

Émergence 95 D'un symposium insulaire

Patrice Loubier

Number 35, Spring 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9931ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

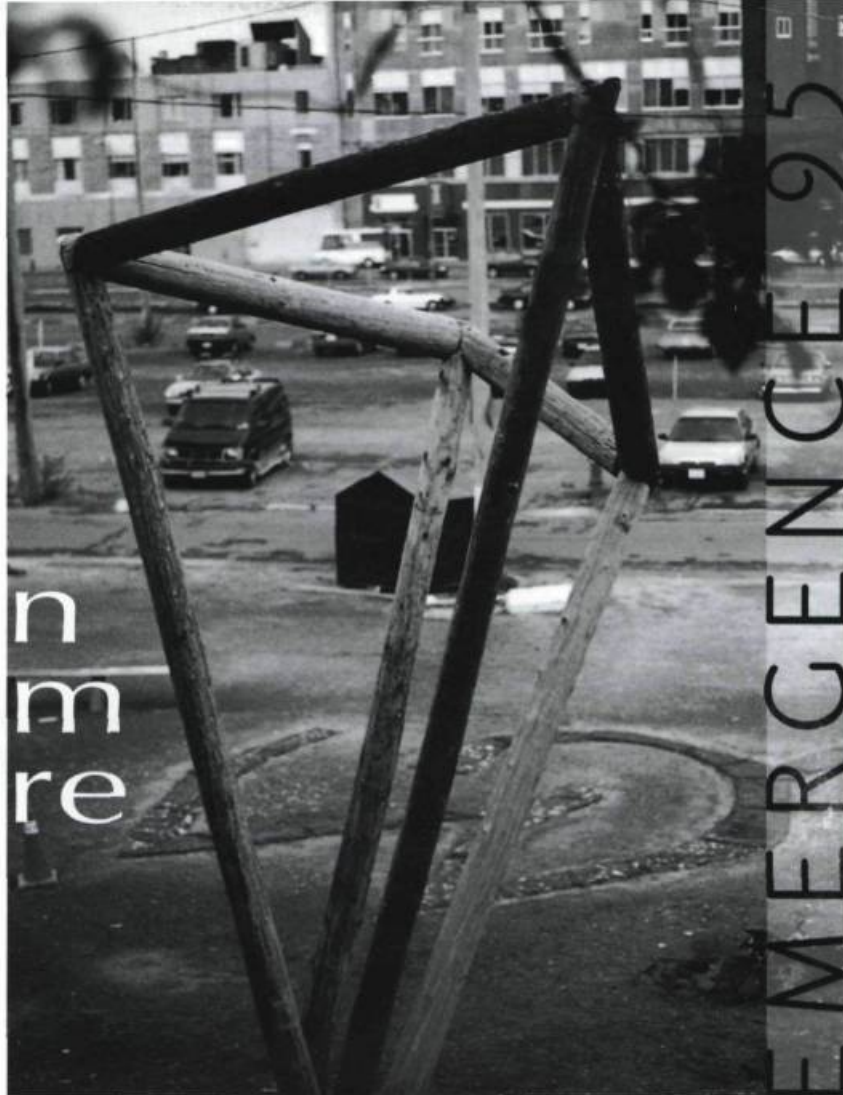
[Explore this journal](#)

Cite this article

Loubier, P. (1996). *Émergence 95 : d'un symposium insulaire*. *Espace Sculpture*, (35), 33–35.

D'un symposium insulaire

Patrice Loubier



Par leur nombre et leur fréquence, les symposiums de sculpture sont aujourd'hui une manifestation culturelle d'importance qui permettent à l'art contemporain de laisser une marque durable. Les symposiums semblent être une formule propre à la région (à ce qu'on appelle la périphérie, par opposition aux grands centres urbains), et se tiennent souvent dans des lieux proches de la nature. Ils impliquent d'ailleurs fréquemment, dans la thématique des organisateurs ou le site de création lui-même, un ancrage prégnant au territoire naturel¹. Par rapport à cette tendance, il est significatif de constater qu'*Émergence 95*, un nouveau venu parmi les symposiums, se tenait, lui, au cœur de la ville, dans le quartier Saint-Roch de Québec.

Organisé par Louis Fortier et Don Darby, *Émergence 95* était présenté du 1^{er} au 30 août dans un site bien particulier de la Basse-Ville de Québec, l'îlot Fleurie. Situé dans un grand terrain vague qui a déparé longtemps le quartier Saint-Roch, l'îlot était à l'origine une petite zone de verdure laissée à l'abandon. Depuis 1991, un groupe de citoyens en a fait un véritable lieu d'animation populaire, en y organisant expositions, fêtes en plein air et jardin communautaire. L'été dernier, quatre sculpteurs étaient invités à y travailler : Don Darby, Grant Mathieu, Michel Saint-

Onge (tous trois de Québec) et Henry Saxe (de Montréal — eh! oui, celui-là même auquel le Musée d'art contemporain consacrait une rétrospective en 1994; quand on songe à la modeste organisation communautaire de l'îlot, cette invitation devrait assurer à l'événement quelque fortune médiatique).

Chaque sculpteur a réalisé une oeuvre qui a pris place aux côtés de celles, nombreuses maintenant, qui occupent le site. Le symposium s'inscrit en effet dans une continuité, puisque l'îlot est fréquenté depuis ses débuts par plusieurs artistes — professionnels et amateurs, jeunes et moins jeunes — qui s'y donnent rendez-vous pour travailler en plein air et se risquer parfois à des oeuvres de grandes dimensions que l'espace des galeries ne pourrait accueillir. Bref, ce symposium cristallise, sous la forme d'un événement ponctuel, ce qui est à l'origine une appropriation spontanée du lieu par les artistes. Malgré son caractère un peu fourre-tout, le titre *Émergence* désigne fort à propos l'événement car il représente une des premières

manifestations officielles de cette appropriation créatrice.

L'îlot est en passe de devenir un véritable jardin de sculptures, les oeuvres s'installant çà et là depuis quelques années avec un naturel rafraîchissant qui traduit bien le caractère improvisé de l'aventure. Mentionnons entre autres les oeuvres d'Irénée Lemieux, Laurent Gagnon, Pierre Thériault, Édith Croft, Don Darby, Norbert Lan-

glois, Vincent Deshaies et Lucie Rose. Sculptures discrètes ou colossales (tel cet *Hommage à une sphère* (1993) d'Armand Robitaille, haut de plus de dix mètres), improvisations formelles ou oeuvres plus figuratives, il y a là une diversité d'échelles et de manières qui donne à l'îlot la densité d'un espace *peuplé*. Un certain air de famille se dégage qui confère au paysage de l'îlot son identité : l'emploi fréquent de matériaux de fortune récupérés, l'omniprésence du bois et du métal, une tendance parfois à l'expression naïve. Ces traits s'accordent bien d'ailleurs au contexte de ce lieu *trouvé* (comme on dit "objet trouvé"). Cet esprit, ce lien étroit entre les oeuvres et leur site, les travaux

Grant Mathieu, *Sans titre*, 1995 (au sol). Béton peint. 3 x 475 x 610 cm.

À l'avant-plan : Norbert Langlois, *Sans titre*, 1993. Cèdre. 300 x 475 x 690 cm.

Photo : Laurent Gagnon.



Laurent Gagnon, *Le système*, 1993.
Acier récupéré. 180 x 206 x 206
cm. Photo : Laurent Gagnon.

réalisés au cours du symposium *Émergence* l'ont maintenu et cristallisé.

La pièce de Don Darby (*Sans titre*), par exemple, instaure un dialogue avec l'environnement. Elle a la forme d'une caisse métallique, ouverte en façade et encastrée dans le terrain en pente, qui ressemble à un petit bunker. Les parois sont ajourées et percées de zébrures qui rappellent des motifs de camouflage qui permettront aux herbes de croître à travers la sculpture, vouée donc à disparaître périodiquement dans la végétation. Comme pour attirer l'attention sur elle malgré tout, les trois côtés de la boîte sont peints de couleurs vives. L'oeuvre diffère par sa discrétion et ses petites dimensions des grands assemblages de métal récupéré auxquels l'artiste est habitué et dont quelques-uns occupent le site. On signalera entre autres *La grosse Bertha*, constituée de poutres d'acier rouillé massives où une forme arachnoïde est suspendue. L'équilibre atteint entre l'élégance et la légèreté des formes et la lourdeur du matériau est ici étonnant.

On retrouve un intérêt similaire pour le métal rouillé dans les oeuvres de Laurent Gagnon, qui comportent fréquemment un élément mobile en rotation. Dans *O Matière*, par exemple, le spectateur peut faire tourner un globe de résine et de morceaux de verre dans un modèle de sphère céleste. Si certaines des oeuvres de Darby et de Gagnon impressionnent, ce n'est pas seulement par leur taille mais par la force suggestive qui en émane. Les pièces de métal rouillé les plus ordinaires atteignent parfois dans ces sculptures une paradoxale dignité de vestiges qui les distancie de la contemporanéité technologique

dont elles sont tirées. Parallèle à l'impact du format, il y a dans ces oeuvres la connotation d'une origine archaïque fictive (on se surprend devant elles à penser à des artefacts anciens), c'est-à-dire l'impact émotif d'un temps et d'une histoire contenus en elles². L'effet rhétorique de tels travaux est de convertir la simple usure des matériaux en une valeur d'ancienneté³ qui s'attache à l'oeuvre.

Henry Saxe aussi a joué du métal récupéré, en tordant et assemblant des tuyaux d'acier pour élaborer son oeuvre (*Sans titre*). La pièce se distingue de la plupart des sculptures de l'îlot puisqu'elle ne présente ni structure architectonique ni axialité verticale. Elle apparaît d'abord comme un entrelacement chaotique et informel, jeu entre la rigidité des tuyaux et la souplesse du dessin qu'ils composent, dans lequel le spectateur peut progressivement discerner les lignes de force d'une organisation minimale — ne serait-ce que celle qui lui permet de reposer en équilibre au sol. Comme dans plusieurs oeuvres de Saxe, les éléments de la sculpture ne sont arraisonnés à l'ensemble que de manière lâche, sans être soudés (la pièce rappelle d'ailleurs la série des «entrelacs» de 1969-1971, caractérisée par des assemblages aux configurations variables⁴). Par ses

courbes et sa forme vaguement amiboïde, elle comporte une résonance organique.

L'intervention de Grant Mathieu se présente comme un tracé au sol : des dalles de béton suggèrent à la fois des allées et les lignes d'un dessin, forme ou écriture schématique indéfinie. C'est une sculpture de surface, qui marque le site plutôt qu'elle ne s'édifie sur lui. La configuration appelle une perception proche, où le spectateur doit en parcourir et en éprouver le tracé, aussi bien qu'une vue plongeante d'ensemble (comme de la butte qui surplombe le terrain), par laquelle l'oeuvre s'inscrit comme un détail dans la topographie du site.

Le *Sakaki*, de Michel Saint-Onge, s'intègre de façon mimétique à l'environnement : à quelque distance, on peut confondre la silhouette de l'oeuvre avec celle d'un arbre. L'oeuvre est en fait constituée de deux troncs d'érable superposés, que Saint-Onge a calcinés pour leur donner une teinte noire et charbonneuse qui confère à la sculpture une visibilité signalétique. En dépit de sa simplicité apparente, l'oeuvre opère à plusieurs niveaux de sens. Niveau iconographique d'abord, puisque le titre fait référence au *sakaki*, arbre japonais doté de significations symboliques et cultuelles dans la spiritualité shintoïste. Selon le mythe, c'est à un *sakaki* qu'on aurait suspendu un miroir pour attirer la divinité Amaterasu hors de sa caverne⁵ (d'où la couche d'aluminium brillant que l'artiste a déposée sur la surface d'une branche). Niveau formel aussi, parce que les deux troncs dont l'oeuvre est composée apparaissent comme des pièces choisies par l'artiste pour leur intérêt visuel intrinsèque (sous un certain angle, par exemple, le spectateur peut reconnaître dans le tronc de la partie supérieure la silhouette d'une tête de

Don Darby, *Terra*, 1995.
Acier corten. 126 x 126
x 230 cm. Photo :
Laurent Gagnon.



rhinocéros). Comme *Sakaki* semble faire écho au milieu naturel par son aspect très proche de celui d'un arbre véritable, on pourrait être tenté d'en privilégier la fonction mimétique et l'ancrage à la nature. Mais la sculpture affirme aussi son statut d'oeuvre et son appartenance à l'univers culturel, car l'assemblage des deux troncs réitère subtilement la logique du monument : le tronc du bas, placé à l'envers, joue un peu le rôle de socle pour la partie supérieure. L'assemblage des deux fragments d'arbre est donc ambivalent, puisqu'ils conservent leur réalité organique (inscription du référent naturel) tout en réitérant une convention de la statuaire traditionnelle (inscription du culturel).

Ce n'est pas tout de décrire les oeuvres d'*Émergence 95* : il faut aussi dire qu'elles prennent sens, comme les autres sculptures de l'îlot Fleurie d'ailleurs, par l'environnement très particulier dans lequel elles s'inscrivent. On sait que, selon la pragmatique, c'est dans le contexte singulier où il est proféré qu'un énoncé (expression verbale ou oeuvre d'art) trouve une partie de son sens, et que ce sens n'est que très rarement réductible à la stricte signification que lui confère le code (linguistique, par exemple) selon lequel il est articulé. Or, il faut remarquer que le paysage urbain de ce symposium teinte justement le sens des oeuvres réalisées, et qu'il n'est pas possible de les voir et de les apprécier en faisant abstraction de ce contexte.

Les sculptures de l'îlot, "poussant" au coeur d'un ancien terrain vague — qui pose depuis longtemps un problème à la Ville de Québec et apparaissait il n'y a pas si longtemps encore dans le paysage comme un vide gris et désolé — sont porteuses d'une volonté de résistance et d'une charge utopique d'imaginaire. À

à la fois modeste et audacieuse par son caractère extra-muros. À côté de la Place Saint-Roch, un jardin ornamental de luxe aménagé par la Ville dans son plan de revitalisation du quartier, le contraste aussi est saisissant. Alors que les concepteurs de la Place ont pris le parti d'un urbanisme "hygiénique", évinçant tout élément de désordre et de bruit pour substituer au terrain vague un parc "respectable", la culture de l'îlot se construit avec et à travers ce désordre, sans renier le caractère chaotique et pauvre du site⁶. Ce voisinage contribue justement à marquer l'individualité de l'îlot, à accentuer le caractère ludique et spontané des oeuvres qu'on y érige. À côté des concrétisations des pouvoirs étatique et municipal que représentent Méduse et la Place Saint-Roch, l'îlot Fleurie affirme la vitalité marginale d'une occupation populaire. Les sculptures qui s'y construisent sont des voix par lesquelles cette vitalité émerge et devient signifiante.

NOTES :

1. Comme exemples récents, mentionnons, entre autres, *L'art et l'eau*, au lac Boivin à Granby (1994), *Terre grévée* à Longueuil (1995), *Art et nature* au Bic (1995).
2. J'ai souligné dans *Espace*, n° 28, 1994, un effet similaire de ruine émanant de certaines pièces de Michel Saint-Onge, qu'il faudrait chercher peut-être dans plusieurs démarches contemporaines qui usent d'objets et de matériaux récupérés.
3. Pour ce concept, voir : Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*. Paris, Seuil, 1984.
4. Pour le découpage des périodes de l'oeuvre de Saxe, voir : Réal Lussier, *Henry Saxe. Oeuvres de 1960 à 1993*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1994.
5. Pour ces informations qui me sont fournies par l'artiste, voir, entre autres, l'article "Sakaki" dans le *Dictionnaire des symboles* de J. Chevalier et A. Gheerbrant (Laffont, 1983).
6. Sur cette question et l'histoire du terrain vague de l'espace Saint-Roch, voir le dossier "Architextures", et en particulier le texte "Pour en finir avec l'hygiénisme", de Luc Lévesque, dans la revue *Inter*, n° 62 (été 1995).

Last summer, Louis Fortier and Don Darby organized the symposium *Émergence 95*, at a very unique site in the Lower-Town of Quebec City: l'îlot Fleurie. Situated in a sort of waste land, the "îlot" was originally a small abandoned area of scrub. Since 1991, a group of citizens have transformed it into a veritable cultural commons, through the organization of exhibitions, open-air festivities and community gardens. Four sculptors: Don Darby, Grant Mathieu, Michel Saint-Onge and Henry Saxe have created a work which has taken its place nearby those already occupying the site. In effect the symposium falls into a certain continuity, since the "îlot" has been frequented from the start by many artists who have made it a meeting place for working outdoors and occasionally risking larger-scale works. In this manner, the works of

Émergence 95 take their meaning, as do the other sculptures of the îlot Fleurie, from the particular environment in which they are located.

According to the pragmatic view, it is within the singular context in which it is uttered that a statement (verbal expression or work of art) finds part of its meaning, and that this sense is rarely reducible to the strict signification which confers to it the code (linguistic, for example) according to which it is articulated. In this regard it must be noted that the urban area of this symposium definitely tints the meaning of the works realized, and that it is not possible to view them, to appreciate them by abstracting them from this context.

The sculptures of this formerly indistinct area are infused with a will to resist and a utopian imagination. In the shadow of the imposing Méduse Complex, they display a slightly anarchic cultural expression, both modest and audacious through its somewhat nomadic character. Beside the Place Saint-Roch (an ornate and hygienic ornamental garden developed by the city), the contrast is striking. The culture of the îlot evolves with and through this disorder, without renouncing the chaotic and pathetic nature of the site. The whole vicinity contributes in so marking the individuality of the area, accentuating the playful, spontaneous character of the sculptures placed there. Beside the realizations of the state which the Méduse and the Place Saint-Roch represent, the îlot Fleurie affirms the marginalized vitality of a popular occupation. The sculptures erected there are another voice from which this vitality emerges and makes sense.



Don Darby, *La grosse Bertha*, 1993. Métal récupéré. 254 x 259 x 295 cm. Photo : Laurent Gagnon.

l'ombre de l'imposant complexe Méduse, les oeuvres de l'îlot se révèlent une expression culturelle un peu anarchique,



Michel Saint-Onge, *Sakaki*, 1995. Bois, acier, aluminium, fonte. Photo : Laurent Gagnon.