

Mathieu Gaudet, entre surface et volume

François Chalifour

Numéro 110, printemps-été 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/77984ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Chalifour, F. (2015). Compte rendu de [Mathieu Gaudet, entre surface et volume]. *Espace*, (110), 97–98.

Mathieu Gaudet, entre surface et volume

François Chalifour

**GALERIES ROGER BELLEMARE ET CHRISTIAN LAMBERT
MONTREAL**

**15 NOVEMBRE 2014 –
17 JANVIER 2015**

Mathieu Gaudet proposait, dans sa récente exposition chez Roger Bellemare et Christian Lambert, trois approches de l'espace où le pictural et le sculptural étaient tenus en tension de manière à « s'attaquer[r] à l'articulation entre l'espace de l'œuvre et l'espace ouvert par l'œuvre¹. »

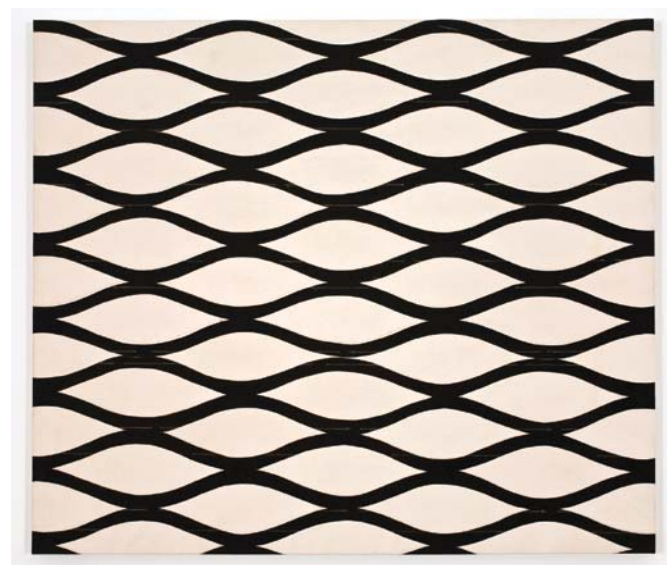
Dans la petite galerie, des modules singuliers et « discrets² » qui, tant par leurs formes que leurs couleurs, évoquent le réseau routier comme référent schématique, inscrivent sur le plancher de la pièce un parcours balisé mais ouvert, flottant mais associatif, endigué mais tentaculaire. *Sans titre* (2005), par la linéarité qui lui est propre et nécessaire, incite à la projection illimitée, à la prolifération. En effet, dans l'espace déterminé de la salle qu'elle occupe, l'œuvre agit en manière d'*all-over* qui



engage le regardeur actif à intervenir en déplaçant les morceaux pour reconfigurer les divers profils du kit sculptural qui repose à ses pieds. Ils consignent, dans leur architecture inhérente, par des principes de « rattachabilité³ » visuelle, un volume souple et contenu en même temps qu'extensible et prévisible, à l'intérieur de sa propre topologie spatiale et de sa logique d'assemblage.

Cette idée s'appuie sur le fait que des lignes droites ou courbes vont se « rattacher » visuellement à d'autres lignes de même constitution si celles-ci se trouvent dans leur projection (soit leur prolongement subjectif) selon une trajectoire formant des angles plats ou obtus. C'est à partir de cette qualité optique qu'un regardeur peut « lier » deux objets dans un champ visuel alors qu'ils se trouvent physiquement ou géométriquement discontinus ou fracturés. Par le jeu incessant de ces multiples interrelations, le sculpteur peut ainsi prétendre à une occupation totale de l'espace. Si l'on prête des potentialités semblables à la couleur — qui est soigneusement appliquée à la surface des blocs de bois —, le facteur des associations n'en sera que redoublé, confirmant par le fait même la cohésion des éléments entre eux.

À l'opposé de cette tridimensionnalité affirmée, on peut voir, sur le mur adjacent à cette petite salle, un tableau collage, *Leurre Baroque* (2007). La facture est assez simple en apparence. Un motif en forme de métal déployé a été découpé dans du papier goudronné et marouflé sur une toile écrue. En pure planéité, les couches picturales, qui se superposent certes dans la fabrication, s'imbriquent et se fondent toutefois dans l'uniformité de la surface sans jamais suggérer un volume quelconque. Il n'y a ici que latéralité. Les quatre côtés du tableau sont pris en charge par une topologie de distribution énergétique qui connote en soi le déploiement et la frontalité autant que la minceur infinie. Les traces blanches, guides incorporés dans le matériau même, servent de contrepoints à cet effet et l'installent définitivement dans l'aire du tableau.



En regard de ces deux œuvres, et comme « au milieu conceptuel » de celles-ci, s'érige l'immense mur objet, *L'habitude* (2014), formé de 57 modules ondulés en acier *Corten*. Le spectateur reconnaîtra possiblement un motif animal ou végétal dans les essences accrochées à la paroi mate du mur, lézards grimpants ou lierres foisonnants, par exemple. À ce titre, il peut paraître judicieux de citer en exemple la

fresque aux singes bleus de l'ancienne Akrotiri sur l'île de Santorini. Une douzaine de primates tout en arabesques s'élancent dans l'espace semi-abstrait de la représentation selon une rythmique oblique, bondissant d'un point à l'autre et indexant à la fois un parcours sinueux et une structure linéaire stricte. La position étudiée, bien que souple, des corps s'inscrit rigoureusement dans un plan parallèle à celui du tableau, aplatissant par le fait même toute velléité d'une lecture perspectiviste de la scène.

L'apparition de l'« image », dans l'œuvre de Mathieu Gaudet, est, dans une certaine mesure, paradoxale et s'oppose d'emblée à la présentation de l'objet dans sa matérialité. Depuis l'entrée de la salle, c'est-à-dire d'un point de vue éloigné, les arabesques s'associent à un schéma perceptuel de l'ordre de la bidimensionnalité. Même en s'approchant du mur, les éléments d'acier perdent, en quelque sorte, leur matérialité au profit d'un archétype pictural. Pourtant, il existe dans la question de l'accrochage des pièces au mur une tension qui leur redonne un poids matériel. Aussi, on peut concevoir que les modules se détachent littéralement de la planéité et de sa frontalité vers un espace tridimensionnel indépendant, quoique coordonné, du mur grâce à une interface énergétique proprement magnétique⁴, qui sépare tout en tenant, qui distingue tout en unissant le mur des modules. Par ce truchement, l'objet est « objectivé » et reprend sa fonction de sculpture indépendamment de l'« image » qui l'aplatit et le dissout dans la fluidité de la surface. Comme dans *Leurre baroque* (2007), toutes les tensions latérales, soigneusement orchestrées par la disposition des modules sur le mur, appartiennent au plan pictural. Cependant, comme dans *Sans titre* (2005), la projection des modules dans le vide de la pièce vers le spectateur affirme l'espace sculptural.

Dans cette confrontation entre la planéité et la volumétrie, et pour reprendre les mots d'Alain Albertganti, « Il ne s'agit plus de saisir les valeurs intrinsèques de l'objet, mais d'habiter un réseau, un espace de circulation, qui relie le corps du spectateur, l'objet et l'espace environnant⁵. » Le visiteur, devant *L'habitude* (2014), n'aura d'autre souci que d'évaluer, à travers le jeu mille fois répété des courbes et des obliques, des noirs et des blancs, des pleins et des vides, la distance utopique entre ces deux concepts.

1. Alain Albertganti, *De l'art de l'installation, la spatialité immersive*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 64.
2. Au sens mathématique, c'est-à-dire qui comporte des unités distinctes.
3. Le néologisme traduit le terme anglais « relatability » tel que défini par Kellman, P. J., et Shipley, T. F. dans un texte fondamental quant à cette notion, « A theory of visual interpolation in object perception », *Cognitive Psychology*, n° 23, 1991, p.141-221.
4. Le champ magnétique est ici bien réel, quoiqu'invisible puisque les formes sont « collées » au mur par des aimants.
5. Alain Albertganti, *op. cit.*, p. 80.

François Chalifour est artiste (dessin, peinture, installation), auteur (théorie sémiotique, critique) et enseignant (Cégep de l'Outaouais, Université du Québec en Outaouais).

Jon Rafman: A Profound Dissonance

Anaïs Castro

**GALERIE ANTOINE ERTASKIRAN
MONTREAL
OCTOBER 15 –
DECEMBER 6, 2014**

“A profound dissonance” is how Giorgio Agamben explains the condition of being *contemporary*. He continues: “the contemporary is he who firmly holds his gaze on his own time so as to perceive not its light, but rather its darkness.”¹ In a lecture at the Contemporary Art Museum of St. Louis in relation to his first solo exhibition in an American Museum last summer, the Canadian artist Jon Rafman explained that by looking at the dismal side of the world, he hopes to reveal some fundamental truths about the profound values of society.² Rafman's *HOPE SPRINGS ETERNAL II* presented last fall at galerie antoine ertaskiran was a statement about contemporaneity in that the artist looked at the virtual world to convey a portrait of today's society.

In the first room of the gallery, the artist presented a number of sculptures from the series *Manifold*. At first glance, the sculptures' flowing forms and shapes recall some of the greatest works in art history – from Umberto Boccioni's *Forme uniche della continuità nello spazio* to some of Constantin Brâncuși's sculptures. Unlike Boccioni or Brâncuși however, Rafman used 3D printing technology to make preliminary structures that he subsequently covered with materials such as deep-coloured pigments, gold leaf, aluminum powder, concrete and even stainless steel paint. Comparable to his previous sculptural series, *New Age Demanded*, for which Rafman altered sculptural models to the point of being unrecognizable, *Manifold* testifies to the continued alteration of the human form in an era of incessant technological developments. Pointing to earlier forms of sculptural making, but yet embedded in a contemporary means of fabrication, this series of sculptures further testifies to a profound crisis of time. Over the past three decades the Internet has profoundly modified our relation to time. On a virtual interface, time is flattened and various chronologies coexist within an ever-changing atemporal collage. They exist side by side on the same Wikipedia entry or on everyone's Facebook feed. This interest in the temporal was already evident in Rafman's acclaimed project *9-eyes*, a series of fortuitous scenes and glitches captured by the indifferent eyes of Google Street View cameras during the construction of the most ambitious mapping of the world.

In the small room adjacent to antoine ertaskiran's main gallery, three videos – two wall pieces and one installation—displayed a contrasting and subversive aspect of Rafman's creative production. On the wall, images of a snake giving birth were obstructed by thick layers of shimmering bronze paint heavily applied on a TV monitor while in the middle of the room stood a large armoire made of black MDF. Inside it a close-quarters office was set up. In the claustrophobic space of this grimy station – one that recalled the dimly lit office of a hacker perhaps – visitors were invited to take part in the experience of