Document généré le 17 avr. 2024 06:51

ETC

Une stratégie de « passage »

André Fournelle, *L'ombre rouge*, Circa, Montréal. Du 6 juin au 4 juillet 1998

Luce Lefebvre

Numéro 44, décembre 1998, janvier–février 1999

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35439ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Lefebvre, L. (1998). Compte rendu de [Une stratégie de « passage » / André Fournelle, *L'ombre rouge*, Circa, Montréal. Du 6 juin au 4 juillet 1998]. *ETC*, (44), 44–46.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

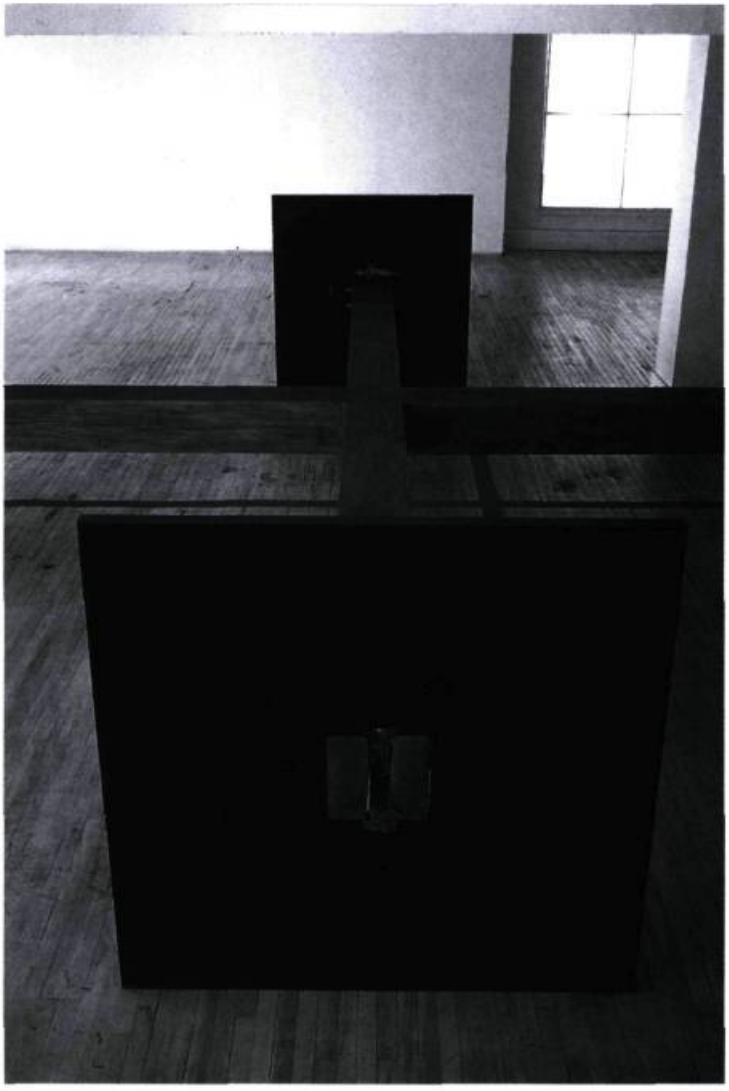
Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

MONTRÉAL

UNE STRATÉGIE DE « PASSAGE »

André Fournelle, *L'ombre rouge*, Circa, Montréal. Du 6 juin au 4 juillet 1998

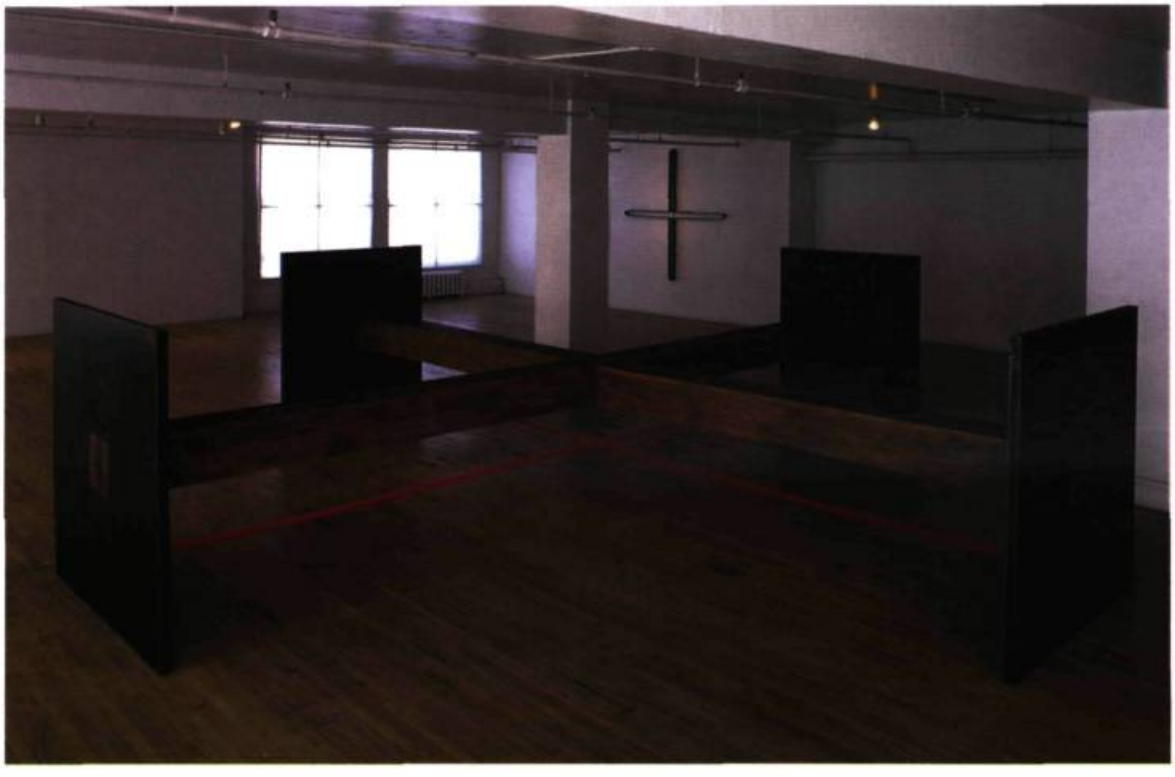


André Fournelle, *L'ombre rouge*, 1998. Détail. Acier, bois et pigments rouge carmin; 7m x 7m x 1, 5 m (hauteur).

Peut-on parler de vérité d'une œuvre – en l'occurrence d'une sculpture – comme on parle de vérité d'un texte ? Ou est-ce plus juste d'énoncer les fantasmes – en l'occurrence de l'artiste – à l'œuvre dans l'œuvre ? Comment louvoyer entre ces deux pôles apparemment antinomiques dans la réflexion sur l'œuvre ? Où se rejoint enfin la vérité du texte ou « le vouloir dire vrai » et la même volonté à propos de l'œuvre, en ayant conscience de la presque utopie de ce désir ?

On peut avancer, à titre d'hypothèse, que faire l'expérience d'une œuvre, c'est reproduire la genèse de son contenu, en supposant que quelque chose « apparaît » en fonction de l'efficacité, de l'effectivité de la communication.

Cependant, chez André Fournelle, cette expérience relève plus du sensible que d'une pragmatique : le dévoilement se fait par voilement. C'est cette dialectique de l'apparence qui nous intéressera particulièrement dans l'appréhension de *L'ombre rouge*.

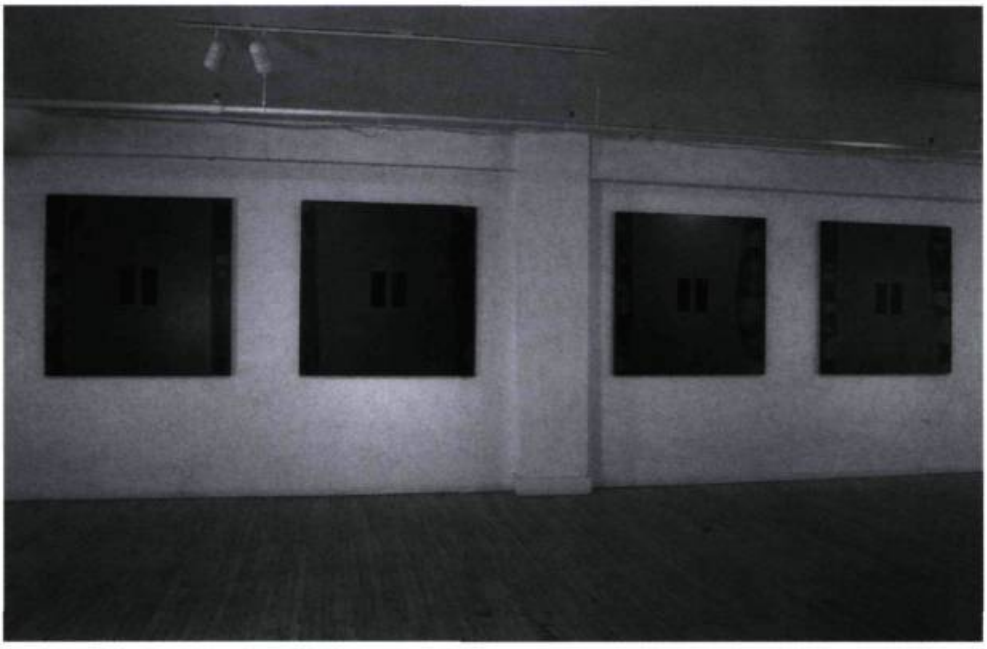


André Fournelle, *L'ombre rouge*, 1998. Acier, bois et pigments rouge carmin; 7m x 7m x 1, 5 m (hauteur).

Cette œuvre récente de l'artiste semble s'inscrire de prime abord dans une pérennité, une logique de travail axée sur le vocabulaire architectural et la récurrence de certains motifs, telle la croix utilisée comme métaphore de l'interdit. Mais les matériaux organiques (le feu, la terre, l'eau) ou industriels (le néon) habituellement requis, sont délaissés. Cet abandon des références mythiques souligne l'épuration formelle, la référence minimaliste dans la pratique d'André Fournelle. En ce sens, le contenu métaphorique est non plus dense, mais condensé dans une volonté de dépouillement : le geste se radicalise. Cette économie du *faire* se double, toutefois, de cette constance dans le travail de Fournelle qu'est le déplacement esthétique/politique induit cette fois par l'aspect coercitif de l'espace de l'œuvre. Ainsi, le lieu découpé, fragmenté de *L'ombre rouge*, est en même temps circonscrit par quatre plaques d'acier massif qui s'érigent tels des murs où vont buter deux poutres de bois croisées en leur centre, et projetant au sol une ombre fictive rendue par un pigment rouge pur. Celui-ci rectifie, par son tracé, une ombre autrement délitée, dispersée.

Le trait coloré affleure à la surface du sol à l'égal des tenants qui ancrent les carrés de métal à la structure de bois. Maintenant le rappel entre les éléments, ils soulignent la cohésion de l'ensemble et la connotation de contrainte qui en émane.

Cette dernière sculpture de Fournelle n'est pas sans rappeler, par la négative, *Portland mirrors*[1], de Robert Morris, où l'utilisation de miroirs placés en bout d'une structure de bois posée au sol projette son reflet à l'infini. Dans cette installation de la fin des années soixante-dix, la traverse de l'image est rendue effective par la perméabilité



André Fournelle, *Le mur où s'imprègnent les âmes*, 1998. Acier et bois de palissandre; 150 x 150 cm.

que suppose le miroir. Morris décrit *Portland mirrors* comme « un dispositif pour produire un trait », mais il s'agit d'une ligne continue dans une image démultipliée qui confine paradoxalement à sa suppression par l'identification de l'œuvre au champ visuel entier.

A contrario, dans *L'ombre rouge*, l'œuvre se présente comme un objet où les éléments font obstacle, non pas des voies de passage induites par l'irréalité de la surface du miroir, mais un pareil arrêt virtuel de la forme et de la vision.

Le territoire de l'œuvre paraît ainsi délimité par les plans métalliques qui en clôturent la structure cruciforme. Cependant, *L'ombre rouge*, par son dispositif, présente moins une référence littérale à la croix qu'une utilisation formelle de cette structure qui se double par l'ombre portée d'un marquage au sol, non seulement de sa réalité matérielle, mais d'une symbolique consécutive du décalage opéré entre la chose même et son apparence. Ce lieu marqué indique une déterritorialisation, une mouvance vers un lieu autre, mais à l'intérieur de l'espace de l'œuvre. Le déplacement deleuzien, signifié à travers la déterritorialisation que l'on peut qualifier de relative par sa prise en compte du contexte, articule une autonomie de l'œuvre par rapport à l'hétéronomie que représente la mise en situation du politique.

Cette stratégie de « passage » dans cette œuvre de Fournelle en déjoue les prémices, et complexifie l'appréhension de l'ensemble par le jeu autour du « montré » : ce qui est à voir *à coté* de ce qui se présente à voir.

Si « fuir [s'évader], c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie », pour reprendre la citation de Deleuze[2], cette ombre décalée et soulignée de pigment incandescent indique la volonté d'accentuer le déplacement : une ombre qui joue à la fois sur le retrait de la lumière et sur son retrait par rapport à la structure. C'est, par contre, une ligne prolongée, par son tracé propre, vers des panneaux pleins, opaques, qui à l'instar d'un environnement coercitif ne laissent rien filtrer. L'évasion de la ligne est contrariée et ne serait possible que dans les vides aménagés entre les pleins où elle est symboliquement absente.

On peut avancer que ce que nous retrouvons sur cette ligne de fuite est exactement tout ce que l'artiste et nous – par extension – fuyons, le champ social comme lieu d'enfermement, clôturé d'interdit. Mais, peut-être plus encore, ce qui est dénoncé est-il une rhétorique disciplinaire illustrée par cette ligne soumise à son tracé. L'œuvre se présenterait ainsi comme un contre discours prônant, par la négative, les flux de circulations libres, comme une œuvre d'insoumission qui ne ferait pas l'économie de son insertion politique et sociale.

Marc Jimenez dirait que « le discours critique, miné par le paradoxe, est utilisé à travers sa contradiction, afin de réfuter le discours de la rationalité dominante »[3]. Non pas par un langage direct, mais par subversion, à travers l'objet œuvre de la réalité existante, pour en révéler les failles. Peut-être par cette ombre rouge, ligne posée au sol qui sous son apparence renflée se révèle en fait fêlure, telle une trace du déraisonnable. Une ligne de lumière tu(é)e, à l'exemple d'une parole non dite, qui s'avoue paradoxalement une métaphore de l'écrit. Et, si écrire c'est dire, écrire la faille, c'est dire la défaillance.

Peut-être encore celle de l'artiste devant toute architectonique de la raison pure ou pratique[4] et cette ombre rouge, ce « x » décentré au sol marquerait alors la position philosophique et conceptuelle d'un nomade impénitent qui essaime ses œuvres comme autant de repères d'une cartographie intérieure.

LUCE LEFEBVRE

NOTES

1 *Portland mirors* de Robert Morris. 1977. Œuvre présentée du 17 juin au 13 septembre 1998 au Musée d'Art Contemporain de Lyon et faisant partie de la première des trois expositions successives consacrées à l'œuvre de Morris par le musée.

2 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 47.

3 Marc Jimenez, *Adorno et la modernité, vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 341.

4 Voir Michel Onfray, *Politique du rebelle, traité de résistance et d'insoumission*, Paris, Grasset, 1997. Pour une réflexion critique, entre autres, sur l'héritage kantien.