

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

Communication

Présentée

comme exigence partielle de
la Maîtrise en Arts Plastiques

par

Jean-Paul Martel

La transparence occupée
dans les sculptures de verre

Le 14 novembre 1993



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Cette communication a été réalisée à l'Université du Québec à Chicoutimi dans le cadre du programme de maîtrise en arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal, extensionné à l'Université du Québec à Chicoutimi.

R É S U M É

La transparence occupée dans les sculptures de verre

Ce travail de recherche est la démonstration de la justesse de l'hypothèse selon laquelle on doit :

«pour parler efficacement de la transparence dans une sculpture de verre, il faut paradoxalement occuper cette même transparence par des éléments non transparents».

Je tenterai de démontrer que cette hypothèse peut se vérifier aux niveaux de la perception, de la désignation et de la signification.

Je parlerai donc de la transparence en tant que matériau de sculpture et en tant que concept abstrait porteur de sens. De plus, je signalerai que cette notion peut s'appliquer à n'importe quelle oeuvre d'art, indépendamment du matériau dont elle est constituée.

Au chapitre premier, Une courte histoire de la transparence, nous verrons comment le verre et la transparence ont changé de forme et de fonction, et comment le sens qui leur était attribué a évolué depuis les 4000 dernières années.

Au chapitre second, De l'opacité à la transparence, un choix précis de sculptures en verre vous permettra de voir les deux extrémités du spectre de la transparence, soit l'oeuvre totalement opaque à l'une des extrémités et l'oeuvre hypertransparente à l'autre extrémité. Cela me permettra de mieux faire comprendre pourquoi je dis qu'il faut, pour être efficace lorsqu'on parle de transparence, occuper cette même transparence et se situer dans une zone intermédiaire entre les deux extrêmes.

Aux chapitres trois : Sens et transparence, et quatre : Entre les extrêmes, j'expliquerai que lorsqu'on parle d'une oeuvre transparente, mais que le mot transparent est alors utilisé comme concept abstrait synonyme de porteur de sens, et cela indépendamment du matériau dont elle est constituée, la loi de la transparence, dont j'ai parlé plus haut, est tout aussi efficace que lorsqu'on parle de la transparence en tant que matériau, support de l'oeuvre.

AVANT-PROPOS

Le verre et, par conséquent, la transparence, sont des matériaux avec lesquels je travaille depuis déjà plus de quatre ans. La rédaction de cette communication fut pour moi l'occasion de rassembler et de synthétiser mes idées, mes lectures et les discussions que j'ai eues au sujet de la transparence et des sculptures en verre.

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, monsieur Denis Langlois, pour ses conseils judicieux et son support constant.

Je tiens également à remercier tout particulièrement monsieur Gilles Desaulniers, sculpteur verrier, professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières, pour son immense patience à mon égard, pour m'avoir appris à penser le matériau verre, et pour son intarissable générosité intellectuelle.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	I
AVANT PROPOS	III
LISTE DES ILLUSTRATIONS	1
INTRODUCTION	3
CHAPITRE 1 Une courte histoire de la transparence à travers le verre	4
CHAPITRE 2 De l'opacité à la transparence	10
CHAPITRE 3 Sens et transparence	19
CHAPITRE 4 Entre les extrêmes	25
CONCLUSION	33
BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS	34
BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CONSULTÉS	36

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1, page 11 :

BEN TRE, Howard, 1991, Section 8
Verre coulé et bronze
76 x 31.8 x 31.8 cm
Source : Contemporarius Glass, p. 234.¹

Figure 2, page 12 :

PÉROZÉNI, Michèle, 1991, Silence, le soleil se lève
Pâte de verre polie, sablée et travail à l'acide
28 x 33 x 20 cm
Source : Sculptures contemporaines en cristal et en verre des pays de la Communauté Européenne, p. 198.

Figure 3, page 13 :

LIBENSKY, S, J. BRYCHTOVA, Connotation II
Pâte de verre
55 x 80 x 30 cm
Source : New Glass in Europe, p. 156.

Figure 4, page 15 :

MEITNER, Richard, 1992, Sans titre
Verre plat, acier courbé, bois
62 x 35 x 10 cm
Source : Sculptures contemporaines en cristal et en verre des pays de la Communauté Européenne, p. 292

Figure 5, page 16 :

MARTEL, Jean-Paul, 1992, Le songe de Merlin
Pâte de verre, jet de sable
33 x 10 x 20,5 cm
Source : Propriété de l'auteur

1. Pour la source des illustrations, se rapporter à la bibliographie, pages 36 à 40

Figure 6, page 25 :

MARTEL, Jean-Paul, 11/1993, Les mondes en collision

Pâte de verre, acier

166 x 58 x 40 cm

Source : Propriété de l'auteur

Figure 7, page 27 :

MARTEL, Jean-Paul, 11/1993, Les mondes en collision

Détail.

Figure 8, page 29 :

MARTEL, Jean-Paul, 1/1994, Présence des glaces

Pâte de verre, bois, acier

122 x 28.5 x 13 cm

Source : Propriété de l'auteur

Figure 9, page 30 :

MARTEL, Jean-Paul, 1/1994, Présence des glaces

Détail

I N T R O D U C T I O N

Ce travail en est un de réflexion sur la transparence dans les sculptures de verre. Il se veut la démonstration d'une loi de la perception et, à la fois, de la désignation et de la signification. Cette loi m'est apparue évidente suite à des réflexions posées en regard de mes expériences et par rapport à l'analyse de mon travail d'artiste verrier.

Cette loi est celle-ci, et je la pose comme hypothèse de travail :

«Pour parler efficacement de la transparence dans une sculpture de verre, il faut paradoxalement occuper cette même transparence par des éléments non transparents.»

Une fois que j'aurai démontré la pertinence de cette hypothèse, je tenterai de démontrer que cette même loi trouve aussi application au niveau du sens des oeuvres d'art et ce, indépendamment des matériaux dont elles sont constituées.

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, laissez-moi, par le biais des applications du verre, vous entretenir d'une histoire, celle de la transparence. Histoire de grandeur, de décadence et, à mon avis, de retour prometteur.

C H A P I T R E 1

Une courte histoire de la transparence à travers le verre

Voici, en raccourci, une histoire de la transparence et, par conséquent, celle du verre en tant que matériau mais aussi support du sens qu'il véhicule depuis les temps reculés de l'humanité.

Le premier matériau solide transparent, avec lequel l'homme a vraisemblablement pris contact, est sans doute le quartz clair naturel. Le quartz clair est une pierre transparente constituée de silice pur. Très tôt, chez l'homme primitif, on voit apparaître un respect pour ce type de matériau dû au fait de sa transparence. En partie en raison de sa rareté, mais surtout parce que son symbolisme est à rapprocher de celui du cristal, c'est-à-dire «qu'il représente le plan intermédiaire entre le visible et l'invisible»² Donc, à cette époque, le quartz, par sa transparence, est empreint de mystère et il fascine. Encore loin

2. CHEVALIER, Jean et Alain Ghurbrant, Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1989, (Collection "Bouquins"), p. 314.

des artistes, le matériau transparent était propriété des chamans et des sorciers et servait lors d'initiations mystiques.

Et un jour, il y a de cela «4000 ans est apparu en Mésopotamie le verre»³. À cette époque la production verrière mésopotamienne se résume à de petits contenants de 6 à 7 cm de hauteur et totalement opaques. Il nous a fallu attendre jusqu'au IV^e siècle avant J.C. pour que les recettes des verriers s'affinent suffisamment pour nous donner un verre vraiment transparent.

Donc, à partir de cette époque, nous avons du verre transparent que nous pouvions même colorer avec des oxydes métalliques. L'oxyde de fer nous donnant le vert, l'oxyde de cobalt donnant le bleu, etc.

Le verre servait alors à la fabrication de fausses pierres précieuses, de vases et contenants de toutes sortes. Vers la fin du Moyen-Âge, il y a substitution, le verre étant devenu le solide transparent par excellence, il devint alors aussi fascinant pour l'homme que le quartz et prit le même symbolisme mystique. Et l'on s'en servira, comme on le sait, dans la réalisation des magnifiques vitraux des cathédrales gothiques, soulignant ainsi sa fonction de plan intermédiaire entre le visible et l'invisible. Ces vitraux sont encore admirés de nos jours par des milliers de personnes, en

3. Collectif, Glass and Glassmaking in Ancien Mesopotamia, Corning, London, Toronto, The Corning Museum of Glass Press et Associated University Presses, 1988, p. 101.

raison de leur incontestable pouvoir de fascination et d'exaltation de l'esprit humain.

Comme nous venons de le voir, le verre, se substituant au quartz en tant que matériau et en tant que véhicule de symbolisme mystique, devint un matériau très recherché. Sauf que, contrairement au quartz, il est facile de le rompre. Le verre, et par conséquent la transparence, symbole mystique par excellence, seront ainsi associées à la fragilité. Le fait que le coût de la fabrication du verre soit élevé et qu'il soit fragile en fait une matière précieuse que seuls, à l'époque, les nobles peuvent se permettre de posséder. Jusqu'au début du XX^e siècle, les objets de verre étaient fabriqués par des artisans. Il était réservé à deux fonctions essentielles, celle de parois pour les fenêtres, vitraux y compris, et celle de contenants précieux ou utilitaires.

Avec le XX^e siècle, un certain nombre de choses vont changer. Notamment en ce qui concerne la préciosité du verre et de la transparence, et des fonctions qu'on leur attribuait jusqu'alors. Grâce à l'industrialisation et à la fabrication en série, l'emploi du verre se démocratise. La production de masse fait que le verre est abondamment utilisé et même recyclé. Le verre, et par conséquent, l'accès à la transparence dite mystique, y perdent leur attribut de rareté. Avec l'arrivée du verre trempé (verre ayant subi un traitement thermique le rendant extrêmement résistant), le verre et la transparence y perdent la réputation de fragilité

qu'on leur avait attribuée des siècles auparavant. Et, suprême affront pour la tradition, avec la venue des matières plastiques transparentes d'emballage ou autre, la préciosité et la valeur mystique ou autre de la transparence, disparaissent dans l'esprit de plusieurs trop rapidement. Sur une grande échelle «la transparence s'est banalisée»⁴

Un fait cependant à remarquer : à ce moment d'éclatement des valeurs de la transparence, un certain nombre d'individus recommencent à s'intéresser au verre. Notamment en Tchécoslovaquie et aux États-Unis. Ces artistes, par nécessité interne, s'emparent du verre et, par conséquent, de la transparence, fascinés par leurs propriétés visuelle et spéculative.

Lorsqu'il est traité artistiquement, le verre est un matériau paradoxal par excellence. Il permet la pénétration visuelle, mais ses caractéristiques paraissent inaccessibles au toucher. Matériau froid qui, grâce à la lumière, semble habité. À partir des années 60, un nouveau mouvement artistique en faveur du verre voit le jour et prend le nom, aux États-Unis, de Studio Glass Movement. Avec les oeuvres des artistes verriers américains et tchécoslovaques, une autre noblesse est rendue au verre et à la transparence.

4. MANZINI, Ezio et Antonio Pétrillo. Le verre, traverse 46, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 8.

Aujourd'hui les nouveaux verriers, ne se contentant plus de contenants et de parois, travaillent le verre comme un matériau aux précieuses qualités artistiques. Des oeuvres en verre de certains d'entre eux émane la transparence et naissent de nouveaux sens. Pour certains, la transparence devient support pour nous parler des passions humaines ou de la réalité trompeuse et fugace, grâce aux effets d'optique. Entre leurs mains, le verre redevient un matériau mystérieux et fascinant, ce qu'on lui reconnaissait à l'origine. La transparence devient discours multiple sur l'intériorité, sur la matière, sur l'être humain en général et en particulier et que sais-je encore puisque la limite de la création ne dépend plus que de l'imagination des artistes et de leurs innombrables possibilités d'exploitations formelles et sémantiques du verre.

Le verre et, par conséquent, tout ce qui a trait à la transparence, comme un couple de phénix, renaissent de leur cendres. Ils sont de retour, plus forts que jamais dans les travaux des artistes d'aujourd'hui. Je ne sais pas ce que leur histoire future nous réserve, mais je sais au moins une chose : cette histoire sera fascinante et exaltante.

Ayant conclu cette courte histoire de la transparence, laissez-moi maintenant vous entretenir, en tant que critique, d'autres artistes et, par là même, de mes propres préoccupations au sujet de la transparence. Transparence qui, dans mes sculptures de

verre, prend une place très importante. Car, ce qui me fascine particulièrement c'est que, grâce à la transparence, il m'est permis de franchir par le regard l'ultime frontière de la surface. Ainsi, le monde intérieur de la matière s'en trouve dévoilé et accessible à l'exploration visuelle.

C H A P I T R E 2

De l'opacité à la transparence

Je vais maintenant vous présenter un choix précis d'oeuvres en verre. Le choix de ces sculptures, ici illustrées, a été déterminé par leurs qualités de transparence ou encore par leur absence de transparence. Ces exemples de sculptures de verre devraient permettre au lecteur de mieux cerner ce que j'entends par «la transparence occupée», sujet de la présente étude.

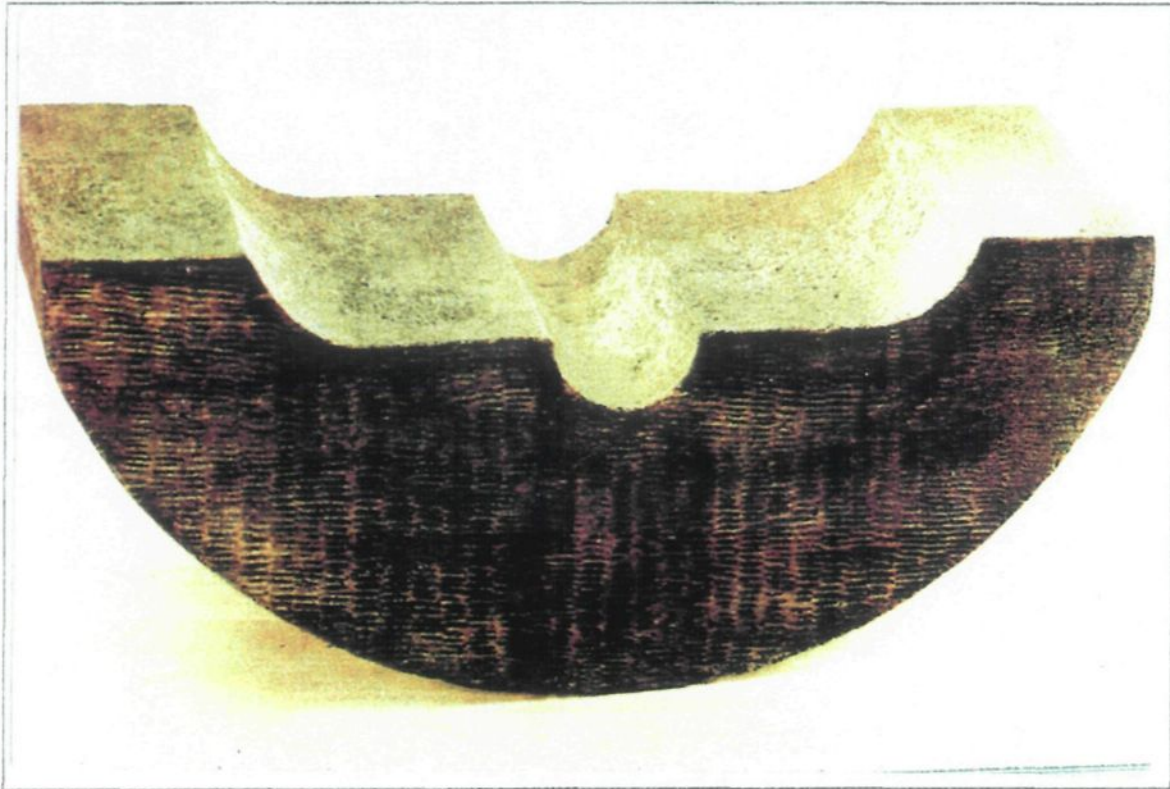


Figure 1 BEN TRE, Howard, 1991, Section 8
Verre coulé et bronze
76.2 x 31.8 x 31.8 cm

Nous avons, ci-dessus, la sculpture Section 8 du sculpteur américain Howard Ben Tré. Comme vous pouvez le constater, cette sculpture, bien qu'elle soit de verre, n'en est pas moins totalement opaque. Aucune des deux grandes caractéristiques du verre, soit la transparence et la translucidité, n'a été exploitée. Sans doute le sculpteur veut-il nous faire apprécier les qualités formelles et symboliques de son oeuvre. À mon avis, il aurait pu réaliser sa sculpture dans un autre matériau que le verre. S'il en a décidé autrement, c'est sans doute pour faire valoir une autre propriété du verre. Je me suis servi de cette sculpture opaque comme point de départ pour faire comprendre progressivement, avec

les oeuvres qui suivent, comment d'autres artistes ont traité le verre.

Passons maintenant à une deuxième oeuvre.

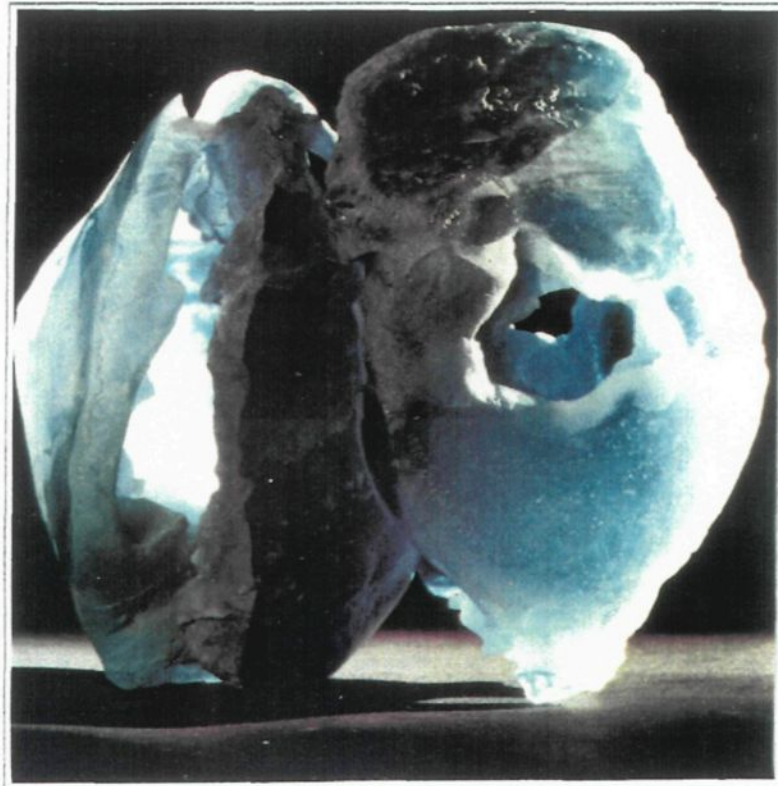


Figure 2 PÉROZÉNi, Michèle, 1991,
Silence, le soleil se lève.
Pâte de verre polie, sablée
et travail à l'acide
28 x 33 x 20 cm.

L'artiste française Michèle Pérozéni, avec sa sculpture Silence, le soleil se lève, nous offre cette fois un superbe exemple de translucidité, grâce au jet de sable, au polissage et au travail à l'acide de la surface. Pérozéni a su rendre à sa pâte de verre une qualité de translucidité que seul le matériau verre est

est susceptible de rendre. On dirait que la lumière vient du coeur de la pièce et irradie tout autour. Oeuvre empreinte de mystère et d'invitation au secret non dévoilé.

Ici, l'oeuvre se dégage du jeu formel de la sculpture de Ben Tré et nous réintroduit au fait des défis possibles du verre et de ses caractéristiques spécifiques en tant que matériau.

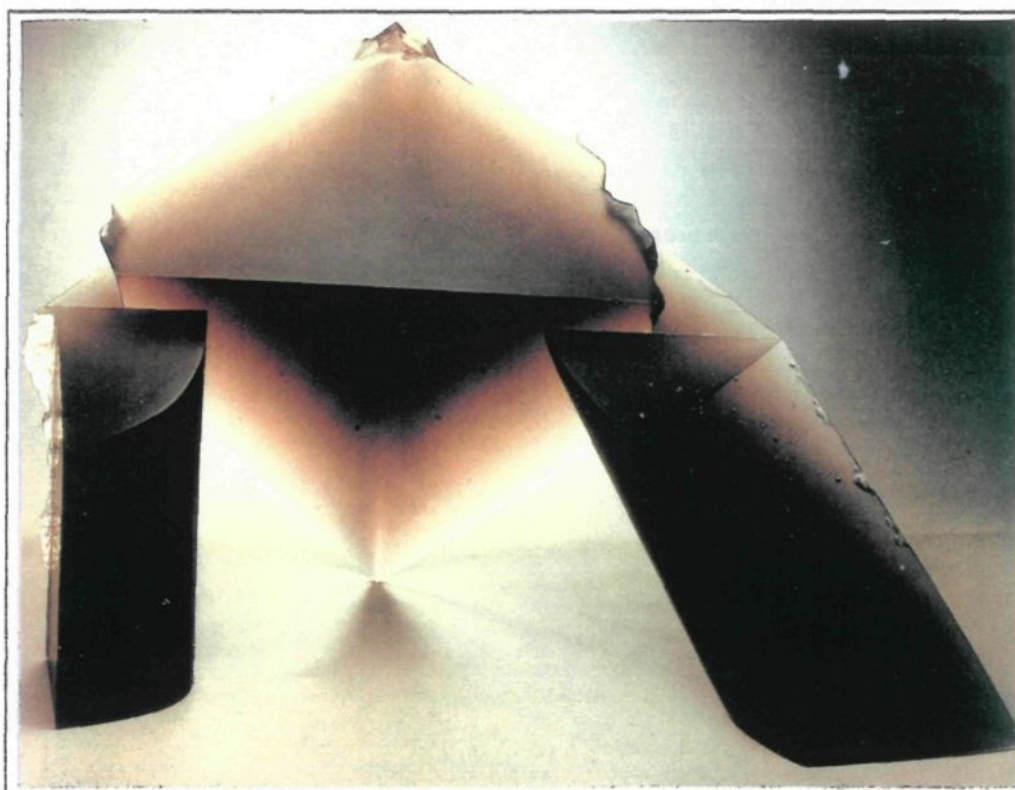


Figure 3 LIBENSKY, S. et J. Brychtova
Connotation II
Pâte de verre
55 x 88 x 30 cm

Avec la sculpture de Michèle Pérozéni (figure 2) dont nous admirions la translucidité précédemment, l'intérieur de l'oeuvre nous était caché par un traitement de surface. Cette fois, le

couple tchécoslovaque, Libensky et Brychtova (figure 3), nous offre une pâte de verre dont, encore une fois, l'intérieur est inaccessible au regard. Et cela, non pas en raison d'un traitement de surface, mais en raison de la coloration prononcée du verre employé et de l'épaisseur de la pièce.

L'on sent bien, grâce au polissage très soigné de la surface, qu'il est possible, à de rares endroits, d'entrer par le regard à l'intérieur de la matière. Mais il est évident que, pour Libensky et Brychtova, le propos n'est pas la transparence, mais bien la translucidité. Et quelle translucidité! la qualité de lumière de cette sculpture est tout à fait fantastique.

L'oeuvre nous retient à la fois à l'extérieur par sa forme, ses arêtes de dentelle, etc. Et à l'intérieur par sa lumière étrange et mystérieuse, ainsi que par les bulles en suspension dans la matière, perceptibles dans les régions les moins épaisses de la sculpture. Par contre, pour ce que je cherche à démontrer au sujet de la transparence occupée, nous sommes encore loin d'une véritable illustration.

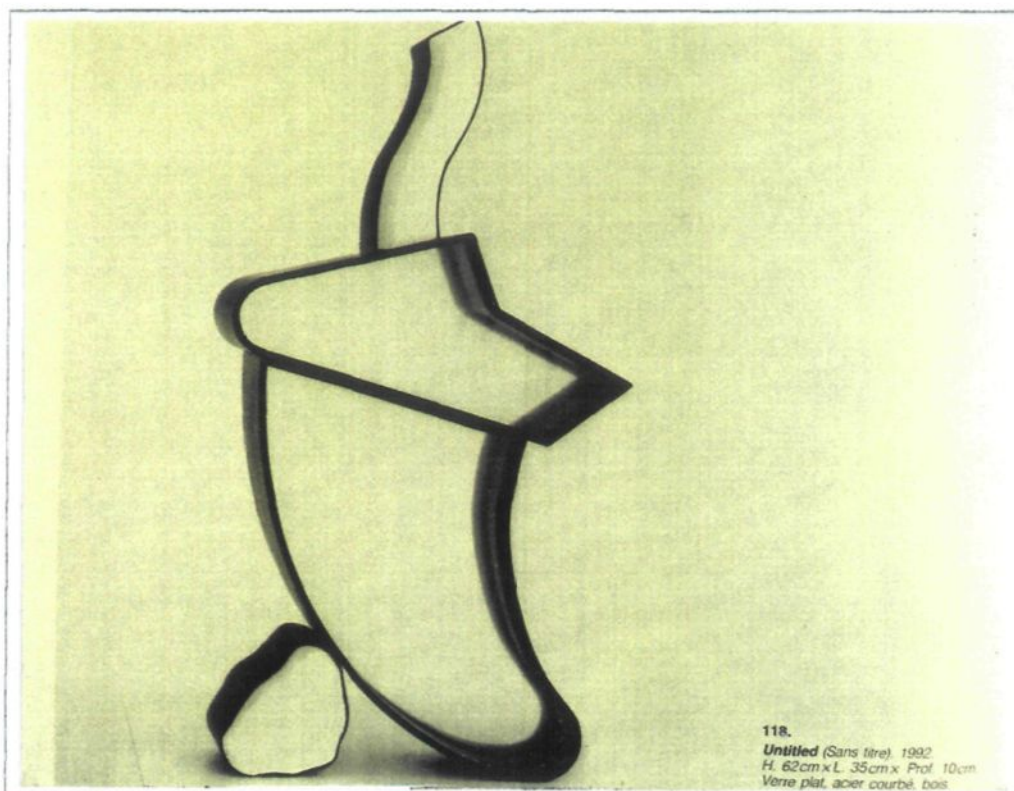


Figure 4 MEITNER, Richard, 1992, Sans titre
Verre plat, acier recourbé et bois
62 x 35 x 10 cm

Cette fois, avec l'oeuvre de l'américain Richard Meitner, nous sommes en pleine transparence. À tel point que si Meitner n'avait pas fait un contour opaque à sa sculpture, nous serions devant une oeuvre presque invisible. Il est étonnant de remarquer que, devant cette sculpture pourtant d'une transparence presque idéale, nous en regardions surtout le contour, un peu comme avec l'oeuvre de Ben Tré (Figure 1) pourtant opaque. Cela est normal puisque la transparence de Meitner n'a rien à offrir, sinon une métaphore du

vide qui est très loin de mon sujet. À vouloir pousser aussi loin la transparence, Meitner nous offre une sculpture qui, pour être appréciée, doit être regardée comme une oeuvre opaque, c'est-à-dire par sa forme externe.

Voici maintenant ce que j'entends par «transparence occupée».



Figure 5 MARTEL, Jean-Paul, 1992, Le songe de Merlin
Pâte de verre, jet de sable
33 x 10 x 20,5 cm

Nous avons ici une pâte de verre où la partie de gauche a été dépolie au jet de sable, offrant ainsi une translucidité riche et sensible dans ses dégradés. La partie de droite, quant à elle plus importante en volume, est accordée à la transparence mais son intérieur est occupé par des voiles ondulants et diaphanes, ainsi

par une multitude de bulles en suspension qui semblent jaillir de la base pour flotter dans la masse interne de la sculpture.

Cette fois, grâce à la transparence, nous avons accès à l'intérieur de l'oeuvre et, contrairement à l'oeuvre de Meitner (Figure 4), cette transparence occupée n'est certes plus une métaphore du vide, mais bien une sorte de microcosme à la Lewis Carroll ou l'exploration imaginaire du dedans et du dehors à la fois. Jeu formel s'il en est un, nous introduisant dans des spéculations intellectuelles sur la nature apparente des choses, l'accessibilité visuelle interne de la matière et son inaccessibilité par le toucher.

Volume perceptible à l'intérieur de la matière, mais volume créé par un vide, donc volume en non-matière, etc. À l'analyse, toutes ces contradictions deviennent possibles; la transparence, sur le plan physique et symbolique, devient non plus un appel de l'abîme et du vide, comme cela était dans l'oeuvre de Meitner (Figure 4) ou de d'autres, mais bien une invitation aux interprétations les plus diverses.

Comme nous venons de le voir avec ce choix de sculptures, il y a, dirait-on, un spectre de la transparence dont l'une des extrémités est occupée par des sculptures opaques (Figure 1) et l'autre par des sculptures hypertransparentes (Figure 4). De façon à ce que mes oeuvres puissent soutenir mon propos, qui est la

transparence occupée, je dois obligatoirement fuir ces deux extrêmes et me situer dans une zone intermédiaire du spectre de la transparence.

Lorsqu'une oeuvre de verre est totalement opaque, il est bien évident qu'elle perd toute sa valeur symbolique attribuable à la transparence. Et, ce qui est le plus étonnant, c'est que l'autre extrémité du spectre occupée par les sculptures hypertransparentes n'est, en fait, pas beaucoup plus efficace pour parler des significations possibles de la transparence. Car plus nous nous rapprochons de la transparence idéale et parfaite (Figure 4) qui serait, en fait, l'invisibilité, plus nous avons tendance à apprécier l'oeuvre par ses contours puisqu'il n'y a rien à percevoir à l'intérieur.

De là l'importance d'opérer un jeu de matière dans le corps de la sculpture dans le but exprès de signifier et de faire naître la transparence, de la mettre encore plus en évidence, comme je tenterai de le faire dans mon exposition.

Pour moi, il ne s'agissait pas ici de faire l'état de mes influences passées, influences auxquelles d'ailleurs je ne suis plus soumis. Je voulais seulement introduire le lecteur loin derrière les techniques de fabrication des sculptures de verre dans le contexte des interprétations possibles que je donne à mes oeuvres.

C H A P I T R E 3

Sens et transparence

Nous avons parlé jusqu'à présent de la transparence en tant que matériau de la sculpture de verre. Référons-nous maintenant à la loi énoncée dans l'introduction de ce document où je proposais comme hypothèse de travail : «pour parler efficacement de la transparence dans une sculpture de verre, il faut paradoxalement occuper cette même transparence par des éléments non transparents».

Jusqu'à maintenant nous nous sommes servis de cette loi, surtout dans le domaine de la perception pour apprendre à voir la sculpture de verre. Maintenant, nous tenterons de démontrer que cette loi d'occupation de la transparence s'applique aussi dans le domaine de la désignation et de la signification.

Pour arriver au plan de la désignation et des significations de la transparence, il faut comprendre les mécanismes qui régissent les énoncés verbaux. Il faut savoir que, si la transparence est visuellement perceptible comme nous venons de le démontrer, elle est par contre difficilement transmissible verbalement. Elle se

démontre dans une oeuvre de verre assez facilement, mais paraît inaccessible lorsque traduite en mots tant les termes pour en parler sont éloignés de la réalité visible.

J'essaierai donc, à ma modeste façon, de faire comprendre certaines réalités au sujet de la transparence lorsque l'on en parle, non plus en terme de matériau de sculpture, mais comme concept. La transparence prise en tant que concept devient un outil pratique pour désigner si un objet (sculpture, tableau, gravure etc.) est, indépendamment du matériau dont il est constitué, soit une oeuvre d'art ou un simple objet décoratif.

Dans son livre La transparence et l'énonciation⁵, le philosophe français François Récanati, nous fait voir que sur le plan linguistique, dans une locution, un mot peut être soit transparent ou opaque. Par exemple, si je dis «il neige dehors», dans cette locution, le mot «neige» est un signe qui, aussitôt qu'il est dit, nous envoie ailleurs, c'est-à-dire en présence d'un flocon blanc tombant du ciel. Donc, le mot «neige» s'est éclipsé au profit de ce qu'il représente. On pourrait donc dire que, dans la locution «il neige dehors», «neige» est transparent.

Par contre, si l'on sort le mot «neige» de la locution et que nous le soumettons à l'analyse, un mot féminin formé de cinq

5. RÉCANATI, François, La transparence et l'énonciation : pour introduire à la pragmatique, Paris, Seuil, 1979, (Coll. "L'ordre philosophique"), 215 p.

lettres, deux consonnes et trois voyelles, il devient un mot, une chose, il n'est plus un signe. Il perd sa transparence et devient opaque puisqu'il perd sa faculté de disparaître devant son sens et force le retour constant sur lui-même.

Hegel fut peut-être le premier philosophe, comme le démontre son Introduction à l'esthétique⁶, à se servir du même rapport vis-à-vis la transparence en ce qui a trait à la distinction entre l'objet d'art et l'objet strictement décoratif. L'objet d'art, pour être ce qu'il est, c'est-à-dire porteur de sens, doit pouvoir en quelque sorte s'effacer, être transparent, pour laisser voir sa signification. L'objet strictement décoratif, fidèle à lui-même ne s'élève pas dans le discours au-delà de ce qu'il est et c'est en cela que l'on pourrait dire qu'il est opaque au point de vue de la signification. Il ne laisse pas passer de sens autre.

Suivant cette logique, on pourrait dire que plus une oeuvre a de sens, plus elle serait transparente. Et moins elle aurait de sens, plus elle serait opaque.

La transparence et l'opacité seraient donc très importantes pour déterminer si dans une oeuvre le niveau de la désignation est celui strict de l'objet ou celui plus large du signe. Mais, encore

6. HEGEL, G.W.H., Introduction à l'esthétique : le beau, Traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, (Coll. "Champs") 379 pages.

une fois, le même piège que celui que nous avons dénoncé plus haut au sujet des sculptures de verre réapparaît.

Pour mieux faire comprendre, reprenons donc l'idée du spectre de la transparence pour en parler en tant que concept. À une extrémité du spectre de la transparence (ici, transparence étant synonyme de support de sens), nous avons l'objet décoratif, le bibelot parfaitement opaque au niveau du sens. Et à l'autre extrémité, nous avons quoi? Nous avons la disparition de l'art, car dans ses sphères éthérées, il ne demeure plus que le discours sur l'art pour le contentement de certains pour qui la signification est tout, et qui considèrent que l'oeuvre, par sa présence, écarte du sens et devient donc inutile et même nuisible.

N'étant certes pas un disciple de la théorie et ne croyant pas en la mort effective de l'art, je pense plutôt que sculptures, peintures, gravures, etc, doivent, pour être efficaces au niveau du sens, se situer à un niveau intermédiaire entre le simple objet décoratif (opaque) et celui de la pensée pure sans aucune création tangible.

En voulant pousser trop loin la présence du sens dans l'oeuvre plastique, on risque de tomber dans la littérature et, à coup sûr, de provoquer un effet contraire à celui recherché. Car si l'on pratique les arts plastiques, c'est justement pour pouvoir s'exprimer par un autre langage que l'écriture. Cependant,

l'exercice qui m'est donné de faire présentement n'aurait pu se faire autrement qu'en présence de mes oeuvres.

Donc, si comme moi un artiste en art visuel a quelque chose à dire par sa production plastique, il se doit de produire des oeuvres fortes et expressives s'il veut que son public soit assez intéressé pour chercher le sens qu'il y a inclus. Si un artiste, par excès de transparence, disons de sens, n'expose que des textes, il risque fort à son tour que la grande majorité du public lise ses textes et oublie son oeuvre demeurée inexorablement dans une opacité aussi impénétrable que le plomb.

Vous en conviendrez : parler de la transparence, que ce soit comme matériau ou comme concept, n'est certes pas chose facile. Même que certains d'entre nous affirmeront que c'est précisément la difficulté de parler de la transparence qui la rend si mystérieuse et fascinante.

Pour ma part, si la transparence m'intéresse au point d'en faire le sujet de ma communication, c'est en partie tout au moins en raison de la position précaire dans laquelle il faut constamment se maintenir pour en parler efficacement. Se servir comme je le fais de la transparence dans une sculpture de verre dont le sens est à rechercher sur et autour d'une réflexion sur la transparence, m'oblige, dans mes oeuvres, à contredire ou à occuper cette même

transparence pour être efficace. Paradoxe fascinant s'il en est un.

En quelque sorte, sortir la transparence en tant que concept synonyme de support de sens pour tenter de faire comprendre la transparence (sens) de mes oeuvres en matériau transparent occupé, fut pour moi un défi fascinant et exaltant.

Je vais maintenant vous présenter quelques-unes de mes oeuvres récentes et, ce faisant, je tenterai de démontrer qu'elles correspondent à la loi de perception, de désignation et de signification de la transparence, que j'ai énoncée en introduction puis développée dans les chapitres 2 et 3.

CHAPITRE 4

Entre les extrêmes

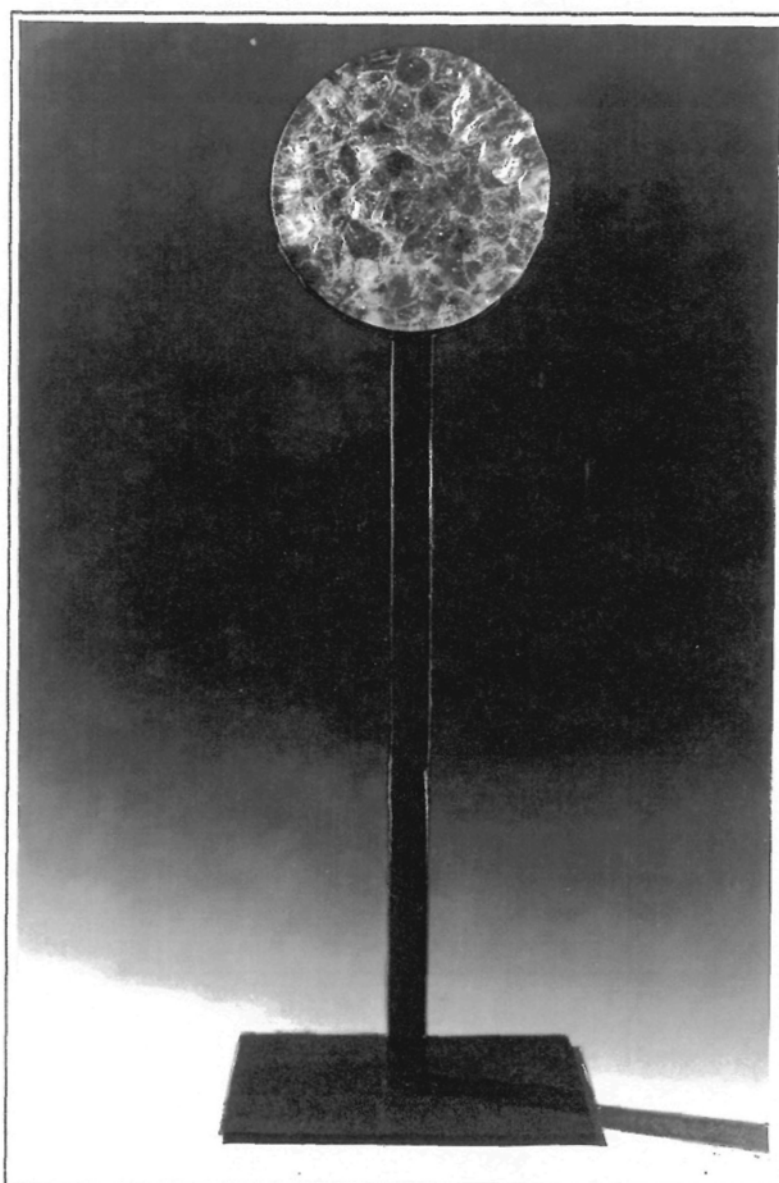


Figure 6 MARTEL, Jean-Paul, 11/1993
Les mondes en collision
Pâte de verre et acier
166 x 58 x 40 cm
Propriété de l'auteur

Nous voici en présence d'une pâte de verre transparente mais dont la transparence est occupée par des voiles, des bulles d'air et d'une partie organique à droite, qui est translucide et non polie. À mon avis, cette pâte de verre se situe dans une région intermédiaire du spectre de la transparence (matériau) entre l'opaque et la transparence idéale. Donc, elle satisfait à la première exigence de perception de la loi de la transparence énoncée en introduction.

Pour ce qui est de la désignation, il me semble évident que cette pâte de verre, bien qu'ayant incontestablement un certain pouvoir de retenue et même de retour sur elle-même pour quelqu'un qui la regarde, a également une certaine faculté d'effacement pour laisser place à la réflexion sur l'intériorité, l'accessibilité interne par le regard, l'inaccessibilité interne par le toucher, etc.

Ce qui fait qu'elle passe donc au-delà du simple objet décoratif et devient sculpture, donc objet d'art. Elle satisfait donc à la deuxième exigence, c'est-à-dire la désignation de la loi de la transparence énoncée plus haut.

Maintenant, la troisième exigence, la signification. Pour reprendre les mots de monsieur Jean-François Demeure, professeur à l'École Nationale des Arts plastiques de Limoges (France), qui était en visite à Trois-Rivières en novembre dernier : «l'oeuvre

est ce qu'elle est par sa présence et non par ce que j'en dit.». Ce que ma sculpture propose est une réflexion sur la transparence, l'intériorité de l'être et de la matière, et les aspects trompeurs que peut parfois prendre la réalité.

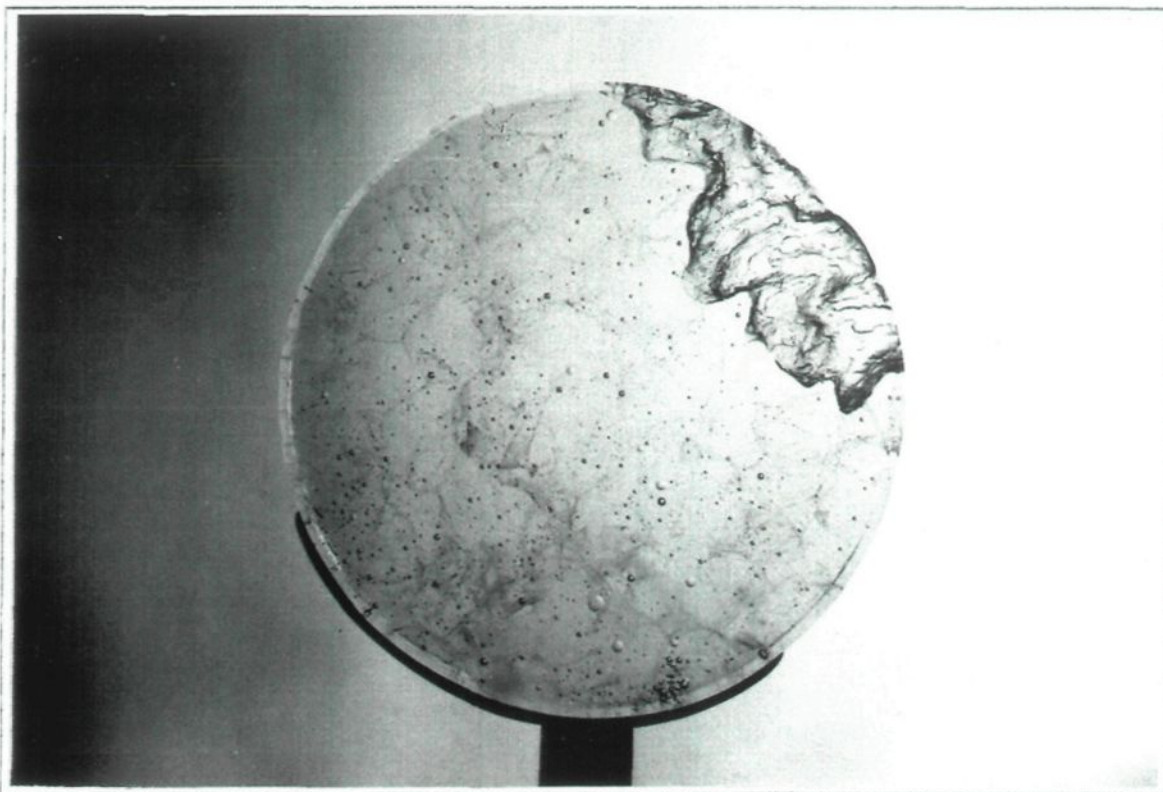


Figure 7 MARTEL, Jean-Paul, 11/1993
Les mondes en collision
 Détail

La partie organique, en haut, à droite de la figure 7, semble être un volume s'avancant dans la masse de verre. Pourtant, en réalité, vue de l'autre côté, l'on voit aisément que c'est en fait un creux sculpté dans la masse. Comme vous pourrez le constater lors de mon exposition en mars prochain.

Donc, d'un côté nous avons un creux, et de l'autre nous avons

un volume. L'on pourrait donc dire que le volume, que l'on perçoit en haut et à droite de la figure 7, est en fait un volume en non-matière.

Ce que je dis présentement de ma sculpture n'est peut-être pas ce que j'en dirai dans dix ans. Les réflexions qu'elle me propose ne sont peut-être pas celles qu'elle vous propose, mais ce qui est indéniable, c'est qu'elle est présente. Elle est un intermédiaire entre l'objet décoratif totalement opaque au niveau du sens, et la pensée pure immatérielle, sans oeuvre, l'hypertransparence.

En cela, je crois qu'elle satisfait aussi à la troisième exigence (la signification) de la loi de la transparence développée jusqu'ici. J'ai soumis ma sculpture à ma loi de la transparence, loi de perception, de désignation et de signification et, à mon avis, l'hypothèse de départ :

«pour parler efficacement de la transparence dans une sculpture de verre, il faut paradoxalement occuper cette même transparence par des éléments non transparents»

se trouve confirmée dans la sculpture des figures 6 et 7 Les mondes en collision.

Reprenons ce même exercice avec une deuxième oeuvre récente. Et tentons de voir si l'hypothèse de départ pourra encore se confirmer.

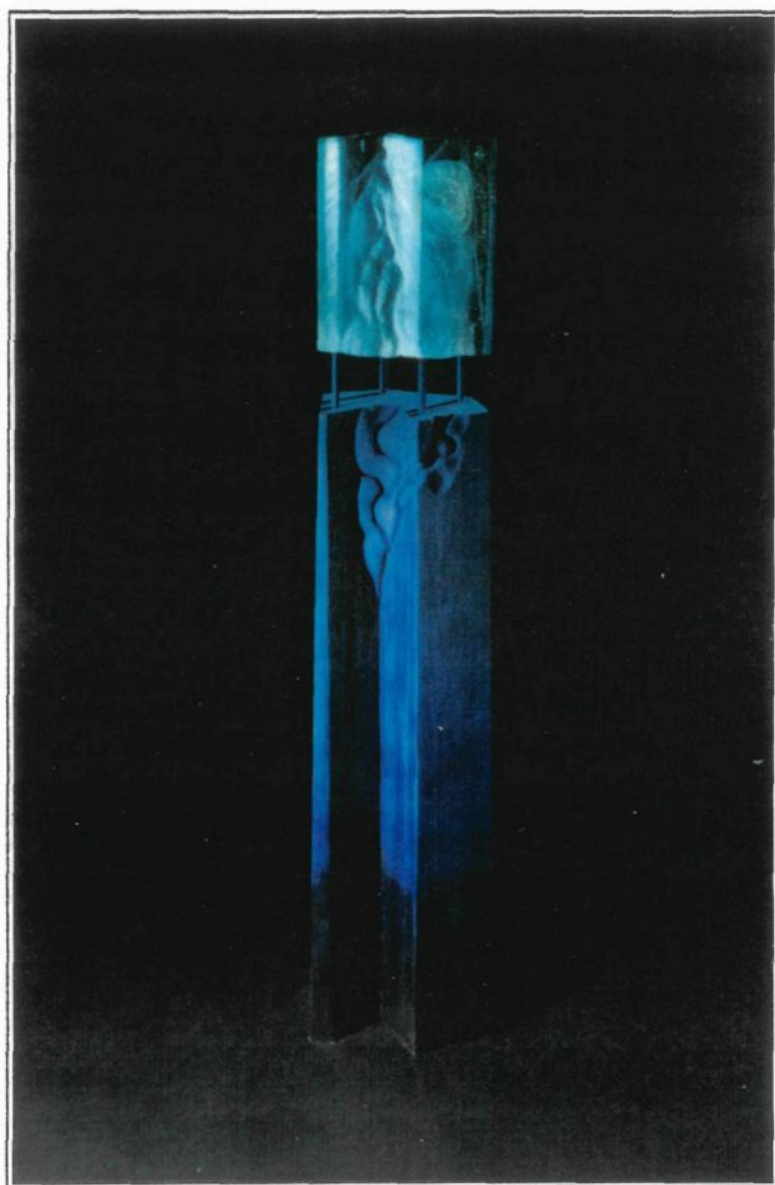


Figure 8 MARTEL, Jean-Paul, 1/1994,
Présence des Glaces
 Pâte de verre, bois et acier
 122 x 28.5 x 13 cm
 Propriété de l'auteur

Cette fois, partant de la base totalement opaque de la sculpture (Figure 8) nous montons progressivement par un dégradé de couleur, vers la transparence qui est présente au sommet. Présente certes! mais non pas idéale.



Figure 9 MARTEL, Jean-Paul, 1/1994, Présence des glaces
Détail

La transparence de la pâte de verre est cette fois encore occupée par des voiles, des bulles d'air en suspension et par une coloration bleue plus ou moins dense.

Puisque la transparence de l'oeuvre est à situer entre l'opacité et la transparence idéale et invisible, la sculpture Présence des glaces des figures 8 et 9 satisfait donc à l'exigence de perception de ma loi de la transparence.

Cette sculpture nous retient à l'extérieur par ses formes, ses textures et nous invite à la fois à l'intérieur pour en découvrir les secrets de sa matière.

Et malgré cela, elle incite à la réflexion sur l'intériorité de l'être et de la matière, sur les forces internes qui transforment les êtres, la matière et l'ensemble de l'univers. Par sa présence et son pouvoir d'engendrer la réflexion, la sculpture Présence des glaces satisfait à mon avis, à la deuxième exigence de ma loi de la transparence qui est la désignation.

Je considère qu'elle satisfait également à la troisième exigence, soit la signification puisque, par sa présence et par les réflexions qu'elle nous propose, elle se situe dans une zone intermédiaire entre l'objet strictement décoratif et opaque au niveau du sens et la pensée pure, sans oeuvre, l'hypertransparence.

Je viens de soumettre deux de mes oeuvres récentes, soit Les mondes en collision, figures 6 et 7, et Présence des glaces, figures 8 et 9 à ma loi de la transparence. Les deux sculptures ont satisfait aux trois exigences de cette loi et semblent, à mon avis, confirmer la pertinence et la justesse de l'hypothèse de départ. Poursuivre l'exercice avec d'autres sculptures serait inutile et fastidieux. Ces deux sculptures, en plus de celles présentes lors de mon exposition, me semblent amplement suffisantes pour soutenir mon propos.

Je crois avoir suffisamment développé cette idée d'une transparence occupée pour satisfaire à une compréhension transparente de cette recherche. Ce qui nous amène nécessairement à la conclusion.

C O N C L U S I O N

L'hypothèse de départ dite en introduction se confirme, à mon avis, parfaitement dans mon travail d'artiste verrier lorsque je traite de la transparence comme matériau.

Sur le plan conceptuel, je considère ma loi de la transparence comme un outil. Cet outil me permet de calibrer en quelque sorte mon travail de façon à ce que mes oeuvres se situent dans une zone intermédiaire entre l'objet strictement décoratif et totalement opaque aux niveaux du sens et le discours seul, sans oeuvres, l'hypertransparence.

Étant personnellement convaincu que la poursuite en art de l'idéal de la transparence (sens) ne peut avoir pour ultime conséquence que la disparition des oeuvres et en définitive la mort de l'art, je demeure néanmoins fermement persuadé qu'il existe une voie intermédiaire. C'est du moins ce que j'ai tenté de faire dans mes oeuvres, et que j'ai tenté de démontrer de la façon la plus explicite qu'il me fut possible dans ce travail de recherche théorique.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

- CHEVALIER, Jean et Alain Gherbrant, Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1989, (Coll. "Bouquins"), 1060 pages.
- FRANTZ, Susanne K., Contemporary Glass, New York, Harry N. Abrams Inc., 1989, 264 pages.
- HEGEL, G.W.F., Introduction à l'esthétique : le beau, Traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, (Coll. "Champs"), 379 pages.
- PHILIPPE, Joseph, Histoire et art du verre, Liège, Eugène Wahle, 1982, 150 pages.
- PHILIPPE, Joseph, Sculptures contemporaines en cristal et en verre de la Communauté Européenne, Catalogue de l'exposition, Liège, Banque Générale du Luxembourg, 1992, 332 pages.
- RÉCANATI, François, La transparence et l'énonciation : pour introduire à la pragmatique, Paris, Seuil, 1979, (Coll. "L'ordre philosophique"), 215 pages.
- RICKE, Helmut, New Glass in Eupora : 50 artists 50 concepts, Catalogue de l'exposition de 1990 au Musée du verre de Dusseldorf, Dusseldorf, Verlaganstalt, Handwerl, 1990, 352 pages.

Collectif

Glass and glassmaking in ancien Mesopotamia, Corning, London, Toronto, The Corning Museum of Glass Press et Associated University Presses, 1988, 242 pages.

Le verre : traverse 46, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, 163 pages.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CONSULTÉS

BARTES, Roland, Mythologies, Paris, Seuil, 1957, (Coll. "Points"), 248 pages.

BLANCOURT, Haudiquier de, Droit de la verrerie, Tome 1, 2e ed. augmentée, Genève, Mincoff Reprint, 1973, 351 pages.

CHAMBRILLON, Paul, Le verre et les arts du feu, Paris, France-Empire, 1963, (Coll. "L'aventure industrielle"), 188 pages.

CHEVALIER, Jean et Alain Gherbrant, Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1989, (Coll. "Bouquins"), 1060 pages.

DAUM, Noël, La pâte de verre, Paris, Denoël, 1984, 189 pages.

DESCARTES, René, Discours de la méthode, Saint-Armand, Gallimard, 1991, (Coll. "Que sais-je?", N° 264), 341 pages.

FRANTZ, Suzanne K., Contemporary Glass, New York, Harry N. Abrams Inc., 1989, 264 pages.

GALLÉ, Émile, Écrits pour l'art, floriculture-art décoratif, notices d'exposition (1884-1889), Marseille, Laffitte Reprints 1980, 378 pages.

GATINEAU, Jean-Charles, La verrerie, Genève, Bonvent, 1974, (Coll. "Les Métiers d'Art"), 128 pages.

- HEGEL, G.W.F., Introduction à l'esthétique : le beau, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, (Coll. "Champs"), 379 pages.
- JUNOD, Philippe, Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne : Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler, Montreux, L'âge d'homme, 1976, (Coll. "Histoire et théorie de l'art"), 437 pages.
- KOLTHOFF, Bénédict, Glass Terminology : a German-English Glossary, 3e ed révisée, New York, The Language Service Inc., 1967, 105 pages.
- LUNDSTROM, Boyce, Glass Fusing, Tomes I - II - III, Colton, Vitreous Publications, Tome I, 1983, Tomes II - III, 1989, 441 pages.
- LYNGGAARD, Finn, La verrerie artisanale (Glass Handbogen), 1975, traduit par Jacques Ratel, Paris, Dessain et Tolra, 1981, 183 pages.
- ONIMUS, Jean, Réflexions sur l'art actuel, Bruges, Desclés de Brouwer, 1964, 215 pages.
- PHILIPPE, Joseph, Histoire et art du verre, Liège, Eugène Wahle, 1982, 150 pages.
- PHILIPPE, Joseph, Sculptures contemporaines en cristal et en verre de la Communauté Européenne, Catalogue de l'exposition, Liège, Banque Générale du Luxembourg, 1992, 332 pages.
- RADAR, Edmond, Invention et métaphores des signes, Paris, Kinchieck, 1978, 336 pages.
- RECANATI, François, La transparence et l'énonciation : pour introduire à la pragmatique, Paris, Seuil, 1979, (Coll. "L'ordre philosophique"), 215 pages.
- RICKE, Helmut, New Glass in Europa : 50 artists - 50 concepts, Catalogue de l'exposition de 1990 au Musée du verre de Dusseldorf, Dusseldorf, Verlagsanstalt, Handwerl, 1990, 352 pages.

STAROBINSKI, Jean, J.J. Rousseau, la transparence et l'obstacle : suivi de sept essais sur Rousseau, 2e ed revue et corrigée, Saint-Amand, Gallimard, 1971, (Coll. "Bibliothèque des Idées"), 456 pages.

VALLIER, Dora, L'art abstrait, Paris, Le livre de poche, 1980, (Coll. "Pluriel" N° 8425), 352 pages.

VALLIÈRES, Jean, Le soufflage du verre : art perdu et retrouvé, Ottawa, Leméac, 1979, 142 pages.

ZERQICK, Chloé, A Short History of Glass, 2e ed complétée, New York, Harry N. Abrams Inc., et The Corning Museum of Glass, 1990, 112 pages.

Collectif

Glass and glassmaking in ancien Mesopotamia, Corning, London, Toronto, The Corning Museum of Glass Press et Associated University Presses, 1988, 242 pages.

Sable et verre, Paris, Tallandier, 1967, (Coll. "Science Club" N° 1772), 64 pages.

Le verre : traverse 46, Paris Centre Georges Pompidou, 1989, 163 pages.

Revues

Glass Magazine, New York, Harry Dennis

N^o 40, Spring/Summer, 1990, 65 pages.

N^o 43, Spring, 1991, 65 pages.

N^o 48, Summer, 1992, 65 pages.

N^o 49, Fall, 1992, 65 pages.

N^o 50, Winter, 1993, 65 pages.

New Glass Review II, Corning, The Corning Museum of Glass, 1990,
55 pages.

Revue du verre, Prague, Rapid Praha

N^o 8-9/91, 1991, 36 pages.

N^o 6/91, 1991, 32 pages.

N^o 3/91, 1991, 32 pages.

N^o 2/91, 1991, 32 pages.

N^o 3/90, 1990, 32 pages.

N^o 7/88, 1988, 32 pages.

N^o 5/88, 1988, 32 pages.

Prothée : Théories et pratiques sémiotiques, Chicoutimi,
Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à
Chicoutimi, Volume 21 numéro 2, printemps 1993, 96 pages,
Volume 21 numéro 1, hiver 1993, 132 pages.

Glass Studio, Lake Osurgo, Publication Développement Inc., N^o 41,
February 1983, 62 pages.

Glasswork, Kyoto, Japon, Buro, N^o 14, February 1993, 63 pages.