Document généré le 13 mai 2024 23:36

ETC

Québec

Espaces privés, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy, du 20 juin au 15 septembre 1991

Daniel Béland

Numéro 16, automne 1991

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35919ac

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

Béland, D. (1991). Compte rendu de [Québec / *Espaces privés*, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy, du 20 juin au 15 septembre 1991]. *ETC*, (16), 57–59.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1991

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/

QUÉBEC

Espaces privés, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy, du 20 juin au 15 septembre 1991

Seize sculpteurs participaient à l'exposition de la Maison Hamel-Bruneau organisée par la conservatrice invitée Sylvie Fortin et réalisée en collaboration avec le Centre des Arts Contemporains du Québec à Montréal, CIRCA, les galeries Christiane Chassay, Michel Tétreault, Samuel Lallouz, Trois Points ainsi que La Chambre Blanche.

Six des artistes invités présentaient leur œuvre à l'intérieur de la Maison. Les pièces exposées développaient une thématique commune autour de la question de nature. Toutefois, la référence à la nature prenait plusieurs directions, bien que souvent attachée à la notion de passage, de temps, voire de mort. Le thème, on s'en rend bien compte, était dangereux, il fallait éviter de faire dans l'art démagogique, de sombrer dans la compassion et le *mea culpa*. Ce que les œuvres exposées ont, en général, fort bien évité en conservant des préoccupations avant tout d'ordre sculptural et en évitant le plaidoyer. Pourtant, lorsqu'on aborde cette question, la tentation du tragique est forte, l'*Obélisque de métal* appuyé sur quatre petites tortues, d'André Fournelle, en fait la démonstration, quoique le métal et la géométrie de la forme parviennent à en refroidir quelque peu l'effet.

Photo : Sylvie Lavertière

Naomi London, *Wrapping The Trees Project*. Ste-Foy, 1991. Coton. Montréal, galerie Samuel Lallouz.

Dans les pièces d'aspects minimalistes de Sylvie Cloutier, l'armature de la sculpture a disparu au profit de l'enveloppe, du revêtement. L'utilisation du liège, dans la fabrication de *Corne*, contraste avec la dureté et la préciosité de l'ivoire tout en donnant à la sculpture une souplesse qui laisse jouer le poids de la matière. Dans *Tatou*, l'utilisation du caoutchouc noir et la forme fermée de la carapace ne laissent pratiquement pas prise au regard. À l'encontre de beaucoup de productions contemporaines qui jouent sur l'utilisation de matériaux récupérés, déjà marqués par l'usage et le temps, Sylvie Cloutier se sert de matériaux neufs pour créer des

sculptures qui tiennent davantage à la présence, à l'ici maintenant, qu'à l'indicialité, bien que pouvant évoquer des formes anciennes.

Les rapports que l'on entretient avec la nature sont de toutes sortes et prennent de nombreuses formes. En réalisant le squelette d'un animal d'apparence préhistorique, Catherine Widgery dans *Divining rod*, explore la notion de disparition et de perte. De même, *Two sinks with fossiles* de Jean McEwen montre, tracés à la torche dans des plaques d'acier, les squelettes fossilisés de deux poissons. Les fossiles sont disposés sur le sol entre deux petits éviers aux robinets identifiés, sur l'un « power » et « innocence », sur l'autre, seul le robinet marqué « innocence » (mais dans quel sens l'entendre ?) demeure.

Bien que toutes les œuvres appartiennent en partie au domaine du sensible, certaines d'entre elles en usent délibérément. Devant les ours taillés à même le tronc d'arbre ou fabriqué avec du contreplaqué intitulé *Mémoire*, de Michel Saulnier, certains seront « touchés » d'y retrouver le souvenir de la candeur enfantine, mais on ne sait trop ce que l'art doit en retenir.

À l'extérieur, dix sculpteurs ont installé leur œuvre. L'installation d'une sculpture dans un espace public implique inévitablement l'introduction de nouveaux constituants dont l'analyse doit tenir compte. Les rapports que construit l'œuvre avec son lieu peuvent prendre des formes multiples. Ainsi, Morin qui utilise souvent la même forme (une feuille d'arbre construite en acier) mise sur l'effet de déplacement et de recontextualisation pour réactualiser la lecture de sa pièce.

Parfois, l'œuvre se construit à partir des éléments naturels existants sur le lieu (*Tree Wrapping Project* de London), ou elle se conçoit comme un commentaire sur le lieu et l'événement lui-même (*Encerclitude* de St-Onge), ou encore, elle se veut une critique de certaines professions face à l'environnement (*Les pieds de l'architecte* de Moffat). Quelquefois, la sculpture entretient des relations plus dynamiques avec les éléments naturels (*The Falls* de Dutkewych), à d'autres moments, l'espace ouvre la voie à la métaphore à tendance joyeuse (*Figure de prou ou bivouac en ville* de Laflamme), méditative (*Le puits, passage obligé* de Coulombe) ou plus alarmiste (*Le cri de l'esprit de la rivière* de Valade).

Bien que plusieurs des sculptures exposées furent produites avant l'événement, certaines ont été créées spécifiquement pour l'occasion. Naomi London fait partie des six artistes (avec Coulombe, Laflamme, Moffat, Robidoux et St-Onge) qui ont construit leur œuvre sur place lors des ateliers d'artistes. Son travail consistait à envelopper une série d'arbres avec du coton rouge. Rien de commun pourtant avec le procédé de voiler/dévoiler de Christo. La minceur et l'élasticité du tissu lui permettaient d'épouser dans ses moindres détails la surface accidentée des arbres, faisant ainsi de chaque sculpture une pièce singulière dans la composition d'ensemble. Le choix d'envelopper telle ou telle branche, de prendre un embranchement plutôt que tel autre, d'arrêter à une certaine hauteur déterminait la forme de la sculpture. L'œuvre se présentait comme une allégorie du cheminement contingent de la création.

The Falls de Dutkewych avait la particularité d'être l'une des seules œuvres, avec celle de London, composant avec les éléments naturels. Dans ce cas-ci, l'effet de la représentation de la chute était accentué par la pluie qui, lorsqu'elle tombait, glissait le long de la paroi verticale et s'accumulait dans le petit bassin du bas.

Il arrive quelquefois, pour reprendre le titre d'un livre de Jabès[1], que l'on rencontre de petites œuvres à la subversion hors de tout soupçon. La sculpture de Michel St-Onge se posait comme un commentaire jouant de l'allusion et de la connotation. La sculpture, installée face à l'entrée principale juste devant l'arrangement floral de la Maison, émergeait comme une fleur de son pneu avec ses « tiges » de bois et de métal au vernis luisant. Le pneu où prenait place la sculpture et qui référait à une certaine pratique populaire jouait non seulement le rôle ironique de délimitation symbolique de l'œuvre, mais encore, telle une onde, le cercle du pneu se répercutait, faisant écho à ce que dans le carton distribué par la Maison Hamel-Bruneau on annonçait comme « une sélection de sculptures de dimensions moyennes pouvant être intégrées aux aménagements paysagers de résidences privées ».

Parmi les autres œuvres sur le terrain, celle de Robidoux intitulée *Jardin* combinait des formes anthropomorphiques et géométriques. Une pièce rectangulaire recouverte de plaques d'acier rouillé était surmontée d'une forme au contour dentelé. Sur le sol, une seconde forme semblable à la précédente. Comme c'est souvent le cas dans son travail, Robidoux réfère, de façon implicite ou explicite, au parcours ou à la position du spectateur. Ici, un peu en retrait de la pièce principale, un petit siège de ciment coulé fait écho au banc du parc qui lui fait face.

Aujourd'hui, comme le faisait remarquer dans un

Photo : Sylvie Lavertière

Andrew Dutkewych, *La chute*, 1991.

article J. L. Daval[2], la sculpture a tendance à se transformer d'objet à voir à espace à vivre. Elle devient le lieu d'une expérience réelle de l'espace. Une expérience différente de la nature, privilégiant une relation physique immédiate et directe, inscrite dans un lieu réel. Sans doute, mais encore faut-il éviter d'en faire une pure expérience phénoménologique, ou pire, risquer de retomber dans la valorisation de la subjectivité ou du « vécu ».

DANIEL BÉLAND

NOTES

1. Jabès, Edmond, *Le petit livre de la subversion lors de soupçon*, Paris, Gallimard, 1982.
2. Daval, Jean-Luc, Et si la sculpture n'était pas ce que l'on croit ? (*Art Presse*, n° 101, mars 1986, p. 28-29).