

Georges Dyens Dans la tourmente

Isabelle Riendeau

Number 48, Summer 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9529ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Riendeau, I. (1999). Review of [Georges Dyens : dans la tourmente]. *Espace Sculpture*, (48), 41–42.

Les sculptures comme éléments d'une installation

En plus des références à l'architecture, au paysage et au travail sur les qualités formelles de la sculpture, « cet ensemble, souligne l'artiste, se veut aussi un jardin du silence et du vide. » Les relations des sculptures entre elles et l'effet qu'elles produisent permettent de préciser davantage le sens qu'elles portent. Et c'est justement considéré comme un ensemble que ce groupe de sculptures prend toute son actualité. « Comme la musique, la sculpture a besoin de la mémoire pour être envisagée. Dans les deux arts, il s'agit d'une expérience spatio-temporelle. Alors que devant une œuvre bidimensionnelle, il n'y a pas de « temps », tout est donné d'un seul coup, c'est la synthèse de la mémoire qui permet d'envisager la sculpture dans sa totalité. » Cette expérience spatio-temporelle propre à la sculpture est doublée chez René Taillefer d'une approche de l'espace alimentée par l'art du jardin japonais, particulièrement par le Ryōanji³. « Mes dernières sculptures sont construites à l'échelle humaine. Dans un jardin japonais, la dimension des pierres est transformée par la représentation mentale. Dans mon travail de mise en espace d'éléments à l'échelle humaine, il y a un aussi le passage d'un espace réel à un espace mental. » Le Ryōanji est un jardin abstrait, sans végétaux ni eau, composé de pierres et de sable. C'est par le processus de représentation mentale que s'effectuent le changement d'échelle et la transformation des pierres en îles ou en montagnes. L'art du jardin japonais a influencé le travail de certains artistes du *Land Art* et de l'installation⁴. Ne serait-ce que parce qu'il favorise le développement de la conscience des expériences du temps et de l'espace. Ainsi, par un processus de représentation mentale analogue à celui qu'impose le jardin japonais, les sculptures de René Taillefer peuvent prendre des proportions monumentales. Mais ce travail de représentation mentale n'est pas donné d'un seul coup. Il commande une part de contemplation chez le spectateur, nécessite de l'attention. Dans ce sens, les sculptures de René Taillefer sont en marge de la culture de consommation (cinéma hollywoodien, téléromans, Imax et cie). Comme l'explique si bien Yves Michaud, cette culture favorise un « nouveau régime de l'attention [...] qui privilégie le balayage rapide (scannage) sur la

lecture et le déchiffrement des significations⁵ ».

Les rapports entre chaque sculpture de ce *jardin du silence* nous semblent donc déterminants. Le travail de synthèse de la mémoire permet d'envisager chaque sculpture dans sa totalité, et le processus de représentation mentale de concevoir la cohabitation (pour ne pas dire la condensation) de différents archétypes : la tour pour le Moyen Âge, la pyramide pour la civilisation égyptienne, la coque de bateau pour la découverte du Nouveau Monde, etc.⁶ Considérant à la fois leurs références figuratives et l'effet que produit l'organisation des sculptures entre elles, on pourrait presque voir dans cet ensemble sculptural une allégorie du passage du temps. Du moins, tout incite à considérer ces sculptures — tel que l'écrit le poète Bertrand Tremblay⁷ —, comme la « mesure de notre condition éphémère ». ■

NOTES

1. *Ô saisons, ô châteaux, Quelle âme est sans défauts? Ô saisons, ô châteaux...*
2. Michel Groleau, *Ô saisons, ô châteaux*, René Taillefer, du 11 octobre au 8 novembre 1998, octobre 1998.
3. L'art du jardin japonais et du Ryōanji est riche de sens, mais très complexe. Comme le souligne François Berthier : « [...] les jardins Zen sont aussi difficiles à comprendre qu'il est malaisé de se connaître soi-même. », dans *Le jardin du Ryōanji*. Lire le zen dans les pierres, Éditions Adam Biro, Paris, 1989, 63 p.
4. C'est ce que tente de démontrer Hélène Aubry dans une thèse de doctorat présentée à l'Université Laval, intitulée *Postmodernité et bouddhisme zen japonais : d'une sémiotique du lieu. Le cas du jardin sec Ryōan-ji*, Faculté des lettres, Québec, août 1991, 509 p. Mais cet intérêt pour l'art japonais n'est pas nouveau. Dès le début du siècle, l'absence de symétrie et l'économie des moyens de l'art japonais ont inspiré plusieurs artistes occidentaux. L'absence de clair-obscur, de perspective et de profondeur de la peinture japonaise a aussi fasciné des artistes tels Degas et Toulouse-Lautrec. Voir E. H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Gallimard, Paris, 1997, p. 553-554.
5. Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p. 67.
6. René Taillefer fait lui-même ces associations entre les sculptures et les archétypes. Michel Groleau les reprend aussi dans son texte, *op. cit.*
7. Bertrand Tremblay, *Un peu de noir enfermé*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe, oct. 1998.

Georges Dyens DANS LA TOURMENTE



ISABELLE RIENDEAU

La sculpture n'est plus ce qu'elle était autrefois : immuable. Elle est appelée à évoluer, à se métamorphoser, à se redéfinir constamment suivant les époques, délaissant la stabilité pour l'interactivité, se fragmentant et passant du matériel au virtuel. Sa rencontre avec les nouvelles technologies n'était qu'une question de temps, étape que le sculpteur Georges Dyens n'a pas hésité à franchir. En empruntant des voies jusque-là inexplorées, l'artiste montréalais d'origine tunisienne dote la sculpture de nouvelles propriétés : l'intangible et l'immatériel. Par l'exploration des frontières du réel et du virtuel, du visible et de l'invisible, il est parvenu à semer le doute dans l'esprit du spectateur, à ébranler sa conception du réel et sa perception en lui proposant simultanément des images illusoires et des objets tangibles.

Sculpteur de formation, Georges Dyens a découvert l'holographie en 1980 alors qu'il cherchait un moyen d'atténuer l'aspect trop physique et solide de la sculpture. C'est dans l'holographie, ce médium de lumière évoluant dans l'espace et le temps, qu'il a trouvé ce compromis entre le matériel et

l'immatériel, ajoutant une dimension spirituelle à ses sculptures. La sculpture, chez Dyens, ne constitue pas à elle seule l'objet d'art : elle s'inscrit au cœur d'une installation multi-média — rebaptisée holosculpture — dans laquelle coexistent plusieurs médiums, tous aussi significatifs les uns que les autres. Loin d'être présentes par hasard, les différentes composantes des installations de Dyens — les sculptures, les hologrammes, la musique électroacoustique, le laser, la fumée et, plus récemment, la vidéo — contribuent à renforcer la temporalité de l'œuvre, tout en lui procurant un équilibre par la coprésence des éléments sculpturaux et intangibles. Si, par exemple, la sculpture est une métaphore du tangible, l'apparition lumineuse de l'hologramme illustre l'évanescence, le passage et l'insaisissable. À la fois présente et absente, l'image holographique se propage dans un champ visuel très large, contrairement à la sculpture dont la structure est délimitée. Elle confère à la sculpture une dimension infinie, une fluidité qui atténue son côté rigide et matériel. Par cette combinaison, Dyens introduit du spirituel dans l'art!

Une vision paradoxale de l'existence

Depuis près de trente ans, Dyens porte un regard critique sur certains éléments constitutifs de la terre, du cosmos et de l'univers. Cette réflexion, véritable culte à la terre, se poursuit à travers ses holosculptures *Big Bang II*, *Big Bang III* et *Vertigo Terræ* qui constituent ses plus grandes réalisations. Il parvient à allier les bouleversements perceptifs générés par les nouvelles technologies aux valeurs ancestrales de la terre, permettant une fusion entre ce présent déjà futuriste et un passé nostalgique. La vision de cette terre que nous livre Dyens n'est pas toujours rassurante, mais revêt souvent des aspects apocalyptiques, rendant ce lieu matriciel sordide et inhospitalier.

Au fil du temps, la démarche de cet artiste témoigne d'une préoccupation plus métaphysique. Dyens s'inspire fortement des bouleversements de la guerre, des catastrophes naturelles et des changements qu'entraîne l'avènement des nouvelles technologies dans la vie. Par ricochet, il aborde également l'impact de cette intrusion technologique dans le champ des arts visuels. Souvent monumentales — les installations accaparent littéralement le lieu d'exposition — elles se veulent le reflet direct des propres craintes

de l'artiste face à la société en perpétuelle mutation. Le travail de Dyens est rempli de paradoxes, en plus de mettre en scène des concepts diamétralement opposés tels la pérennité et la précarité, la matière et l'intangible, le réel et le virtuel, le plein et le vide, etc.

Déchiré entre l'attrait des nouvelles technologies et une passion viscérale pour le tangible, l'artiste arrive à concilier cette dichotomie en traduisant, à travers un appareillage sophistiqué, des valeurs traditionnelles empruntées à celles de son pays d'origine, la Tunisie. Il trouve le juste équilibre entre les deux mondes et humanise la technologie en lui donnant un souffle nouveau.

Un spectacle engagé

De simple regardant, le spectateur devient participant, acteur. Dans la tourmente et l'angoisse d'une fin imminente, celui-ci s'avance, incertain, vers ce dispositif technologique. Catapulté au cœur de cet environnement immersif et polysensoriel sur lequel il n'a aucun contrôle, le sujet doit interagir avec l'œuvre, faire corps avec elle. En effet, les holosculptures de Dyens relient de la kinesthésie et de la polysensorialité : elles s'adressent d'abord au corps, à sa mobilité et aux sensations du

participant. L'apparition des multiples éléments conditionne les déplacements du sujet qui doit se mouvoir, les sens en alerte, au cœur de cet environnement chancelant et précaire, hésitant entre l'action et l'inertie. Car à chaque seconde, le temps se précipite, fuit à la vitesse de l'éclair, au rythme du déroulement de l'œuvre, l'obligeant à prendre une décision rapide.

Angoissante, déstabilisante, l'œuvre de Dyens conscientise le spectateur à la précarité de la vie, à un futur eschatologique tout en l'amenant au cœur de ses conflits intérieurs. *Vertigo Terræ* propose une expérience brutale dans laquelle s'enchevêtrent angoisse existentielle et angoisse personnelle. Cette expérience cathartique bouleverse l'univers perceptif et émotionnel de celui qui tente cette traversée virtuelle.

Défier le temps et l'espace

Dans ses installations monumentales, Georges Dyens s'amuse à défier les lois de l'espace-temps en construisant des mondes inspirés de sa vision de l'existence : à mi-chemin entre la terre et le cosmos. On passe continuellement d'un monde et d'une dimension à un autre dans l'œuvre de Dyens : tous les médiums se chevauchent et interagissent. Les fron-

tières entre le virtuel et le réel sont ténues, amplifiant la déroute du spectateur. Dans ces holosculptures robotisées, le temps est précieux, calculé à la seconde près. Les œuvres ont une « durée de vie » précise visant à faire ressortir la fugacité des choses et l'évanescence du temps. Dans *Big Bang II*, le spectateur est projeté dans un espace sidéral, imaginé par l'artiste, par le biais de l'holographie, de la sculpture et de la musique. Il traverse les frontières du temps et de l'espace. Quant à *Vertigo Terræ*, elle calque la société actuelle en mettant en évidence un quotidien chargé de sollicitations interrompues. L'artiste défie et manipule habilement le temps en imposant au spectateur une imagerie multiple et diversifiée dans une durée très courte. L'artiste comprime le temps, ce qui fait que l'instant présent accapare toute la place. À tout moment, notre champ visuel est traversé par des images chocs et des flashes lumineux à peine perceptibles compte tenu de leur vitesse.

L'univers technologique de Georges Dyens propose une approche globale qui immerge le spectateur physiquement, philosophiquement et émotivement. La technologie convie à une quête spirituelle, quête à laquelle participe le spectateur. ■

Georges Dyens, *Vertigo Terræ*, 1994-1995. Installation multimédia ou holosculpture en trois éléments comprenant cinq modules chacun. Lumière, hologrammes, sculptures, musique électroacoustique, vidéo et fumée se déroulant dans l'espace et le temps grâce à un système électronique programmé de sept minutes trente. 280 x 1200 x 200 cm. Photo: Guy L'Heureux.



Paul Mathieu SUIITE SERPENTIN

The most elegant equation is the double-twist. The part of one is the whole of the other, and each is metaphoric to the other.

[WILSON DUFF¹]

PAULA GUSTAFSON

Paul Mathieu's *Suite Serpentin* unashamedly appropriates the abstract apotheosis of eroticism and female form of Matisse's *La Serpentine* and the magnificent sculptural representation of the male nude of Rodin's *Age of Bronze*, then proceeds to recompose their form and meaning to develop multiple-level dualities and differentiations.

Playing with masterworks is a vandal's game. Operating inside the sexual ambiguities of male and female invites criticism. Both require expiation. Writing about *Suite Serpentin* in the catalogue accompanying the only

exhibition of these works to date (August 1998 at the Burlington Art Centre and October 1998, at Calgary's Stride Gallery), Mathieu writes: "The Matisse is a formal exploration using the human form (female) for abstract purposes. My version (male) is more eroticised and sexualized (even when there is only one figure). Also, the Matisse is an image of a figure, it is still a «representation». Mine is an image of a sculpture and it represents sculpture as an image. For that reason, it is not so much two male figures that are kissing, sucking, fucking, but two sculptures doing these acts. This is a distinction that is reinforced by the use of the Rodin in one of the pieces. Art as representation becomes both the subject and object of the work."

La Serpentine, for its part, can be traced back to the pictures on naughty postcards popular at the turn of the century; photographs

that portrayed scantily-clad, plumpish women in provocative poses. In Matisse's bronze-sculpture version, the female is shown in a languid stance, inserting her finger suggestively in her mouth. In Mathieu's bronze-and-ceramic transpositions, *Serpentine's* lithe body has assumed male musculature and genitalia and the pedestal he/she leans against is no longer merely a prop but a penis.

However, Mathieu's reconfigurations intend more than gender transformation. The works in his *Serpentin* series operate on multiple levels of ambiguity. They play on reversals and inversions: "upside-down, exterior/interior, contained/container, sculpture/pottery, representational/functional," he explains. Essayist Bruce Hugh Russell, in the *Suite Serpentin* catalogue, suggests that Mathieu