

Les pierres veinées de Marie-France Brière

Michèle Deschênes

Number 55, Spring 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9457ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Deschênes, M. (2001). Review of [Les pierres veinées de Marie-France Brière]. *Espace Sculpture*, (55), 52–53.

Gill extends his work with the idea of the simulacrum into the great outdoors. Though the Mount Allison University quad hardly qualifies as a garden, enough of its cues are on hand to permit such a contextualized reading of Gill's *Snake and Hose* (1999), a work comprising a steel snake laid out on the grass aligned toward an adjacent cast bronze sculpture of a coil of garden hose, one end of which extends from the neatly wound coil in the direction of the snake itself. The kind of dyadic visual and material dialogue that ensues outdoors with *Snake and Hose* makes for a variation on *Snake and Heater*, albeit one denuded of any functional imperative.

On another part of the quad, Gill has set a rusted section of train rail (the real thing, not a sculptural duplicate) so that it points directly toward the

entrance of the university's Fine Arts department, located in the building next to the Owens Art Gallery. A steel snake is perched half on/half off one end of it. This is *Snake and Rail* (2000), and, perhaps tellingly, Gill has situated the snake so that it appears to be moving away from the building. The construction site across from the quad affords another context, for Gill's section of steel rail manages to echo a refrain of the structural steel I-beams piled at the ready nearby. That kind of industrial aesthetic, one that can be read into so many of Gill's snake installations, is even more overt in *Snake and Bar* (1999), a work in which the slithering convolutions of the ubiquitous figure emerge from one end of a three-metre-long section of straight steel bar laid on the ground parallel to a dirt path that cuts diagonally across the quad.

The thing about all these

snakes is their sameness and repetition. Each of Gill's sculptures is an exact copy of the next, right down to the convolutions, the creature rendered as if frozen, in mid-slither. It is with this sameness and consequential allusion to industrial mass production and commodification that the sculptural installations bind together into a cohesive whole. Although Gill utilizes the products of mass-production in his works, like the section of rail or the water heater, and although sculptural elements like the cast bronze radiator employ the techniques and look of mass-production, in fact his work exploits the tensions and dynamic between sculpture and the twentieth century aesthetic of the ready-made.

At several points along the quad in front of the gallery, storm drains are set into the ground to catch rain water that runs from

off adjacent sidewalks. Into one of these drains Gill has set his *Snake Grate* (2000), a cast bronze sculpture of a highly articulated snake figure, a deviation from the ubiquitous serpentine shape of all the other works, looping back and forth within the circular confines of the grating hole. The work has some element of physical risk; unlike a conventional grate, a person's foot could easily be caught in the spaces between the snake's loops. Don't tread on me.

Snake Grate drives the point home: the importance lies not in the creature itself, but in the baggage it carries. The meaning in the risk the work presents to passersby is, of course, incidental, a byproduct of Gill's exploration of the cultural weight of symbols and icons. As if the sculptures of *Snakes and Objects* didn't have enough of a load to carry. ■

Les pierres veinées de MARIE-FRANCE BRIÈRE

MICHÈLE DESCHÈNES

Intitulée *Veines*, en référence aux veinures qui sillonnent la pierre et le bois, la récente exposition de Marie-France Brière a été suscitée par la lecture d'un texte¹ proposant une étude iconographique et historique sur les « pierres imagées² ». Ce texte montre comment certains peintres européens du XVII^e siècle, attirés par les effusions de l'art baroque, sont fascinés par les images de toutes sortes qu'ils voient et peignent à partir des dessins colorés et aléatoires qui couvrent la surface des pierres, comme le marbre et l'agate.

Les pierres imagées prennent la forme d'une espèce de tableau sur fond de pierre et représentent des scènes narratives variées. Elles sont issues aussi bien de l'imagination humaine que de la perspective des lignes et des taches sinuées décrites par le chaos des veines minérales, métamorphosées en motifs iconiques. Elles « résultent, selon l'auteur, d'une spéculation sur l'art de la Nature et la nature de l'Art³ ».

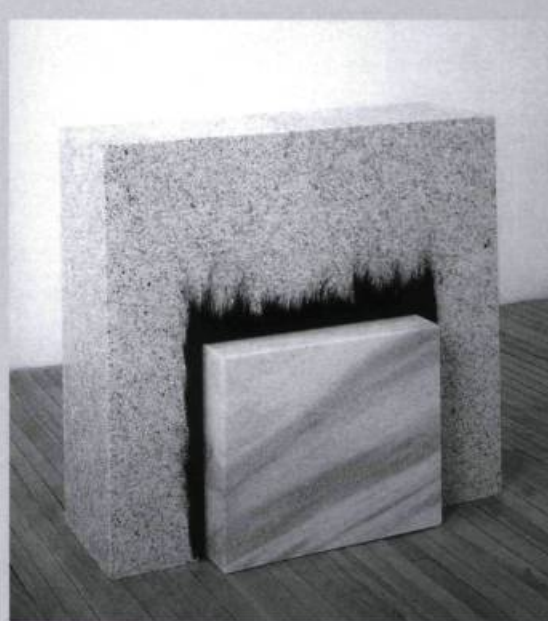
Bien qu'elles soient surtout

façonnées dans la pierre, les œuvres exposées par Brière à la galerie Montréal Télégraphe diffèrent largement des pierres imagées dont elles actualisent le propos. Mentionnons d'entrée de jeu qu'elles évoluent dans un espace tridimensionnel plutôt que dans un espace pictural. Il s'agit de sculptures, dans le sens traditionnel du terme, mais leur disposition dans la galerie tient compte de la configuration des lieux.

Saphène, la première pièce conçue pour cette exposition — et la première qui était donnée à voir dans la galerie —, investit de façon expérimentale la morphologie de la veine de la pierre dans une abstraction géométrique et organique qui montre comme tels les dessins décrits par la pierre. Pour mettre ces dessins en valeur, l'artiste a utilisé une longue et mince lisière de marbre blanc, coloré de gris, dont elle a cherché à extraire la veine principale. Elle a pour ainsi dire tenté de dégager la veine de la pierre en taillant celle-ci par ondulations irrégulières selon la configuration externe et « interne » de la veine elle-même. Le jeu souple-ment rythmé de creux et de saillies qui ressort de ce travail

maximise l'étendue du dessin formé par les taches et les lignes flexueuses des veinures. L'opposition entre l'ondoiement de la surface taillée et la planéité des surfaces latérales tranchées à la scie, de même que le positionnement de ces surfaces à l'intérieur de la sculpture, présentent les veinures de la pierre en montrant le dessin au spectateur. Pour l'artiste, l'extraction de la veine, que l'on sait formée par des résidus organiques, a constitué une sorte d'exercice, d'expérimentation liée à la connaissance du matériau et à la technique de la taille. Si cette action relève en partie du hasard et produit des effets visuels et tactiles qui semblent fortuits, elle n'en manifeste pas moins un contrôle sur la matière de la part de l'artiste.

Feu, la deuxième sculpture que proposait l'exposition, tire partie des relations entre les données visuelles de la pierre en interpellant particulièrement la fluidité de la perception visuelle qui vient contrarier la « statisme » de la pierre équaree. Elle amalgame deux blocs de pierre



polie dont la géométrie orthogonale se déploie dans une relation de semi-enveloppement. La configuration spatiale des deux blocs, l'un taillé dans le marbre, l'autre dans le granite, fait en sorte que le premier devance légèrement le second. Une différenciation produite par la dissimilitude entre le dessin des pierres, moucheté pour le granite, régulièrement veiné pour le marbre, accentue cette disjonc-

Marie-France Brière, *Feu*, 2000. Granit, marbre. 1,03 x 98 x 50 cm. Photo : Denis Farley.

tion. Par contre, celle-ci est atténuée par l'uniformité planaire des surfaces et l'homogénéité chromatique de la sculpture, toute de blanc et de gris finement nuancés. Un mouvement perceptuel de va-et-vient s'exerce ainsi entre les deux blocs. Les surfaces frontales tendent à se rapprocher dans une relation perceptuelle dynamique de voisinage, ce qui déstabilise leur aplomb. Une frange de suie brune, située au-dessus du bloc de marbre, amplifie la subtilité de ce mouvement. Ce troisième composant de la sculpture, si petit soit-il, introduit également des marques indicielles indiquant la présence passée de « feu ». Ces traces de feu, de même que la forme de la sculpture, incitent le spectateur à y reconnaître un objet spécial, une sorte de foyer un peu surréaliste où l'âtre, plutôt que d'enfouir un feu, contient un bloc de marbre. Dès lors, il est possible d'imaginer que *Feu* établit une analogie entre la fluidité du feu et celle de la perception. Cet étrange foyer amène la sculpture aux frontières de l'abstraction et de la figuration, soulignant particulièrement la pluralité des modalités sensorielles mises en jeu, des références à l'espace thermique (chaud/froid) s'ajoutant à celles des espaces visuel et tactile.

Dans la troisième salle, l'artiste a installé une série de trois blocs monolithiques positionnés en enfilade et régulièrement espacés entre eux. Dans *Camée*, des morceaux de bois brûlés se substituent aux veines du marbre pour créer des « veines » factices qui entrecoupent ou enchaînent des volumes de granite. Les assemblages diversifiés de ces deux matériaux naturels, qui lient le monde minéral au monde végétal, la dureté du granite à la tendreté du bois, donnent lieu à de multiples relations visuelles et tactiles. Dans l'ensemble, la couleur des volumes de granite et des volumes de bois brûlé contribue à disjoindre perceptuellement les deux éléments. Tandis que les surfaces du granite sont tachetées de petits points verts assortis, les volumes faits de bois forment, par contraste, des masses brun foncé, presque noires. La disparité entre les textures, soit lisse et polie pour le granite et plus ou moins revêché et mat pour le bois brûlé, souligne la disjonction entre les deux composants. Celle-ci est à son

tour renforcée ou amenuisée par la juxtaposition verticale et parallèle des formes galbées ou cuboïdes des volumes. L'agencement sériel des trois blocs, similaires à plusieurs égards, fait écho à la rythmique de chacun des blocs. Ainsi les masses de brun alternent parallèlement avec les masses de vert et vice versa. En s'emboîtant chacune dans l'autre, ces masses ponctuent ou bien l'espace central des blocs, ou bien leur espace latéral. Leur emboîtement réciproque crée un continuum spatial, d'autant plus que leurs pourtours latéraux s'égalisent pour former des parallélépipèdes.

Le parallélisme mis en œuvre dans *Camée* se retrouve dans les deux autres sculptures, de même que dans l'orientation de chacune des sculptures par rapport aux murs des salles de la galerie. Les sculptures de moyen format semblent ainsi enveloppées par les murs qui les reçoivent. Cette mise en scène, commune aux trois sculptures, souligne l'importance de la relation gestaltienne de figure sur fond qui fonde toute perception et l'interdépendance de chacune des sculptures entre elles, ainsi que par rapport à leur lieu d'exposition.

Comme dans les pierres imagées du XVII^e siècle, l'imagerie des sculptures de Marie-France Brière provient d'un travail perceptif sur les relations entre les données visuelles de la matière utilisée, à cette différence près qu'elles rompent avec la figuration narrative pour plutôt adopter le langage de l'abstraction, même si des marques d'iconicité s'y glissent parfois. Ces pierres veinées résultent d'une réflexion sur la sculpture qui oblige en fait à repenser les rapports entre présentation, iconicité et abstraction. Enfin, elles tendent vers la sobriété et la concision plutôt que vers l'excès et la prolixité, ce qui les rapproche d'un certain minimalisme et de certaines préoccupations de l'*arte povera* — et les éloigne de l'univers formel baroque. ■

Marie-France Brière, *Veines*
Montréal Télégraphe
4-9 octobre, 2000

NOTES

1. Roger Cailliois, *L'écriture des pierres*, Genève, Albert Skira, 1970, p. 48-72.
2. *Ibid.*, p. 52.
3. *Ibid.*, p. 57.

CHRISTINE PALMIÉRI

Le néant : quelque part au cœur de l'hybridité

SOPHIE MORIN

Contrairement à ce que son titre indique, l'installation vidéo *Néant compulsif II* nous fait plutôt pénétrer dans un lieu véritablement bondé d'information visuelle. En effet, dès son entrée dans la salle d'exposition, le spectateur est vite mis au fait de la présence d'une multitude d'objets et d'images fixes ou mouvantes.

Ajoutez à cela une trame sonore au sein de laquelle un fond musical se mêle au discours parfois incompréhensible d'un narrateur, et vous aurez un bon aperçu du « trop-plein » visuel et auditif auquel le spectateur de *Néant compulsif* est confronté. Dans cette œuvre, le néant s'obtient non pas dans l'absence

telle une pièce polyphonique, de l'interprétation globale de l'œuvre. La portée significative de *Néant compulsif* s'élaborera donc au fil des déambulations du sujet qui, passant d'un « trop-plein » sensoriel à une sélectivité attentionnelle, parviendra enfin à établir maintes topologies se regroupant autour d'un seul et même thème : l'œuvre du peintre romantique Eugène Delacroix.

Ainsi, sachant la prédilection de Delacroix pour le Maroc (et révélant du même coup une part autobiographique de l'œuvre¹), Palmiéri s'est employée à reconstituer un salon arabe au centre de l'espace d'exposition. Projetant sur le sol, de façon oblique, une image de tapis persan, l'artiste marque l'espace d'une certaine connotation exotique tout en indiquant au spectateur une



véritablement sentie comme telle, mais bien dans l'excès et la profusion qui seuls peuvent éventuellement mener à une quelconque forme de chaos anéantissant.

C'est à partir de cette première appréhension riche en renseignements sensoriels que le spectateur sera invité à parcourir l'espace de l'œuvre afin d'en découvrir les différents composants. Car l'installation de Palmiéri se présente à la façon de stations qui demandent toutes une attention particulière, mais qui participent également toutes,

direction à suivre, c'est-à-dire celle du coffre et du placard situés à l'autre extrémité du tapis et de la pièce. À l'intérieur de ce coffre, le spectateur pourra apercevoir un livre ouvert sur une reproduction du tableau de Delacroix, *Les femmes d'Alger*, ainsi qu'une petite projection vidéo de la moitié supérieure d'un visage. Un soulier typique des contrées orientales y figure également. Face à l'ouverture béante de ce coffre, une petite pièce sombre, reculée au fond de l'espace d'exposition et située derrière un rideau ocre retiré, fait office de

Christine Palmiéri,
Néant compulsif II,
2000. Photo : C.
Palmiéri.