

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'OEUVRE  
PRÉSENTÉE A  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC A CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN ARTS PLASTIQUES

PAR

LOUISE SAULNIER

**"UNE PIERRE, DEUX COUPS"**

SEPTEMBRE 1987



### **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.

Résumé de la communication accompagnant l'œuvre de Louise Saulnier présentée dans le cadre de la Maîtrise en Arts Plastiques.

---

Ma recherche vise l'autonomie et l'unité de l'objet sculptural. Ce qui est visé, c'est d'accentuer l'objet, non le lieu, en éliminant au maximum les influences extérieures. En ce sens, l'exposition présentée n'est pas une installation mais un milieu, créé par assemblage, où chaque élément est autonome dans un espace rythmé, vivant, tout en étant interdépendant dans la présentation.

Jusqu'à maintenant, mes sculptures étaient des entités; mon travail artistique ne cherchait pas à créer des relations spécifiques entre les éléments élaborants un ensemble plus complexe et plus large.

Pour "Une pierre, deux coups", l'objectif essentiel au niveau de la présentation, est d'obtenir, avec le minimum de matériau, d'une façon subtile, le maximum d'effet, d'expression tant au point de vue formel que conceptuel.

L'espace d'exposition se divise en deux parties horizontales: le plafond, le plancher et en trois zones latérales structurant des espaces par la création de trois milieux ambients, soit un milieu **aquatique** : la section d'ardoise noire, **maritime** : la section centrale et **aérienne** : section de marbre blanc. Chacune de ces zones procure une perception visuelle correspondante, soit d'immersion (zone **aquatique**), d'émergence (zone **maritime**) et d'immersion

(zone aérienne ).

Transposer dans la matière certaines caractéristiques des éléments fluides (eau / air) et offrir ainsi à la pierre la possibilité de dire que tout est relatif, illustrer certains aspects complémentaires entre fluides et solides, valoriser et contrer les oppositions de ces éléments naturels tels, la transparence, la légèreté, la réflexion et le mouvement, voilà les objectifs principaux de mon geste artistique.

"Une pierre, deux coups", c'est la volonté de respecter les éléments, de créer un environnement symbolique naturel transcrivant en fragments de paysage certaines réalités physiques de l'eau, de l'air et de la pierre, ainsi que quelques milieux ambients soit aquatique, maritime et aérien.

La création d'un milieu faisant apparaître le phénomène d'opposition entre la fluidité de l'eau, de l'air et le matériau, la pierre, peut trouver ses sources conceptuelles dans certaines théories dont celle du linéaire et du pictural de Heinrich Wolfflin, celle de

de Gaston Bachelard sur le développement des forces imaginantes de notre esprit et enfin celle des modes de fonctionnement des deux hémisphères cérébraux. Les principaux éléments, en terme d'opposition complémentaire, communs à ces trois théories sont l'idée et la matière. "Une pierre, deux coups", illustre la dualité de l'idée et de la matière. La thématique eau/air, c'est-à-dire l'idée représentée par la forme, occupe le plafond tandis que le plancher, devient la zone de la matière. Ce milieu vise à unifier les oppositions (idée-matière) pour atteindre l'équilibre qui est créé par le spectateur reliant le plafond et le plancher par sa présence. C'est de lui que relève la création des interactions des différents ensembles formant l'exposition.

Pour cette présentation, la pierre n'est pas seulement un instrument de l'expression mais l'expression elle-même.

## TABLE DES MATIÈRES

	Page
RÉSUMÉ.....	i
TABLE DES MATIÈRES.....	IV
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I DESCRIPTION DE L'EXPOSITION.....	
1.1 L'anti-installation, un milieu.....	2
1.2 Description du milieu.....	5
1.3 Zone, relativité de perception et milieu.....	6
CHAPITRE II LE MATERIAU.....	
2.1 Le choix.....	11
2.2 La thématique et les choix formels.....	17
2.3 Opposition entre les éléments réels..... et les éléments symboliques	22
2.4 Le traitement.....	24
CHAPITRE III CONFIRMATIONS THÉORIQUES.....	
3.1 Les théories.....	26
3.11 Le linéaire et le pictural de Heinrich Wolfflin	26
3.12 Les forces imaginantes de Gaston Bachelard.....	27
3.13 Les modes de fonctionnement du cerveau.....	28

	Page
3.2 Comparaison des théories.....	28
3.3 L'équilibre comme but de la dualité.....	30
Conclusion.....	32
Bibliographie.....	34
Annexe I.....	37

**INTRODUCTION**

"On peut remarquer que toute activité artistique consiste à transcender des données de la nature [...] on peut se dire aussi: la nature, œuvre de Dieu garde l'empreinte de la perfection divine mais, cette empreinte est cachée aux yeux de l'homme partout ce qui distrait et même l'aveugle: le don de l'artiste est ce pouvoir de révéler quelque chose, d'éveiller d'une façon furtive ou puissante cette Belle au Bois Dormant [...]. Exprimer quelque beauté et mettre en cause un attribut divin, faire des œuvres sacrées. Toute valeur d'Art authentique est sacré c'est donc un sens singulièrement profond". (1)

(1) P.R. Pagamey, L'art sacré du XXe siècle, p. 62, 63

**CHAPITRE 1**  
**DESCRIPTION DE L'EXPOSITION**

**1.1 L'anti-installation, un milieu.**

L'exposition n'est pas une installation, c'est plutôt une anti-installation. Les composantes physiques environnementales du lieu (murs, plafond et plancher) n'ont ici qu'une fonction de soutien. L'aspect physique, historique ou social du lieu d'exposition n'interfère pas avec les sculptures présentées. Ce lieu est surtout un moyen de transplanter les paysages imaginaires et un soutien physique à ceux-ci.

Ma recherche vise l'autonomie et l'unité de l'objet sculptural. Ce qui est visé ici, c'est d'accentuer l'objet, non le lieu, en éliminant au maximum les influences extérieures. Les sculptures doivent, non pas survivre, mais être assez fortes pour vivre seules sans avoir besoin d'autres interférents.

L'installation se base le plus souvent sur le caractère architectural du lieu de l'exposition. Les caractéristiques du lieu délimitent, dirigent, localisent et même, à certains moments, restreignent grandement l'expression de l'artiste et vont jusqu'à déterminer la forme, le contenu et les éléments de l'installation. Les aspects historique et/ou social sont également des facteurs qui peuvent diriger l'installation d'une manière ou d'une autre. Ces restric-

tions, ces limitations, m'apparaissent trop directives pour le geste créateur. L'œuvre doit imposer ses critères au lieu et non le lieu imposer les siens à l'œuvre.

La présentation envisagée, "Une pierre, deux coups", est un "milieu", la création d'un espace artistique rythmé, vivant et par le fait même autonome. Dans cette recherche, chaque sculpture fonctionne individuellement, tout en étant interactive avec les autres composantes de l'exposition. A la fois objet individuel et collectif, élément unique et multiple, l'objet sculptural, objet particulier devient le tout sans s'annihiler dans la globalité de la présentation. En ce sens, "Une pierre, deux coups" est plus une anti-installation qu'une installation: une anti-installation parce que le lieu physique ne constitue pas un des éléments principaux de l'exposition, mais plutôt offre un "milieu" propice pour recevoir les éléments de celle-ci; un milieu, non pas social ou historique ou architectural, mais surtout une ambiance, une atmosphère, un cadre, un climat, un entourage, un environnement, un lieu dans lequel un être ou une chose se trouve ou est placé.

Jusqu'à maintenant, mes sculptures étaient des entités; mon travail artistique ne cherchait pas à créer des relations spécifiques entre des éléments élaborant un ensemble plus complexe et plus large. Cette habitude de travail ne pouvait, de toute évidence, convenir à la problématique de "Une pierre, deux coups" visant une intégration plus globale des objets sculpturaux.

Mes éléments sculpturaux sont de dimensions réduites, comparés aux sculptures sur pierre traditionnelle. Généralement, ce matériau est utilisé soit pour créer des sculptures monumentales placées à l'extérieur, ou de petits objets sculpturaux présentés sur un socle. Compte tenu du temps relativement long pour la réalisation d'une pièce avec ce matériau, les expositions de sculptures sur pierre sont généralement collectives. En effet, il est rare de voir des expositions solo avec ce médium.

Alors, comment présenter de petits éléments sculpturaux sans l'utilisation de socle dans une exposition solo? Mes pièces sculpturales sont de formats réduits, et ce genre de présentation ne répondait d'aucune manière aux objectifs que je désirais atteindre dans la recherche présentée. Pour "Une pierre, deux coups" l'objectif essentiel, au niveau de la présentation, est d'obtenir, avec le minimum de matériau, d'une façon subtile, le maximum d'effet, d'expression tant au point de vue formel que conceptuel. La réponse à cette question fut de créer par assemblage, un lieu interactif où chaque composante est à fois individuelle et collective.

Comment structurer ce genre de présentation, sans compromettre les volontés premières de la recherche, ni affecter le matériau lui-même et ses caractéristiques spécifiques? Laissons pour l'instant de côté les caractéristiques du matériau choisi, pour bien cerner les problématiques essentielles proposées par l'exposition "Une pierre, deux coups", soit de créer un milieu où chaque élément est autonome

dans un espace rythmé, vivant, tout en étant interdépendant dans la présentation globale. Après avoir envisagé différentes pistes, la principale étant l'installation, force me fut d'admettre qu'elles ne pouvaient combler les aspects du problème posé.

Finalement, une solution se présenta qui, après expérimentation, se révéla comme très efficace: la technique d'assemblage selon le principe de l'ensemble et du sous-ensemble. Chaque élément, dans le cadre de la présentation constitue un sous-ensemble. Ces sous-ensembles, une fois assemblés forment des ensembles sculpturaux. Par exemple, chaque pierre/fragment (sous-ensemble) est une sculpture qui, lorsque assemblée aux autres éléments, devient une autre sculpture (ensemble). Ces ensembles structurent l'espace physique en deux parties horizontales et parallèles. Une description plus précise permettra de visualiser les mécanismes d'assemblage et la structuration générale de l'espace.

### **1.2 Description du milieu.**

Dans l'espace d'exposition, les deux parties principales occupent chacune une zone précise. La partie supérieure de l'espace, c'est- à-dire le plafond, soutient une ellipse inclinée dont la ligne intérieure est légèrement inférieure à la ligne extérieure (Voir annexe I). Mesurant environ trente pieds de long par vingt pieds de large, cette  llipse se divise dans le sens de la largeur en deux sections: la première est faite de minces plaques d'ardoise noire et la seconde de marbre blanc.

La partie inférieure (plancher), quant à elle, supporte plusieurs ensembles sculpturaux formés principalement de plaques déposées au sol. L'un de ces ensembles est déposé au centre de l'ellipse de pierre suspendue au-dessus d'elle, tandis que les autres sont déposées au sol autour de cette pièce centrale.

L'exposition habite le centre de la salle estompant ainsi les limites latérales réelles du lieu. Ce choix d'emplacement suggère fortement un espace oriental allant à l'encontre de nos habitudes sociales et culturelles. Les occidentaux disposeront naturellement leurs meubles en périphérie de la pièce, c'est-à-dire le long des murs. Les orientaux, quant à eux, ont tendance à employer l'espace central d'une pièce. Cette perception de l'espace est culturelle et dépend avant tout de l'environnement.

Le milieu ainsi créé amène des types de perceptions différentes, dépendamment de la situation et de la motivation du regard du spectateur.

### **1.3 Zones, relativité de perception et milieu.**

Ce qui ressort principalement de la description sommaire précédente, c'est la division de la structure de l'espace physique en trois zones d'environ douze pieds chacune. Une vue latérale de l'exposition la subdivise en zones verticales en prenant comme point de repère le plafond. Donc, cette division latérale permet trois types de perceptions visuelles, c'est-à-dire les impressions qui se produi-

sent chez le spectateur en fonction de l'arrangement particulier des pièces en ensembles sculpturaux. Chacune de ces zones latérales transforme les références spatiales du spectateur.

Ces trois zones symboliques sont les suivantes: la première sous l'eau, la seconde dans l'air et près de l'eau et la troisième dans l'air.

La zone d'immersion est composée de plaques d'ardoise noires formant la première section de l'ellipse et des sculptures qui sont placées en-dessous de celle-ci. C'est une perception sous-marine. Cette zone d'immersion est délimitée par les ardoises noires, démarquant l'air et l'eau, et l'ensemble sculptural, représentant le fond marin. Cet ensemble sous-marin porte les traces directes de l'érosion de l'eau, par la formation de demi-sphères concaves creusées sur chacun des sous-ensembles fait de marbre blanc. La zone d'immersion génère des impressions particulières chez le spectateur en fonction de certains facteurs, soit l'angle de l'ellipse, la position du spectateur à l'intérieur de cette première zone latérale, la disposition et la dimension des sous-ensembles de marbre blanc, ainsi que le traitement spécifique des pierres constitutantes.

L'angle que fait la section de l'ellipse d'ardoise noire par rapport au plancher est légèrement supérieur sur la ligne extérieure que sur la ligne intérieure et crée une perception relative des sculptures faisant partie de cet environnement. Cet angle prend énormément d'importance quand on situe le spectateur à l'intérieur de la ligne d'immersion.

En effet, lorsque le spectateur se trouve à l'extrême extérieure de l'ellipse, à l'entrée de la salle, la distance entre sa tête et les plaques d'ardoise est plus grande que lorsqu'il est situé à l'extrême intérieure de la partie noire de l'ellipse. Ce qui revient à dire que les plaques d'ardoise à cet endroit, sont plus présentes, restreignent l'espace verticalement et transforment la perception du spectateur. A ce point, sa perception visuelle est trompeuse, comme s'il avait l'impression d'être plus grand, plus haut par rapport au fond marin. Les sculptures situées à cet endroit vont donc lui paraître en altitude, plus éloignées, plus petites. Par contre, à l'autre extrémité, le spectateur se sent plus près du fond marin, et sa perception est donc plus rapprochée des objets, alors, ceux-ci lui paraîtront plus grands.

La disposition et la dimension des sous-ensembles de marbre blanc jouent un rôle effectif pour appuyer cette perception. Les pierres de plus grand format, ayant un traitement plus espacé, sont pour la plupart situées vers l'extérieur de l'ellipse, tandis que les plus petites ont volontairement été placées près de la zone centrale. Celles-ci ont subi un traitement plus dense accentuant l'effet d'éloignement.

La troisième zone, c'est-à-dire la deuxième section de l'ellipse en plaques de marbre blanc, se veut aérienne, en même temps qu'un second lieu d'immersion comparable à la première section d'ardoise. Cette zone en effet, a le même arrangement, quoique inversé, tant

en ce qui concerne l'angle des plaques que les ensembles situés en dessous de celles-ci. Ces ensembles disposés au sol sont de marbre beige et gris.

C'est une perception aérienne, légère, transparente, contrairement à celle de la zone sous-marine, qui alourdissait beaucoup plus l'espace d'immersion. Les plaques de marbre blanc peuvent suggérer des nuages et ne constitue pas par elles-mêmes une délimitation objective à cet espace. Les ensembles sculpturaux de cette zone latérale forment le relief terrestre et les pierres présentent la forme spécifique du mouvement de l'air. Nous retrouvons ici le même principe de fonctionnement, la même relativité de perception que nous avons expliquée précédemment; autrement dit, c'est en jouant avec l'angle de l'ellipse du plafond par rapport à la dimension des sculptures au plancher, qu'il est possible de suggérer différents niveaux de perception avec une certaine relativité.

Revenons maintenant à la deuxième zone latérale dont le rôle essentiel est d'unifier et de synthétiser les données imaginaires communes aux deux zones d'immersion de l'ellipse, c'est-à-dire la notion de fluidité et de flottabilité.

C'est une zone centrale d'émergence constituée de deux ensembles: le premier est fait de plaques de marbre beige et le second de pierres brutes avec ajouts de miroirs. C'est une zone maritime, à la fois aquatique et terrestre, dégagée de l'influence de l'ellipse elle-même. En effet, la perception est identique quelque soit la position

du spectateur à l'intérieur de celle-ci. De par l'arrangement des éléments sculpturaux, ainsi que de l'apparence naturelle ou artificielle de la pierre, le regard se trouve motivé à ressentir fluidité et flottabilité.

La fluidité est suggérée par la trace de l'eau, les lignes dessinées sur les plaques de marbre beige, tandis que la flottabilité est créée par l'effet d'optique obtenu par un jeu de miroir projetant l'image de l'eau et de la pierre dans l'espace en utilisant un procédé mécanique, donnant un résultat holographique (2).

Par conséquent, ces trois zones latérales, telles que décrites, structurent des espaces différents par la création de trois milieux ambients, soit un milieu **aquatique**, c'est-à-dire la section d'ardoises noires de l'ellipse, un milieu **maritime**, la section centrale et médiane de l'exposition, et enfin, le milieu **aérien** de la section elliptique de marbre blanc. Les deux sections elliptiques ont des milieux d'immersion tandis que la zone centrale est un milieu d'émergence et de flottement.

(2) Ce procédé sera décrit dans un chapitre ultérieur.

## CHAPITRE 11

## LE MATERIAU

## 2.1 Le choix

La pierre en tant que matériau naturel possède plusieurs caractéristiques avec lesquelles, en tant que sculpteur, j'ai beaucoup d'affinité: chaque pierre possède sa propre personnalité, son propre caractère par sa texture, sa couleur, son éclat, sa structure de composition, sa consistance, sa densité, son clivage et sa forme originale, surtout s'il s'agit de matériau brut. La beauté et l'harmonie de certaines pierres naturelles créent des images parfois surprenantes. Le hasard et l'imagination font que ces pierres deviennent, si l'on peut dire, des "pierres à images".

Roger Callois, dans son ouvrage "L'écriture des pierres", parle de ces simulacres dissimulés à l'intérieur des pierres et offrant à l'imagination des images des êtres et des choses.

"La vision que l'oeil enregistre est toujours pauvre et incertaine. L'imagination l'enrichit et la complète avec les trésors du souvenir, du savoir, avec tout ce que laissent à discrétion l'expérience, la culture et l'histoire, sans compter ce que, d'elle-même, au besoin, elle invente ou elle rêve". (3)

(3) Roger Callois, L'écriture des pierres, p. 91.

On pourrait affirmer que si l'homme rêve ou invente, il le fait sur les inventions et les rêves propres à la matière, sur les projections imaginaires et mentales qu'elle réussit d'elle-même à faire naître.

En plus de posséder une telle "personnalité", la pierre est vivante et réagit, selon ses caractéristiques intrinsèques aux gestes posés par le sculpteur. La calcite, par exemple, n'est pas adéquate pour effectuer un travail délicat, tout en minceur, contrairement à certains marbres très fins permettant d'exécuter un tel travail. La pierre a des réactions précises qu'il est difficile de prévoir et/ou d'ignorer, comme sculpteur, à l'intérieur d'une activité de production. En effet, certains gestes spécifiques posés sur la matière suscitent un "réflexe", un "sursaut" de la part de celle-ci. A titre d'exemple, pendant mon travail de production, plusieurs plaques de marbre blanc réagissaient lorsque je les perçais: des taches apparaissaient alors à la surface de la pierre comme des taches d'huile s'agrandissant peu à peu tout au long du travail. Ces taches, pour la plupart, s'effaçaient graduellement le travail terminé. D'autres plaques, de même matériau, par contre, s'effritaient.

Ces réactions de la matière expliquent peut-être pourquoi, dans la tradition de certains peuples, la pierre est considérée comme vivante et génératrice de vie. On retrouve cette croyance dans la culture vietnamienne, grecque et inuit.

"Les pierres ne sont pas des masses inertes; pierres vivantes tombées du ciel, elles demeurent animées après leur chute". (4)

"La pierre vit mais peut-être qu'elle ne le sait pas.

Du moins elle ne le montre pas jusqu'à ce que la patience des eaux, ou celles du vent, ou celle d'une main d'homme lui donne forme, lui donne une peau sensible sur laquelle peut se laisser conduire l'âme de la pierre".

(5)

Donner une peau sensible à la pierre, lui accorder un "droit de parole", est pour moi d'une grande importance. C'est la première assise de mon geste. La deuxième assise concerne surtout la pierre comme élément de base de la science et de la technologie. Toute l'évolution scientifique dépend d'elle: autant nécessaire dans la haute technologie actuelle qu'elle le fut pendant toute l'histoire culturelle de l'homme. C'est le facteur le plus important, par sa constance, dans l'évolution de la recherche scientifique et technique, une présence permanente dans l'effort d'adaptation de l'homme à son milieu. Cette universalité de la pierre est également soulignée et appréciée par le sculpteur Isamu Noguchi:

(4) Dictionnaire des symboles, p. 751

(5) Gilles Plagy, Kivijärvi, Cimaise #168, p. 49

"I love the use of stone, because it is the most flexible and meaning-impregnated material. The whole world is made of stone. It is our fundament... Stone is the direct link to the heart of matter - a molecular link. When I tap it, I get an echo of that which we are. Then, the whole universe has resonance". (6)

En tant qu'artiste, donc, je ne saurais ignorer en utilisant la pierre comme médium, cette flexibilité et cette imprégnation signifiante. Ce matériau porte des résonances dont j'aime faire écho.

Ce qui existe au niveau de la pensée doit se traduire, d'une manière ou d'une autre, au niveau formel, quelque soit la technique utilisée. Le travail avec des plaques de pierre, par exemple, plutôt qu'avec des blocs, appelle une technique différente, exige une plus grande précision et un contrôle constant du geste créateur. Or, c'est cette forme particulière de la pierre qui, non seulement m'intéressa dès le début de ma recherche, mais finit par devenir l'élément formel essentiel de "Une pierre, deux coups".

Comme pour d'autres artistes, quoique peu nombreux tel Guadagnucci, Mario Marz et Luciano Fabro (7), les plaques de pierres ont réussi à s'imposer par certains facteurs symboliques qu'elles revêtent:

(6) Sam Hunter, Isamu Noguchi, New-York, Emmerich/Page, 1980.

(7) Guadagnucci les travaille en fines lamelles, Marz les travaille en les déposant verticalement sur une structure et Fabro en les introduisant dans de grands filets suspendus.

"Les pierres plates selon une croyance peule représentent les deux sciences, l'exotérique (face blanche) l'isotérique (face noire). Ainsi est-elle symbole de la connaissance du monde, porte de voie qui relie les deux pays des vivants et des morts". (8)

L'autre facteur déterminant dans le choix du matériau est sa dureté. Ce facteur est essentiel pour la réalisation de mes sculptures, car sans celui-ci le rythme d'exécution est beaucoup trop rapide. La dureté offre une bonne résistance au geste et agit alors comme un catalyseur en ralentissant mon travail de production. Mon rythme de travail est alors freiné et me permet d'épurer mes idées tout en sculptant, pour ne conserver que l'essentiel à ma sculpture.

"Bien des images essayées ne peuvent vivre parce qu'elles sont de simples jeux formels, parce qu'elles ne sont pas vraiment adaptées à la matière qu'elles doivent parer". (9)

Cet aspect physique du travail avec la pierre est d'ailleurs souligné par Henry Moore lorsqu'il parle de son activité de sculpteur:

"I like carving as a physical occupation, better than modelling [...] You have to overcome the resistance of the material by sheer determination and hard work. I liked that that very much [...]" . (10)

(8) Dictionnaire des symboles, p. 755

(9) Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, p. 3

(10) Henry Moore, Henry Moore on Sculpture, p. 135

Le choix du matériau est très important et détermine l'aspect formel de la sculpture et les limites de l'action esthétique. Selon la théorie de Lowenfeld, il existerait deux types de sculpteurs: pour l'un, le matériau détermine le geste et l'aspect formel, et pour l'autre, c'est l'idée qui justifie le choix des matériaux et son utilisation. Le premier type, que l'on pourrait qualifier de "tactile", effectue un travail direct avec et sur la matière, privilégie certains matériaux et parfois même, ne travaille qu'avec un seul de ceux-ci. C'est un travailleur solitaire, donc individualiste, se sentant inconfortable dans le travail à partir de maquettes. Par contre, le second type, appelons-le "visuel", favorise le travail à partir de maquettes dans lequel il se sent parfaitement à son aise. Il peut parfois exécuter plusieurs esquisses avant de déterminer son ou ses choix formels. A partir de ses esquisses, il choisit alors plusieurs matériaux et fait réaliser ses maquettes d'une façon parfaite, par un technicien. Moins individualiste, il aime travailler en équipe.

Chez l'un, (le visuel) l'idée dirige l'orientation du matériau vers l'atteinte d'objectifs précis; chez l'autre, (le tactile) une communication sensible s'établit entre le matériau et le sculpteur permettant à celui-ci de tenir compte des possibilités inattendues que lui offre la pierre choisie, sans nuire pour autant aux objectifs qu'il désire atteindre. Et cela, sûrement, parce que le "tactile", dans ses prémisses de travail, inclue nécessairement les imprévus.

Les caractéristiques de ce type de sculpteur, soit le "tactile", me conviennent parfaitement. Je travaille toujours à partir d'une première impression, d'une idée globale évoluant, s'épanouissant et se finalisant lors de mes interventions dans la pierre. Mes sculptures ne pourraient être les mêmes si je les travaillais avec un autre matériau que la pierre.

## 2.2 La thématique et les choix formels

Précédemment, nous avons décrit le milieu de "Une pierre, deux coups, les zones symboliques et les perceptions relatives qu'elles permettaient de créer. Nous allons maintenant nous attarder sur la thématique eau/air versus pierre et sur les choix formels concrets privilégiés pour atteindre les objectifs de la recherche.

Transposer dans la matière certaines caractéristiques des éléments fluides et offrir ainsi à la pierre la possibilité de dire que tout est relatif, illustrer certains aspects complémentaires entre fluides et solides, valoriser et contrer les oppositions de ces éléments naturels tels, la transparence, la légèreté, la réflexion et le mouvement, voilà les objectifs principaux qui devaient orienter mes choix formels et mes gestes artistiques. Ceux-ci devaient nécessairement s'inscrire dans une thématique qui tienne compte de tous ces facteurs; il me fallait faire d'une pierre, deux coups. La pierre c'est le matériau même, et les deux coups sont l'eau et l'air. Cette expression, riche de contenu, devait guider l'évolution de ma recherche pratique.

"Une pierre, deux coups", c'est la volonté de respecter les éléments, de créer un environnement symbolique naturel transcrivant en fragments de paysages certaines réalités physiques de l'eau, de l'air et de la pierre, ainsi que quelques milieux ambients, soit **aquatique**, **maritime** et **aérien**. La mise en forme de la matière nécessitait divers choix formels en fonction des fragments de paysages projetés. Ces choix formels, en outre, furent déterminés en tenant compte du matériau lui-même et du mouvement des fluides sur celui-ci.

Il serait trop long de décrire chaque ensemble et sous-ensemble de l'exposition, c'est-à-dire l'environnement symbolique, par éléments constitutifs en terme de format, d'arrangement, de matériau, etc. Une description sommaire donnera un aperçu concis et efficace des objets sculpturaux composant les différentes zones **aquatique**, **maritime** et **aérienne**. Le schéma de l'annexe I aide à visualiser la position des ensembles et leur arrangement.

#### A Zone aquatique

##### 1. Ensemble d'ardoise noire

Forme : demi-ellipse

Dimension: 15' X 20'

###### 1.1 Sous-ensemble

Nombre d'éléments:  $\simeq$  40

Forme : arrondie

Dimension entre :  $\frac{1}{4}"$  X 3' X 2' et  $\frac{1}{4}"$  X 5" X 5"

Arrangement : suspendu au plafond

Traitemen t : pierres naturelles

2. Ensemble de marbre blanc

Forme : triangulaire

Dimension :  $\approx 15' \times 15' \times 3/4"$

2.1 Sous-ensemble

Nombre d'éléments: 8

Forme : arrondie

Dimension entre : 4' X 2.5' X 3/4"  
1' X 1' X 3/4"

Arrangement : déposés au sol

Traitemen t : .surface polie  
.tranche taillée en biseau  
et brute

.surface creusée en demi-sphère  
et sablée

B Zone maritime

3. Ensemble de marbre beige

Forme: : circulaire

Dimension :  $\approx 12' \times 12' \times 7"$

3.1 Sous-ensemble

Nombre d'éléments: 10

Forme : rectangulaire

Dimension entre : 2' X 2' X 3/4"  
10" X 10" X 3/4"

Arrangement : déposés au plancher avec une  
inclinaison

Traitemen t : .surface polie  
.quelques cotés taillés en biseau  
.texturés par des lignes courbes

4. Ensemble de calcaire et miroirs

Forme : prisme rectangulaire

Dimension : 20" X 12" X 12"

## 4.1 Sous-ensemble

Nombre d'éléments: 2 calcaires de St-Marc et 2

miroirs concaves

Forme : irrégulière

Dimension : bloc 13" X 13" X 13"

miroirs 9" diamètre X 3.5"

Arrangement : montés l'un sur l'autre à partir  
du solTraitement : pierres brutes dont une est  
creusée et bouchardée  
procédé d'optique

## C. Zone Aérienne

5. Ensemble de marbre blanc

Forme : demi-ellipse

Dimension : 15' X 20'

## 5.1 Sous-ensemble

Nombre d'éléments:  $\simeq$  40

Forme : arrondie

Dimension entre : 24" X 14" X  $\frac{1}{4}$ "  
4" X 4" X  $\frac{1}{4}$ "

Arrangement : suspendu au plafond

Traitement : polissage

6. Ensemble de marbre beige

Forme : linéaire

Dimension : 5' X 6" X 8"

## 6.1 Sous-ensemble

Nombre d'éléments:  $\approx$  30

Forme : irrégulière

Dimension entre : 2' X 8" X 3/4"

Arrangement : déposés au sol

Traitement : polissage, sablage et taillage

7. Ensemble de marbre beige

Forme : linéaire

Dimension : 3.5' X 5.5" X 6"

## 7.1 Sous-ensemble

Nombre d'éléments:  $\approx$  20

Forme : irrégulière

Dimension entre : 10" X 6" X 3/4"

2" X 3" X 3/4"

Arrangement : déposés au sol

Traitement : polissage, sablage et taillage

8. Ensemble de marbre gris

Forme : en fuseau

Dimension : 15' X 6' X 5"

## 8.1 Sous-ensemble

Nombre d'éléments	:	8
Forme	:	pyromidale
Dimension entre	:	8" X 4" X 5"
		2" X 2" X 1"
Arrangement	:	déposé au sol
Traitemen	:	partie supérieure brute
		ligne de la base polie

Il est facile de constater que les choix formels sont nombreux et variés. Mais il ne sont jamais gratuits. En effet, ils sont utilisés dans le but précis "d'illustrer" les oppositions entre les éléments naturels et les éléments symboliques.

## 2.3 Opposition entre les éléments réels et les éléments symboliques

En faisant la lecture des différentes pièces sculpturales, on peut faire ressortir en premier lieu des oppositions de textures du matériau, en second lieu, des oppositions entre les éléments symboliques de la pierre et de la recherche, ainsi que des oppositions entre les caractéristiques des éléments fluides et de l'élément solide. Les sculptures sont toujours travaillées de façon opposée. Les oppositions de textures prennent une place importante dans le travail de recherche. Que ce soit en terme de texture initiale de la pierre, ou en terme de texture créée pour atteindre un caractère particulier. Les textures initiales de la pierre guident le travail en terme de gestes et de résultat final à obtenir. Certaines pierres ont une texture très fine tandis que d'autres ont une texture très granu-

leuse. Le polissage de la pierre fait ressortir son côté caché, son grain, son veinage créant ainsi une autre texture. Les parties polies contrastent avec les parties brutes, le caractère initial de la pierre. Cela devient évident lorsque ces deux textures se retrouvent sur une même pierre, créant des oppositions qui valorisent chacune des parties ainsi travaillées. Ces oppositions, au niveau de la texture, servent en outre à rendre sensible les oppositions existantes entre les éléments symboliques de la recherche, soit l'eau et l'air qui sont des éléments fluides, et le matériau, la pierre, qui est un élément solide. Par exemple, une pierre polie peut, au niveau sensible et imaginaire, suggérer la transparence et la réflexion; une pierre brute est plus assimilable à un relief terrestre qu'à un milieu aquatique. Les oppositions entre fluide et solide sont réelles et très contrastées. Le défi consiste à transférer certaines caractéristiques de l'eau et de l'air à la pierre pour présenter d'une nouvelle façon les rythmes de celle-ci.

"L'œuvre d'art est une création de l'esprit qui transforme et transcende la matière employée". (11)

Ainsi, en partant des caractéristiques de transparence, de réflexion, de légèreté et de mouvement des éléments fluides, par un glissement formel, un traitement particulier sur la pierre, un transfert de ces caractéristiques fluides s'effectue sur ce matériau.

(11) Michel Seuphor, La sculpture de ce siècle,  
Dictionnaire de la sculpture moderne, p. 119

#### 2.4 Le traitement

Chacun des éléments de l'exposition est traité pour tenir compte soit de la transparence, de la réflexion, de la légèreté et du mouvement. L'idée de transparence est soutenue par l'utilisation de pierres blanches travaillées de façon à les amincir au maximum. Le polissage des pierres communique l'idée de réflexion, de même que le jeu de miroirs qui, par un phénomène d'illusion, crée une sculpture flottante en projetant une image en trois dimensions. Ce phénomène optique est en quelque sorte un hologramme mécanique instantané ne requérant pas de plaque ou de support holographique. L'utilisation de ce jeu de miroir me permet aussi d'atteindre l'idée de légèreté en montrant une petite pierre flottant dans l'eau, cette eau étant en suspension dans l'espace.

Les minces plaques de l'ellipse suggèrent aussi la légèreté, la flottabilité par leur suspension à partir du plafond, de même que les flots flottants de marbres gris. Ceux-ci ont été travaillés de façon à donner l'impression, par une mince ligne de polissage à la base des pierres, d'être en lévitation à quelques millimètres du sol.

Ce qui nous amène à la dernière des caractéristiques mentionnée plus haut, c'est-à-dire le mouvement. La pierre modifie la fluidité de l'eau et inversement, l'eau et l'air modifient la forme de la pierre. Ce mouvement est la forme, la trace laissée par les deux éléments naturels sur la pierre. De façon tangible certaines pierres ont été travaillées pour laisser supposer les traces d'érosion. Le

polissage, les trous creusés, les graphismes sinusoïdaux et la texture même de la pierre, surtout au niveau des arêtes, rendent sensibles les traces d'érosion.

"La vraie beauté est une calme animation [...] d'un ordre.

Un ordre que l'artiste trouve en lui-même et qui n'a rien de commun avec ces conventions. Un ordre qui pour chaque homme pose les problèmes autrement, chaque homme les résolvant dans un style autonome. Car il n'y a pas de problème qui soit soluble définitivement. Tout est en mouvement. Toutes choses qui marchent a une fin que nous ne connaissons pas".

(12)

(12) Michel Seuphor, La sculpture de ce siècle,  
Dictionnaire de la Sculpture moderne, p. 222

## CHAPITRE III

### CONFIRMATIONS THÉORIQUES

#### 3.1 Les théories

Cette création d'un milieu faisant apparaître le phénomène d'opposition entre la fluidité de l'eau, de l'air et le matériau, la pierre, peut trouver des sources conceptuelles dans certaines théories, soit en histoire de l'art, en philosophie ou encore, dans le domaine scientifique. L'association et la comparaison de ces théories permettent de cerner avec plus de précision le fonctionnement du geste créateur.

La première théorie est celle de Heinrich Wolfflin sur le développement de l'art, la deuxième, celle de Gaston Bachelard sur le développement des forces imaginantes de notre esprit. La troisième, quant à elle concerne les modes de fonctionnement des deux hémisphères cérébraux.

#### 3.1.1 Le linéaire et le pictural de Heinrich Wolfflin.

D'après ce théoricien, le linéaire et pictural sont deux styles complémentaires traduisant l'état d'esprit d'une personne, d'un peuple ou d'une époque.

"Il s'agit de deux conceptions du monde différemment données quant au goût et à l'intérêt qu'elles supposent pour les choses de la vie, toutes deux capables cependant d'apporter une image complète de l'univers visible". (13)

(13) Heinrich Wolfflin, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, p.25

Dans la vision linéaire du monde, toutes les choses sont vues suivant les lignes de contours de celle-ci, isolant les objets et traduisant la réalité stable et tangible de ceux-ci.

Au niveau perception, le linéaire lit les choses telles qu'elles sont: c'est la vision objectale. Le style linéaire est objectif, analytique et déductif. Il utilise la ligne comme moyen de rendre la forme; l'idée domine le processus de création.

Le style pictural capte les choses par des taches formant des masses et détournant ainsi l'attention portée aux limites formelles. Les choses nous sont données telles qu'elles paraissent. La masse unifie les objets et traduit le mouvement se propageant à l'ensemble des choses. Ce style subjectif, global et intuitif, perçoit les choses en relation avec le milieu environnant. Il privilégie la tache comme moyen de rendre la masse; la matière est dominante dans ce processus de création particulier.

### 3.12 Les forces imaginantes de Gaston Bachelard

Dans cette théorie, le développement des forces imaginantes de notre esprit s'effectue selon deux axes, celui de l'imagination formelle et celui de l'imagination matérielle. L'imagination formelle joue avec la nouveauté des formes, sans effort d'adaptation de celle-ci à la matière qui les supporte. La forme choisie dépend de l'idée, de l'intention de l'artiste.

L'imagination matérielle, au contraire, aime dominer le temps

pour créer des images, des formes qui font partie de la substance de la matière elle-même. La forme n'est pas superficielle, comme pour l'imagination formelle, mais plutôt intrinsèquement liée à la substance; celle-ci dépend donc beaucoup plus de la matière que de l'intention, de l'idée de l'artiste.

### 3.13 Les modes de fonctionnement du cerveau

Chacun des hémisphères du cerveau se caractérise par un mode particulier de connaissance et de perception de la réalité extérieure. Le mode de connaissance du cerveau gauche est verbal, analytique, objectif, et déductif. La logique, le langage, la démonstration et la réflexion dépendent, en autres, de cette zone du cerveau. Par contre, grâce à l'hémisphère droit, nous créons de nouvelles combinaisons d'idées. C'est un mode visuel et spatial, subjectif et intuitif dont dépendent l'imagination, les rêves et les sensations.

### 3.2 Comparaison de théories

Les tableaux suivants aident à visualiser la relation existant entre les éléments principaux de ces trois théories en terme d'oppositions complémentaires.

TABLEAU A

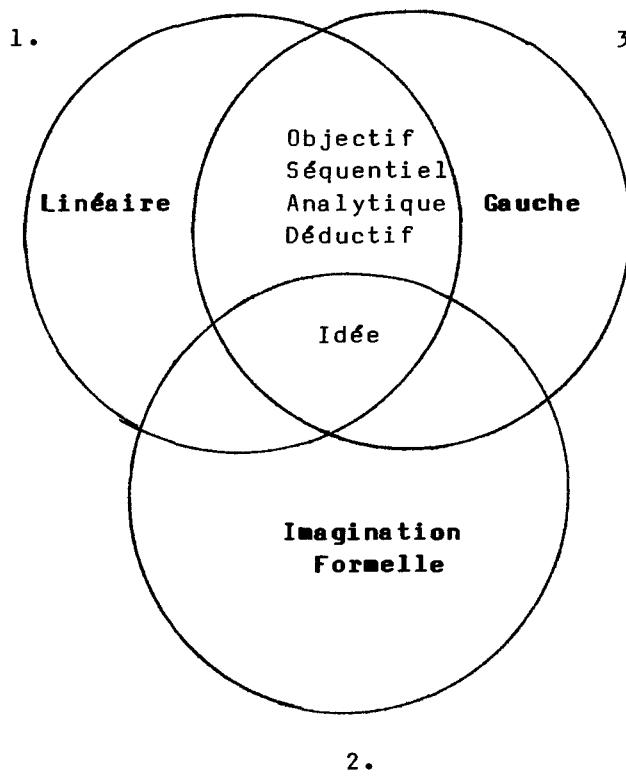
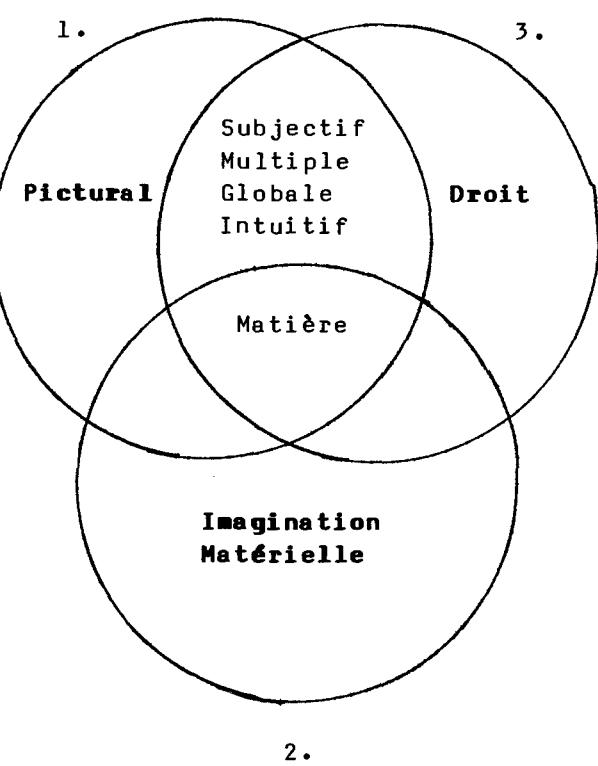


TABLEAU B



1. Le linéaire et le pictural
2. Imagination formelle et imagination matérielle
3. Hémisphère gauche et hémisphère droit

Seule l'idée est constante au trois ensembles du tableau A. L'aspect subjectif, séquentiel, analytique et déductif se retrouvent à la fois dans la théorie de l'hémisphère gauche et celle de l'imagination formelle. Dans le tableau B, c'est la matière qui est commune au trois ensembles, tandis que l'aspect subjectif, multiple, global et intuitif sert tant dans la théorie du pictural que dans celle de l'hémisphère droit. Ces trois théories ont donc comme éléments constants les concepts d'idée et de matière.

### **3.3 L'équilibre comme but de la dualité.**

"Une pierre, deux coups" fonctionne également en opposition, car elle illustre la dualité de l'idée et de la matière. Le thème de l'eau et de l'air, l'idée maîtresse de l'exposition, est communiquée par le polissage de certaines surfaces de pierre; la matière, c'est-à-dire la pierre, est rendue sensible par les surfaces brutes laissées sur le matériau. Les surfaces polies et brutes sont la démonstration formelle et sensible de l'opposition idée/matière.

Le plafond et le plancher deviennent, quant à eux, des lieux spécifiques où les concepts eau/air et pierre peuvent trouver place. La thématique eau/air, c'est-à-dire l'idée, représentée par la forme, occupe la zone supérieure, tandis que la zone inférieure devient le territoire de la matière assimilée à la pierre.

Le milieu vise ainsi à unifier les oppositions (idée versus matière) pour atteindre un équilibre. Sans cet équilibre, qu'on pourrait comparer à celui du Yin et du Yang, le milieu ne pourrait vivre.

Dans les faits, c'est le spectateur qui crée cet équilibre: il relie le plafond et le plancher par sa présence physique, mentale et émotionnelle, découvre les interactions entre l'eau, l'air et la pierre et les liens complémentaires entre ces éléments naturels. Il est le facteur d'intégration des différentes composantes de l'exposition.

"L'assiette naturelle d'Arp est de toucher terre toujours et dans le même geste, toucher le ciel". (14)

(14) Michel Seuphor, La sculpture de ce siècle,  
Dictionnaire de la sculpture moderne, p. 101

## CONCLUSION

Le traitement des sculptures présentées est à l'opposé du matériau: c'est dans la nouveauté des combinaisons que se situe, du moins nous l'espérons, l'originalité du résultat et la création de nouveaux environnements symboliques. Les sculptures de "Une pierre, deux coups" sont des fragments distincts qui existent depuis l'origine du monde, et non des caricatures.

Pendant le travail de recherche, le facteur risque a été surtout présent lors de l'amincissement des plaques de pierres. La fragilité des plaques de marbre par rapport à la solidité des sculptures sur pierre traditionnelles est inquiétante. La pierre ainsi travaillée devient plus fragile que du verre. Je mets la pierre à l'épreuve, en la sculptant jusqu'à la limite de ses possibilités. Si je les dépasse, la pierre faiblit et finit par se casser. La pierre acquiert ainsi d'autres possibilités, de nouvelles façons d'être perçue.

Jusqu'à la fin de la présentation, la partie supérieure de l'exposition supposera un certain risque. L'accrochage de ces plaques et leur manipulation est un défi. Tout peut ou ne peut fonctionner, car la dimension et le type de présentation n'a permis aucun test préalable afin de vérifier son bon fonctionnement. De même, la bonne communication, compréhension du milieu dépend du spectateur, de sa réception. C'est de lui que relève la création des interactions des différents ensembles formant l'exposition.

Pour "Une pierre, deux coups", la pierre n'est pas seulement un instrument de l'expression mais l'expression elle-même.

## BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston, L'eau et les rêves, Paris,  
Librairie José Corti, 1942
- CAILLOIS, Roger, L'écriture des pierres, Genève,  
Edition d'Art Albert Skira, 1970,  
129 p., (col. Les sentiers de la création)
- CARLO ARGAN, Giulio, "Henry Moore a Forte dei marmi",  
XX siècle Panorama 71, XXXVI-71,  
pp. 3-9
- CHEVALIER, Jean et CHERBRANT, Dictionnaire des Symboles,  
Paris, Robert Laffont/Jupiter,  
1982
- COULANGE, Alain, "Gloria Friedman le paysage comme un  
retour en soi", Art Press,  
#95, 1985, pp. 34-35
- COUTHION, Pierre, "Guadagnucci sculpteur des formes qui  
s'envolent" XX siècle Panorama 73 art II,  
III 73, 1973, pp. 182-184
- CRISPOTTI, Enrico et alii, Capotondi, Roma, Marté Vici  
G. Marradi, 1983
- DE MICHELI, Mario, "Marino Marini en pierre",  
XX siècle Panorama 72, XXXIX-72,  
pp. 3-14

SEUPHOR, Michel,

La sculpture de ce siècle,  
Dictionnaire de la sculpture  
moderne, Neuchâtel, éditions  
du Griffon, 1959, 371 p.

Sonbeek 86 International  
Sculpture Exhibition, Utrecht, 1986

WOLFFLIN, Heinrich,

Principes fondamentaux de  
l'histoire de l'Art, Paris,  
Gallimard, 1952, 281 p.  
(coll. Idée-Arts).

FRANCBLIN, Catherine,

"Barry Flanagan la sculpture en état d'apesenteur" Art press, #68, 1983, pp. 18-20

GABO, Naum,

Circle International survey of constructive art New-York, Praeger publisher, 1971, 106

HUNTER, Sam,

Isamu Noguchi, New-York, Emmerich/p., 1980

JOUFFROY, Alain,

"Guadagnucci un sculpteur fidèle à Michel-Ange et à Carrare"  
XX siècle Panorama 73, Art II, ILLI-73, 1973, pp. 182-184

MOORE, Henry,

Henry Moore on sculpture, London, ed. Philips James, 1966, 135 p.

OKADA, Takahiko et Alii,

Isamu Noguchi space of Akari % Stone, San Francisco, Chronede Books, 1986, 103 p.

PEGAMEY, J.R.,

Art Sacré au XXe siècle, Paris ed. du Cerf, 1952, 458 p.

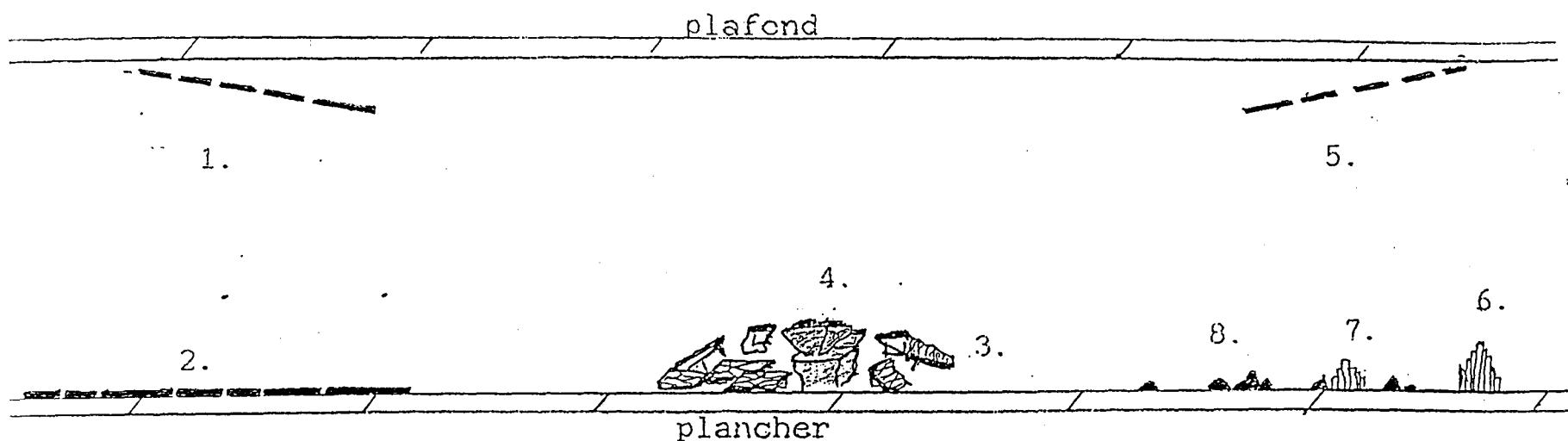
PLAGY, Gilles,

"Kivijärvi", Cimaise, #168, 1984, pp. 49-68

ANNEXE I

SCHEMA DE L'EXPOSITION

PROFIL



ELEVATION

