Document generated on 08/07/2025 5:21 p.m.

Espace Sculpture

ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES espace

André Du Bois
L'espace...incertain

Serge Fisette

Number 45, Fall 1998

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9630ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Fisette, S. (1998). André Du Bois : l'espace...incertain. *Espace Sculpture*, (45), 40–42.

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/

érudit

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/

ANDRÉ DU BOIS *l'espace...*

Serge Fisette

«... où des possibles lumineux, des lueurs adventices, parfois un creux, parfois une excroissance nouvelle, font signe...»
– Richard Dubois[1]

S.F. Vous avez présenté, en 1976, une exposition solo au Musée du Bas-Saint-Laurent?

A.D.B. Intitulé *La ligne Lumière* et constitué d'écrans tridimensionnels, l'événement se présentait comme un environnement sonore et visuel à l'intérieur duquel le spectateur circulait. Quelques années plus tard, je réalisais ma première œuvre d'intégration à l'architecture, un mobile à la Bibliothèque municipale de Rivière-du-Loup. Comme dans *La ligne Lumière*, j'envahissais de vastes espaces, jouant avec les transparences, cette fois en utilisant du plexiglas.[2] Je voulais occuper le maximum d'espace possible, et le plexiglas s'avérait pertinent à cause justement de son pouvoir de réflexion. Avec la lumière du jour pénétrant dans le bâtiment, l'espace est pour ainsi dire démultiplié, la sculpture déborde d'elle-même et se répand dans toute la salle.

La lumière est une composante majeure dans vos œuvres.

Qu'elle soit naturelle ou artificielle, la lumière vient appuyer la structure des œuvres et des lieux; sa présence rend possibles les multiples rapports du matériel et de l'immatériel. Je me rappelle ce vitrail, *La Maison du Feu*, conçu pour la Maison des Arts de Mont-Joli, en 1986. L'œuvre étant orientée vers le nord-ouest, là où le soleil se couche, j'ai choisi des couleurs dominantes de rouge, qui sont accentuées par la lumière naturelle selon les saisons et les heures de la journée. Même si l'œuvre est confinée dans une zone plutôt ingrate—un espace ouvert qui n'est ni un hall, ni un corridor—, la lumière, en pénétrant par les verres de différentes teintes, métamorphose le lieu.

En 1988, lors l'exposition *Des territoires*, j'ai présenté une pièce plutôt bidimensionelle composée d'acrylique sur papier, une sorte de muraille où c'est d'abord la surface qui semble exprimée. En y regardant de plus près, toutefois, on note que le «support-structure» est à la fois masqué et montré sous un nouvel éclairage. Bien que l'œuvre puisse évoquer un lieu clos, un mouvement émane de la surface à cause, précisément, du reflet de la lumière. Cela est dû au fait que la surface est envisagée moins comme une aire que comme une «peau», de sorte que les frottages et les essuyages incitent à creuser la pellicule matérielle pour piéger la profondeur.

Vos œuvres cherchent souvent à révéler l'espace dans lequel elles se déploient?

En 1992, j'ai réalisé *Vaisseau-flèche*, une œuvre d'intégration au Pavillon-de-la-Découverte, à Rivière-du-Loup. Il s'agit d'une forme très épurée, une carcasse d'embarcation en aluminium et stratifié, posée en oblique au centre d'un réseau d'escaliers qui s'étend sur plusieurs étages sous un puits de lumière. De par sa situation, l'œuvre devient signalétique, elle sert de point de repère aux usagers de la polyvalente. La matière, la forme, la couleur, l'orientation à 60°, tout concrétise un signal précis...

La transformation de l'espace m'intéresse effectivement. Je questionne le lieu et je l'utilise de diverses façons. L'objet importe certes, mais également sa présence, son mode d'inscription. Même lors d'événements temporaires, je tente d'instaurer un dialogue entre l'œuvre et son lieu d'ancrage. Par exemple, dans l'exposition *La miniature*, organisée en 1996 au local d'Au bout de la 20, j'ai utilisé des diapositives que j'ai prises du lieu et les ai montées dans des cadres de bois, constituant une mise en abyme du site, de l'atelier, de l'aire d'exposition... L'environnement qui reçoit l'œuvre est important, même si le public, en général, perçoit surtout l'œuvre comme objet. À la bibliothèque, par exemple, les usagers voient d'abord le mobile, et ce n'est qu'après un certain temps qu'ils découvrent l'écho de l'œuvre, sa «répercussion» au-delà de ses limites physiques.

André Du Bois, *Nancy arrive*, 1996. Env. 3 x 5 x 1,5 m. Bois, pierre. Sculpture «portable». Photo: Gino King.

André Du Bois, *Partition de l'espace aérien*, 1998. Bois, laser, drapeau. Env. 4 x 8 x 5 m. Symposium *Abri pour un temps incertain*, Victoriaville. Photo: André Du Bois.

Est-ce que cette préoccupation vous est venue du fait d'avoir réalisé très tôt des œuvres d'intégration à l'architecture?

C'est plutôt l'inverse, je crois, car il y avait au départ un vif intérêt pour l'espace. Lorsqu'on est étudiant et qu'on envisage de s'orienter vers la sculpture, c'est qu'on a assurément un intérêt marqué pour l'espace; pour l'objet certes, mais l'objet mis en situation, l'objet dans un... parcours. Je suis particulièrement sensible au mouvement du corps dans l'espace, celui du spectateur, tout comme celui du promeneur qui recueille des matériaux. En outre, j'aime le côté construit des choses, ainsi que l'aspect ludique. Dès lors, si l'on s'intéresse depuis longtemps à la sculpture, à la déambulation, à la construction et au jeu, on est amené nécessairement à s'ouvrir à la notion d'espace, à un au-delà de l'objet en soi. Il ne s'agit pas seulement de «voir» mais de «visiter» l'œuvre, de l'appréhender par le corps agissant. Voilà pourquoi, au moment de réaliser mes premiers 1 %—c'est-à-dire de grands espaces—, le geste a semblé des plus naturels.

Le parcours va à l'encontre du statisme, de l'inertie. En fait, il s'agit de bouger, de découvrir des choses en étant en mouvement?

Les œuvres nous parlent, nous transforment; les choses bougent à un rythme accéléré et nous vivons à l'intérieur de cela, nous participons au mouvement. En ville, on perçoit bien l'agitation de la foule ou la vitesse des automobiles. Ici par contre, à Rivière-du-Loup, tout semble ralenti en comparaison. Mais en fait, au cœur des montagnes où nous sommes, la lumière n'est jamais pareille. Les montagnes deviennent parfois très proches, tandis que certains jours elles semblent tellement éloignées. Et tout ça, par les jeux de la lumière, les reflets. Ainsi, lorsque je parle de parcours et de lumière, sans doute est-ce dû en grande partie à ce lieu où je vis depuis près de

incertain

vingt-cinq ans, qui m'habite profondément, tout comme j'essaie de l'habiter à ma manière. L'énergie y est plus tranquille que dans une grande cité, plus persévérante et lente.

Quand on parle de mouvement, surgit aussitôt la notion d'éphémère.
Il y a effectivement un aspect éphémère dans plusieurs de mes projets actuels. J'accepte volontiers de créer des œuvres qui seront détruites dans quelques semaines ou quelques mois. Il y a là un rapport au temps qui me semble des plus enrichissants. À vrai dire, je suis assez peu «muséal»; je ne suis pas obsédé par le fait de faire couler mes pièces en bronze pour les confier à un musée; présentement, mon imaginaire n'est pas là. Je préfère créer des «abris mobiles»... Une notion très curieuse, d'ailleurs, très paradoxale, cette idée de... «maison mobile». Par essence, la maison n'est-elle pas avant tout un lieu sédentaire où l'on ne cherche pas la mobilité mais bien la sécurité?... À ma manière, je réinvente donc des abris, mais en leur conférant de la mobilité; des œuvres qu'il est possible d'endosser et avec lesquelles on peut se promener, partir. J'imagine, par exemple, une œuvre imposante dans un village que les gens pourraient

déplacer à leur guise... Ou encore construire un abri à partir d'un édifice public voué à la démolition. Je l'entourerais d'échafaudages, puis je commencerais à le démolir en récupérant les matériaux qui me serviraient à construire sur l'échafaudage une nouvelle carapace. On se retrouverait donc avec le bâtiment initial qui aurait diminué de volume, entouré d'échafaudages servant en quelque sorte de béquilles, d'écran de protection, et, finalement, l'édifice externe qui formerait comme un dessin autour. En fait, utiliser l'architecture en place pour inventer une nouvelle architecture. Mon intervention constituerait alors une sorte de transition: entre l'ancien et le nouveau bâtiment, il y aurait le lieu de l'artiste, le passage de l'artiste.

Que viendrait faire l'artiste au juste dans cet intervalle?
L'abri, pour moi, implique l'idée de chaleur, d'enveloppement: utiliser un lieu, un édifice que je démolis et, avec ces matériaux de récupération, construire autre chose. Dans un système urbain où tout bouge et se reconstruit, une telle sculpture-habitat aurait une durée de vie plus ou moins longue. L'artiste viendrait créer, l'espace de quelque temps, un nouveau lieu. En voyant cela, les passants s'interrogeraient sur la dimension éphémère des choses. Au lieu de ne voir que l'édifice vétuste et soudain le nouvel édifice surgir, on verrait le passage du temps d'une autre façon.

Dans ce contexte, la récupération et la reconstruction se font à partir d'un bâtiment qui est d'ordre utilitaire, donc très souvent géométrique sur le plan visuel. En construisant là-dessus, on instaure une... magie du lieu, un rêve du lieu. C'est comme de prélever une portion de cette géométrie, d'en extraire des morceaux pour ensuite bâtir autour quelque chose de plus... aérien, de plus mouvementé. Conférer à l'architecture — souvent statique — une dimension davantage reliée à l'imaginaire, rendre des «objets urbains» plus... poétiques. Il n'y est pas question de mélancolie ou de nostalgie, ni de faire en sorte que l'édifice puisse durer plus longtemps. Je me sers simplement de l'ancienne bâtisse pour inventer un objet, qui devient un lieu inédit, appelé à vivre un certain temps, puis à disparaître à son tour.

Une approche que l'on retrouve dans les sculptures actuelles qui sont toutes exécutées avec des matériaux de récupération. Récupérer des matériaux, mais sans connotation de type écologique, par exemple.
En effet, lorsqu'on travaille en art et que l'on croit au potentiel visuel pour provoquer les gens au plan de leur imaginaire, je ne crois pas qu'on ait à se présenter comme des artistes... écologiques, qu'on doive s'attribuer de telles étiquettes. Je veux bien participer d'un certain mouvement écologique, mais ne pas être restreint à ce confinement par trop réducteur. Les œuvres doivent être suffisamment fortes, éloquentes en elles-mêmes, sans avoir besoin d'être supportées par de tels discours.

L'idée de récupération chez moi est récurrente. J'utilisais déjà ce procédé en 1990-91 dans une œuvre du 1% au Centre culturel de Rivière-du-Loup, *Vaisseaux-flammes*. On y voit deux formes suspendues côte à côte au-dessus d'un puits d'escalier, aire de passage par excellence. Après une première lecture de l'œuvre apparemment évidente, le «passeur» découvre soudain le débris d'une chaloupe qui vient contredire l'aspect savamment usiné qu'il avait perçu au départ. S'ajoutent des épaves de bois flottés ressemblant à de grandes formes marines et un restant de torse, tous objets remplis d'une vie ancienne qui, nécessairement, sollicitent la mémoire. Sans doute, sommes-nous traversés par le paysage bien davantage que nous le traversons. L'horizontalité de l'œuvre, sa courbure lente font écho au paysage qui nous habite: du centre culturel où se situe l'installation, on revoit le fleuve, la montagne, le ciel.

En récupérant des objets, je leur confère une deuxième, une troisième vie. Je ne les retiens pas uniquement parce qu'ils sont beaux, mais aussi pour la mémoire inscrite en eux, pour la vie antérieure qu'ils ont eue. L'embarcation, par exemple, a vraiment servi pour la pêche... Bien sûr, l'aspect formel reste important, et certaines formes fonctionnent, tandis que d'autres non. L'objet doit m'interpeller et ne pas s'avérer intéressant seulement sur les plans visuel, intellectuel, abstrait — ni même écologique.

À cette notion de récupération, s'ajoute la «construction». Ces fragments ramassés vont servir ensuite à l'édification d'une œuvre?
Mis à part les branches, les troncs d'arbre et les bois naturels que je glane sur la grève, je récupère souvent des matériaux qui ont déjà fait partie d'une construction (comme la barque). Je pars de cet élément déconstruit et j'élabore une nouvelle construction.

Il faut noter que j'utilise souvent les matériaux à l'état brut car je suis fasciné par ce que les choses peuvent dire d'elles-mêmes, par le fait d'interroger la nature des choses. En 1994, dans le cadre du *Festival des Isles de Trois-Pistoles*, j'ai créé une sculpture, *Une île*, qui fait penser à

une sorte de grand dessin en forme d'abri. Constituée de plaques et de tiges en acier courbées, l'œuvre s'étend sur près de dix mètres de longueur, elle évoque le territoire à (re)conquérir. Les matériaux sont peu transformés car c'est plutôt l'espace qui est «réquisitionné». Ainsi, la *résistance* tient davantage dans les gestes à poser que dans la matière. À l'instar d'une île — rappelant celles qui ont émergé tout autour —, la pièce semble émerger du sol pour devenir un objet-lieu.

Vos œuvres, au fil des ans, semblent se rapprocher de plus en plus de la nature, de l'environnement.
C'est de longue date, pourtant, que j'arpente les abords du fleuve et m'en imprègne. Mais c'est comme si tout à coup la nature s'était imposée avec plus de force. Peut-être depuis le symposium Barrachoa à Carleton, en 1997, où j'ai été amené à travailler directement dans la nature, en dehors de l'atelier. Et ce qu'il y a de passionnant, c'est que j'y retrouve mes préoccupations de toujours aux niveaux du parcours, de la lumière, mais dans une nouvelle approche. À Carleton, mon œuvre est restée debout longtemps après la fin de l'événement. Et je me plais à croire que les gens de la place vont se rappeler de cela : cette sculpture qui a eu une certaine vie pendant un certain temps, cette espèce de lune immense, de forme d'oiseau épurée... Nous parlions d'évocation tantôt... L'œuvre a été présente puis elle est disparue, mais sans doute a-t-elle marqué le lieu...

Lors de l'événement Occupation 97, *vous avez réalisé une œuvre insérée dans la nature qui évoque l'abri, l'enveloppe.*
Oui, l'idée de nid géant, de lieu naturel débusqué dans lequel on peut pénétrer. Le titre est d'ailleurs *À l'abri-à découvert*. Une œuvre *non finito* qui se transforme au gré des saisons, des feuillaisons, où la nature est toujours... à l'œuvre.

Tout en élaborant la pièce à partir des végétaux prélevés sur place, je me rendais compte que je découvrais, dépouillais l'environnement, tout autant que je me découvrais moi-même, du fait que les gens observaient mon intervention. C'est paradoxal : d'une part, on érige un refuge et, de l'autre, on se donne à voir. Il y a là assurément un impérieux besoin de communication : l'artiste se montre, en même temps qu'il semble craindre les conséquences de cette... mise à nu. J'en suis un peu là aujourd'hui, partagé entre cette volonté de montrer et une certaine réserve à le faire.

On est très loin du plexiglas d'autrefois...
Ce qui était intéressant dans le plexiglas, c'était la présence de la lumière. Et cela continue d'être important, même dans les œuvres fabriquées avec des éléments naturels. J'édifie d'imposantes structures ouvertes qui jouent encore avec la lumière et l'ombre. Auparavant, la lumière était plus spectaculaire, par ses reflets notamment, tandis que maintenant c'est moins la lumière qui est spectaculaire que le dessin des ombres dans l'espace et sur les murs, le graphisme. Mes œuvres tridimensionnelles deviennent bidimensionnelles grâce à la lumière, elles deviennent des dessins dans l'espace. Le dessin et le 3D sont en étroite relation, et le spectateur déambule à l'intérieur de cela.

Les œuvres récentes montrent des nœuds à partir desquels les éléments semblent éclater, se disperser en filaments.
En plus des matériaux trouvés, je me sers de grands troncs d'arbres que je découpe en fines lamelles constituant la «structure graphique» des pièces. Donc des œuvres fortement architecturées, monumentales, mais éphémères à cause des structures très délicates. Une sorte de défi lancé au bon sens! C'est là précisément que se situe mon espace de création : élaborer des architectures fragiles et... poétiques où se mêlent la densité et l'instabilité, l'imposant et le précaire, une apparente contradiction entre du massif, du concentré et de l'aérien. Du construit, dirait-on, prêt à se déconstruire. Les mondes que je crée se veulent rassurants avec leur connotation de maison, de carapace, mais ils gardent un côté... incertain. Lorsqu'on les aborde, on doute de leur solidité, on pressent un danger imminent d'effondrement. Malgré cela, on a envie de s'en approcher, de se faire envelopper par eux. Un lieu, considéré au départ comme un lieu de sécurité, peut tout à coup basculer et devenir un lieu de total désarroi.

Ces œuvres s'élèvent en hauteur, se détachent du sol.
La verticalité a toujours caractérisé mes œuvres du 1 %, lesquelles, d'ailleurs, se retrouvent souvent suspendues dans l'espace. Je crois à la terre, à la gravité, à l'importance d'être enraciné, «implanté», mais aussi au désir de prendre son envol. Dans mes sculptures, l'aggloméré massif qui, «normalement», devrait se retrouver au sol est maintenu en équilibre dans les airs. En fait, c'est la juxtaposition de plusieurs éléments (même fragiles) qui, une fois réunis, permettent que ce poids se détache du sol. Ainsi, au lieu d'appréhender un éventuel écroulement, on peut percevoir la chose à l'envers, comme si l'on disait : grâce aux roseaux, voilà que le chêne se maintient dans la forêt...

Que contiennent précisément ces... nœuds ?
Ce sont des énergies ramassées, nouées, qui souvent ont été étouffées, mais qui peuvent aussi constituer des charges explosives positives. On peut y voir un mélange d'implosion et d'explosion, une énergie captée, à la fois centripète et centrifuge. Divers artefacts sont regroupés (soulier, mousse de polyuréthanne, fagots de branches, pierres, morceaux de contreplaqué, etc.), chacun portant une énergie intrinsèque. Ces objets, tantôt naturels, tantôt artificiels, sont issus d'univers différents, de sorte qu'il n'était pas évident qu'ils puissent se «rencontrer» dans un même lieu. En les juxtaposant, je les amène à «s'organiser» entre eux, à faire sens de cette cohabitation inédite.

Les premières sculptures tenaient compte de leur environnement immédiat. Qu'en est-il aujourd'hui ?
Mes œuvres actuelles composent avec leur site d'inscription parce qu'elles restent transparentes (seul le nœud est opaque). Elles laissent voir le lieu à travers elles et, grâce aux ombres portées, se reproduisent graphiquement, picturalement sur le plancher et les murs. Les œuvres ne sont pas là uniquement pour elles-mêmes, elles cherchent à montrer autre chose dans l'espace. L'aspect gracile n'indique pas seulement une fragilité, mais également une... transparence. Il y a révélation du lieu et révélation des distances entre les choses, entre les œuvres notamment. Non pas tant les vides que les espaces à franchir. On revient donc à l'idée de parcours... ∎

NOTES :
1. Richard Dubois, *Intellectuel : une identité incertaine*, Éditions Fides, 1998, p. 75.
2. Ce projet coïncide avec la naissance du regroupement *Au bout de la 20*. C'était l'époque où les gens sentaient le besoin de se regrouper. Il n'y a pas de rapport direct avec mes œuvres, mais je tenais à le souligner parce que j'ai beaucoup investi dans ce regroupement durant plus de quinze ans. Un des aspects de ma démarche d'alors a été de poser des gestes afin qu'il se passe des choses dans la région; de là, l'idée d'investir avec d'autres dans un centre d'artistes.

In this interview, the artist explains some of his preoccupations with sculpture; the light whose presence makes possible the multiple relationships of the material and immaterial; works that transform space and question the place of their inscription; the ephemeral aspect in several projects that reveals a particular relationship to time. Du Bois develops shelters... movable, poetic, fragile object-places where density, instability, the imposing and the precarious merge: from the constructed to the ready to be deconstructed. The works that he creates want to be reassuring with their connotation of the house, the shell, but they have a side that remains... uncertain. These recent works are composed with the site, letting the place be seen through the work, shadows graphically and pictorially reproduced on the floor and walls. The works are there not only for themselves, but to show something about the space. Their slender nature indicates not only a fragility but also a... transparency. There is a revelation about the place and a revelation about the distance between things, particularly between the works, not so much in the voids as in the distance to be covered.