Document generated on 08/09/2025 6:14 a.m.

Espace Sculpture

Et le corps s'est fait oeuvre...

Serge Fisette

Number 43, Spring 1998

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9684ac

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. (1998). Et le corps s'est fait oeuvre.... *Espace Sculpture*, (43), 22–27.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1998

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Michel Saulnier, *Luigi*, 1995-97. Noyer. 105 x 183 x 100 cm. Photo: Richard-Max Tremblay.

Et le corps

Serge Fisette

«Vous savez, comme le dit l'analyse paralacanienne, mon corps est ma prison imaginaire (...) Je ne peux pousser mon corps jusqu'au bout de lui-même qu'avec un autre... [et] cet autre peut être un objet.»

— Roland Barthes[1]

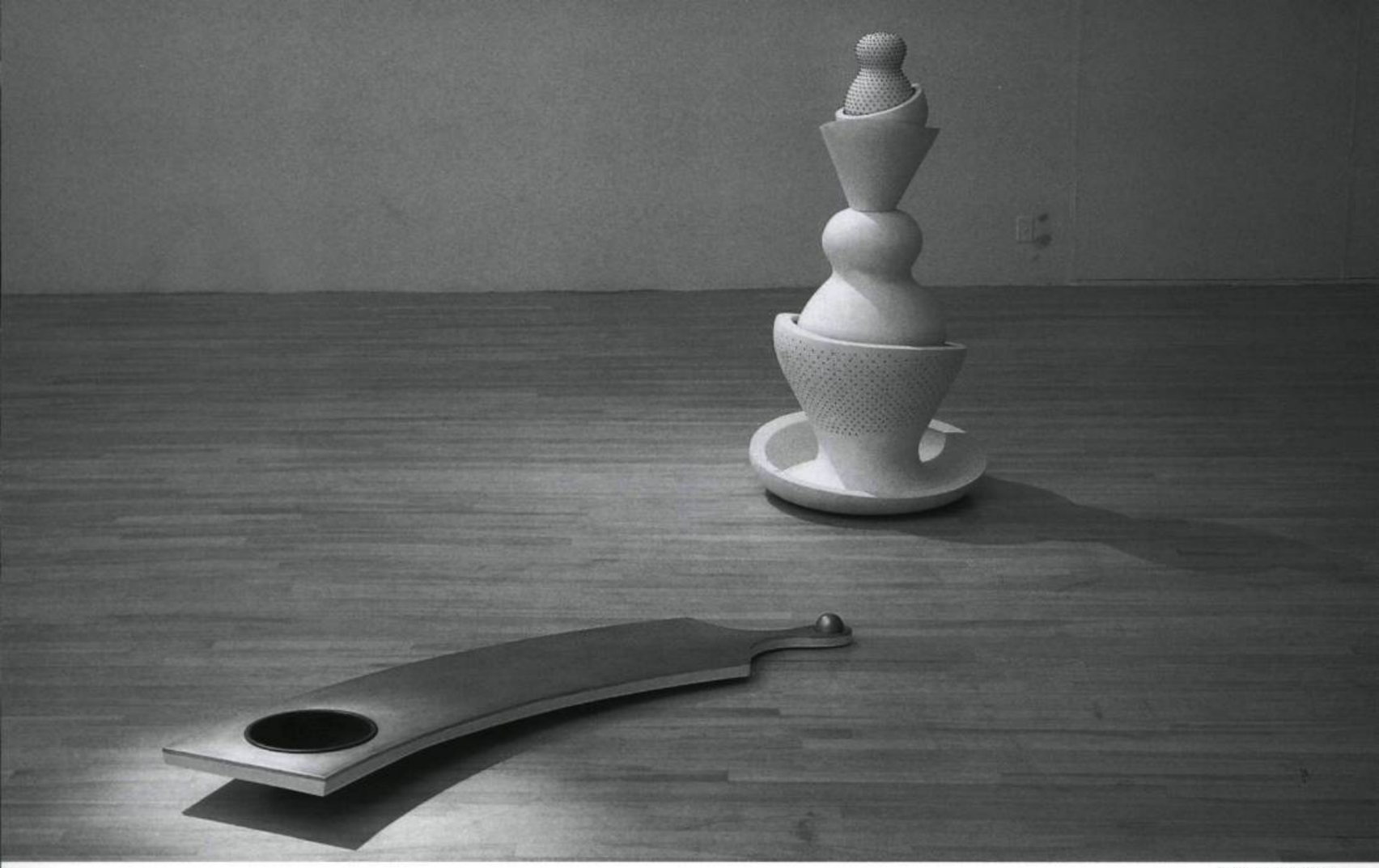
Le corps sans nul doute est un territoire immense, et complexe. Un territoire que les artistes, de tout temps, n'ont de cesse d'explorer, dans sa grandeur ou sa misère, sa grâce juvénile ou sa déchéance, sa force ou sa fragilité, objet de séduction ou gisant, portant en lui et la vie, et la mort appréhendée. Le corps comme identité, comme peau, comme viande ou viscère, comme image de héros ou de divinité, siège de l'âme ou véhicule de la pensée, le corps comme désir ardent, comme offrande.

Dans l'exposition mise sur pied par le commissaire Claude-Maurice Gagnon[2], le corps se fait œuvre, soit objet de médiation entre ceux-là même du créateur et du spectateur. Trois sujets donc — objectal, concepteur, regardant — *préoccupés* par le corps, issus de lui et ancrés en lui, tour à tour lieux de conception, de construction et d'appréhension. Des lieux imbriqués les uns dans les autres, tel qu'ailleurs on évoquerait la notion d'impanation, de consubstantiation : le corps de l'artiste édifiant une œuvre sur le corps, adressée au corps même du spectateur. Un écho sans fin réitéré, une mise en abyme dialogique, une interférence continuelle où le corps est... *poussé jusqu'au bout de lui-même*.

Le titre indique que l'exposition privilégie le mode de l'intimité, les œuvres dévoilant ainsi une intériorité qui rejoint l'essence de l'être, et un univers relevant du domaine personnel des artistes : ici, des photographies aux référents biographiques, là une certaine approche du corps érotisé. L'intimité du créateur dans sa manière de saisir, de prendre possession de ce qui l'entoure, d'en être touché, puis de le retransmettre au moyen d'une œuvre, en vue de le révéler à autrui, transformant ce privé en public, et lui conférant par là une ampleur qui le dépasse, un caractère d'exemplarité. Un passage de soi à l'autre, un prolongement quelque part, une extension, de l'un vers le multiple, de l'intrinsèque vers l'extrinsèque, où

Louise Viger, *Zéphyr*, 1997. Au mur (aile) : moulage de plâtre, feuille acrylique, feuille aluminium, vernis mat, émail. 70 x 36 cm; au sol (larme) : verre soufflé. 30 x 15 cm. Photo: Richard-Max Tremblay.

s'est fait œuvre...



Danielle Sauvé, *Les cribleuses*, 1997. *Canaux*: plâtre, tubes de latex. 137 x 71 x 71 cm; *Poume*: métal, plâtre, émail. Env. 13 x 60 x 150 cm. Photo: Richard-Max Tremblay.

l'expérience subjective acquiert valeur de symbole (et de communication). Détachée de son contexte d'origine, distanciée, elle s'incarne désormais dans un objet offert à la vue de tous. L'artiste s'est départi d'une part de lui-même et l'a *transposée* au dehors — comme on effectue une transplantation —, pour la mettre en situation, la *mettre en scène*, selon le titre de l'exposition. Mettre en scène de l'intime, c'est assurément s'exhiber, se mettre à nu ; mettre en scène, c'est élaborer une disposition, une voie d'accès pour le regardant : une aile suspendue accompagnée d'une larme au sol ; deux objets «culinaires» déviés de leur fonction première et placés en regard l'un de l'autre; ou encore, au fond de la salle, un monolithe imposant comme un monument. Cinq propositions dans l'espace de la galerie, des aménagements en îlots, un archipel, induisant une déambulation vers autant de corps suggérés, certaines représentations, certaines formulations inscrites dans la matière, dans un langage, tantôt photographique, tantôt sculptural.

De la photographie

Parmi les exposants, deux ont recours à la photographie : Claude-Maurice Gagnon et Nathalie Caron. Deux approches différentes, le premier exhibant le médium de manière convenue et comme une fin en soi — une suite d'images alignées au mur; la seconde comme un élément constitutif d'une installation tridimensionnelle. Et tandis que Gagnon confère au produit photographié une intention de *photo d'art*, Caron en use comme de la *photo de reportage*, du documentaire sur sa famille, ses amis. Dans l'un, on célèbre la beauté d'un modèle, démultiplié en séquences, capté selon divers angles et à divers moments, une fragmentation et une focalisation visant à dévoiler le *sublime* dans ses infinies nuances, à en percer le mystère : un regard, une moue, une attitude, un geste, une extase, tous baignés dans le climat érotisant et esthétique d'un être qui s'abandonne à la captation de l'œil (qu'il sait) aimant posé sur lui, Adonis idolâtré se mouvant dans un lieu édénique (l'œuvre s'intitule *Paradis*) ; dans l'autre, les images sont plutôt un reliquat, un «journal visuel» retraçant des épisodes de la vie de l'artiste, témoignages spontanés croqués sur le vif de gens connus, d'un animal ou d'un enfant aimé, des souvenirs ranimés, des mémoires ravivées.

Qu'en est-il alors de l'apport iconique de ces images, de ce que Roland Barthes nomme la «reproduction analogique de la réalité» ? Dans son essai, *Le Photographe*, Barthes signale que «les photos connotent toujours quelque chose de différent de ce qu'elles montrent au plan de la *dénotation*: c'est paradoxalement par le style, et par le style seul, que la photo est du langage»[3]. Autrement dit, la photographie agit moins comme révélateur, comme transcription pure et simple de l'objet qui se donne comme naturel, que comme connotation qui renseigne sur la réalité et sur le photographe et ce, du fait que toute photo implique une «idéologie de la prise de vues» et que «le photographe est essentiellement témoin de sa propre subjectivité, c'est-à-dire de la façon dont il se pose, lui, comme sujet en face d'un objet»[4]. Un objet qui se résume à n'être que celui, *funèbre*, figé désormais sur pellicule : «Chaque acte de capture et de lecture d'une photo, poursuit Barthes, est implicitement, d'une façon refoulée, un contact avec ce qui n'est plus, c'est-à-dire avec la mort»[5].

Chez Caron, cette idée de mort, de résurrection d'un jadis est manifeste car les photos deviennent des signes indiciels d'un moment vécu par l'artiste. Chez Gagnon, par contre, l'image bascule dans une sorte d'éternité transcendante et intemporelle. (Même la coloration sépia des photos n'est pas utilisée pour vieillir les clichés mais pour simuler une teinte se rapprochant de celle de la peau.) Mais ces instants idylliques n'existent plus aujourd'hui, autrement qu'en impression sur négatif. Gagnon a saisi du fugace pour le pérenniser, mais ce corps alangui a vieilli depuis, et il n'en subsiste que des traces.

Dorénavant, «il faut être présent à l'image dans la minute de l'image»[6] car seule l'œuvre existe véritablement, l'éphèbe étant relégué au rang d'outil dans le processus d'élaboration de l'objet créé, un vocabulaire emprunté par l'artiste, choisi par lui, un matériau uniquement. Vouer un culte à la beauté, l'encenser comme on le fait du sacré, pour faire surgir une œuvre sur le désir de l'autre — le désir du même dans ce cas-ci —, sur la beauté de ce désir, sa fulgurance. Une œuvre sur la réconciliation, celle d'un regard masculin sur du masculin, une prise de vue transformée en une prise de position. Dès lors, peut-on encore parler de... photo d'art ?

Par-delà cette première lecture de l'œuvre, ne décèle-t-on pas, à l'arrière-plan, un plaidoyer, une volonté d'affirmation? De l'intime étalé sur la place publique, avec l'intention de signifier un droit à la différence, de contrer des préjugés : du privé comme facteur de revendication sociale, de la photographie comme étendard.

De la sculpture

Dans l'œuvre de Nathalie Caron, les images ne renvoient pas à une quelconque idéalité mais illustrent des scènes quotidiennes, apparemment banales. Elles sont posées non pas sur des cimaises mais sur des tables basses au-dessus desquelles sont suspendus des mobiles composés de mains sculptées en bois. Un détournement de la stratégie habituelle de présentation photographique, un rabattement du support sur un plan horizontal démontrant que ces «snapshots» sont investis d'un rôle particulier, qui déborde de la simple reconnaissance iconique et de l'approche contemplative. L'installation, au contraire, nécessite une intervention active de la part du spectateur. Il doit s'approcher pour déchiffrer ce qui se donne à voir vraiment par-delà l'aspect séduisant des grandes images couleur. Celles-ci, en effet, sont incrustées d'une mosaïque d'instantanés de petits formats, absorbés à première vue par les grandes photographies. L'artiste renforce ainsi l'aspect d'intimité en proposant un autre niveau de *réalité* que seul percevra le regardant attentif, la superposition des images signalant qu'il existe plusieurs stades d'apparition des choses. Flottant au-dessus des tables, les mains servent notamment à faire apparaître cette *imagerie secondaire*, à l'instar d'un pendule oscillant au bout d'un fil.

Nathalie Caron, *Clairvoyance*, 1997. Détail. Photo : Richard-Max Tremblay.

Rapport de complémentarité entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, inscrit en parallèle à cette relation entre l'expérience individuelle et collective. «En parlant des petites choses, précise Caron, on peut aussi parler des grandes choses. Mon quotidien est celui de tous. Si je travaille à partir de ce que je suis, de ce que je vis, c'est aussi pour atteindre l'Autre et instaurer un lieu de communication, c'est aussi pour toucher l'universel. Lorsque je présente une photographie de mon bébé, le flou délibéré des contours, par exemple, démontre bien qu'au-delà du cliché l'œuvre parle de naissance, de vie et de mort. Le recours au biographique n'est au fond qu'un enclenchement initial.» En intitulant son œuvre, *Clairvoyance*, Nathalie Caron focalise l'attention sur ce geste de perception agrandie et pénétrante : une émergence du réel que le spectateur est convié à découvrir, d'un emplacement à l'autre, dans un univers poétique où des cerceaux de métal deviennent des auréoles, où des mains sculptées font écho à la statuaire religieuse traditionnelle, attachées à du fil qui a la couleur même de la chair, un jeu d'ombres et de lumières, un espace aérien où tout semble flotter, une avancée dans le temps et l'espace suspendus, et... mouvants.

Le corps, chez Louise Viger, est symbolisé dans ses excroissances, l'une réelle (une larme), l'autre virtuelle (une aile). Un abord excentrique, métaphorique, un contournement dirait-on, pour apprivoiser certains rivages fragiles de l'être, douloureux, sa mort et sa disparition. Dans

l'œuvre, une évacuation du corps déjà, dont il ne reste qu'une idée d'envolée et de pleurs répandus. De simples fragments, des objets ouvragés permettant de reconstituer une présence *in abstentia* : une larme sur le plancher montrant toute la douleur du monde, une aile au mur disant le départ inéluctable. C'est là que le corps opère, dans cet entre-deux, invisible à jamais, dans cet interstice, entre ces pôles apparemment antagonistes, telle une ombre se profilant. Le spectateur le pressent entre ce fluide et cet éther, il le recrée par l'imaginaire, mais aussi par son propre corps déambulant, errant dans ce vide laissé, cette inconsistance : il se substitue, supplée au manque, il devient le corps absent, pour un temps, celui de vivre sa mort à lui. Il se tient là debout, pose un premier geste de lever la tête vers le mur, puis un second de baisser la tête vers le sol. Il établit des liens, des connivences et des rapprochements, corps agissant qui donne corps à l'œuvre, enclenche et active le dispositif mis en place par l'artiste.

Un aménagement minimal, un total dépouillement où le décodage relève d'une extrapolation des données parcellaires offertes au regard, où les choses dites, le révélé ont été inscrits dans la matière pour être davantage pressentis que nommés, appréhendés dans un vague sentiment qui affleure, indistinct, un murmure, un frémissement, un *zéphyr*. Une forme blanche sur un mur blanc, du verre transparent sur le sol, presque rien, une retenue des signes, tel que dans les circonstances du mortuaire, du deuil et de la blessure, les mots perdent leur à-propos et qu'il nous faut se taire. L'œuvre ici, comme *vanitas*, évoquant le destin tragique de l'être, sa (pré)destination ultime : une marche inexorable vers l'oubli. Les plumes de l'aile sont devenues doigts, effilés comme des griffes, dans un ultime espoir de s'accrocher à la vie; et la goutte sur le plancher de bois se transforme, dans sa démesure, en vallée de larmes. Travail, chez Viger, sur l'eau et l'air, le liquide et l'aérien, pétrifiés, transcrits dans le solide de la sculpture. Travail sur le souffle, celui qui est dans l'aile et celui qui maintient la forme du verre *soufflé* de la larme; le premier souffle de la vie et le dernier. Travail sur l'indicible, sur la légèreté et la lourdeur, l'élan et la pesanteur, le poids des choses, leur matérialité, tandis que dans ce silence un ange passe, immatériel, frissonnant, un admoniteur sans doute, comme dans les tableaux de la Renaissance, pour révéler un sens, une direction, une perspective peut-être.

La monumentalité de la pièce de Michel Saulnier lui confère de prime abord un caractère emblématique, totémique. Elle s'impose dans l'espace comme une ronde-bosse gigantesque taillée dans le bois. On s'en approche, on en fait le tour, et l'on découvre peu à peu une figure énigmatique, paradoxale, qui oblige à réajuster notre compréhension de ce volume énorme qui se manifeste devant nous. Ces formes ailées, déployées de part et d'autre du corps central, sont-elles des ailes ou des oreilles ? Si tel est le cas, les oreilles de quoi, de qui? Le titre de l'œuvre, *Luigi*, ne renvoie-t-il pas à un prénom masculin? Pourtant, c'est la tête d'un chien qu'on finit par deviner : ces narines trouées, ce museau effilé dressé vers le ciel. Un animal ambivalent, porteur d'attributs qui, à la fois émergent et s'esquivent, se chevauchent, selon qu'il est perçu de tel ou tel angle.

Après un lapin exécuté lors d'un séjour au Japon et plusieurs oursons réalisés au cours des dernières années, Saulnier poursuit l'élaboration de son... bestiaire. Et tandis que les oursons s'offraient dans toutes sortes de positions ludiques reliées à la sexualité, l'œuvre ici ne présente qu'une section du corps, la tête, considérablement agrandie. L'artiste nous confie que *Luigi* est le nom de son chien et qu'il a voulu rendre hommage à cet «ami fidèle» qui, depuis tant d'années, l'accompagne durant les longues heures passées à l'atelier. Saulnier a capté un moment de cette intimité, de cette connivence qui s'est tissée entre eux, celui de la séparation, de la rupture lorsque le «maître» quitte les lieux. Aban-

donné soudain à lui-même, l'animal dit sa tristesse en levant la tête vers le ciel, en émettant une longue plainte. C'est l'intensité de cette émotion que Saulnier retransmet, cet instant où la bête n'est plus qu'une blessure, un appel, une voix hurlante, une détresse. Par la technique de la taille directe, de la soustraction progressive, c'est tout l'aspect viscéral, primordial de cette douleur que l'artiste a dégagé : une sculpture ramassée, dense et concise, de facture primitive, sans ajout ni fioriture, élaguée de tout superflu pour devenir simplement la caisse de résonance d'un cri lancé, qui se répand et s'élève. Un écho lointain, immémorial, condensé dans une masse compacte, implosive, en même temps qu'elle irradie, se répercute dans le vide infini. Une imploration sans mesure rendue par la démesure de la tête du chien, une disproportion qui métamorphose l'animal en être fabuleux et mythique, symbole de la douleur engendrée par la séparation : un éloge, un hommage à l'amitié, à la fidélité.

Les cribleuses, de Danielle Sauvé, comprend deux sculptures intitulées respectivement *Paume* et *Canaux*. Cette dernière s'inspire du principe des poupées gigognes où la taille décroissante des pièces permet de les emboîter. Les composantes sont posées l'une sur l'autre et leur mouvement ascensionnel contraste avec l'horizontalité de la sculpture au sol. Un dialogue au niveau formel, illustré également par le plan découpé de *Paume* qui renvoie à la notion de tranches que l'on retrouve dans *Canaux*. Une référence au thème du corps, chez Sauvé, axée moins sur l'organique que sur l'organisation, la régularité, la construction. Une réflexion sur le corps comme intériorité et réceptacle, mais aussi comme enveloppes superposées qui à la fois le séparent et le relient à l'univers. Le corps filtre le monde extérieur, tous ces afflux aux plans de la connaissance, des émotions, tous ces stimuli, ces informations qui sont reçues, intégrées, pour être ensuite projetées au dehors. Dans *Canaux*, il y a l'idée de vide et de carapace, et celle de passage étroit et multiple, de coulée de l'intérieur vers l'extérieur à partir d'un noyau central, charnière ou pivot.

Danielle Sauvé exagère les dimensions des référents auxquels semblent renvoyer les œuvres : des instruments usuels de cuisine, râpe, louche, bol, passoire, tamis, *travestis* en objets de sculpture polysémiques. *Canaux*, par exemple, est exécutée en plâtre d'une blancheur aseptisée, initiant une rencontre du culinaire et du clinique. La sculpture, chez Sauvé, origine d'éléments connus, encore vaguement reconnaissables. Tout en entretenant un lien ténu avec leur forme d'origine, ils basculent dans un autre univers, fabriqué, architecturé, se font modules d'assemblage d'une proposition plastique. On assiste alors non pas à une dématérialisation mais à un procédé qui tient autant de l'abstraction que de la *sur-matérialisation*. L'artiste emprunte au réel et en extrait des formes, des matières, des textures, édifiant des œuvres aux frontières ambiguës, incertaines. Elles se déploient comme de pures figures sculpturales, mais contaminées quelque part parce que remplies d'allusions qui agissent comme des intrus. L'œuvre est «autoportante» et autosuffisante tout en référant sans cesse à un ailleurs, dilué certes mais néanmoins présent. Elle est en même temps fiction et réalité, littérale et métaphorique, précise et indéfinie. Conçue dans des dimensions proches de celles du corps humain, elle favorise de la part du spectateur une perception directe et physique, mais aussi très conceptuelle en l'incitant à faire appel constamment à sa mémoire et à sa propre reconstruction de la réalité.

Claude-Maurice Gagnon, *Paradis #1*, 1995-97. Triptyque (photos n/b). Photo : Richard Max Tremblay.

De la théâtralité

Cinq reconstitutions, proposées comme des *mises en scène des corps*, dans un lieu d'exposition qui s'y prête judicieusement en permettant à chaque installation d'occuper son aire avec ampleur, dans sa *necessary solitude* [7]. Une salle si vaste qu'on aurait pu craindre un écrasement et un rapetissement des œuvres. L'ampleur du lieu, au contraire, renforce le côté intimiste et offre à chacune la possibilité d'étendre son *aura* dans un périmètre élargi, de retentir, de vibrer bien au delà de la seule configuration des objets et des emplacements. (L'idée d'ascension chez Louise Viger, par exemple, est nettement accentuée par la hauteur du plafond, surtout que l'artiste a choisi de placer son aile sous un escalier «impossible», utilisé naguère et transformé aujourd'hui en «motif» architectural.) Un espace aménagé en réseau d'où se dégage, au premier contact, un sentiment d'harmonie dans la cohabitation d'ensemble. Loin de se sentir agressé, envahi, le visiteur pénètre plutôt dans une atmosphère feutrée qui s'ajuste adéquatement à la notion d'intimité.

Cinq *visions* du corps telles que, dans le geste de création de l'artiste, «ce n'est plus seulement l'œil biologique qui observe, c'est l'œil de l'esprit qui interprète et reconstruit la réalité perçue» [8]. Cinq œuvres comme autant de zones d'énergie permettant au spectateur de confronter, de «ressentir» son propre regard. Un itinéraire balisé où il s'invente lui-même, se re-connaît dans ses deuils et ses fidélités, ses ardeurs, ses mémoires et ses carapaces incertaines : un va-et-vient, un vacillement, une naissance à soi. «Quelle grâce divine, se demande Baudrillard, nous donnera le pouvoir d'accorder le début de l'être et le début de la pensée, et, en nous commençant vraiment nous-mêmes, dans une pensée nouvelle, de reprendre en nous, pour nous, sur notre propre esprit, la tâche du Créateur ?» [9]. ∎

L'intime : la mise en scène des corps
Nathalie Caron, Claude-Maurice Gagnon, Michel Saulnier, Danielle Sauvé, Louise Viger
Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe
12 octobre – 9 novembre 1997

NOTES :

1. Roland Barthes, «La crise du désir», *Le Nouvel Observateur*, 20 avril 1980, in : Roland Barthes, *Le grain de la voix - Entretiens 1962-1980*, Éditions du Seuil, Paris, 1981, p. 339.
2. On notera que Claude-Maurice Gagnon agit à la fois comme commissaire et artiste.
3. Roland Barthes, «Sur la photographie», in : Roland Barthes, *op. cit.*, p. 329.
4. *Ibid.*, p. 331.
5. *Ibid.*
6. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p. 1.
7. Terme emprunté au sculpteur Henry Moore.
8. Patrick Pittalis, «Wallace Stevens : du regard créateur à «l'abstraction vivante»», in : *Le Courrier, Revue du Centre International d'Études Poétiques*, numéro 212-213, octobre 1996 - mars 1997, p. 12.
9. Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1932, repris en Livre de poche, Biblio-essais, 1994, p. 5.

The author comments on *L'intime: la mise en scène des corps*, a group exhibition presenting the artists Nathalie Caron, Claude-Maurice Gagnon, Michel Saulnier, Danielle Sauvé, and Louise Viger. It is an exhibition where the "body makes the work", objects mediate between the creator and the viewer. The artists' intimate manner of knowing their surroundings and how it affects them is transmitted through the works; the private is revealed and made public, conferring on it a dimension which goes beyond, a character of an exemplary paradigmatic nature. It is the transition of the self to the other, an extension of the single toward the multiple, of the intrinsic towards to extrinsic, where subjective experience acquires the value of a symbol (and communication).

The five works in the gallery space, arranged as islands, like an archipelago, invite us to visit these many suggested bodies; some are representations, some are inscribed in the material, they are of a language sometimes photographic, sometimes sculptural. These five reformations are proposed like the *presentation of bodies*, in a place which judiciously permits each installation to amply fill its space, in its *necessary solitude* (Henry Moore), and offers each one the possibility of expanding their *aura*, of broadening their horizons, of echoing and resonating far beyond the simple configurations of the sites and the objects. The works, like so many zones of energy, permit the viewer to confront and «experience» their own viewing. In this marked itinerary one invents oneself, re-acquainting oneself with one's losses and one's loyalties, one's enthusiasms, one's memories and one's uncertain defences: a coming and going, an unsteadiness, a birth of the self.