

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'OEUVRE

PRÉSENTÉE A

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUE

PAR

JACQUES MARTIN

LIEU COMMUN

AOÛT 1991



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.

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de maîtrise en arts plastiques extensionné
de l'Université du Québec à Montréal
à l'Université du Québec à Chicoutimi

SOMMAIRE

Ma recherche porte sur l'intégration du dessin et de la sculpture. Le projet d'exposition se présente sous la forme d'une installation où se fusionnent les deux pratiques.

Le travail exposé a ses racines dans l'exploration à grande échelle d'un mode sculptural régi par une approche plutôt formaliste et dans l'esprit de spontanéité d'une pratique plus libre du dessin.

L'expérience de conjugaison des deux disciplines a comme prétexte une relation spatiale. Elle renvoie à un environnement, à des éléments architecturaux: du mobilier, aux effets de climat, aux souvenirs d'activités. Le lieu commun, d'apparence banale, se révèle sous une autre identité ou sous sa vraie nature pour se prêter à une expérience esthétique. Il s'est offert comme occasion de création pour se métamorphoser en *Lieu Commun*.

L'intégration des deux pratiques a permis de questionner chacune des catégories et d'expérimenter certains moyens de les fusionner.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGE
INTRODUCTION	5
CHAPITRE I: ANTÉCÉDENTS	6
CHAPITRE II: RECHERCHE INTÉGRATION DESSIN ET SCULPTURE .	20
1. Expériences préliminaires	20
2. Projet exposé	23
CHAPITRE III: POINT DE VUE HISTORIQUE	33
1. L'interdisciplinarité	33
2. L'installation	35
CHAPITRE IV: CONCOMITANCES	37
CONCLUSION	43
BIBLIOGRAPHIE	45

INTRODUCTION

Lieu Commun naît de la curiosité d'insérer dans un seul projet deux pratiques artistiques autonomes, dessin et sculpture. Cette visée prend son origine dans des travaux antécédents où ces pratiques sont dissociées de par la nature distincte des approches. L'oeuvre présentée tente de concilier ces démarches, théoriquement opposables, en intégrant un procédé graphique à un mode sculptural. Dans le présent travail, je cherche à identifier le cheminement théorique qui anime cette dualité et à rendre compte des démarches et des expériences pratiques qui ont conduit à l'oeuvre.

Il me semble important de situer ce projet d'exposition dans le contexte de l'évolution de ma propre production en tenant cependant compte du point de vue historique dans lequel elle s'inscrit.

Il m'apparaît aussi essentiel, même si cette recherche est immanente à une démarche personnelle plutôt que référentielle, d'établir des concomitances avec des positions parallèles et de voir comment ces positions s'inscrivent parmi les tendances actuelles. Mais avant d'établir des relations extérieures, un rappel de mon cheminement est nécessaire.

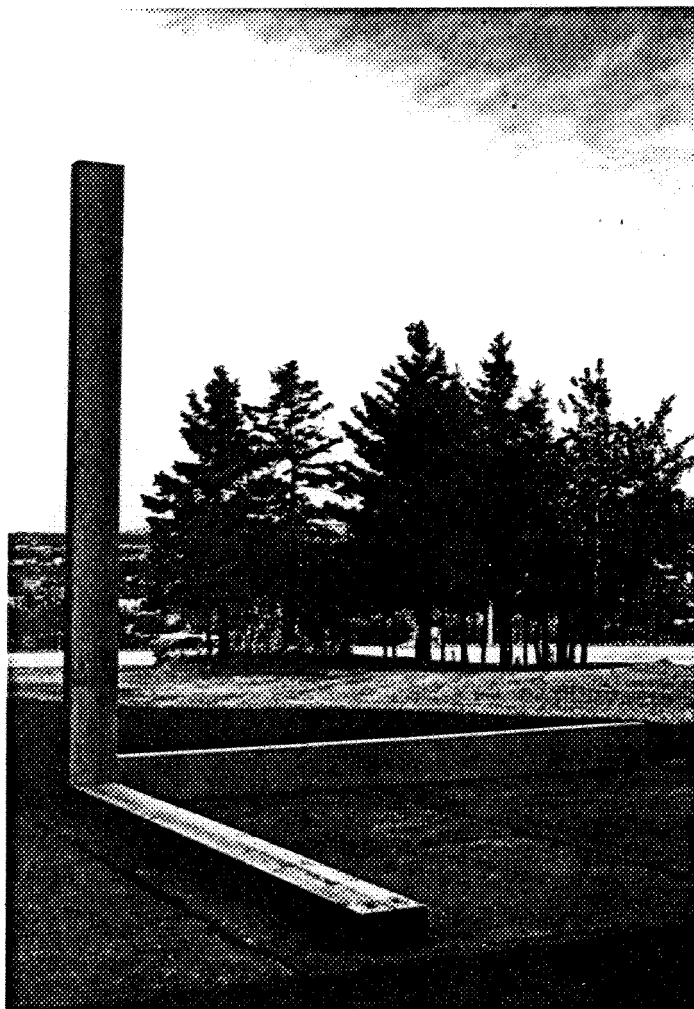
CHAPITRE I: ANTÉCÉDENTS

Le dilemme proposé se trouve clairement identifié dans l'Intention de recherche déposée à l'inscription à la maîtrise et où sont soulignés les antécédents sur lesquels s'appuie le présent travail. Dans ce document, j'affirmais que ma recherche artistique était menée sur deux fronts, sculpture et dessin, qui répondaient chacun à des intérêts d'apparence divergente. La sculpture répondait à une recherche purement formelle. En explorant l'interaction de l'espace et la matière, j'utilisais le procédé de construction à une échelle qui englobait le spectateur. La pratique du dessin comblait un besoin d'expression rapide et spontanée, explorant ainsi dans le gestuel et dans l'empreinte[...]. Ces deux champs d'activités semblent aujourd'hui converger pour m'offrir de nouvelles possibilités de recherche, une production qui pourrait allier deux approches différentes, l'une formaliste et l'autre expressionniste. Mes travaux antérieurs se rattachaient respectivement à deux grandes catégories possibles dans l'activité artistique. Alors que ma pratique sculpturale m'apparaissait purement formaliste, mon approche du dessin pouvait s'identifier au gestuel de nature plutôt expressionniste.

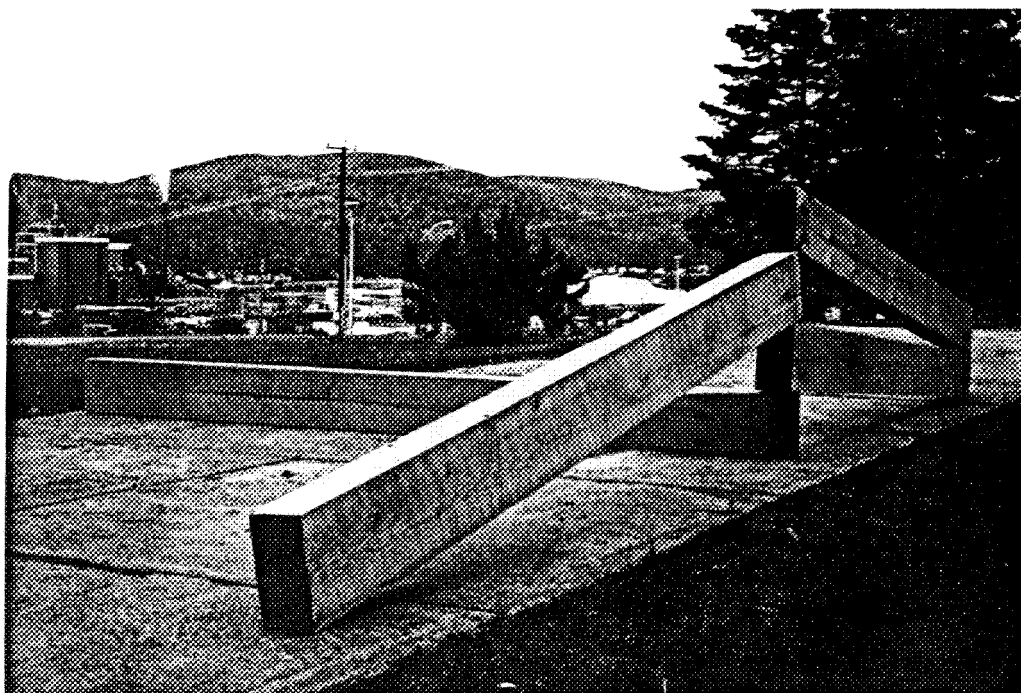
On sait que deux attitudes coexistent en art depuis la fin du dix-neuvième siècle. Les mouvements artistiques représentant ces positions seraient d'un côté l'Expressionnisme germanique et l'Expressionnisme abstrait, de l'autre le Suprématisme et le Minimalisme, pour ne citer que ces quelques exemples indéniables. On reconnaît tout de même que tout genre artistique se constitue de ces positions. C'est la définition la plus élémentaire du terme "art plastique", expression par la forme. Chaque tendance s'accommode en privilégiant théoriquement et pratiquement l'un des deux aspects.

L'envoûtement pour les formes épurées et leur exploitation en sculpture me vient à la fois d'une exposition de la montée des tendances formalistes au Québec au début des années 1970. De là, une fascinante découverte pour les procédés de construction et l'utilisation de matériaux industriels bruts (poutres) comme moyen d'investigation sur les rapports forme-espace. (Figures I, II, III, IV). Ces modes de fabrication sculpturale apparaissaient avec le Constructivisme au début du siècle. La maniabilité du procédé de construction, à une échelle architecturale, me permettait d'explorer différentes avenues.

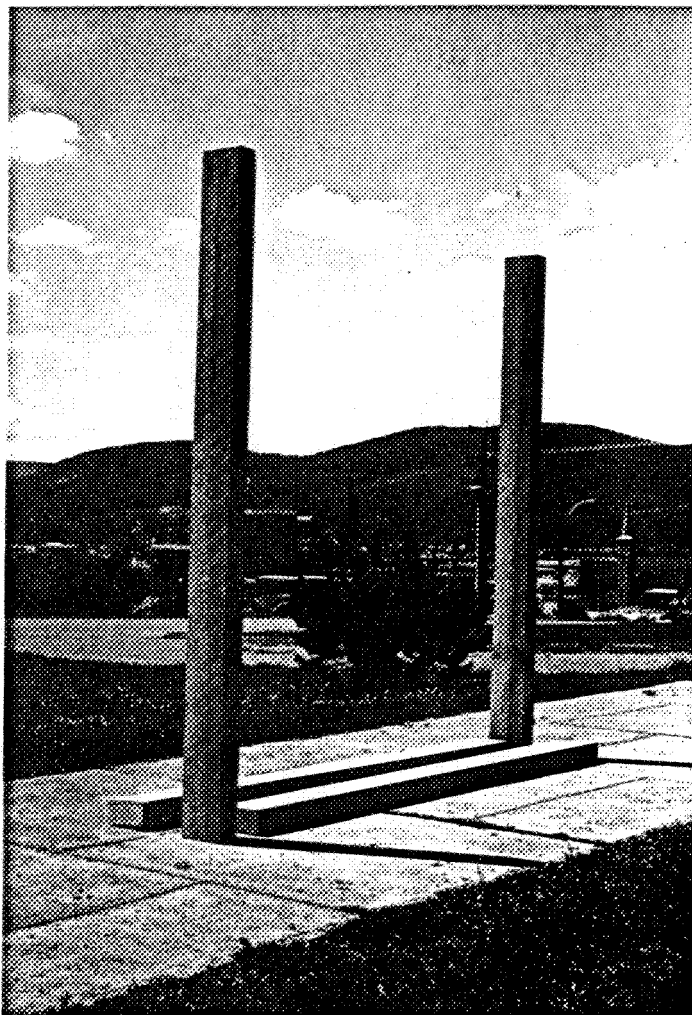
Une recherche créatrice en effet ressemble à un labyrinthe qui comprendrait un grand nombre de points nodaux. De chacun de ces points rayonnent dans toutes



← Figure I.
Sans titre, 1978
Bois



↓ Figure II.
Sans titre, 1978
Bois



← Figure III.
Sans titre, 1978
Bois



↓ Figure IV.
Sans titre, 1978
Bois

les directions de nombreux chemins possibles qui mènent à d'autres intersections révélant à leur tour un nouveau réseau de chemins principaux et secondaires¹.

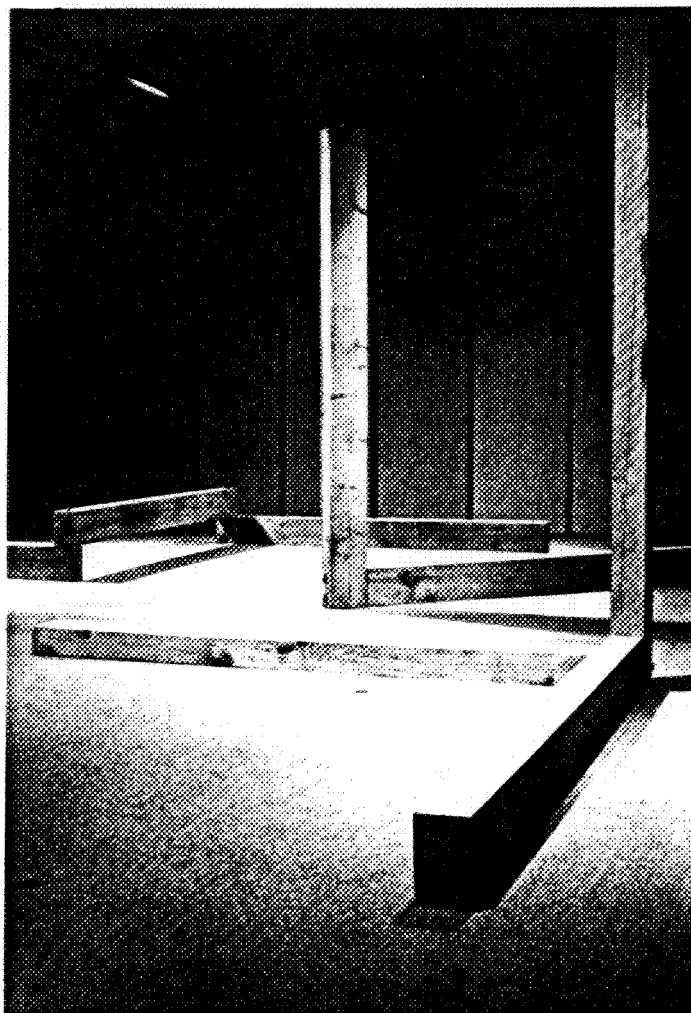
Cette vision expérimentale de Ehrenzweig sur la recherche créatrice que je partageais avant même de la connaître, m'apparaissait souhaitable mais impossible à cause des exigences de la sculpture. Pourtant, elle allait le devenir grâce à ce mode de fabrication. Construire à partir d'éléments modulaires non fixés, assembler et démonter devinrent des caractéristiques de mon occupation artistique au milieu des années 1970. (Figures V, VI, VII, VIII).

Malgré l'efficacité de répondre à une volonté d'expérimentation et la sobriété fascinante de l'approche, le caractère distant et impersonnel du formalisme allait me conduire à une interrogation profonde sur cette pratique à la fin des années 1970.

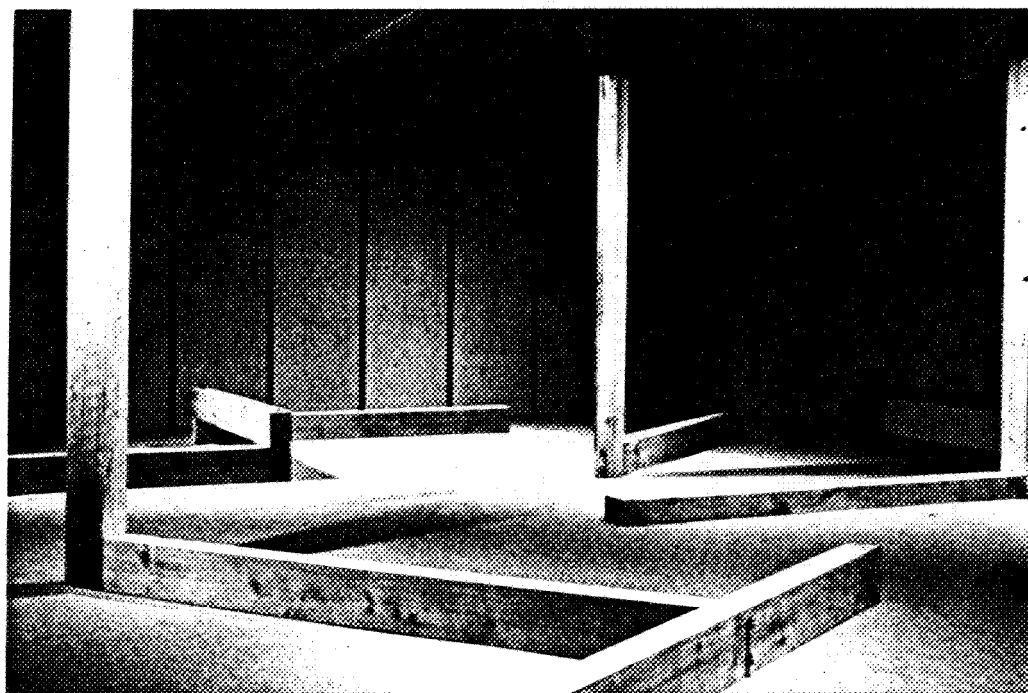
Le dessin m'apparaît alors comme alternative à une plus grande volonté d'expression: "Le dessin est le plus accessible des moyens d'expression. La rapidité d'exécution fait en sorte qu'il devient l'expression la plus pure de sa personnalité²." Qu'il s'agisse de tracer sur une surface la forme, des valeurs d'ombre et de lumière

¹ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 71.

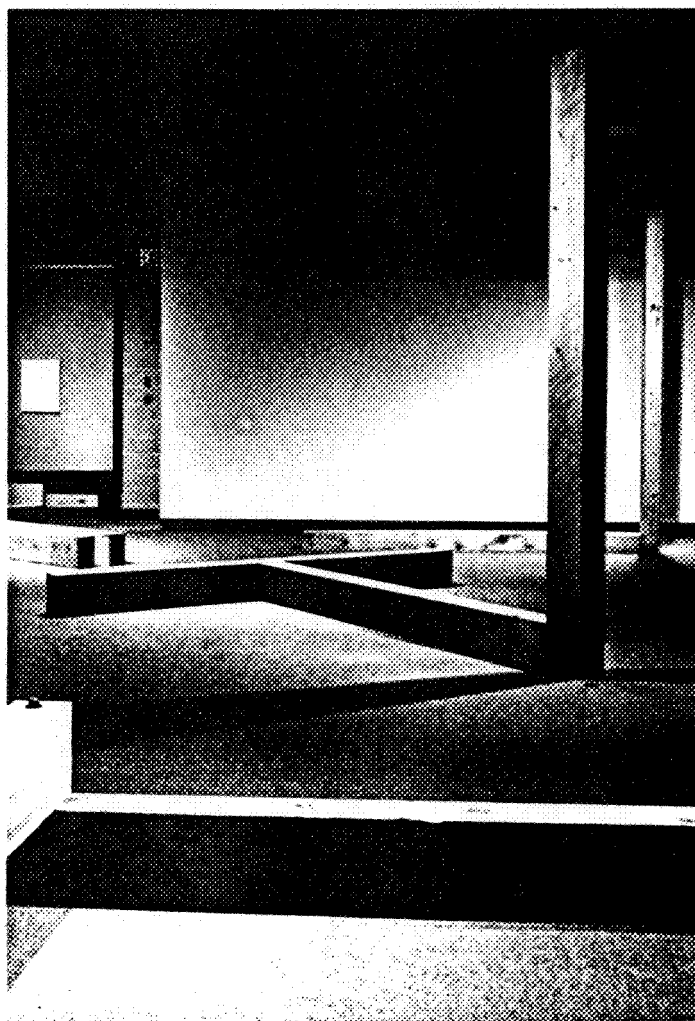
² Extrait d'un catalogue d'exposition, 1979.



← Figure V.
Sans titre, 1979
Bois

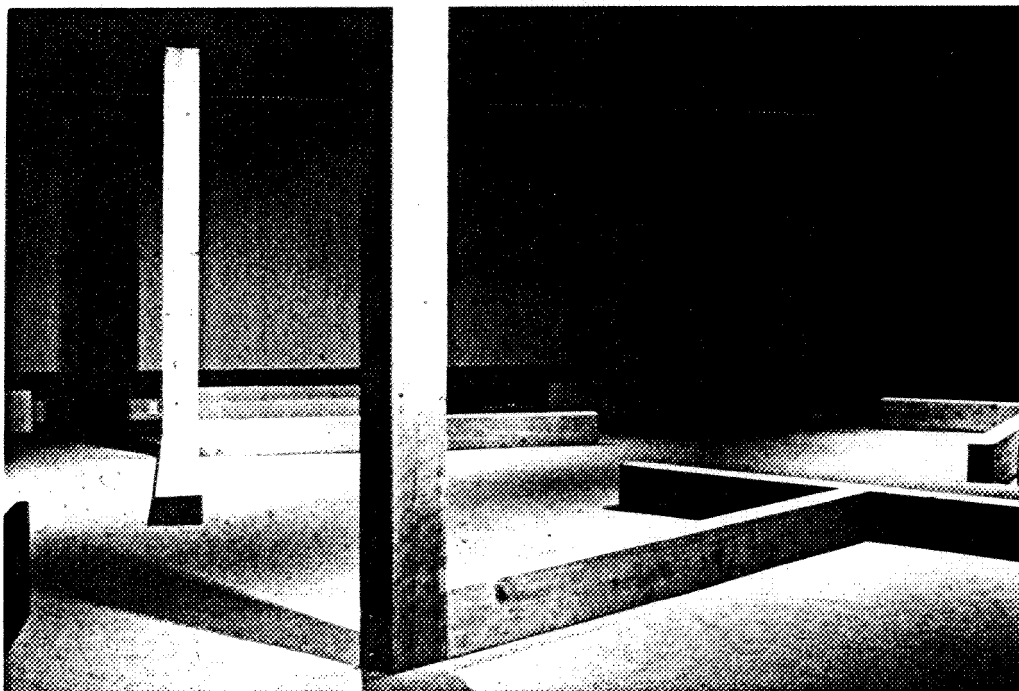


↓ Figure VI.
Sans titre, 1979
Bois



← Figure VII.
Sans titre, 1979
Bois

↓ Figure VIII.
Sans titre, 1979
Bois



d'un objet, d'une figure, d'un lieu ou d'un senti, le dessin n'est qu'illusoire. Mais il garde comme caractéristique fondamentale une gestualité immédiate de la main de l'auteur que prolongent les instruments les plus élémentaires.

La sculpture, à cause de sa nature tridimensionnelle, acquiert une plus grande présence. Toutefois la plupart de ses modes de fabrication, sauf le modelage, sont caractérisés par l'emploi d'intermédiaires qui ne permettent pas une expression aussi spontanée.

Confronté avec une pratique qui incarne en n'étant qu'illusoire (dessin) et une recherche formelle qui impose une présence d'apparence insensible (sculpture), je cherchais à résoudre le malaise formaliste en 1982, dans une installation à caractère illustratif accompagnée d'un texte: "Je me suis toujours interrogé sur mon travail... j'ai fini par comprendre que son résultat était tout simplement le reflet de mon être intérieur, de ce que je suis, de ce que j'ai fait de moi-même, de ce que la vie a fait de moi. C'est comme les rides de mon visage, la forme qu'a pris mon corps, les plis de mes vêtements... Tous sont l'empreinte de mon passage³." (Figure IX).

Cette réflexion engendra quelques installations à caractère d'autoportrait. Ces dernières se précisaient

³ Extrait du Catalogue d'exposition, 1982.

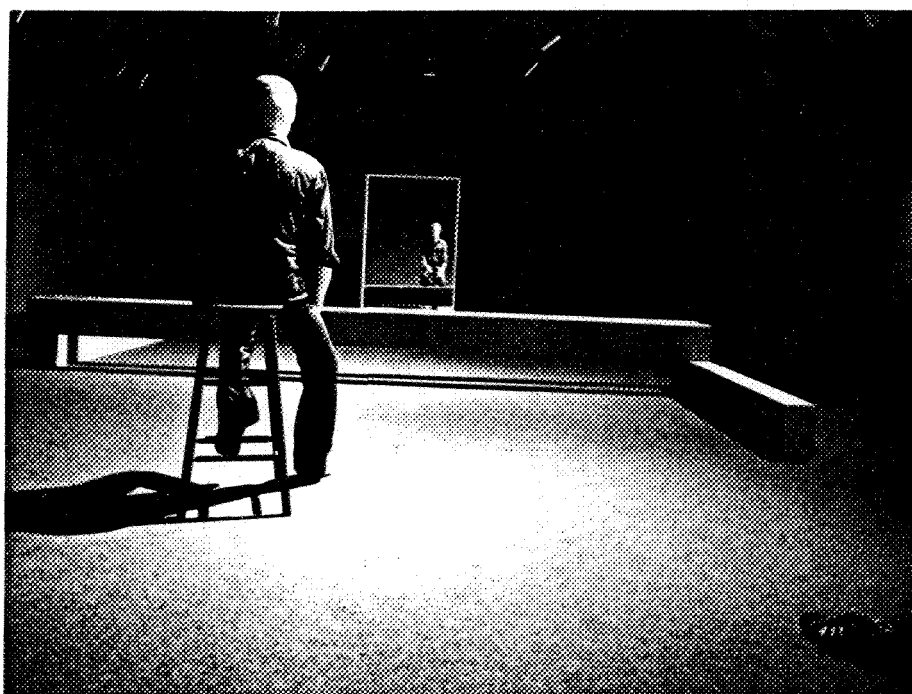


Figure IX. Empreinte, 1982; bois, plâtre, résine, miroir

par l'emploi de miroirs, de silhouettes et de moulages de moi-même. (Figures X, XI). Le problème d'identité apparaissant résolu, cela m'a permis un retour à des formes plus épurées dans un projet public réalisé en 1986. (Figures XII, XIII).

L'année suivante, une série sur papier dénotait la volonté de confronter les deux approches, (formaliste et gestuelle). Le jeu auquel je me livrais était d'opposer et d'unir sur une même surface des pratiques de nature divergente. (Figures XIV, XV). Ces dessins ont permis d'accentuer ma double position. En effet, je me sentais autant à l'aise avec l'aspect épuré de la sculpture minimaliste qu'avec les propos de Rauschenberg qui affirmait que sa relation avec l'art n'a rien à voir avec l'art, mais tout à voir avec la vie. Évidemment ces deux approches étaient essentiellement opposées mais elles m'étaient tout à fait nécessaires dans ma façon de voir et de faire. S'ensuivit naturellement l'idée de joindre ces approches aux pratiques du dessin et de la sculpture dans une installation.

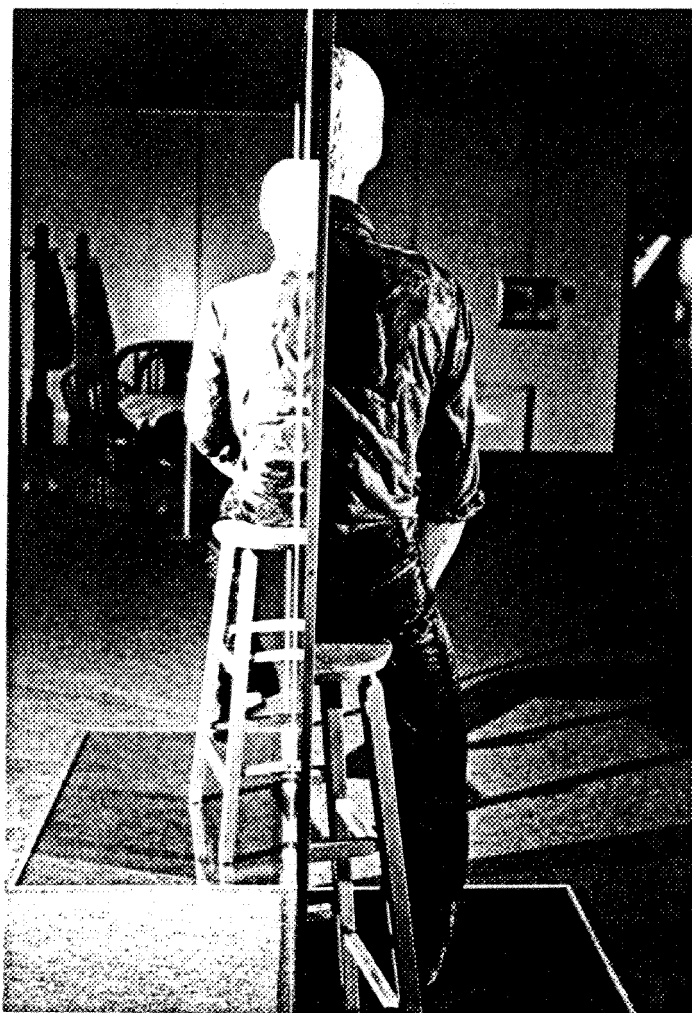


Figure X. Sans titre, 1983; plâtre, résine, miroir, plexiglass

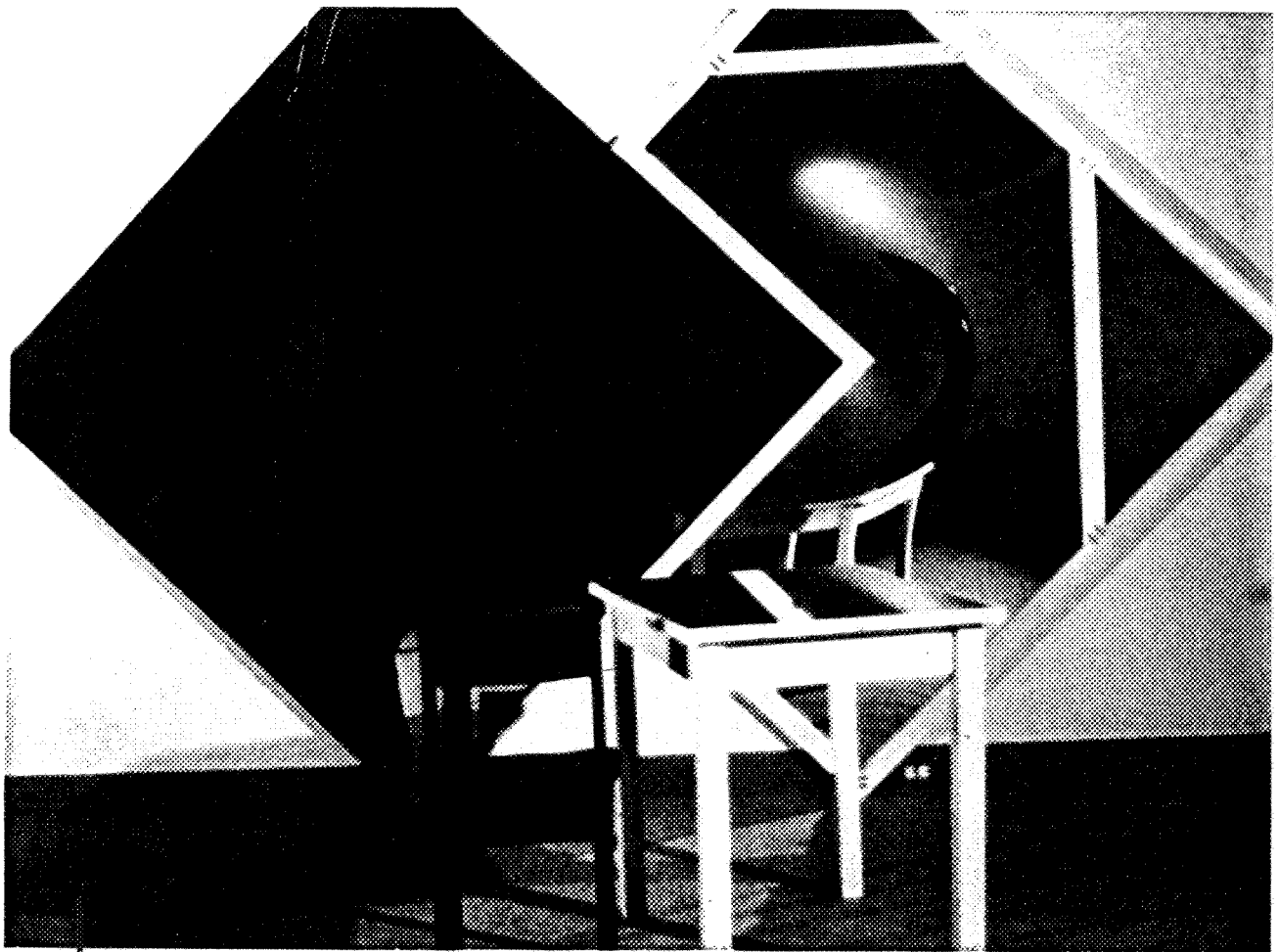
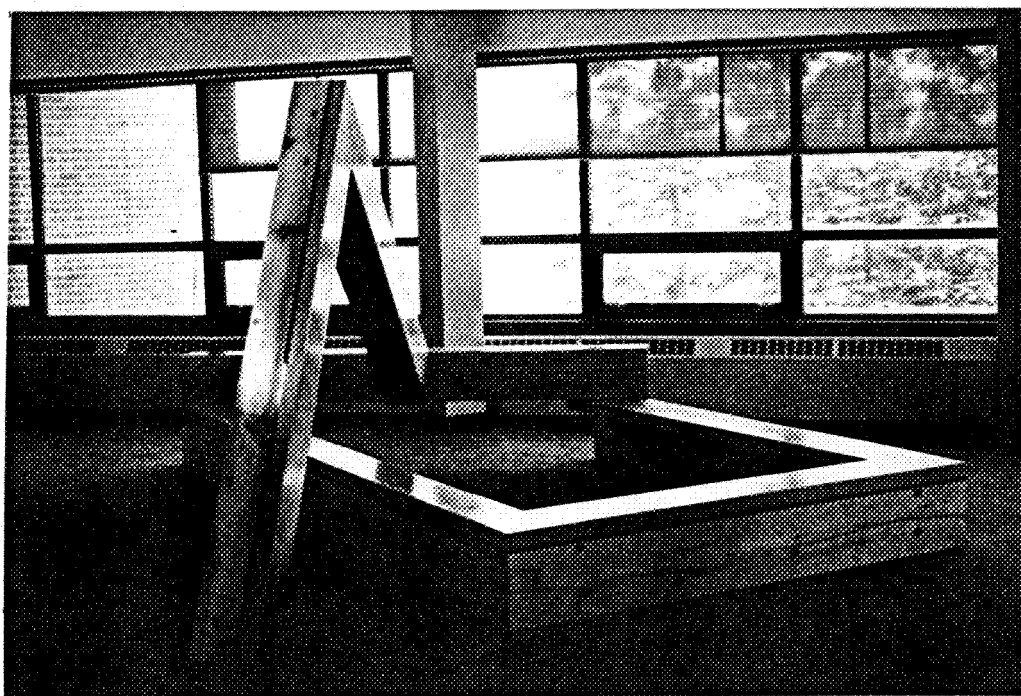
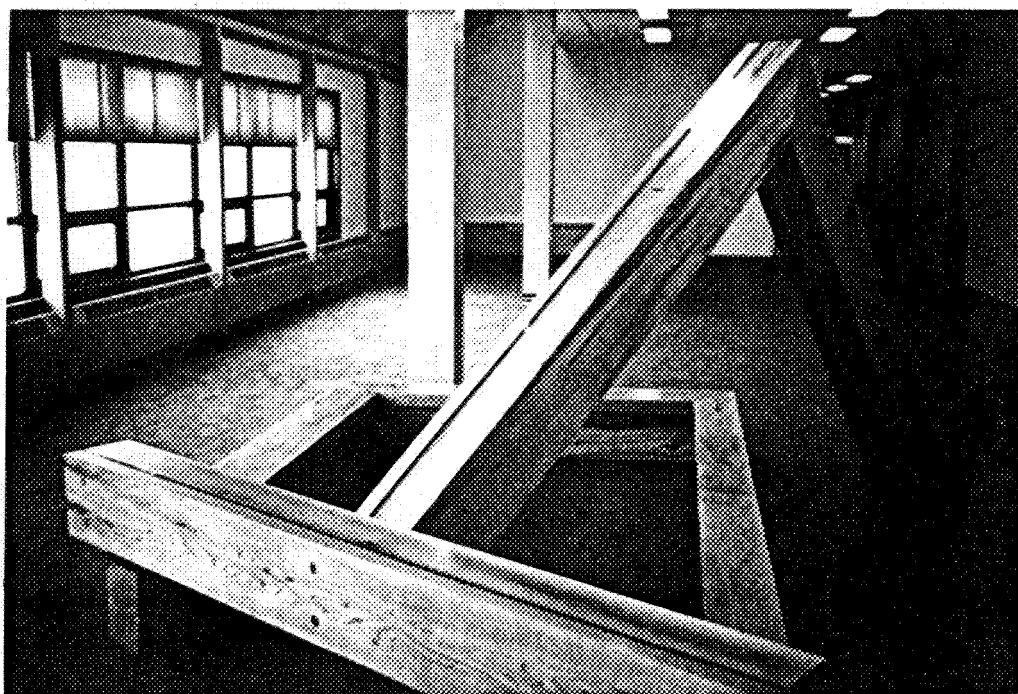


Figure XI. Sans titre, 1984; bois, toile, plexiglass-miroir



Figures XII et XIII. Sans titre, 1986; bois, plexiglass

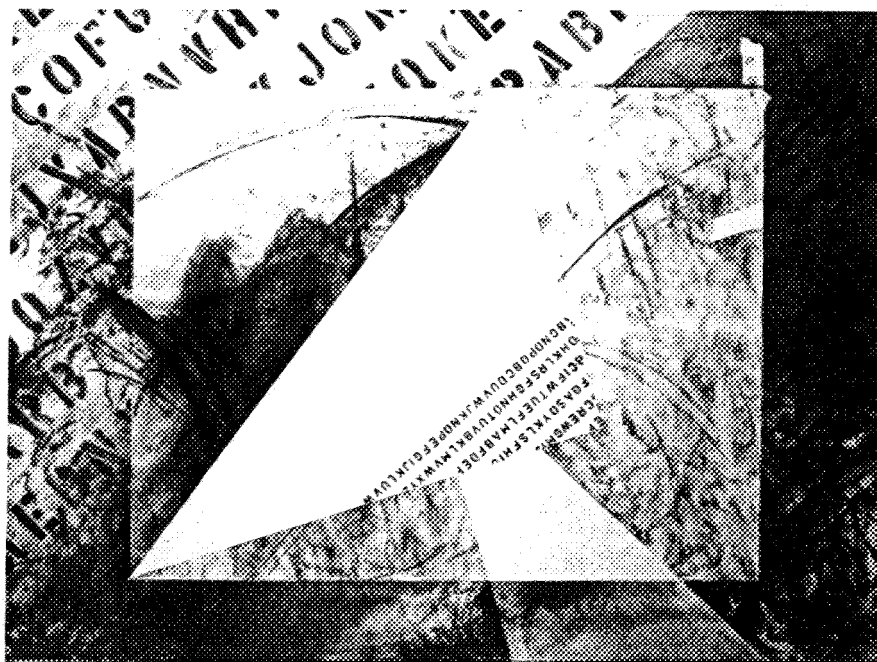


Figure XIV. Dessin 4, 1987; fusain, pastel sec

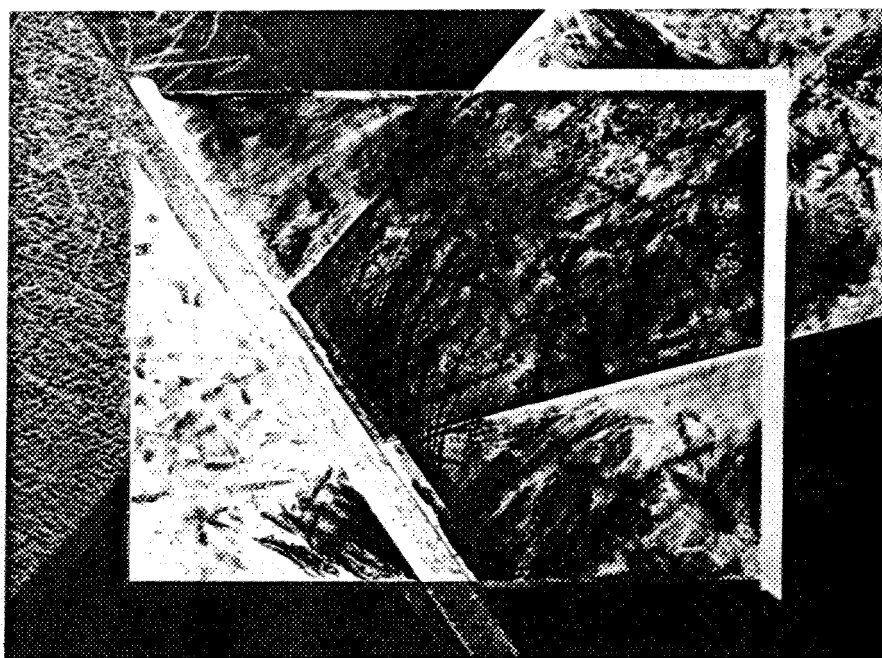


Figure XV. Dessin 7, 1987; fusain, pastel sec

CHAPITRE II: RECHERCHE INTÉGRATION DESSIN ET SCULPTURE

1. Expériences préliminaires

Deux réalisations se sont interposées chronologiquement entre celle des dessins de 1987 et un premier travail expérimental rattaché de plus près à ma recherche. Elles y étaient toutefois étroitement liées. Une réalisation grand format en dessin où s'intégrait un élément tridimensionnel (Figure XVI) et une installation faite à partir de matériaux de récupération de textures distinctes (bois, briques, ciment) (Figure XVII) ont établi les véritables premiers liens entre le dessin et la sculpture.

Un travail de recherche préliminaire s'est également développée à partir d'éléments sculpturaux. On pouvait remarquer dans cette installation une structuration de l'espace à partir d'un axe central. Le développement s'effectuait plus précisément à partir d'une verticale pour se transposer à l'horizontale (sur le plancher). Un retour à la verticalité nous était proposé par les éléments muraux. La composition spatiale était à la fois géométrique et éclatée: géométrique, à cause de l'élément central et son prolongement sur le plancher, éclatée par le traité plus libre des éléments muraux, ainsi que par un tracé au sol. Dans cette première expérience, le dessin

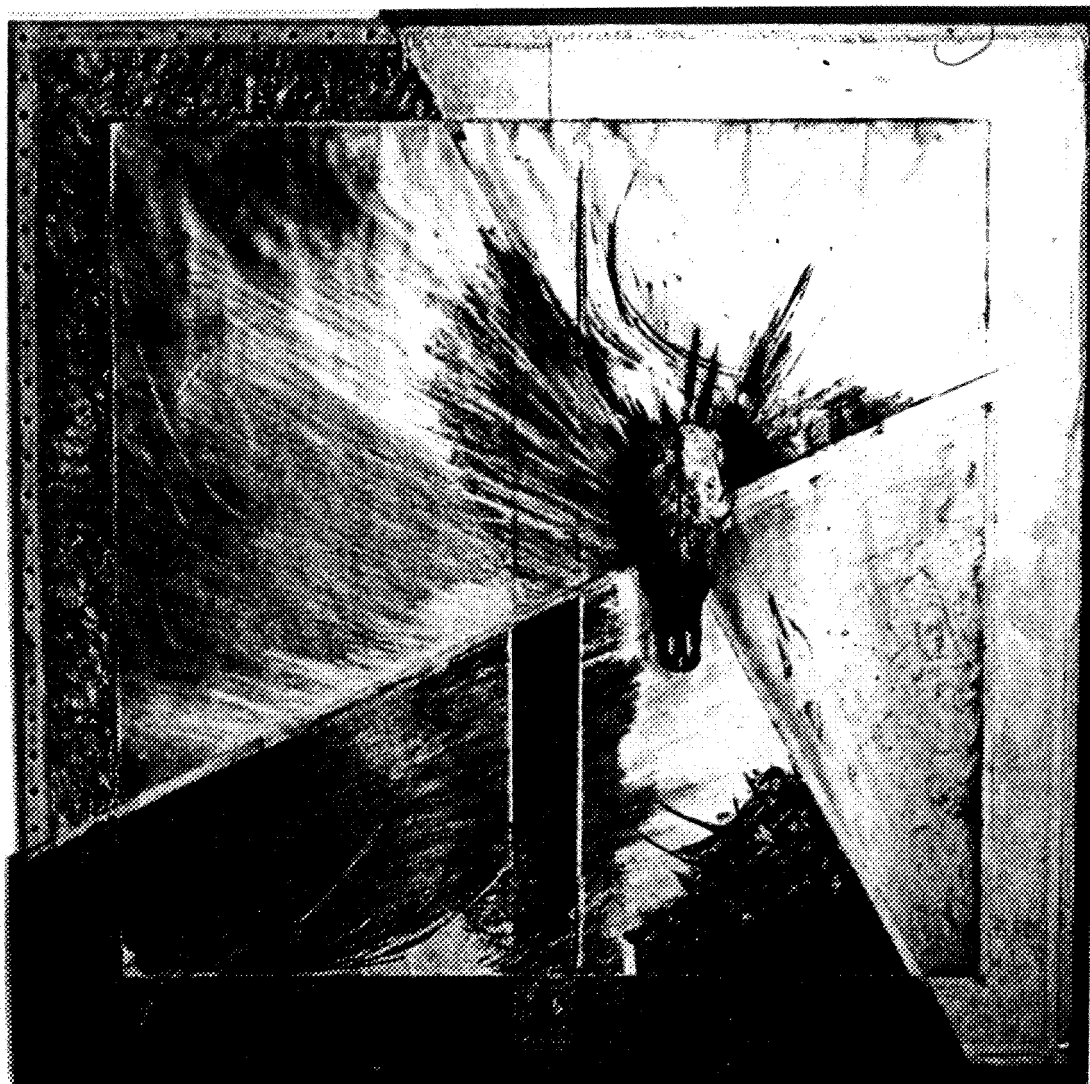


Figure XVI. Crâne, 1988; papier, fusain, pastel sec, crâne

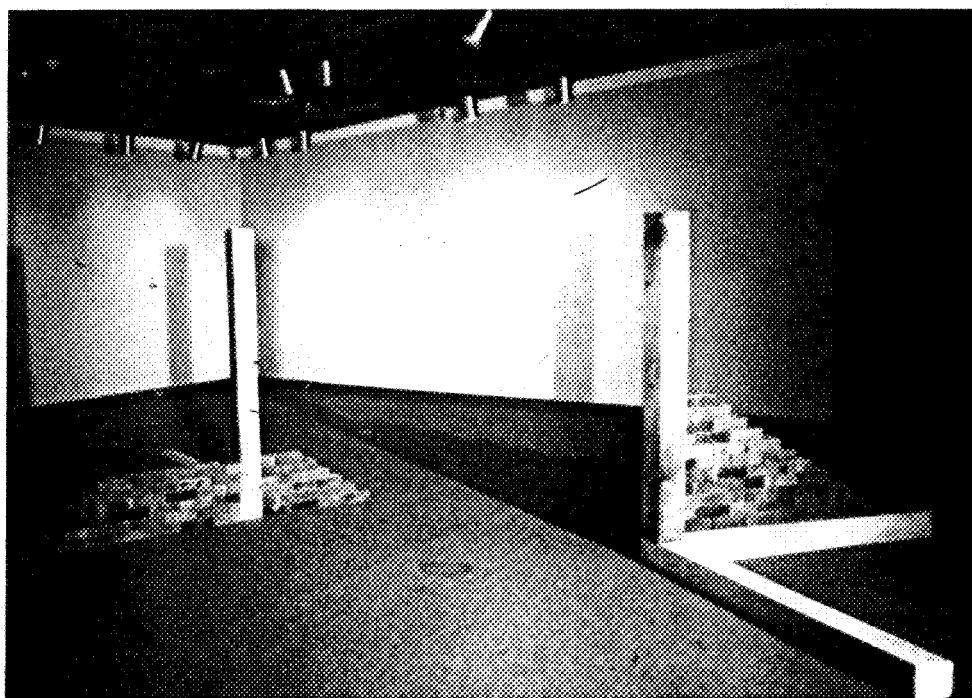


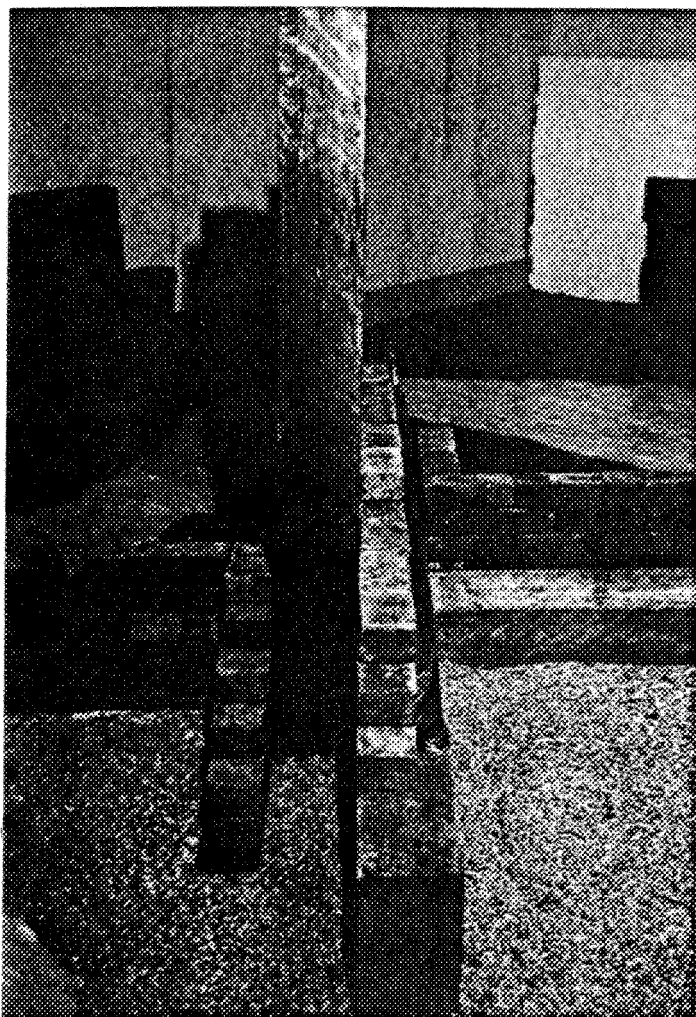
Figure XVII. Sans titre, 1988; bois, brique, ciment

s'est donc manifesté sur la surface du plancher, support rendu maniable par des médiums qui ne demandaient qu'à être déposés (tourbe, sciures de bois, roches volcaniques) pour ensuite s'exprimer sur les surfaces murales par l'entremise d'accumulation de briques et de pièces de bois, composantes aussi de la partie centrale de l'installation. (Figures XVIII, XIX).

2. Projet exposé

Dans ce travail préliminaire, le dessin se définissait de manière inhabituelle alors qu'il se présente de façon plus conventionnelle dans le projet exposé à cause de la décision d'inverser le procédé et d'utiliser le dessin comme point de départ de la réalisation. Au niveau conceptuel, le projet a toutefois une origine tridimensionnelle puisqu'il s'inspire d'un espace réel, d'un lieu qui m'est commun, qui fait partie de mes habitudes, de mon quotidien. Il a comme justification particulière ou prétexte un milieu architectural global, incluant le mobilier, les accessoires et intégrant des effets de climat, de lumière, de points de vue (éléments changeants). Ce milieu implique aussi un pouvoir évocateur d'événements et d'activités.

Le lieu et les événements évoqués alimenteront le dessin (représentation illusoire sur une surface) qui à son tour alimentera les éléments sculpturaux (transposition



Figures XVIII et XIX.
Sans titre, 1988
Bois, brique,
tourbe, roche,
sciure de bois



dans l'espace). Il s'effectue donc à travers ce concept un mouvement qui nous permet de passer de cet espace réel à la représentation bidimensionnelle, pour revenir à une transposition tridimensionnelle (éléments sculpturaux), fictive, du lieu.

Par ce travail, je me trouve confronté à une autre approche de la sculpture. La forme et la matière étant jusqu'à présent choisies et utilisées pour leur entité, elles deviennent parfois feintes, ruses ou illusions, à la manière du dessin. Le mode sculptural se trouve transformé par ce dernier. L'examen de la nature du dessin nous aide donc à comprendre le développement des éléments sculpturaux.

Dans le dessin, on retrouve trois niveaux de représentation. Ils m'est apparu naturel d'exploiter ces niveaux pour arriver à m'appropriier le lieu qui constituait ma justification première. Les deux premiers niveaux appartiennent à des approches déjà identifiées (gestuelle et formelle) alors que l'autre relève d'une figuration qui se rattache de plus près à une représentation fidèle (tradition du dessin) du sujet. Cette diversité d'approche s'explique par le caractère disparate des composantes (éléments architecturaux, effet de climat, évocation d'activités...) commandées par le lieu qui a servi de déclencheur au présent travail. Ils ne se présentent toutefois pas de façon très évidente puisqu'ils s'intègrent

l'un à l'autre pour sous-tendre une structure de formes, de textures, d'effets de lumière et de profondeur. (Figures XX, XXI).

Ainsi s'établissent sur la surface différents niveaux de rapport à une réalité. Certaines régions du dessin évoquent clairement des éléments architecturaux alors qu'ils sont dissipés ailleurs parce qu'ils se trouvent confondus avec des champs texturés, une application gestuelle ou des régions peu définies. Les champs texturés se rapportent parfois directement à des éléments du lieu alors qu'ils évoquent à d'autres endroits des effets de lumière et de climat. L'application gestuelle de certaines régions contraste avec la géométrie de l'espace.

Le dessin se développe à partir de trois supports carrés séparés les uns des autres. Cette structure primaire propose, sans aucune autre intervention, une lecture indépendante des surfaces. Une sous-structure, constituée d'éléments linéaires dessinés et de formes délimitant les champs texturés, rivalise avec la structure initiale pour créer un effet de continuité partielle entre les supports. Ce même rapport s'établira entre les différentes sections des composantes sculpturales du projet ainsi qu'entre le dessin lui-même et les composantes au sol pour créer une unité d'ensemble. Cette perception d'unité ne se fait toutefois pas sans hésitation puisque je cherche à maintenir un rapport où les genres et les pratiques se

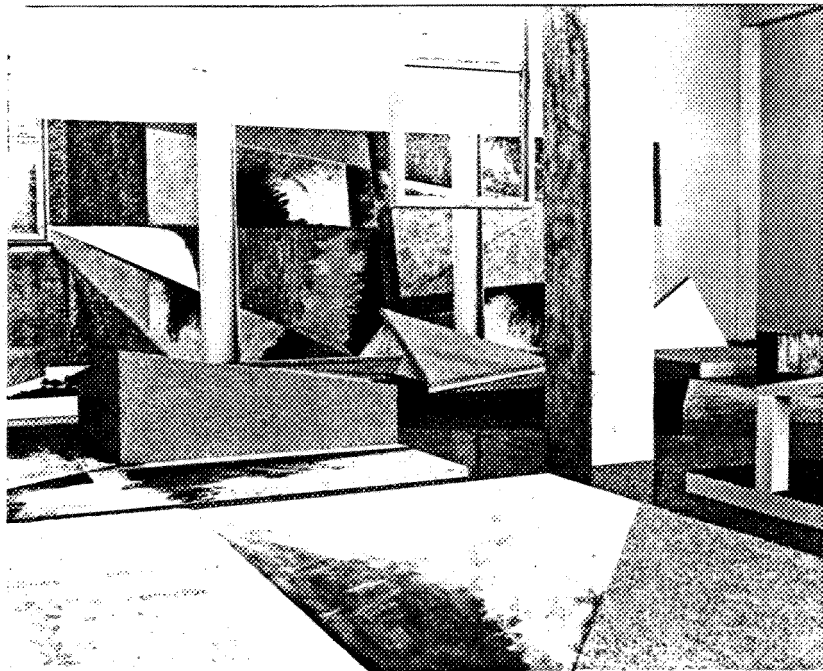


Figure XX. Lieu Commun, 1991; installation

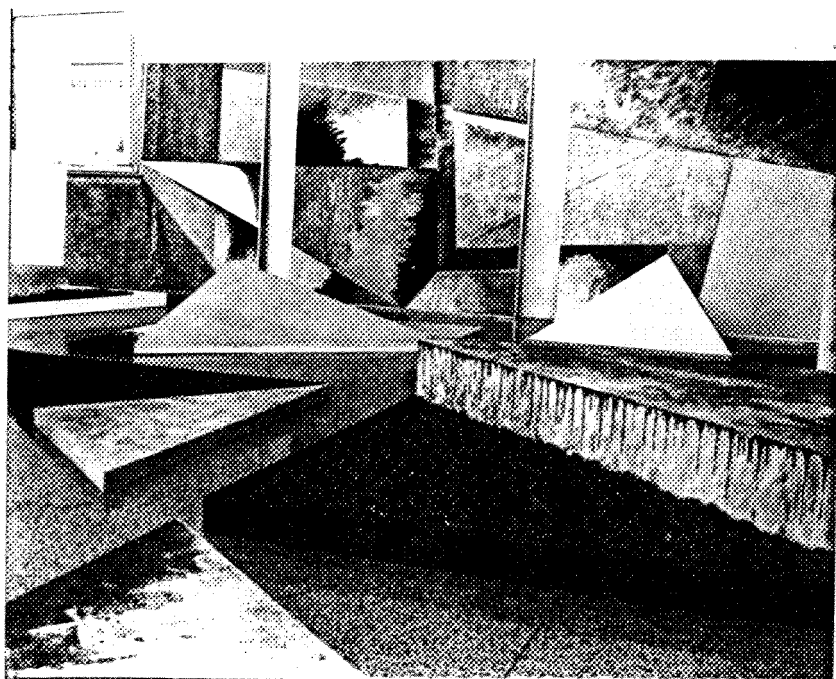


Figure XXI. Lieu Commun, 1991; installation

côtoient de façon intégrée mais aussi partagée. Quoique les genres ne puissent se dissocier de façon concrète, leur incorporation se fait parfois de façon imprévisible et interrompue. Les pratiques (dessin et sculpture) semblent avoir la possibilité d'autonomie, tout comme chacune des sections du dessin et des sections sculpturales de l'installation. (Figures XXII, XXIII).

La composante tridimensionnelle se développe à partir de la structure en triptyque du dessin. Elle s'inspire à la fois du milieu prétexte au dessin et des interprétations suggérées dans celui-ci. Les neuf éléments qui composent le travail sculptural permettent l'appropriation d'un espace suffisamment envahissant pour que le spectateur s'y intègre. Cette alternative est rendue possible par l'espacement de la structure initiale ainsi que par un tracé dont le trajet est dicté par une sous-structure. Tout comme dans la section dessin, la structure primaire suggère une lecture indépendante des formes alors que la sous-structure crée un effet d'unité partielle.

Il est aussi possible d'avoir un point de vue extérieur à l'oeuvre. Cette alternative est permise par l'espacement qui entoure sur cent quatre-vingts degrés l'ensemble du projet. Une relation intérieure-extérieure est aussi suggérée par certains indices dans l'installation. Elle reflète une des caractéristiques architecturales du lieu qui a déterminé le projet. Cette

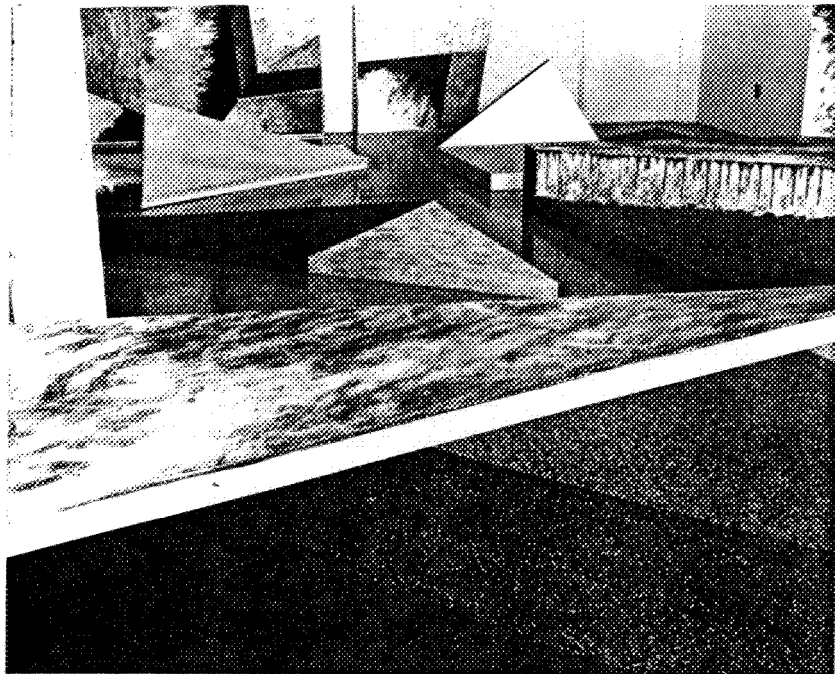


Figure XXII. Lieu Commun, 1991; installation



Figure XXIII. Lieu Commun, 1991; installation

relation se voit exprimée de façon précise dans le dessin par la figuration de fenêtres ouvertes sur l'extérieur. Elle s'y exprime ailleurs, de façon moins évidente mais avec autant d'efficacité. Cette relation s'affirme aussi à travers certains éléments tridimensionnels qui se démarquent de l'ensemble (cadres de porte et de fenêtre). Ces éléments se distinguent, par leur identité, des objets dont ils tiennent la place.

D'autres éléments s'apparentent aux composantes du milieu mais ne font que les suggérer puisqu'ils sont parfois transformés, jusqu'à défiguration totale. Ils sont contenus dans des formes arbitrairement définies pour établir des relations formelles à l'intérieur de l'ensemble. Tantôt ces formes évoquent le lieu par l'entremise évidente du dessin, tantôt suggèrent leur propre système. Cette organisation s'explique par le prolongement de lignes d'une section à l'autre et se manifeste parfois par une transposition des formes sur elles-mêmes, à partir d'une unité de dimension commune.

Les formes sont rehaussées par des textures qui se prêtent à toutes les astuces. Elles suggèrent tantôt le blanc des murs, copient parfois les différents traités du dessin, imitent les surfaces plâtrées et asphaltées, falsifient les masses en pierre et en ciment. L'illusion se mêle à la réalité par une juxtaposition de simulés et de vrais. Les éléments tridimensionnels nous font passer d'un

monde possible à un monde imaginaire, fictif. La sculpture devient momentanément support au dessin, le relief est parfois réel alors que sa profondeur est illusoire. (Figure XXIV).

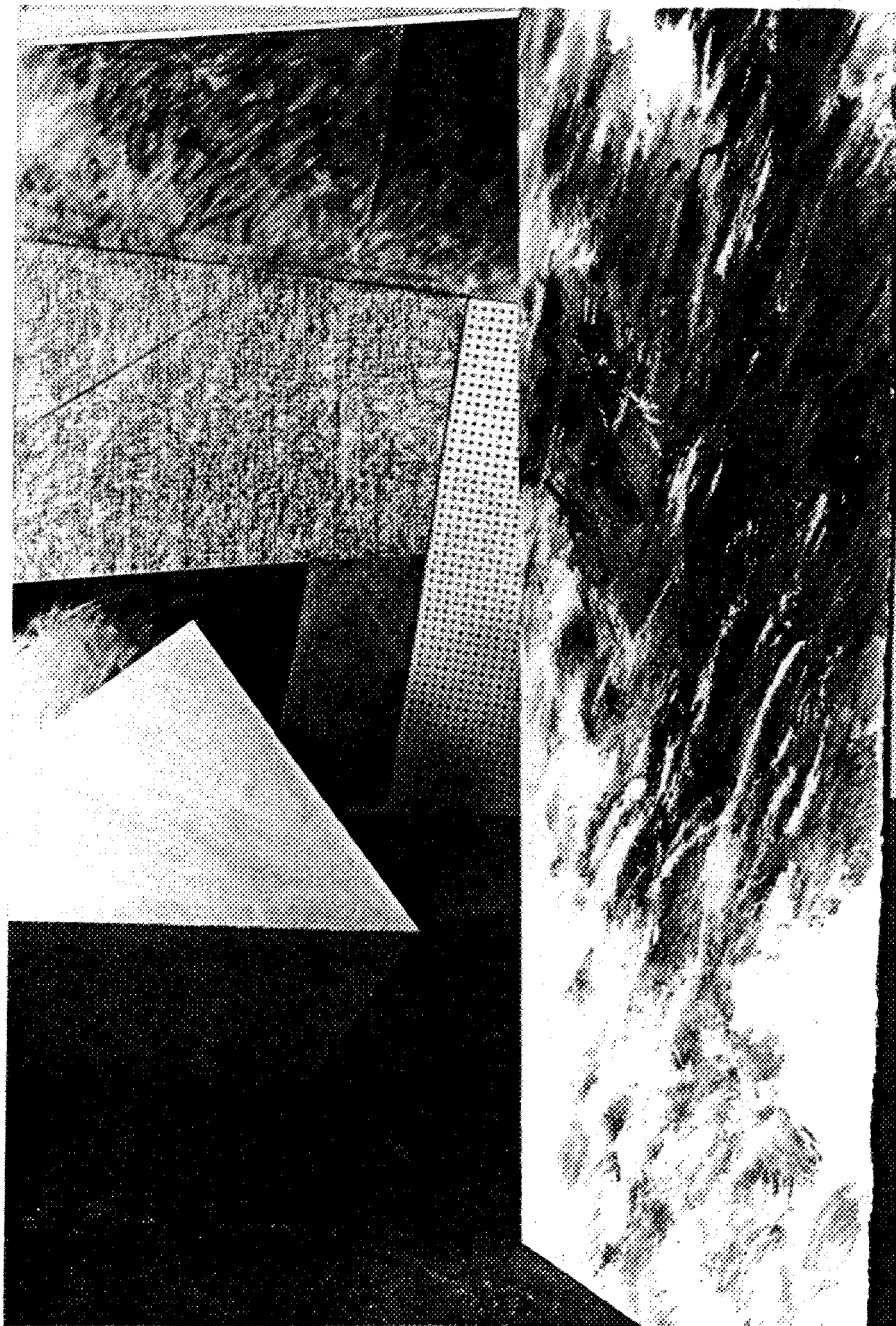


Figure XXIV. Lieu Commun, 1991; installation

CHAPITRE III: POINT DE VUE HISTORIQUE

1. L'interdisciplinarité

Par son caractère éclectique, le travail proposé semble rejoindre certaines des tendances dominantes de l'art actuel. Les croisements des pratiques se multiplient, les barrières tombent entre les disciplines, les attitudes sont à l'interdisciplinarité. Qu'elle soit justifiée par la prise en charge linéaire du modernisme ou par le constat d'échec de cette aventure même, la croisée des pratiques et des disciplines caractérise le travail des artistes contemporains tels Arnulf Rainer photo-peinture, Melvin Charney sculpture-architecture, Dominique Blain photo-sculpture, Pierre Lafleur peinture-architecture, Jocelyne Alloucherie dessin-sculpture.

Cette tendance amorcée au début du siècle a progressivement évolué, depuis la position timide des premiers collages cubistes à celle plus accentuée des futuristes italiens et aux actions collectives expérimentées lors des manifestations dadas.

Ball jouait du piano, Emmy Hennings chantait en français et en danois. Tristan Tzara, poète roumain, récitait des vers dans sa langue natale. Un orchestre de balalaïkas jouait des airs populaires russes. Le décor était l'oeuvre de deux hommes: Marcel Janco, avait fait de grands masques terrifiants de couleur rouge, et le peintre Jean Arp, avait fourni des toiles exécutées par lui-même et par quelques-uns des

artistes qu'il avait connus à Paris,⁴...

Dès les premières soirées du Cabaret Voltaire, tout est en place pour l'éclatement des pratiques artistiques et des barrières disciplinaires.

Les reliefs peints de Tatline et de Arp, les collages de Picasso et de Schwitters, <<se servant de bouts de papier, de ficelles, de morceaux de bois ou de métal, de plumes d'oiseaux, etc..⁵.>> sont l'expression des premières relations peinture-sculpture. Ces artistes engendrent, par le fusionnement des pratiques, la recherche d'un art global préconisé plus tard dans les approches cérébrales des années 1970.

Les artistes conceptuels professent la nécessité d'un <<art total>>, ... Leur attitude bouscule radicalement la notion même de catégories telles que le tableau, la sculpture, pour déboucher sur des expériences hybrides (l'arte povera), sur des actions éphémères (les happenings et les performances)⁶

La pratique artistique actuelle s'articule aussi à partir d'études des autres domaines, que ce soit des sciences sociales, de l'anthropologie ou des sciences pures. Toutefois elle maintient une relation étroite avec les disciplines avec lesquelles elle a des affinités

⁴ Calvin Tomkins, *Duchamp et son temps*, p. 56.

⁵ Joseph-Émile Muller et Romon Tio Bellido, *Cent ans de peinture moderne*, p. 147.

⁶ Joseph-Émile Muller et Romon Tio Bellido, *Cent ans de peinture moderne* p. 218.

traditionnelles telles la musique, le théâtre et la littérature. Elle ne se limite donc plus à aucune catégorie spécifique et se prête aisément à la conjugaison des disciplines artistiques.

2. L'installation

On peut difficilement parler de conjugaison des pratiques artistiques sans examiner la notion d'installation, sous laquelle se rallient plus souvent qu'autrement les pratiques qui ne se limitent pas à une seule catégorie. Le terme installation a servi, depuis son apparition dans le champ de l'art, à désigner une nouvelle formulation de la sculpture, devenant de plus en plus envahissante.

A propos de certaines oeuvres de Robert Morris, par exemple les L-Beams (1965), la nouvelle dénomination permet de distinguer une reformulation de la sculpture qui se développe dans le prolongement du minimalisme. Il ne s'agit pas que de la spécificité de la sculpture, mais d'une prise de conscience du contexte où s'actualise la proposition sculpturale. La sculpture n'est pas simplement un objet mais une situation. Pour sortir du réductionnisme solipsiste de la peinture moderniste, le minimalisme sculptural élargit et complexifie la question de l'art en interrogeant l'environnement social et institutionnel par une attention portée à l'ensemble des conditions matérielles du sculptural. Autrement dit, une attention au contexte spatial et temporel de l'oeuvre, ainsi qu'aux conditions de la perception, à sa contingence⁷>>

De là, le terme a connu une évolution, sa définition fut

⁷ René Payant, Une ambiguïté résistante, *Parachute*, no., 39, p. 7.

modifiée par l'attitude des artistes conceptuels.

D'autre part, lorsque le terme est employé à propos de Dennis Oppenheim, par exemple *An Attempt to Raise Hell* (1974) ou *Recall* (1974), il souligne l'intérêt pour des matériaux nouveaux (entre autres, la vidéo) et la mise en scène de compositions hybrides qui invitent le spectateur à prendre une autre attitude face à l'oeuvre d'art. Dès lors, qu'elle soit installation-sculpture, installation-photo, installation-architecture, installation-vidéo..., l'installation témoigne de diverses pratiques, <<alternative>>, qui se présentent comme critique des formes traditionnelles (et figées) de l'art, telles que la peinture et la sculpture, et comme déconstruction de leur idéologie.⁸>>

Depuis le début de la dernière décennie, le terme installation a servi à désigner la conjugaison peinture\sculpture et dessin\sculpture, lorsqu'ils opèrent dans un contexte spatial. Ainsi des installations présentées au Québec et ailleurs depuis le début des années 1980 ont mis en relation des pratiques de représentation bidimensionnelle et tridimensionnelle. Que l'on pense aux installations de Monique Mongeau, Eva Brandl, Louis-Paul Lemieux, Céline Baril, Sylvie Bouchard, Michèle Lorrain, Paul-Émile Saulnier et autres.

⁸ Ibid.

CHAPITRE IV: CONCOMITANCES

Bien que mon intention d'intégrer dessin et sculpture dans une installation se fondait principalement sur une expérience pratique singulière, elle ne pouvait cependant être complètement isolée. De même, il me parut peu étonnant de me rendre compte que la volonté d'intégrer dessin et sculpture ait déjà éveillé la curiosité de quelqu'un d'autre. Ainsi du 16 octobre au 22 novembre 1984, le Centre Saidye Bronfman de Montréal présentait l'exposition *Dessin-installation*.

Le conservateur Peter Krausz avait convié Diana Nemiroff à poursuivre la réflexion du Centre Saidye Bronfman sur la nature éclectique du dessin contemporain, et il en est résulté une proposition extrêmement originale dans laquelle six oeuvres de six jeunes artistes canadiens discourent brillamment sur les rapports entre le dessin et l'installation (comme entre la tradition et la modernité), et forçaient le regardeur à adopter alternativement des postures physiques et psychologiques contradictoires..⁹

Contradictoire, le thème de cette exposition qu'a organisée Diana Nemiroff l'est à prime abord. La planéité traditionnelle du dessin affronte l'espace tridimensionnel de l'installation: espace de la sculpture et espace de l'architecture. L'installation requiert du spectateur un comportement physique qui diffère de celui du dessin ou de la sculpture: confrontation de face à face pour le dessin, observation déjà pluri-dimensionnelle pour la sculpture qui exige qu'on en fasse le tour. L'installation\dessin suscite un type différent d'attention. Le regard du spectateur n'est propulsé ni vers l'avant comme pour le dessin, ni par un

⁹ Gilles Daigneault, *Dessin - installation*, Vie des Arts no. 118, p. 78.

mouvement circulaire, comme pour la sculpture, mais son corps est dirigé au travers de l'oeuvre. Contrairement donc au dessin et à la sculpture classique, qui appellent une fixité du regard, l'installation multiplie les points d'attention et réclame du spectateur une attitude nerveuse, une mobilité sans but, et produit une fragmentation de la perception¹⁰.

L'une des participantes de cette exposition était Jocelyne Alloucherie, dont le travail me permet d'établir des comparaisons. Depuis près de dix ans, Alloucherie entretient une pratique qui a conjugué à l'installation d'autres pratiques dont le dessin. A l'été 1985 à Montréal, dans le cadre de l'exposition *Aurora Boréalis*, elle présente une installation." Installation\peinture, installation\dessin, installation\architecture tout à la fois, l'oeuvre favorise autant de combinaisons possibles.¹¹ Chez Alloucherie, le dessin, généralement de facture vaporeuse, semble avoir comme fonction de faire contraste avec la rigueur des éléments sculpturaux. Selon Chantal Boulanger, "plus d'importance semble être accordée au fait de marquer une surface qu'au contenu du dessin."¹²

Cette observation est confirmée par les propos de l'artiste. "Le dessin prend valeur d'événement qui doit être "l'insensé", c'est-à-dire la dérogation, le dérapage

¹⁰ Chantal Pontbriand, *Dessin-installation*, *Parachute* no. 37, p. 37.

¹¹ Chantal Boulanger, "L'installation : au-delà de l'in situ", *Parachute*, no. 42. p. 18.

¹² *Ibid.*

à partir desquels toute chose devient réversible¹³".

Dans mon travail, le dessin a, au point de départ, sa propre surface, son contenu a la propriété (selon mon désir) de modifier la qualité texturale de la surface des pièces sculpturales. Il a donc comme fonction de s'intégrer aux éléments sculpturaux pour les modifier. Ces derniers acquièrent, par l'entremise du dessin, une facture artificielle lorsqu'on les compare aux formes architecturales qui composent généralement le travail d'Alloucherie. La matérialité de ses sculptures semble heurtée par le dessin alors que dans mon installation, le dessin se fusionne au sculptural.

Il y a aussi dans le travail de Jocelyne Alloucherie une mise en scène qui ne se rapproche en rien de la mienne. Dans mon travail, la mise en scène est linéaire, structurée et d'une rigueur plutôt excessive. La disposition de l'ensemble est dictée par une structure préétablie, chacune des composantes se trouve reliée par cet ordre. Selon Normand Thériault, chez Alloucherie la mise en place des objets peut varier selon les lieux, "un autre lieu donnant à la limite une autre oeuvre. Au moment des définitions chacune des composantes est autonome¹⁴." Mon projet, de toute évidence, ne permet pas une telle flexibilité.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Normand Thériault, Jocelyne Alloucherie, *Vie des arts* no. 126, p.34.

Malgré ces différences, certaines caractéristiques m'apparaissent concomitantes. Dans son approche comme dans mon projet, une juxtaposition de formes construites (qui s'imposent par leur présence) et d'un dessin à caractère vaporeux et gestuel vient contrer l'effet de solidité de celles-ci. Ainsi une mise en déroute de la représentation naît de la conjugaison de ces deux pratiques. On dénote, dans son travail comme dans le mien, la volonté d'une présence fixe (exprimée par les formes tridimensionnelles) et d'une présence fugitive (reliée au dessin). Les différents registres de représentation qui s'imposent par la conjugaison des catégories dessin\sculpture, semblent avoir des rôles respectifs bien définis chez d'autres artistes qui les exploitent. Le rôle du dessin est fréquemment plus mobile et expressif, celui de la sculpture, plus fixe, se charge généralement du propos formel.

Ce fait se présente dans la production récente de Paul-Émile Saulnier, artiste québécois originaire du Nouveau-Brunswick, dont les installations ont comme prétexte "l'orchestration de la condition inhumaine¹⁵" des opprimés et violentés. Le rôle distinct des deux pratiques se révèle dans son travail.

Au dessin est réservé la tâche d'exprimer la souffrance: corps torturés... Le mur détermine la

¹⁵ Manon Régimbald, *Les Nuits de vitre*, p. 15.

signification émotive de l'oeuvre (avec le dessin); le sol accentue ce sens et ajoute un propos formel de répétition et d'accumulation.¹⁶

Pascale Beaudet ajoute, en parlant de *Les Nuits de vitre*, installation réalisée par Paul-Émile Saulnier en 1988,

Les objets de Saulnier présentent un relief neutre, dénué d'expression, pour mieux signifier l'insensibilité du système oppressif. La référence à l'opéra, où les sentiments et les situations sont paroxystiques, et qui plus est à l'intérieur du dessin, confirme que l'émotion doit passer par le graphique¹⁷.

Le rapprochement avec l'oeuvre de Saulnier peut se limiter à cette observation puisque son travail se réfère avant tout à des événements historiques alors que ma réalisation s'inspire de l'expérience singulière d'un lieu.

De ce point de vue, la correspondance au travail de Jocelyne Alloucherie m'apparaît plus juste. Il y a affinité dans le sens où l'installation chez Alloucherie a aussi un caractère évocateur d'autres lieux.

Cet ensemble que Jocelyne Alloucherie présentait à Aurora Boréalis à l'été 85 à Montréal dessine dans l'espace une géographie ouverte, une sorte de jardin parsemé de monuments qui évoquent des stèles ou des autels...Nous avançons dans une allégorie du lieu: un jardin de souvenirs, un cimetière peut-être... Lieu de travail de la mémoire pour une fiction du lieu¹⁸.

¹⁶ Pascale Beaudet, Paul-Émile Saulnier, *Espace* V.5 no. 4 p. 36.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Chantal Boulanger, "L'installation au-delà de l'in situ", *Parachute* no. 42. p. 18.

Je rappelle que mon projet a comme prétexte une relation spatiale. Il renvoie à un environnement, à des éléments architecturaux: du mobilier, aux effets de climat, aux souvenirs d'activités. Lieu commun, d'apparence banale, qui fait partie du quotidien. Espace accoutumé aux fréquentations courantes. Ce lieu commun, quand il se révèle sous une autre identité ou sous sa vraie nature, devient ce qu'il y a de plus particulier: atelier d'enseignement et de travail de création, espace où dominant successivement vacuité (de la feuille blanche) et plénitude (moment où surgit l'oeuvre); milieu qui fait appel à la raison et à la passion, à la plus grande lucidité aussi bien qu'à la démence; endroit où doivent régner l'ordre et le désordre, la souffrance et le plaisir; lieu à la fois cloîtré et ouvert, occasion de création.

CONCLUSION

L'amorce véritable de ce projet, si j'en rappelle les racines, se trouve dissimulée dans l'intérêt des pratiques du dessin et de la sculpture, c'est-à-dire le contentement ressenti dans l'exploration à grande échelle d'un mode sculptural régi par une approche formelle et l'esprit de spontanéité contenu dans une pratique plus libre du dessin. Le projet de recherche formulé au printemps 1988 allait canaliser des pratiques devenues, à la limite, inassouvissables.

Les premières expériences de conjugaison des deux pratiques se sont avérées intéressantes quoique hésitantes. Elles ne cherchaient pas à questionner de façon fondamentale les acquis de mes deux pratiques. Elles ouvraient toutefois des voies possibles dans l'intégration dessin-sculpture.

Le projet exposé ne prétend pas plus mais il questionne sérieusement mon approche antérieure de la sculpture, au point où je n'en reconnais les traces que par la géométrie rigoureuse de l'ensemble.

Le travail présenté ne propose qu'une solution parmi d'autres qui me sont venues à l'esprit antérieurement et simultanément à la réalisation. Sans oublier celles qui m'ont été possibles de découvrir à travers le travail des

artistes dont les oeuvres conjuguent la pratique du dessin et de la sculpture, indépendamment des prétextes qui justifient leur activité artistique.

Mon projet me semble aujourd'hui fixé. Il m'apparaît toutefois chargé de maintes possibilités. Ces perspectives nouvelles me permettent d'anticiper la poursuite de cette recherche.

BIBLIOGRAPHIE

BEAUDET, Pascale, "Paul-Émile Saulnier, Des Installations et l'histoire", *Espace*, vol. 5, no. 4 (été 1989), p. 3.

BOULANGER, Chantal, "L'installation: au-delà de l'insitu", *Parachute*, no. 42 (printemps 1986), p. 18.

DAIGNEAULT, Gilles, "Dessin-installation", *Vie des arts*, no. 118 (mars 1985), p. 78.

EHRENZWEIG, Anton, *L'ordre caché de l'art*, traduit par Francine

Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, 1982, 366 p.

MULLER, Joseph-Émile et TIO BELLIDO, Ramon, *Cent ans de peinture moderne*, 2e ed., nouvelle, Paris, Fernand Hazan, 1985, 233 p.

PAYANT, René, "Une ambiguïté résistante", *Parachute*, no. 39 (été 1985), p. 7.

PONTBRIAND, Chantal, "Dessin-installation", *Parachute*, no. 37 (hiver 1984-85), p. 37.

RÉGIMBALD, Manon, "Les Nuits de vitre, Paul-Émile Saulnier", (catalogue d'exposition), Musée régional de Rimouski, 1989, p. 15.

THÉRIAULT, Normand, "Jocelyne Alloucherie", *Vie des arts*, no. 126 (mars 1987), p. 34.

TOMKINS, Calvin, *Duchamp et son temps*, 2e ed., trad. par Jacques Papy s.l.é., Time-Life, 1973, 191 p. (coll. "Time-Life")