

Inter
Art actuel



L'équilibriste

Lisanne Nadeau

Number 90, Spring 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45806ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nadeau, L. (2005). L'équilibriste. *Inter*, (90), 8–11.



On me demande d'écrire sur l'œuvre de pierre hamelin, décédé à l'automne 2004. Oui, pierre hamelin, sans majuscules, comme il le souhaitait. Certainement plus qu'une coquetterie ou qu'une volonté d'attirer l'attention. Une prise de position, à son image: un alliage cohérent de discrétion et de détermination.

J'ai tout d'abord côtoyé pierre il y a près de quinze ans. Une période intense pour lui. Trois expositions solos de 1990 à 1992 dont *Morphoses*, à l'Œil de Poisson, et *Travaux récents*, à La chambre blanche, un moment déterminant dans la précision de son écriture sculpturale. Outre les expositions individuelles du début des années quatre-vingt-dix, il faudra attendre 1999, à la galerie Rouje, puis 2004, au Lieu, sa toute dernière exposition majeure. Mais il y eut aussi, au cours de cette période, plusieurs participations à des expositions collectives qui devaient nous rappeler que pierre était d'une présence constante au sein de la communauté culturelle de Québec. Je pense tout d'abord à ce très beau projet réalisé dans le cadre d'un événement Land Art intitulé *À ciel ouvert* et organisé en 1991 par La chambre blanche au domaine Maizerets. Membre actif de La chambre blanche quelques années plus tard, il sera de tous les *Cabinets de curiosités*. En relisant son curriculum vitæ, je revois *Espaces privés* à la Maison Hamel-Bruneau en 1992, la *Biennale des Couvertes* du Lieu en 1993, *Précieux et grotesques* à l'Œil de Poisson en 1995, *Paysages incorporés à Vu* en 1998, puis Milan et Mexico en 1999 et en 2000. À cela s'ajoutent les événements de poésie, l'organisation du *Festival de chanson crue* et du *Festival de musique ennuyante* à l'Œil de Poisson, sa participation aux cahiers de Folie/Culture, et j'en passe. En tout, plus d'une cinquantaine d'expositions collectives ou d'événements en arts visuels. Nous sommes donc confrontés à une assiduité certaine.

Je refais donc, au fil de ma recherche, le parcours de ce personnage (il aurait détesté cette épithète) qui avait choisi de pratiquer un engagement à la fois ferme, constant et discret. Je le perçois ainsi dans cette présence à la fois têtue et ténue. Je le revois comme un pur et dur. Un irréductible.

En 1991 il me demandait d'écrire une courte présentation pour son exposition à l'Œil de Poisson. Nous avons alors pris le temps d'une visite d'atelier. J'étais touchée de sa confiance, car j'avais une profonde estime pour son jugement critique. Sa production était déjà très forte et avait attiré mon attention. Ce n'est pas là pourtant que j'ai vraiment saisi son mode de travail et de pensée. C'est étonnamment ici, aujourd'hui, hier, alors que, fouillant dans les traces de ce parcours ininterrompu, j'ai relu, revu et découvert les restes et les traces de son œuvre. Et notamment des dessins trouvés dans les archives de l'Œil de Poisson, dessins qui accompagnaient le dossier de proposition de *Morphoses*. Surprise, étonnement, fascination provoqués par ces dessins préparatoires, bien plus que des esquisses, qui identifient et explicitent tous les détails et textures des fragments d'objets qui composaient ses œuvres. Et c'est là, semble-t-il, qu'il faudra amorcer la relecture du travail: dans ces documents perdus qui n'étaient peut-être pas destinés à être vus et auxquels personne ne prêtait attention.

Ces dessins sont fascinants par l'extrême précision des traits, le souci du détail, en contraste total avec le caractère brut des objets auxquels ils font référence. La texture grillagée de certaines zones d'ombre, savamment rendues, rappelle même le travail de l'estampe. Les dessins révèlent donc un illustrateur extrêmement habile dont la technique est irréprochable. Dans la marge, je lis: «morceau de cendrier en vitre cassé découpages/broché derrière, un morceau de chemise au motif hawaïen abstrait/panneau de bois teint en bourgogne/pantoufle décapité dont la bourrure est constituée de grosse laine rouge/machine à décapsuler faite de métal peint en rouge qui s'écaille et c'est noir en dessous/jambes de bébé en plastique rose naturel/carcasse de sax soprano aux clefs

dessoudées/pièce mécanique dont je ne sais pas l'usage/plaque de bois recouverte de plastique noir luisant [...]». Il n'y a donc pas que les dessins, il y a les annotations, aussi, qui permettent de suivre les mouvements de la pensée, mais surtout du regard, l'attention portée au moindre détail, à sa forme, à sa couleur, à sa matité ou à sa luisance. Quelques pistes précieuses qui permettent de voir les choix dirigés, la réflexion méticuleuse, l'observation pointilleuse.

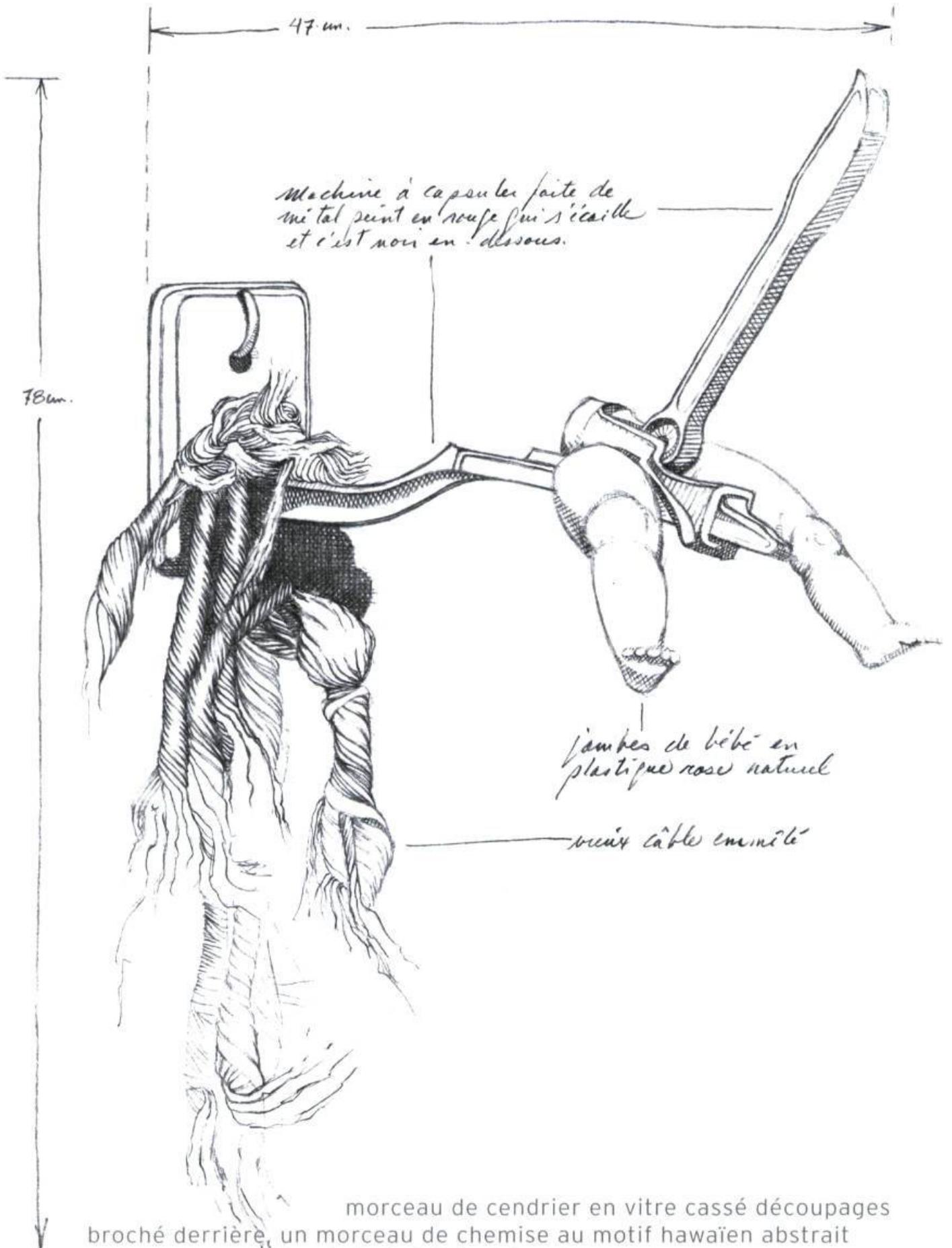
J'ai toujours perçu la production de pierre hamelin comme un savant équilibre de *trash* et de raffinement. La force que nous sommes unanimes à percevoir au sein de son travail sculptural me semble aujourd'hui dépendre totalement de ce dialogue entre le chaos du monde, qui le blessait mais qu'il faisait sien, et la grande finesse de son regard.

À parcourir ces dessins, notes et reproductions des œuvres de l'exposition *Morphoses*, je revois des objets qui furent réutilisés en 2004 lors de l'exposition au Lieu, quinze ans plus tard. pierre recyclait, on le sait, mais il recyclait également ses propres œuvres. Les objets ou fragments d'objets constituaient alors un répertoire de formes et d'évocations multiples qui, selon les contextes, pouvaient acquérir diverses qualités. C'est peut-être en ce sens qu'il parlait lui-même de «démessure quantitative». Dans le court texte accompagnant *induire en erreur*, il écrivait: «Je veux accentuer la complexité et le caractère insaisissable par la multiplicité des possibilités associatives de cette collection irrationnelle dont la matérialité s'enracine dans l'inconscience. [...] La multiplication des niveaux d'association et des possibilités d'interprétation induit l'erreur en tant qu'absence de sens.»

Choisir de travailler à partir de l'objet trouvé, c'est travailler à même la matière du sens. Et dans le cas de la production de pierre, ne pas partir de zéro, c'est certainement commenter l'état du monde.

À la fin des années soixante-dix, René Payant introduisait pour la toute première fois dans son écriture le concept de «bricolage»¹. Nous sommes alors à l'époque d'une post-modernité nouvelle usant abondamment de la citation et du collage. Le concept de bricolage utilisé dans ce contexte résulte d'une relecture de la *Pensée sauvage* de Lévi-Strauss et de son analyse des procédés du mythe. Si cette réintroduction du terme et du concept par Payant est fortement liée à une période révolue, l'instrumentalisation qu'il en propose demeure tout à fait fertile pour l'analyse des productions faisant un vaste usage du *ready-made*. Tout un pan de la production québécoise s'est nourri et se nourrit encore aujourd'hui de ce mode d'approche. Le bricolage est, selon Lévi-Strauss, une activité première qui utilise des moyens détournés pour exprimer la pensée à partir d'un répertoire hétéroclite. Payant pointe quant à lui des éléments essentiels: le plaisir, voire la volupté de la découverte, la tension entre le sens initial de ce qui est prélevé et le nouveau sens construit, le processus du bris et du collage, etc.

Mais il ne faudrait pas se méprendre, nous sommes ici à des années-lumière des œuvres qui faisaient l'objet du travail critique de Payant. Dans un essai portant sur *induire en erreur*, Nathalie Côté a bien pointé les liens intimes de la production de pierre hamelin avec l'*arte povera*, ce caractère pauvre et brut, cette qualité explicite de *débris* qui teinte de manière singulière ce travail de bricolage. On assiste en effet à la reprise d'objets dont la lourdeur du climat qu'ils induisent oblitère le plaisir et même la volupté dont parle René Payant. Aucun caractère ludique dans la production de pierre hamelin. Il emprunte au monde des restes qui ne cessent d'émettre les échos d'une certaine déchéance, une déchéance qui l'attire, à laquelle il ne peut s'abstraire. Malgré leur caractère hétéroclite, les objets sont ici toujours issus d'un univers cohérent, aux teintes connues: le monde des restes, des ordures, de ce qui traîne et se ruine.

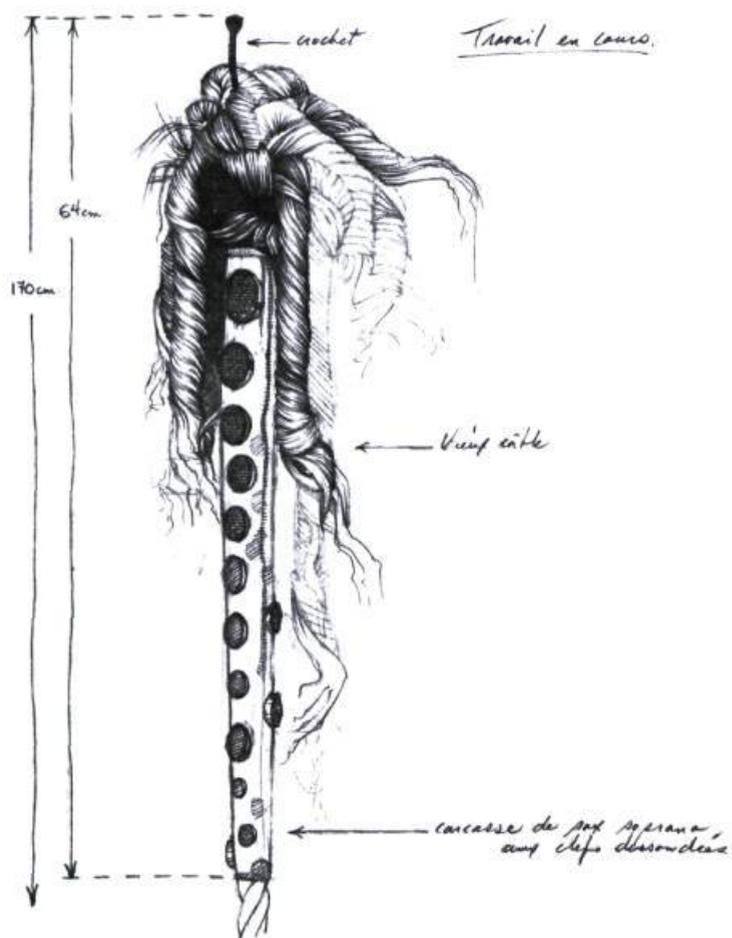


Machine à capsuler faite de métal peint en rouge qui s'écaille et c'est noir en dessous.

jambes de bébé en plastique rose naturel

vieux câble en métal

morceau de cendrier en vitre cassé découpages
 broché derrière, un morceau de chemise au motif hawaïen abstrait
 panneau de bois teint en bourgogne
 pantin décapité dont la bourrure est constituée de grosse laine rouge
 machine à décapsuler faite de métal peint en rouge qui s'écaille
 et c'est noir en dessous
 jambes de bébé en plastique rose naturel
 carcasse de sax soprano aux clefs dessoudées
 pièce mécanique dont je ne sais pas l'usage
 plaque de bois recouverte de plastique noir luisant



René Payant affirmait que le bricolage témoigne d'une attitude « autre » quant à la production elle-même, où découvrir motive l'action de créer et où l'œuvre parle constamment du processus de choix des images, donc du sujet même de l'énonciation². Dans la production de pierre, il est pertinent de voir en cette manière soutenue de créer une forme de résistance. Car il y a bel et bien une tension palpable. Les objets continuent, malgré les travestissements que l'artiste opère, à faire référence à eux-mêmes alors qu'ils sont, par ailleurs, sur le plan de la lecture formelle, des embrayeurs d'une efficacité surprenante. Et si pierre hamelin utilise souvent des fragments d'objets, il est intéressant de constater qu'on retrouve tout aussi souvent ce que je nommerais des *objets blessés*, c'est-à-dire des objets qui ont conservé la presque intégralité de leur forme et qui opposent, au jeu des manipulations, la force têtue de leurs évocations, des traces de leur provenance.

Je me rappelle ces jeux très graphiques des sculptures anciennes. Des morceaux de métal, le plus souvent des tiges, dessinaient alors à partir d'objets tridimensionnels des lancées dans l'espace, comme un trait contre le fond blanc des murs de la galerie. Lors de sa dernière exposition, pierre nous proposait autre chose : les œuvres prenaient davantage la forme de compositions sérielles. Comme de grandes charades, donc très près, aussi, du procédé du rébus (rebut/rébus³) où des signifiés subissent de profondes dérives par un processus d'associations qui les transfigurent. Les fragments aux évocations ténues, qui pouvaient parfois par le passé devenir purs éléments formels, ces fragments étaient rares. De grandes phrases, donc, comme des écritures qui se collaient au mur, utilisant l'espace blanc de la paroi d'accrochage telle une page blanche. Véritables codes aux syntaxes ouvertes composées des restes du monde. Écriture mystérieuse qui pointe de possibles déchiffrages. Invitation à regarder, à examiner, à lire, contrastant avec les œuvres antérieures où l'approche sculpturale était bien affirmée, et ce, même si elle jouait d'ambiguïté avec les qualités graphiques évoquées ci-dessus.

Les *objets blessés*... N'y a-t-il pas, dans cette dernière exposition, une tension plus grande encore ? Une coprésence étrange entre ce que disent les objets et cette élégance, ce raffinement qui prend certes valeur de baume ?

Il me semble cependant primordial de mettre en question l'évocation d'une certaine *sublimation* dans la production de pierre. Cela signifierait une tout autre attitude, un déterminisme, la conviction d'un message à rendre, d'un penchant en faveur du beau. Or le lieu de cette recherche est tout autre ; pierre n'a jamais eu, selon moi, la prétention d'affirmer ou de nier. Dire qu'il sublime les détritiques par la voie de l'esthétisation formelle, ce serait certes le trahir et dénaturer sa pratique.

Lors de sa dernière exposition au Lieu, il me semble que l'horreur était plus explicite que jamais : peluche écorchée, jouet d'enfant calciné, os sciés, pièces écrasées. Et pourtant, c'est aussi là que j'ai trouvé l'écriture formelle la plus efficace. C'est donc au seuil du beau et du laid, de l'esthétisme et de l'horreur quotidienne, au seuil même, sur cette limite de l'irréconciliable, qu'il avait atteint sa force. Comme une bête sauvage à contrôler, un lieu presque impossible à habiter.

C'est véritablement ce talent d'équilibriste qui me fait revenir et revenir encore sur ces objets. Objets ouverts, généreux, qui parlent véritablement du travail de la forme sans y être jamais assujettis. Rapport ambigu à la beauté. Attirance et dénonciation tout à la fois du chaos du monde. Position inconfortable, mais combien plus fertile, qu'il aura choisi de soutenir. Jusqu'à la fin.

1 René Payant, « Bricolage pictural », *Vedute. Pièces détachées sur l'art*; 1976-1987, Montréal, Trois, 1987. Paru d'abord en deux parties dans *Parachute* n°16, 1979 et n°18, 1980.

2 *Id.*, *ibid.*, p. 63.

3 Ce jeu de mots a d'ailleurs constitué le titre d'une exposition collective tenue en 1987 à l'Œil de Poisson, exposition à laquelle pierre hamelin prenait part.

Incrustées crucifixions crustacées entretiennent
 les horreurs pures d'ailleurs et les moindres d'ici,
 liens entre luxe et rien, je me nourris d'enfants
 qui sont morts de misère en rêvant de farine mouillée
 et je me livre aux énonciations plastiques

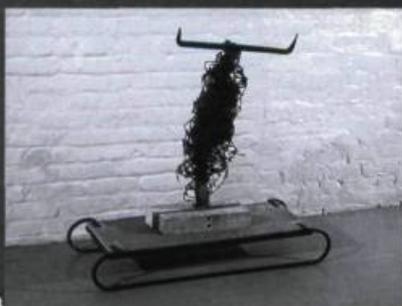
pierre hamelin (catalogue *Les Arts et la ville*, 1992)



1



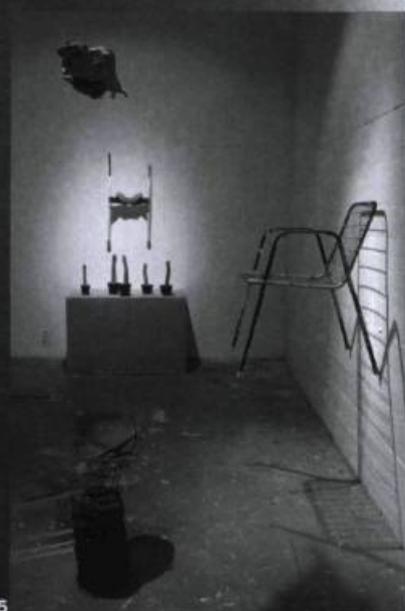
2



3



4



5

Page précédente: Dessin préparatoire (1988) pour *Sans titre* (détail), Œil de poisson, 1990, Québec. Vues d'expositions: *Travaux récents*, sculptures, La Chambre blanche, Québec. 2 *Précieux et grotesque*, Œil de poisson, Québec, 1995. 3 *Morphoses*, Œil de poisson, Québec, 1984. 4-5 *Instatique*, galerie Rouge, Québec, 1999. Grande photo Événement *Latinos del Norte*, Muca Roma, Musée universitaire des arts et des sciences, Mexico, 2001.