

## Intervention



# Une pyramide tronquée et deux tiers en quatre sections Cour intérieure du Centre culturel canadien à Paris

Pierre Granche

Number 15-16, 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57468ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Granche, P. (1982). Une pyramide tronquée et deux tiers en quatre sections : cour intérieure du Centre culturel canadien à Paris. *Intervention*, (15-16), 74–76.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1982

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**Érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

# Une pyramide tronquée et deux tiers en quatre sections

## cour intérieure du Centre culturel canadien à Paris

réalisation: mai à juin 1981

Collaborateurs à ces projets: Céline Denommée, Christian Chassay, Léo Dumont, Pierre Larue, Martin Vincent, Jacek Jarnuskiewicz, Michel Gascon, N...

### Planche 1

Ces photographies datent de 1979 lors d'un séjour à Paris. Elles sont le premier recueil d'information et servent de rappel visuel pour le travail en atelier. Bien qu'intéressantes et riches en souvenirs, particulièrement par les sculptures de Henry Saxe, ce propos est écarté au profit d'une connaissance technique de l'espace en général selon différents points de vue et du détail du revêtement du sol. Mais, on s'en rend compte, elles ne fournissent que des indications fragmentaires. Malgré tout, c'est à partir de ces données que s'élabore le travail en atelier.

Le plan de la cour intérieure, fourni par le Centre culturel, donne peu de renseignements. Il ne comporte pas de dimensions. Il est difficile de s'y référer pour connaître la véritable topologie du lieu. De plus, ce plan ne correspond pas aux données photographiques. La critique du plan et des photographies et le repérage de certaines particularités amènent la création d'un nouveau plan plus conforme à la réalité.

### Planche 2

C'est ainsi qu'à partir des photographies et d'un plan sommaire s'est construit un dessin qui représente la réalité du sol de la cour. L'établissement à l'échelle de ce plan de situation procède de l'observation de la trame constituée soit par la disposition des pavés, soit par la forme des pavés. Cette étude minutieuse, pavé par pavé, amène le calcul de la grandeur de la cour: dénombrer les pavés sur les photographies, évaluer leurs dimensions et, enfin, faire une moyenne, ayant pour résultat de reconstituer la cour. Ce long et parfois monotone processus ne l'est pas inutilement car il a pour conséquence une compréhension poétique du lieu: l'ordre dans lequel le maçon a procédé, le classement des pavés réguliers et irréguliers, le temps de leur pose et le rituel des travailleurs qui placent et déplacent les pavés, l'intuition alliée à la régulation du geste bref, une partie de l'historicité, relative aux interventions sur le sol, fait surface par ce processus de reconstitution.

Les données de l'environnement participent à l'élaboration du travail de transformation des structures de l'espace: utilisation des matériaux déjà en place (les pavés anciens et nouveaux, les pelouses de gazon). Utilisation des jeux de trame formés par la juxtaposition des pavés (2 types de pavés: de forme carrée et de forme rectangulaire). Ces données s'assimilent à l'élément de base de mon vocabulaire, la pyramide tronquée.

### Planche 3

Deux types de trames se distinguent, dues à des réparations du sol. En tout, 5 réparations différentes dont 4 sont choisies pour recevoir des sections de pyramides tronquées. Les sections pyramidales sont situées en fonction d'une directionnalité inscrite dans la trame de chacun des morceaux de réparation au sol.

Un élément nouveau est expérimenté ici par rapport à des réalisations antérieures. Il s'agit de la segmentation des surfaces du sol sur le volume pyramidal. La segmentation procède à partir des trames et conséquemment, oblige à respecter, pour la mise en forme des sections pyramidales, les matériaux du sol. Ainsi, les trames et les matériaux se prolongent sur les sections des volumes.

Toutes les sections de pyramides sont alignées soit par les arêtes des grandes bases soit par les arêtes des petites bases.

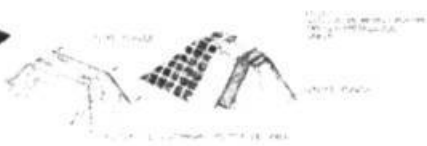
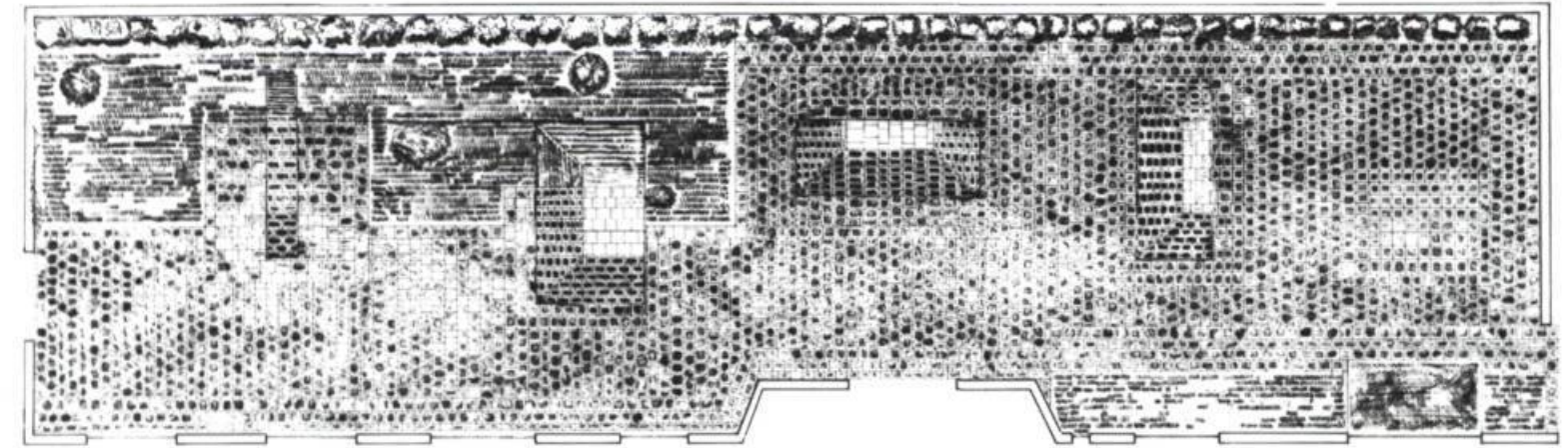
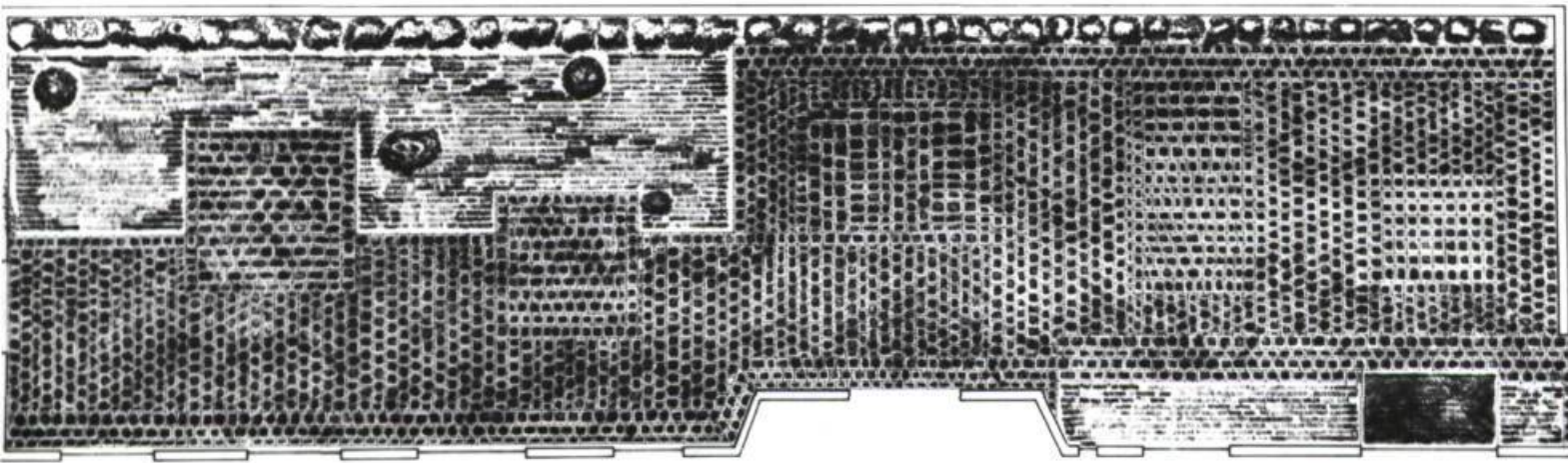
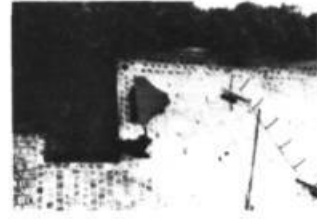
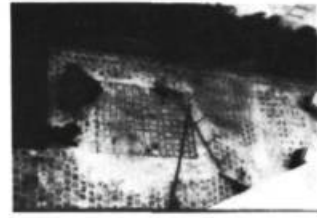
Les sections créées se raccordent entre elles pour constituer une pyramide tronquée. Mentalement il est possible de rapprocher la section coupée aux 2/3 avec celle coupée au 1/3. Ou, encore, d'assembler les 3 volumes sectionnés par tranche de 1/3.

### Planche 4

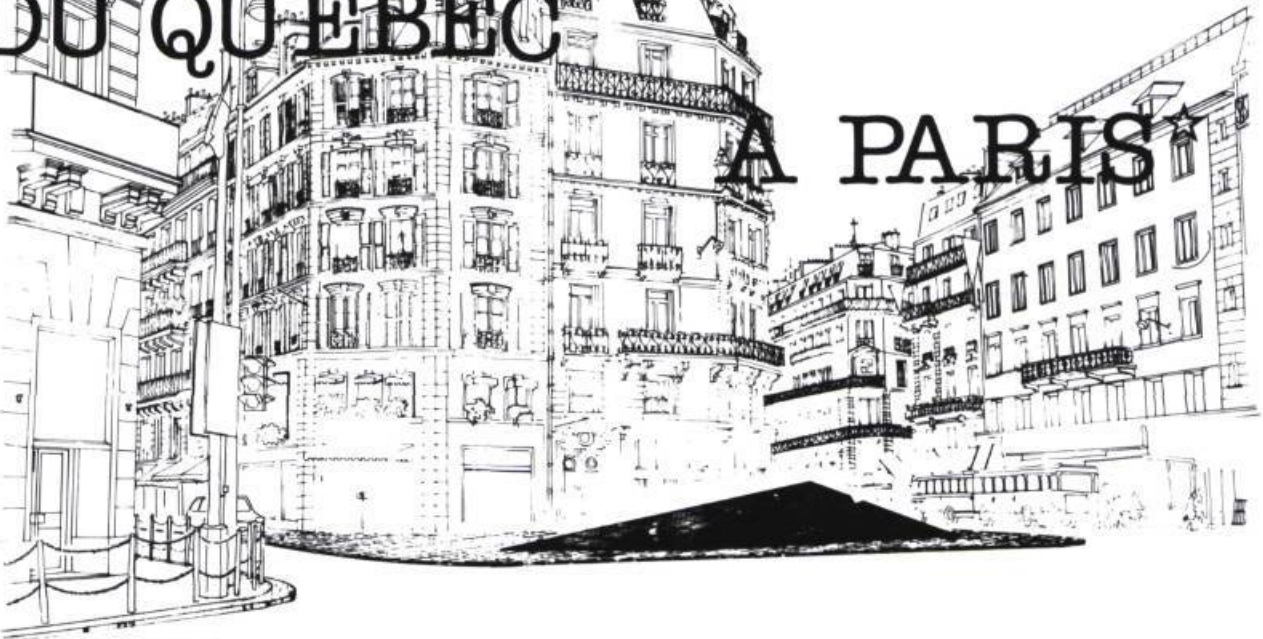
C'est ainsi, que par des opérations d'observation et de mémorisation surgissent des jeux-combinatoires: déplacement, pivotement ou translation des sections de volume amènent à changer le lieu, à modifier sa signification par une reconstitution et une réflexion à propos d'une géométrie.

Somme toute, l'ensemble de l'installation pose la question suivante: qu'est-ce qui est sculptural? L'ambiguïté de perception, le temps de perception de déplacement virtuel des éléments constitutifs permettent de réassocier le geste de transformation, de redécouvrir l'environnement tel qu'il était et enfin, par les effets, refaire le chemin, c'est-à-dire, le processus qui amène à l'intention, à la signification.

Pierre Granche



# ÉTUDE POUR LA PLACE DU QUÉBEC A PARIS



\* Automne '81 (projet non retenu)

Le concept proposé est un ensemble de relations temporelles et spatiales. Autant les lieux géographiques que le geste doivent créer une situation c'est-à-dire un milieu, la Place du Québec, d'où surgira et où vivra la sculpture: si ces lieux, parce qu'historiques, alimentent la sculpture c'est encore celle-ci qui doit marquer les lieux.

Les particularités de l'environnement amènent à proposer une forme simple devant s'exprimer avec force: un bloc de granit poli. Le processus de mise en forme inventorie les éléments de l'environnement et sa géométrie, lesquels s'assimilent à la sculpture. En même temps s'explore, par la forme, un langage sculptural qui manifeste une recherche au niveau formel et exprime une poésie. Ainsi, la topographie du lieu (la rue de Rennes, l'alignement des immeubles par exemple), sert à délimiter la forme et par la suite, elle participe à sa constitution par le prolongement des surfaces du sol: le sol semble s'étirer, se soulever, d'où le surgissement de la sculpture.

La simplicité topologique du volume et ses dimensions imposent l'imédiateté d'une perception globale. Le plan incliné se voit aisément, que l'on soit situé dans son environnement proche ou lointain. Mais il faut dire que tout n'est pas aussi simple qu'il ne le paraît. Car la sculpture propose un questionnement au niveau de son fonctionnement et de notre rapport à elle. Par l'observation du volume, on découvre une cohérence entre les trames et les matériaux de l'environnement.

Le volume recèle encore une trame. Pour sa partie située sous le niveau du trottoir, les matériaux sont des pavés de grès, traditionnellement utilisés pour le revêtement des sols parisiens. Toute la partie qui émerge du sol — le plan incliné et les côtés — est entièrement tramée à l'aide de pavés de granit polis provenant du Québec. Les pavés sont placés suivant une trame à orientation nord-sud. De plus, vu le poli du granit et le mince film d'eau qui glissera à la surface du plan incliné, l'église Saint-Germain des Prés, la circulation des piétons et des automobiles s'y trouveront reflétées. Le plan incliné fait en quelque sorte miroir, support de l'environnement qui s'y répercute. Le granit des pavés est donc le matériau privilégié: en tant que marque du lieu et comme continuité des surfaces.

Il n'y a pas que les pavés qui ont une fonction référentielle, tous les éléments constitutifs du volume s'organisent en narration à propos de la sculpture, de l'espace et du temps. L'espace creusé, les escaliers, le sectionnement du volume, l'inscription au sol de la rose des vents, l'orientation du volume sont autant de vecteurs chargés de raconter la sculpture et les lieux, non à la manière symbolique mais d'une manière concrète. Lors du processus d'excavation, les matériaux retirés du sol parisien seront conservés en vue de la reconstitution d'un volume, sorte de moulage reproduisant le creux de l'excavation. L'empreinte obtenue est ensuite inversée et reproduite sur le sol québécois suivant l'orientation de l'azimut est-

ouest: pointée vers Paris. Transfert d'un milieu à un autre, remplacement d'un matériau par un autre, transformation du positif en négatif: processus d'échange, mémorisation narrative et visuelle.

La lecture narrative c'est-à-dire, d'une certaine façon, la segmentation du volume en ces différents éléments et leur mise en relation, ne pourraient se concrétiser si la sculpture n'était synthèse formelle, point de départ à une réflexion déductive. Le lieu où s'inscrit la sculpture est l'objet d'une démarche personnelle: il n'est pas un quelconque support ou le simple fait de déposer une sculpture mais il est un élément qui participe à l'ensemble où prend corps l'expression. Elle transforme, construit l'espace par la continuité des surfaces. Comprendre un lieu, l'interroger, raconter ses particularités c'est le faire parler à travers la sculpture et à la suite de la sculpture. Plus, la sculpture est *transformation* de par l'idée même de continuité des surfaces. Par définition, continuer (concrètement) les surfaces, c'est faire tenir ensemble, ne pas les interrompre dans leur durée, les faire voyager tout en modifiant leur direction, ce qui amène une *transformation* de l'espace: c'est, à travers l'espace du lieu, marquer par un geste sculptural de changement, donner une nouvelle forme par le processus de construction sans changer les rapports déjà existants, mais au contraire, les souligner par le langage sculptural. La sculpture est dans le lieu en même temps qu'elle devient elle-même le lieu comme mise en forme du milieu.

Pierre Granche