

Stéphane Gilot
Lieu(x) en dérive

Louise Provencher

Number 47, Spring 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9539ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Provencher, L. (1999). Stéphane Gilot : lieu(x) en dérive. *Espace Sculpture*, (47), 28–31.

STÉPHANE GILOT

LIEU(x)

EN DÉRIVE

LOUISE PROVENCHER

« Le *x* dont on sent que cela vient de se passer, c'est l'objet de la « nouvelle » ; et le *x* qui toujours va se passer, c'est l'objet du « conte ». L'événement pur est conte et nouvelle, jamais actualité. C'est en ce sens que les événements sont des signes. »

— GILLES DELEUZE, *LOGIQUE DU SENS*

Et si Stéphane Gilot était foncièrement peintre ? Et si son aire de jeu était, au premier chef, les effets de surface, de planéité contraignant un lieu tantôt à l'implosion, tantôt au dépassement des bornes du « cadre » architectural ? À moins qu'il ne soit bien plutôt scénographe, dessinant un espace gigogne tapissé d'indices pour autant de passages illicites vers l'envers du décor ? Établissant pour ce faire l'imbrication de structures présentes dans le milieu naturel et celles associées au monde bâti ? À coup sûr, une fiction se dessine en creux au gré d'une indexation du site investi.

C'est en suivant la frontière, en longeant la surface [...] que s'est inscrite la première case du jeu auquel nous invite l'artiste belge vivant à Montréal depuis peu. À l'instar du « jeu de l'oie » auquel Gilot prend plaisir à se référer pour expliciter son « parcours », une trame se constitue en effet depuis ce premier projet présenté à dare-dare en 1997 ; un itinéraire, non linéaire, qui se mesure à l'aune de sauts transgressant l'« échiquier » où s'élaborent nos paramètres de perception.

Puzzle, tout aussi bien, que son œuvre dont les pièces ont cette singulière vertu de trouver place à plus d'un endroit métamorphosant l'image en mouvement ; chaque projet créant un jeu de relais, de correspondances et d'échos, entre ceux déjà réalisés et ceux à venir.

On se rappelle l'installation chez dare-dare, générant chez les uns un sentiment d'étouffement, chez les autres celui d'étrangeté face à cette masse, odorante, qui phagocytait l'espace de la galerie. Une masse que l'on devinait être, une fois découverte la minuscule maquette posée sur sa tablette, le fragment d'une tour de Babel. Inférence justifiée ? Ne sautait-on pas un peu vite aux conclusions, déconcertés par cette boursoufflure du mur qui, loin de se résorber, semblait vouloir gagner du terrain de manière à clouer sur le mur opposé quiconque osait se risquer à la frôler ? Protubérance terreuse qui semblait même gagner l'édifice en entier. Bel « effet de pan » dirait Didi-Huberman, visant « ce moment où la "suggestion" des perceptions tactiles fait choc, non-sens, voire trauma »¹ ; acmé de la fonction haptique de Riegl où l'oeil, plutôt que de se conforter dans la distance et l'appréciation de la profondeur — plan optique —, se fait doubler de toutes parts du fait d'une proximité évacuant toute délimitation de la chose qui, désormais, semble le méduser.²

Pourtant cette chose perdant toute configuration, et donc toute signification, n'est-elle pas, beau tour de Gilot, la juste « représentation », métaphorique bien sûr, de cette construction mythique où s'épanouissait la confusion langagière ? Bref, le non-sens ? Pris au détour du tour, nous voilà glissant, perdant pied comme au jeu

des serpents : l'artiste nous piège, à la manière de Borgès, dans une position insoutenable du fait de la disparité d'échelle entre la maquette et son actualisation. À l'instar du grand rêveur (Dieu ?), nous considérons la maquette, image de la futilité des efforts humains à construire en s'élevant vers le ciel tandis que, simultanément, nous voilà menacés par cette « construction » même. Glissement à nouveau : projetés dans la crise que traverse le modernisme architectural, nous croyons voir les utopies sur plan menant à la désintégration, réelle, du « tissu » urbain, à la prolifération des terrains vagues. Décidément la matière de cette tour, évoquant confusément la terre — matériau brut s'il en est —, nous aura donné le tournis : refoulé du formalisme pictural suivant la formule de Gilot, elle signale simultanément la permutabilité, inattendue pour une œuvre in situ, des figures structurant les espaces naturel et urbain comme trait récurrent du travail architectonique de l'artiste. À moins que ce ne soit le propre justement de toute œuvre in situ de prélever certains traits (physiques, conceptuels etc.) d'un lieu pour mieux ouvrir un champ de possibles quant au voyage, réel ou virtuel, de l'œuvre.³

Case deux : *E(a)ntre-dévers*, installation présentée dans le cadre de l'événement Peinture Peinture en juin 1998. On s'en souvient, franchissant un seuil — invités pour ce faire par une surface triangulaire telle la pointe d'une flèche —, une structure en pente nous attendait, en instance de s'effondrer. Seule échappée possible : repasser le seuil. Sinon, une rangée de fenêtres clôturerait l'espace nous enserrant comme en un étai, suspendus au-dessus du sol que l'on pouvait considérer

Stéphane Gilot, *Le défié*, 1998. Construction non orthogonale. Bois, feuilles de plâtre, argile, gouache. 12 m². Photo : Guy L'Heureux.



du haut de ce troisième étage de l'immeuble ; cependant qu'en arrière-plan — forme triangulaire bien assise celle-là —, la montagne se laissait deviner au loin. Rappel, à distance, d'un motif du projet précédent. La couleur verte, particulièrement lumineuse, renforçait incidemment la nature ambivalente du lieu — la conjugaison d'effets centripète et centrifuge — en se répandant par-delà la structure peinte comme tel, sur le sol et les murs adjacents. Le terme dévers, usité en alpinisme

pour désigner une partie de la paroi — du plan vertical — en surplomb, se retrouve par ailleurs en architecture pour signaler le manque d'aplomb d'un mur. Une ambiguïté, on s'en doute, dont Gilot s'amuse pour interroger la façon dont s'opère l'arrimage de nos repères culturels et conceptuels ; tout comme le « pli » des surfaces monochromes engendre la jonction d'espaces réputés hétérogènes. Belle hétérodoxie de la part des organisateurs de l'événement censé promouvoir l'aven-

ture picturale selon le quadrillage des genres.

Case trois : *Le déambulateur* et *Le défilé*, deux oeuvres formant diptyque, telles deux cartes à jouer proposées aux visiteurs de Skol à l'automne 1998. Deux modes d'avancer antinomiques, le premier se déclinant comme une marche en tous sens, le second comme la prescription d'un chemin dont on ne peut s'écarter, sur lequel on doit faire retour à rebours. Le déambulateur, terme lié à l'architecture romane, signale une galerie ceinturant le chœur d'une église ; s'il est pourtant une évidence qui s'impose c'est bien le décentrement de l'espace qui s'ouvre sous nos pas. Gilot a démultiplié les deux colonnes octogonales de la galerie, par-delà l'aire d'exposition ; premier décroisement faisant signe vers le dévalement en cascades des autres dérogations implicites mais décidément actives, effectives, de la mise en scène. La forme octogonale est prise à « contre-emploi » : symbole usité généralement pour signifier la solidité et le rayonnement d'institutions religieuses ou civiles, elle s'avère ici plaque tournante d'un foisonnement irréductible à la prescription d'un dogme ou d'une idéologie, la matrice d'une forêt de piliers peints, selon toutes les nuances de gris. C'est pourtant le *Défilé* qui nous semble déployer la plus grande efficacité à déstabiliser le visiteur dans ses allées et venues. Terme encore une fois véhiculant plus d'une acception, aussi bien couloir naturel creusé à même le roc, qu'allusion à la nécessité pour chacun d'enfiler la tranchée l'un à la suite de l'autre — procession ? — jusqu'au cul-de-sac : avoir à se retourner en dévisageant qui nous a, forcément, suivi. Se joute à

ce parcours forcé l'impression d'enlèvement dans un bloc, un cube brisé en deux sections, laissant courir une faille formant un coude serré, mieux encore la pointe d'une flèche : seule la tête parvient à émerger de la structure qui, imperceptiblement s'est élevée tandis que nous procédions à travers le passage... ■

*Petit corps soudé gris cendre
Coeur battant face aux lointains
[...] Cube vrai refuge enfin quatre pans
sans bruit à la renverse.
[...] Petit corps petit bloc
coeur battant gris cendre seul debout.*

—SAMUEL BECKETT, *Têtes-mortes* 4

NOTES :

1. Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p.55.
2. Voir A. Riegl, 1901/27, p.32. Trad. H. Maldiney, 1973. Commenté par G. Didi-Huberman, *op. cit.*
3. «Les tentatives pour appréhender un site – pour 'indexer un site' – reviennent en définitive à opérer un déplacement. S'ancrer dans un lieu, paradoxalement, c'est se donner la possibilité de s'en extraire, d'accomplir un petit ou un grand voyage qui permet de révéler ce site.» Bernard Guelton, *L'exposition. Interprétation et réinterprétation*. Coll. Ouverture philosophique. L'Harmattan, Paris, 1998.
4. Cité en exergue dans : Georges Didi-Huberman, *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*. Macula, Paris, 1993.

And what if Stéphane Gilot is basically a painter? And if his area of concern is mainly the effects of surface and of flatness, a restricting place sometimes of implosion and sometimes surpassing the limits of the architectural "frame"? However, he may be a set designer designing a space within a space covered with indications for so many illicit passages towards the wrong side of the setting. The interweaving of structures present in the natural milieu with those associated with the built world are set up to do this. One thing for certain, a fiction is etched and carried along by an indexing of the invested site.

C'est en suivant la frontière, en longeant la surface (...) was the initial step of the game to which we were enticed by this artist from Belgium recently settled in Montréal. Since his first project presented at dare-dare in 1997, Gilot has put together a system following the example of "snakes and ladders" which he takes pleasure in referring to when explaining his "journey", a nonlinear itinerary that is a measure of jumps going against the "chessboard" where our parameters of perception are elaborated. Like the two playing cards offered to visitors at Skol in the autumn of 1998, *Déambulatoire* and *Défilé* are two works forming a diptych. Two antinomic ways to advance, the first being a refusal like running in all directions, and the second like the instructions on a road where one can't withdraw and must return the wrong way.

Stéphane Gilot, *E(a)ntre-dévers*, 1998.
Bois, feuilles de plâtre, plâtre, argile et gouache. 59 m². Photo: Jacques Boileau.

Stéphane Gilot, *E(a)ntre-dévers*, 1998.
Bois, feuilles de plâtre, plâtre, argile et gouache. 59 m². Photo: Jacques Boileau.





Stéphane Gilot, *c'est en suivant la frontière, en longeant la surface (...)*, 1997.



Stéphane Gilot, *Le déambuloire*, 1998. Vingt-cinq colonnes de différentes épaisseurs, différents tons. Bois, feuilles de plâtre, plâtre, argile, ciment, gouache. 265 m². Galerie Skol, Montréal. Photo: Guy L'Heureux.