Document generated on 10/12/2024 5:46 a.m.

Québec français

Trop brève note sur les TROPHOUX de Roch Plante

François-Marc Gagnon

Number 163, Fall 2011

Réjean Ducharme

URI: https://id.erudit.org/iderudit/65412ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)
1923-5119 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gagnon, F.-M. (2011). Trop brève note sur les TROPHOUX de Roch Plante. *Québec français*, (163), 32–35.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 2011

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/

Trop brève note sur les TROPHOUX de Roch Plante

PAR FRANÇOIS-MARC GAGNON*

Roch Plante, *Ramasseux de caps de roues*, 1980-1987 © Evelyne Leblanc-Roberge et Geneviève Trottier, 2004.

André Gervais, qui voit tout, a remarqué que, dans la signature de Roch Plante, le *R* est « toujours inversé gauche-droite, comme ce l'est dans un miroir[1] ». Je serais porté à attacher une certaine importance à ce petit fait. Au lieu d'aller de l'avant, le *R* de Roch Plante regarde en arrière. Aussi bien, on a tôt fait chez les membres de ma coterie de lui trouver des ancêtres chez tous les faiseurs d'assemblages. On lira la préface que Stefan Georgesco et Charles Forget ont écrite pour présenter leur collection dans le beau livre sur les Trophoux, publié chez Lanctôt éditeur en 2004[2]. Les « boîtes d'ombre » de Joseph Cornell, les *combines* de Robert Rauschenberg, les poèmes-objets de Breton, les collages *Merz* de Schwitters y sont tour à tour évoqués. Voilà Roch Plante en excellente compagnie.

Kurt Schwitters ramassait des tickets de métro pour en faire ses fameux collages *Merz*, mais loin de s'en tenir là, il avait entrepris, de 1920 à 1923, d'ériger dans une chambre de sa maison de Hanovre, une « colonne » en plâtre, la *Schwitters-Säule*, dans les cavités de laquelle étaient placées ses œuvres et celles de ses amis, si bien que toute la pièce fut envahie et rendue inaccessible du fait même. L'artiste lui donna alors le nom de *Merzbau* (construction Merz). Malheureusement, cette œuvre devenue invisible par sa prolifération même fut détruite lors des bombardements de Hanovre en 1943. Les Trophoux de Roch Plante, il me semble, se situeraient entre les deux, ni œuvres sur papier ni architecture.

On mentionnait aussi les « poèmes-objets » d'André Breton, une activité un peu pauvre du poète, mais qui persista tout au long de sa carrière. En comparaison, les Trophoux paraissent bien proliférants et se passent des petites phrases que Breton se croyait tenu d'ajouter pour maintenir ses assemblages dans la sphère poétique : « [...] ces terrains vagues et la lune où j'erre vaincu par l'ombre accrochée à la maison de mon cœur... », lit-on sur l'un d'entre eux, qui est au MoMA, à New York et qui date de 1941. Serions-nous plus près de Breton dans la manière dont Roch Plante titre ses Trophoux, en collant des lettres, tout au plus des syllabes tirées d'imprimés variés, qu'on soupçonne être le plus souvent des journaux ou des dépliants publicitaires ? Vers la fin du premier *Manifeste du surréalisme*, Breton annonçait qu'il était « même permis d'intituler POÈME ce qu'on tient pour l'assemblage [notez ce mot] aussi gratuit que possible [observons, si vous voulez, la syntaxe] de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux[3] ». Mais justement : on aboutissait à des poèmes : « Un éclat de rire ° de saphir dans l'île de Ceylan ° *Les plus belles pailles* ° ONT LE TEINT FANÉ ° SOUS LES VERROUS[4] ».

Or *Ramasseux de caps de roues*, *Échantillons*, *Vieux snoro*, *Apathie et patata*… sont des titres, pas même des haïkus. Que ces titres se tiennent par eux-mêmes, sans établir de rapport avec les œuvres, comme les numéros dont les peintres titrent parfois leurs toiles, n'en font pas des poèmes. On dirait plutôt que les titres de Roch Plante se donnent eux-mêmes comme autant de « trophoux », parallèles si l'on veut aux autres, les vrais.

Robert Rauschenberg est cité également. Mais j'avoue qu'ici nos auteurs sont peut-être victimes d'une connaissance un peu livresque des œuvres de l'artiste américain. Quand j'ai vu pour la première fois *Monogram* (1955-1959) au ModernaMuseet de Stockholm, la dernière chose qui me serait venue à l'esprit aurait été les Trophoux de Roch Plante ! Cette œuvre consiste en une chèvre empaillée portant un pneu à la taille, le tout posé sur une sorte de collage ou tableau abstrait. On retrouve la même outrance dans

ce que l'artiste américain appelait des *combines.* Ainsi, un pneu (encore), une plaque d'immatriculation, des fils électriques, une roue de métal sont assemblés sur et autour d'une grande surface rectangulaire dans *First Landing Jump* (1961), pour ne donner qu'un exemple. Les Trophoux sont plus modestes. Les dimensions qu'on a tendance à considérer comme quelque peu indifférentes à la qualité de l'œuvre, en réalité, changent tout. Une exposition intitulée *Scale as Content* à la Corcoran Gallery of Art, à Washington, D.C., en 1967, démontrait ce fait[5]. De ce point de vue, l'effet nivelant de la documentation photographique peut mettre sur de fausses pistes, détruisant le rapport au corps que ne peut manquer d'avoir l'œuvre véritable.

À tout prendre, les Trophoux de Roch Plante auraient peut-être plus d'affinités avec les « boîtes d'ombres » de Joseph Cornell, qui fréquentait assidûment les marchés aux puces de New York pour y acheter non pas des rebuts ou du *junk art* mais des objets insolites comme des perroquets empaillés, des fioles de poudres précieuses, des cartes du ciel, des cristaux, qu'il assemblait ensuite comme autant de métaphores surréalistes. Pierre Reverdy définissait ces dernières de la façon suivante : « L'image [entendez l'image poétique, la métaphore] est une création pure de l'esprit. // Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. // Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique…etc.[6] ».

Cette définition, tout à fait applicable aux boîtes de Cornell, l'est beaucoup moins aux Trophoux de Roch Plante. Ces derniers réunissent souvent par affinités des objets qui se ressemblent. Cornell était un artiste sentimental, un peu romantique, dédicaçant ses *boxes* à ses dernières flammes. On imagine mal Roch Plante présenter un de ses trophoux à sa blonde !

Ces exercices de comparaisons sont intéressants et nous en proposerons d'autres, mais ils ne sont donc pas toujours très éclairants. En suggérant qu'il regarde en arrière, si j'ai bien compris, Roch Plante avertit qu'il connaît la chanson et qu'il n'y aurait pas beaucoup d'intérêt à ne voir dans son œuvre qu'une tentative de plus de faire des assemblages ou, comme disait Molinari, il est parfaitement conscient qu'il faut « cesser de refaire le tableau trop refait déjà[7] ».

On soupçonne donc que, si assemblage il y a, c'est au second degré. Assemblage conscient du fait que le terrain est occupé depuis longtemps et que, pour le justifier, il faut bien lui trouver une raison spécifique. Les critiques littéraires – ils ont un sérieux avantage sur nous, pauvres historiens d'art – ont cru y voir des affinités avec ses romans, avec sa façon d'utiliser ses sources, avec sa fascination pour le débris… « Le monde est fou. Il jette tout » (*Va savoir*). Heureusement, il y a des « ramasseux de caps de roues ».

Francis Ponge déplorait que nous n'ayons pas « à notre disposition d'autres mots ni d'autres grands mots (ou phrases, c'est-à-dire d'autres idées) que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue[8] ». Il faisait aussitôt une comparaison avec la peinture, qui pourrait bien nous donner la clé de ce que j'appellerais les comparaisons éclairantes dans le cas de Roch Plante : « Tout se passe pour nous comme pour des peintres qui n'auraient à leur disposition pour y tremper leurs pinceaux qu'un même immense pot où depuis la nuit des temps tous auraient eu à délayer leurs couleurs... // Mais déjà d'en avoir pris conscience l'on est à peu près sauvé, et il ne reste plus qu'à se crever

Roch Plante
< *Le plaisir des sens,* 1995.
> *Refus de comparaître,* 1999.
> *Furfur affairé*, 2001.

© Evelyne Leblanc-Roberge et Geneviève Trottier, 2004.

d'imitations, de fards, de rubriques, de procédés, à arranger des fautes selon les principes du mauvais goût, enfin à tenter de faire apparaître l'idée en filigrane par des ruses d'éclairage au milieu de ce jeu épuisant d'*abus mutuels*. Il ne s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias, mais de les peindre à fresques au moyen de leur propre purin[9] ».

Transposez ici le « purin » des peintres en « débris » des sculpteurs et vous ne serez pas très loin de la boutique de Roch Plante.

Mais je serais porté à chercher dans une autre direction des exemples susceptibles d'éclairer le sens de sa démarche. On a repris récemment à la Vancouver Art Gallery une exposition intitulée *Waste Not* (en chinois, *wu jin qi yong*), que j'avais visitée au MoMA[10] et où l'artiste de Beijing, Song Dong (né en 1966), avait littéralement étalé au sol le contenu accumulé depuis quarante ans par sa mère dans leur petite maison familiale. Dong se trouvait à transformer le plancher du Musée en un immense Trophoux, qu'on ne pouvait percevoir comme tel qu'à une certaine hauteur. Au MoMA, il fallait se rendre au troisième étage pour s'en donner une vue d'ensemble. Ces objets perdaient leur identité et devenaient, depuis cette hauteur, des taches colorées. Mais *Waste Not* était aussi passionnant vu du sol, au niveau même où les objets avaient été déposés et regroupés.

On se rendait compte que les objets avaient été classés par affinité : tous les souliers ensemble, toutes les pièces de vêtement ensemble, tous les bouchons, les assiettes, les pots ensemble, etc. Et ces objets suggéraient une volonté d'économie sur une très longue période, une obsession de conservation, de réutilisation infinie des plus insignifiants objets. Rien de commun avec ces accumulations dégoûtantes des *hoarders* qui, ayant perdu le contrôle de ce qu'ils accumulent, finissent par laisser pourrir ce qui est périssable (des frigidaires pleins à craquer de nourritures moisies) ou à rendre inaccessibles des chambres entières où l'on ne peut plus circuler à cause du désordre et du nombre des achats futiles qui les remplissent. Au contraire, ici tout était rangé, accessible et réutilisable.

Il y a bien quelque chose de cet ordre dans les Trophoux de Roch Plante : le besoin de sauver ce qui peut encore servir, ne serait-ce que pour en faire un autre trophoux ; le besoin d'ordre, d'alignement, de rassemblement, sensible dans l'organisation formelle des trophoux, analysée finement par Lise Gauvin dans le livre de Georgesco et Forget. Mais ici la forme est au service de la réutilisation, du recyclage domestique. Il s'agit bien d'extraire la forme du simple rangement, l'organisation spatiale, des affinités d'objets, autrement dit, de se situer au degré zéro de la forme, comme par fatigue, par découragement sans remède.

De plus, dans l'œuvre de Dong, les objets qui auraient pu avoir une signification particulière pour l'artiste, comme les petits souliers de sa grand-mère, qui faisait partie de la dernière génération à avoir connu la pratique des pieds liés de bandelettes, ou encore un plat fait main par le père de l'artiste, ou une vilaine petite chemise provenant de sa sœur qu'on l'avait forcé à porter et qu'il détestait n'étaient pas spécialement mis en valeur par une étiquette ou autrement, mais simplement perdus parmi les objets de sa catégorie.

Là encore la comparaison avec les Trophoux est intéressante. Roch Plante recouvre d'une sorte de vernis verdâtre ses assemblages, comme pour niveler tous les objets et éviter que certains prennent la vedette par rapport à d'autres. Il ne s'agit pas de représentation, mais de simple présentation.

Il y a certainement quelque chose du *wu jin qi yong* dans l'idée de Roch Plante de ramasser toutes sortes d'objets dans le but d'en faire des assemblages. La différence avec le projet de Dong est que la volonté de faire une œuvre d'art avec tous ses objets ne passe pas vraiment par l'idée d'assemblage, mais plutôt par celle de classification par affinités (les pots ensemble, les souliers ensemble...). Dans l'assemblage, il y a une intention esthétique – composition, alignement, disposition radiée, symétrie –, mais dans les accumulations d'objets de Dong, l'esthétique est en compétition avec l'information. Le choc vient de la découverte de la quantité d'objets qu'une famille chinoise de trois personnes a pu accumuler durant toute une vie. Ce n'est qu'après le premier choc passé et en voyant les choses à une certaine distance qu'on devient sensible à la beauté du spectacle.

Je suis tenté de faire un autre rapprochement, cette fois avec une œuvre d'une artiste canadienne, Liz Magor, qui présentait en 2009, à la galerie Susan Hobbs de Toronto, des œuvres qui ne sont pas sans rapport avec les trophoux. E.C. Wooley décrivait une de ces œuvres intitulée *Stack (Racoon)* (2009, plâtre polymérisé, cendre, bois, 58 x 68 x 68 cm) comme une pile d'assiettes et un cendrier au milieu desquels on aurait glissé un raton-laveur endormi, le tout déposé sur une petite table ronde en bois. Les assiettes laissent voir un bout de pain, une cuillère et un couteau, un gobelet de carton écrasé, de la nourriture, des mégots dans le cendrier… et, s'accommodant de l'espace entre les assiettes, un raton-laveur endormi en plâtre polymérisé et peint. On pourrait voir dans cet assemblage de Magor une sorte de *Vanitas* moderne. La cigarette tiendrait lieu du bougeoir et le raton-laveur, du crâne dans ce genre de présentation où les miettes ont aussi parfois leur place.

On ne peut s'empêcher de penser que les Trophoux de Roch Plante ont quelque chose des *Vanitas*. Tous ces petits objets, parfois même ces fragments d'objets sont sauvés *in extremis* et on se demande s'ils en ont encore pour longtemps. Leur droit à l'existence, au prolongement d'existence devrions-nous dire, tient à peu de chose. Leur chance est d'avoir été repérés par un « ramasseux » et collectionnés par des connaisseurs. Il semble que même les musées n'en veulent pas. Et pourtant…

Roch Plante, *Grossier perce-neige*, 1997.
© Evelyne Leblanc-Roberge et Geneviève Trottier, 2004.

Dans *Trophoux*, il y a « trop fou », mais il y aussi « trophée ». Cela suggère une tout autre piste que l'austère chemin des *Vanitas*, qui conduit à la mort. Une piste qui nous mène aux origines de l'art, à des manifestations qui tenteraient de montrer que la première forme d'art n'a pas été un tracé autour d'une ombre sur le mur comme les Anciens l'avaient imaginé. On connaît l'histoire de la fille du potier Butadès de Sicyone qui, raconte Pline, « était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries[11] ». Il aurait été le premier à découvrir l'art de modeler des portraits en argile.

La piste que je voudrais emprunter suggère au contraire de voir dans l'accumulation sur une surface de petits objets dans un certain ordre assemblés – autrement dit, l'assemblage – la véritable origine de l'art. Il nous faut quitter cependant nos repères habituels et demander à l'ornithologie ce que l'histoire de l'art à elle seule n'a pas pu nous donner. On connaît, en effet, dix-huit espèces d'oiseaux, toutes confinées dans les denses forêts de la Nouvelle-Guinée et de l'Australie, et qu'on désigne sous le nom de Jardiniers. Ces espèces sont sans équivalents dans le reste du monde animal. Des dix-huit espèces connues, quatorze dégagent des clairières et / ou construisent des charmilles (d'où leur nom anglais de *bower birds*). Les charmilles ne sont pas des nids, mais des constructions faites par les mâles dans le seul but de séduire les femelles, qui ensuite construiront seules leurs nids et élèveront leurs petits sans l'aide des mâles. Ces derniers sont polygames et tentent de s'accoupler avec le plus de femelles possible.

La charmille est souvent accompagnée d'une « clairière », c'est-à-dire d'un espace au sol dégagé et orné, par exemple dans le cas du *Scenopoetes dentirostri*, d'une aire mesurant trois mètres de diamètre que l'oiseau couvre de centaines de feuilles coupées avec son bec en dents de scie. Ces feuilles sont toujours placées la partie claire vers le haut et sont remplacées quotidiennement dès qu'elles se fanent. Assemblage à la Andy Goldsworthy, donc. Mais celui dont les méthodes de travail feraient davantage penser à celles de Roch Plante est le Jardinier satiné (*Ptilonorhynchus violaceus*). Il n'a rien d'écologique comme son confrère, le *Scenopoetes*. C'est au contraire un praticien du *junk art*, qui aime particulièrement la couleur bleue. Il a troqué récemment les baies, les fleurs, les plumes, dont ses ancêtres se contentaient, pour des bouchons de plastique, des pailles, des tubes, des morceaux de verre, des plumes, des stylos-billes, etc. : pourvu que tout cela soit bleu et en mette plein la vue à la femelle !

Ces efforts de séduction ne sont pas toujours efficaces, il arrive que la femelle juge la performance insuffisante et que l'apprentissage de ces constructions peut être long. En outre, chez les espèces qui construisent des charmilles très élaborées, les jeunes mâles au début construisent des structures assez frustres qu'ils n'arrivent à perfectionner qu'avec le temps. On croit qu'il entre une part d'apprentissage dans le perfectionnement des charmilles[12].

Les Trophoux, si j'en crois mon exemple, seraient-ils une entreprise de séduction ? Ces assemblages, flanqués de titres qui les dédoublent plutôt que de les légender, se distinguent à plusieurs égards des pratiques contemporaines auxquelles on est tenté de les assimiler. Si en effet ils reprennent à la lettre le geste créateur premier : disposer et redisposer des objets, que tendent-ils à dire ? Roch Plante serait-il un fameux « jardinier », produisant à lui seul autant d'assemblages que toute une tribu, se faisant compétition à lui-même d'un trophoux à l'autre et prenant les choses par le commencement de l'art ? Ou Roch Plante serait-il en train de nous dire qu'il en voit la fin ? Non, vous le savez bien, Roch Plante, c'est Réjean Ducharme. ■

* Essayiste, auteur de nombreux ouvrages, notamment sur Borduas et l'art moderne au Québec, historien et critique d'art, actuellement professeur affilié au Département d'histoire de l'art de l'Université Concordia à Montréal.

Notes

1 André Gervais, « Marche et démarche, œuvres et méta-œuvres de Roch Plante », dans Marie-Andrée Beaudet *et al., Présences de Ducharme*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2009, p. 314.

2 Roch Plante, *Trophoux,* Collection Forget-Georgesco, avec une préface de Lise Gauvin, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2004.

3 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985 [1924], p. 53.

4 *Ibid.*, p. 54.

5 *Cf.* Kirk Varnedoe, *Pictures of Nothing. Abstract Art Since Pollock*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 67-69.

6 Pierre Reverdy, « L'image », *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918, cité dans André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 31.

7 Guido Molinari, « L'espace tachiste ou Situation de l'automatisme » [1955], repris dans *Guido Molinari. Écrits sur l'art (1954-1975)*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, p. 17.

8 Francis Ponge, « Proêmes », dans *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, « NRF », 1984 [1948], p. 155.

9 *Ibid.*, p. 155-156.

10 Cf. Adele Weder, « "Waste Not" and Fragmented History ; Objects and Meaning », *Border Crossings*, vol. 30, n° 1, mars-avril-mai 2011, p. 84-85. La seconde exposition (cette fois au West Vancouver Museum) dont il est question dans cet article met en scène des objets provenant de l'atelier d'artistes locaux célèbres, B.C. Binning et Hugh Hodgson.

11 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, XLIII (12), tr. fr. de Jean-Michel Croisille, Paris, les Belles Lettres, 1997, p. 133.

12 La documentation sur les *Bower Birds* est immense. Signalons Gerald Borgia, « Sexual Selection in Bowerbirds », *Scientific American*, vol. 254, n° 6, 1986, p. 92-100 ; W.T. Cooper et J. M. Forshaw, *The Birds of Paradise and Bower Birds*, Sydney, Collins, 1977 ; et E. Thomas Gilliard, « The Evolution of Bower Birds », *Scientific American*, vol. 209, n° 2, 1963, p. 38-46.

Bibliographie

Borgia, Gerald, « Sexual Selection in Bowerbirds », *Scientific American*, vol. 254, n° 6, 1986, p. 92-100.

Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985 [1924].

Cooper ,William Thomas, et Joseph. M. Forshaw, *The Birds of Paradise and Bower Birds*, Sydney, Collins, 1977.

Gervais, André, « Marche et démarche, œuvres et méta-œuvres de Roch Plante », dans Beaudet, Marie-Andrée, Haghebaert, Élisabeth et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Présences de Ducharme*, Montréal, Éditions Nota Bene, « Convergences », 2009, p. 309-328.

Gilliard, E. Thomas, « The Evolution of Bower Birds », *Scientific American*, vol. 209, n° 2, 1963, p. 38-46.

Molinari, Guido « L'espace tachiste ou Situation de l'automatisme » [1955], repris dans *Guido Molinari. Écrits sur l'art (1954-1975)*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976.

Plante, Roch, *Trophoux,* Collection Forget-Georgesco, avec une préface de Lise Gauvin, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2004.

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, XLIII (12), traduction française de Jean-Michel Croisille, Paris, les Belles Lettres, 1997.

Ponge, Francis, « Proêmes », dans *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, « NRF », 1984 [1948].

Varnedoe, Kirk, *Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

Weder, Adele, « "Waste Not" and Fragmented History ; Objects and Meaning », *Border Crossings*, vol. 30, n° 1, mars-avril-mai 2011, p. 84-85.