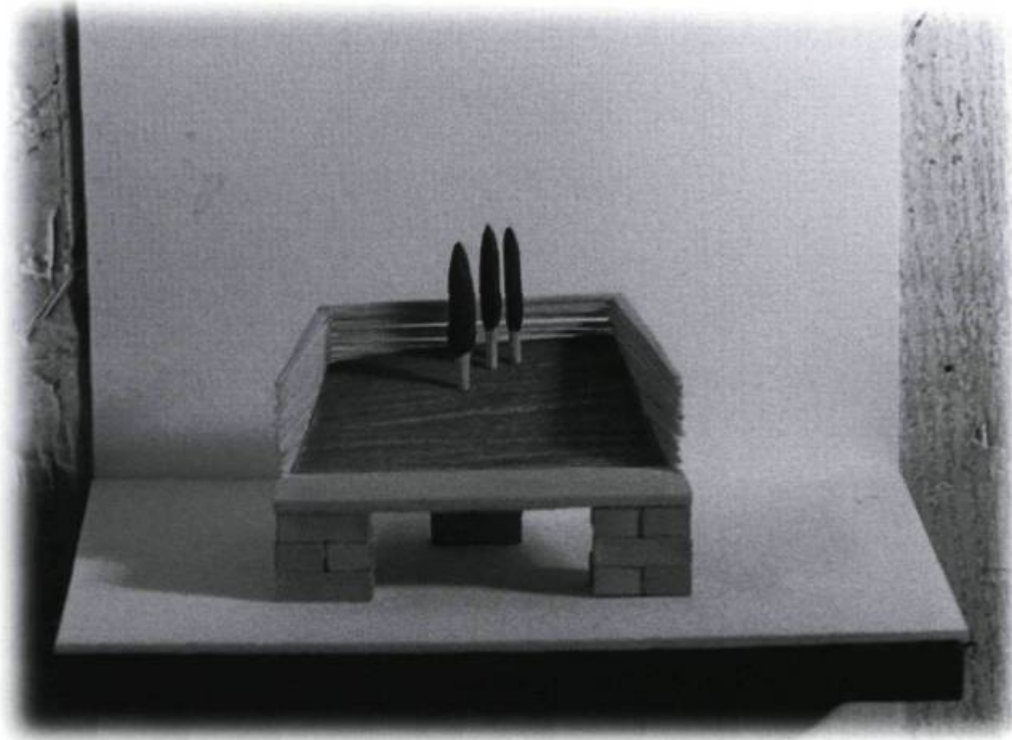
Cet aspect narratif de la sculpture se retrouve également dans *Trop peu, trop tard*, d'André Brassard. Tout comme Landry (et plusieurs autres artistes dans l'exposition), Brassard a recours au volume géométrique du cube (mi-réel, mi-virtuel) pour réaliser sa proposition, comme si l'action se passait sur une scène

de théâtre ou sur un plateau de tournage. Le moment d'un geste figé dans le temps qui laisse supposer un déroulement séquentiel, un avant et un après de l'action en train de se produire sous nos yeux. De minuscules personnages, munis d'une pelle et d'une pioche, tentent de dégager des gens engloutis sous la neige, apparemment suite à une avalanche. Un homme est debout et observe le sauvetage, tandis qu'un chien noir et blanc se tient à l'avant-plan. Une situation d'urgence que l'artiste rend avec beaucoup de réalisme en multipliant les détails. Ouvert sur l'une de ses faces, le cube est recouvert d'un toit translucide qui laisse filtrer la lumière sur le paysage hivernal (on reconnaît le dessus d'un boîtier de plastique pour diapositives). Une illustration collée sur le mur du fond et sur celui de droite, de même qu'un morceau d'ardoise sur la paroi de gauche "indiquent" que l'on se trouve en montagne. Du polystyrène sculpté symbolise la neige. Un travail minutieux de bricolage qui rend l'installation crédible et efficace, notamment par le traitement que l'artiste fait subir aux matériaux en leur conférant une fonction indicielle axée sur le véridique.

Avec André Du Bois, on passe du cube au rectangle, et du réalisme au... conceptuel devenu tactile. À l'aide d'éléments architecturaux—des moulures—, il a fabriqué des objets que l'on prend dans ses mains dont l'objectif, précise-t-il, «est de montrer, par diapositives interposées, le lieu dans lequel le spectateur regarde.» Une mise en abyme de la galerie que l'on découvre en regardant dans la cavité perforée comme on le ferait dans un télescope ou un judas. Intitulées À

l'échelle, *Vue sur la fenêtre*, et *Vue d'atelier*, les constructions font penser à des boîtiers d'appareils photos anciens et à la *camera obscura* des peintres de la Renaissance. Les rainures sculptées sur la surface rappellent les échelles graduées et augmentent l'effet de perspective des images, particulièrement dans *Vue sur la fenêtre* où la lumière extérieure se prolonge en oblique sur le plancher de la salle d'exposition. Taillés en biseau et assemblés comme on le fait pour des encadrements de tableaux, les éléments jouent à la fois sur la deuxième et la troisième dimensions. Dans *Vue d'atelier*, la diapositive montre un dessin en cours de réalisation, épinglé au mur et, à l'avant-plan, une installation d'objets répartis sur une table dont le dessus est rabattu. (On songe à Cézanne et à ses compositions pour natures mortes). En récupérant des motifs architecturaux usagers où persistent des traces de peinture écaillée, Du Bois "emprunte" à des objets qui ont déjà vécu, qui ont une mémoire, et installe une filiation entre ce qu'ils ont été et ce qu'ils sont devenus. Un écho, une résonance qui émanent également du contenu des images photographiées qui "reflète" le lieu d'exposition et le lieu de création de l'artiste. Un dispositif de type conceptuel que Du Bois fait basculer au niveau des sensations en élaborant les oeuvres comme des objets de... préhension que l'on peut toucher et manipuler.

Cette proximité et cette convivialité avec l'objet n'existent pas dans les sculptures de Youri Blanchet qui, en scellant hermétiquement des bocalux de verre et en les enserrant dans des structures d'acier ouvragées, installe une distance entre eux



et le spectateur. Une distance que, de toutes manières, on n'a pas envie de franchir lorsqu'on découvre que les contenants renferment du formol où baignent successivement du sang, du sperme et des cailles. Alignées sur une étagère et intitulées *L'amour*, *La vie*, et *Le fruit*, les œuvres renvoient aux spécimens que l'on conserve dans les laboratoires pour effectuer des recherches médicales ou scientifiques. Une installation dérangement où Blanchet nous ramène à une gravité primordiale qui, pendant un moment, nous fait oublier l'oisiveté vacancière des croisières transatlantiques et les déjeuners sur l'herbe à l'ombre des peupliers au port fastigié...

Le pays des merveilles

C'est toujours une tâche ingrate que de rendre compte d'une exposition collective car on est condamné à choisir (nous avons privilégié ici la sculpture — *Espace oblige*) et à ne signaler que quelques œuvres parmi tout le corpus présenté. Beaucoup d'autres auraient mérité qu'on s'y arrête. Mentionnons au passage *Déperdition*, de Richard Martel. Il s'agit d'un lilliputien livre d'artiste posé sur une étagère au mur, au centre d'un carré rouge, et recouvert d'une couverture cartonnée vert sombre. En le feuilletant, on découvre un cahier rempli de dessins abstraits réalisés à l'aide de crayons de couleur. Sur les cinq premières pages, l'artiste a inscrit à l'encre noire son nom (*Richard Martel*), la date d'exécution (*7 janvier 96*), la nature de l'objet (*livre anniver-*

saire), la circonstance (*15^e anniversaire*), et le destinataire (*Au bout de la 20*). Martel apporte une contribution originale en repoussant au maximum les limites de la miniaturisation.

Notons également la sculpture de Lise Labrie qui compose un jeu de mots avec son nom en titrant son œuvre *L'abri d'hiver*: cinq bacs en plâtre où sont plantés des arbres abrités pour la saison froide, certains recouverts d'une toile de jute, d'autres enveloppés dans un grillage ou ficelés de corde. Des végétaux apprêtés pour la longue hibernation : « Les arbustes, souligne l'artiste, déterminent la forme de ces petites sculptures qui feront partie de notre environnement visuel pendant plus de la moitié d'une année. Ces petites installations se veulent un hommage à l'ingéniosité et au sens de la construction populaire de ce pays. »

Ce sont assurément une telle ingéniosité et un même sens de la construction qui se donnaient à voir dans la majorité des œuvres. Élaborées sur le thème de la miniature, elles obligeaient à une relation d'intimité avec chacune d'entre elles. De plus, ainsi bouleversées dans leur échelle de grandeur et leur disproportion inhabituelle, elles avaient quelque chose de magique, de fantastique, voire... d'irréel. En déambulant dans la salle, on pouvait se croire en plein conte de fée et l'on se sentait soi-même redevenir tout petit comme si, d'un univers miniaturisé à l'autre, on redécouvrait à l'intérieur de soi toute une dimension qu'on avait oubliée.

«(Alice) commença par se saisir de la petite clé d'or et par s'en servir pour ouvrir la porte qui conduisait au jardin. Puis elle se mit en devoir de grignoter le morceau de champignon qu'elle avait gardé dans sa poche, jusqu'à ce que sa taille se fût réduite à quelque trente centimètres; puis elle traversa le petit corridor; puis... elle se trouva enfin dans le merveilleux jardin, au milieu des parterres de fleurs aux couleurs éclatantes et des fraîches fontaines.»¹

Le temps d'un anniversaire printanier, *Au bout de la 20* s'est transformé en lieu de tous les possibles imaginés : un jardin fabuleux des mille et une nuits à des profondeurs de vingt mille lieues sous les mers, là où des paquebots côtoient des cordes à linge, où de vulgaires pièces de machinerie lourde sont métamorphosées en objets d'art et de sculpture; là où, par le biais de simples moules anciennes, des filiations secrètes se tissent entre le réel et le virtuel, entre le conceptuel et le tactile. ■

La miniature

Au bout de la 20, Rivière-du-Loup
12 avril - 12 mai 1996

NOTES :

1. Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, Albin Michel Jeunesse, Paris, 1984, p. 13.
2. Robert Linssen, *Le Zen*, Marabout Université, Verviers 1969, p. 220.
3. L. Carroll, *op. cit.*, p. 87.

Last spring the artist-centre *Au bout de la 20 - Art contemporain*, celebrated its fifteenth anniversary by putting together a group exhibition whose theme was miniature works. More than forty artists from every region of Quebec responded to the invitation, submitting one or more works, showing their support and solidarity with the centre at Rivière-du-Loup. The author points out that this event brings us to reflect upon the role of artist-centres in light of the difficulties which they are facing in an era of globalization and in light of the development of communications systems which far exceed the limits of geographical boundaries.

In contrast to conventional works of art, miniature works are distinguished by the fact that they must say much with very little. This economy of means necessitates a simple and direct language. A dynamic is established between proximity and distance, between the infinitely small and the infinitely large, the works being carriers of a concentrated energy which gives impetus to their impact and their power of expansion. In this way, overwhelmed in their scale, and unusually disproportionate, the works take on some thing magical, fantastical, unreal. Moving through the exhibition site we could believe ourselves walking into a fairy tale, as we feel our bodies becoming very small, as though from one miniature universe to another we discovered within ourselves a whole other dimension, altogether forgotten.

Marie-Christine Landry, Scène pour un pic-nic en Toscane, 1996. Bois, argile.
Photo : Gino King