

Oeuvre de référence... la mesure du vrai et du faux
Les stûpas de Richard Purdy

Marie-Christiane Mathieu

Number 60, Summer 2002

La sculpture vêtue/dévêtue
Clothed/Unclathed Sculpture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9308ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Mathieu, M.-C. (2002). Review of [Oeuvre de référence... la mesure du vrai et du faux : les stûpas de Richard Purdy]. *Espace Sculpture*, (60), 46–47.

Œuvre de référence... la mesure du vrai et du faux LES STÛPAS DE RICHARD PURDY

Souignons que cette œuvre commémore la mort de la *nanny*, la nourrice de Lani Maestro⁴. Elle montre que lorsqu'on a bercé la mort de tout notre corps, lorsque notre peau a senti la raideur froide de l'autre peau, notre souffle, d'une fragilité inouïe, s'est agrippé à la mémoire. Le deuil a lieu suite au refus du désespoir. Envahi par le silence, il fait le vide et guérit les blessures. L'identité se réajuste et s'enracine dans les souvenirs.

Le public s'empare à son tour de l'espace et lui prête un vécu. Après avoir été inquiété, le corps s'étend, s'apaise sur les tapis en natte de palme. Une expérience se vit et une mémoire prend forme. L'individu, sous la structure diaphane qui respire à son rythme pulmonaire, peut réfléchir à son identité. L'art rejoint la vie. Il discute du moment réel.

Cradle constitue une communauté de solitudes exilées : des je s'assemblant et demeurant je, se cherchant et se trouvant. *Cradle* peut permettre de se retrouver. L'installation est mémoire collective d'un sommeil universel. *Tulalà* parle également d'universalité. Son propos réside dans la préservation de la mémoire propre à chaque individu, quitte à l'enfermer sous Plexiglas pour la retenir.

Le souvenir, essentiel à la définition de l'identité, est volatile. On doit le retrouver pour que le je advienne. Dans *Chambre de quiétude*, Lani Maestro demeure fidèle à la simplicité pour illustrer sa poésie d'un exil universel et sa recherche sur l'identité. ■

Lani Maestro
Chambre de quiétude
Galerie d'art de l'UQAM, Montréal
18 octobre – 24 novembre 2001

NOTES

1. Carolyn Forché, Rina Carvajal, Stephan Horne, *Cradle*, catalogue d'exposition, New York, Art in General, Burning Editions et Lani Maestro, 1996, p. 20.
2. *Cradle* a été exposée, en 1996, à New York (Art in General) et à Buffalo (Hallwalls), et en 1998 à Ottawa (Musée des beaux-arts du Canada).
3. Carolyn Forché..., *op. cit.*, p. 20.
4. Musée des beaux-arts du Canada, *Traversées*, catalogue d'exposition, Ottawa, 1998, p. 22.

Comment comprendre la pratique d'un artiste lorsqu'elle a toujours tenté de déjouer le spectateur en utilisant parfois l'ironie, sinon la fiction, alors qu'elle révèle soudainement sans subterfuge un moment de vérité ?

Que dire quand le regard de Richard Purdy porte sur une série d'artefacts bien réels et que ses expériences une fois analysées deviennent des données scientifiques ? Par un jeu d'anamorphose, Richard Purdy réhabilite, le temps d'une « installaction », notre interprétation de ses inversions du monde en laissant apparaître par les interstices de sa nouvelle construction les ficelles qui maintenaient jusqu'alors ses histoires en place. En remplaçant tous les érudits imaginaires qui meublent ses archéologies fictives¹ par sa propre voix, Richard Purdy Ph.D devient, dans *Stûpa : l'environnement d'un horizon vertical*, le spécialiste de monuments orientaux que sont les stûpas².

« Le mot stûpa, précise-t-il, signifie "tas" ou "pile". Le "tas" est un des tout premiers objets que nos corps produisent naturellement. Des profondeurs de la défécation jusqu'aux sommets de la défécation, il est naturel à l'homme d'entasser comme d'empiler. Pour le paléontologue, l'empilement est l'indice élémentaire de la présence humaine. »

Richard Purdy, en prenant le stûpa comme objet de recherche, nous invite à un voyage de reconnaissance au pays des Bouddhas, des Upanisads, du Nirvana et de tous les Caityas où s'élèvent, au-dessus des horizons plats ou presque, ces structures verticales millénaires. Ces tas, qui pour certains sont des sculptures, qui pour d'autres sont des architectures-non-fonctionnelles, expriment paradoxalement, par leur composition compacte, le vide et le creux, le multiple et l'original, le corps et son absence, tout ça soutenu par la verticalité du monument, l'arbre, le pilier de

l'univers. Purdy veut démontrer par cette installation que l'expérience du stûpa ne peut pas être démontrée ou décrite. L'expérience se fait par appréhension, selon une approche faite de rituels et d'offrandes, ce qu'il traduira de différentes façons, que ce soit par la danse, la vidéo et la réalisation d'une installation

spontanée exécutée lors de son premier voyage en Inde en 1977. Représentée vingt-trois ans plus tard, cette action performative est une mise en plan des sept stûpas étudiés. Le troisième mouvement correspond à un travail *in situ* dans l'espace de la galerie. L'artiste s'adonne à la reproduction de multiples stûpikas³ de



in situ. Autant de moyens pour entrer en relation, expérimenter et vivre l'espace suggéré par cette fusion des horizons vertical du monument et horizontal de la terre. L'exploration de l'artiste se rapporte à une autre approche qui n'est plus celle de l'historien, de l'anthropologue ou de l'architecte, mais celle qui valorise une interprétation sensible du stûpa.

Stûpa : l'environnement d'un horizon vertical se développe en trois mouvements, chacun prenant racine dans le temps, celui qui s'écoule dans la vie de Purdy depuis vingt-trois ans. Le premier mouvement est la réalisation d'une vidéo dans laquelle on assiste aux déplacements du chercheur sur le terrain. Dr R. Purdy retrace, étudie et documente sept stûpas sur sept lieux différents en Inde, au Sri Lanka, en Indonésie, en Thaïlande, au Népal et au Canada. Le deuxième mouvement est la reprise d'une créa-

tion spontanée exécutée lors de son premier voyage en Inde en 1977. Représentée vingt-trois ans plus tard, cette action performative est une mise en plan des sept stûpas étudiés. Le troisième mouvement correspond à un travail *in situ* dans l'espace de la galerie. L'artiste s'adonne à la reproduction de multiples stûpikas³ de

plâtre qu'il dispose selon une intégration au lieu. L'endroit choisi pour la représentation n'est pas sans créer un autre paradoxe. L'installaction se déroule dans la nef de la Chapelle historique du Bon-Pasteur, lieu sacré d'un autre ordre. Si dans le cas de la nef tout se passe en dedans, dans le cas des stûpas tout se passe autour. En lisant la thèse de Purdy, on comprend que l'on doit aborder le stûpa par le mouvement. On exécute la *pradaksina* qui est une rotation effectuée trois fois autour du monument. Cette circumambulation se fait de gauche à droite imitant le mouvement du soleil et les saisons. Le pratiquant épouse ainsi par le mouvement les archétypes cosmogoniques contenus dans les multiples strates qui composent cette construction. Dans cette circumambulation, la fusion des horizons planétaire et vertical du monument emporte l'exécutant dans un état hypnotique. Une

RICHARD PURDY, *Stûpa : l'environnement d'un horizon vertical*, 2001. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.

phrase s'échappe : « l'absolu est l'ami des interstices⁴ ».

La soirée du 2 novembre se déroule ainsi. Le public est reçu dans la salle presque vide. Au milieu de la nef, un immense carré de sable s'étend sur le plancher. Surplombant la salle, une projection vidéo montre l'artiste en pleine lévitation. Richard Purdy, le vrai, entre dans la salle. Ses yeux sont bandés. Il marche à tâtons en se dirigeant vers le milieu de la salle, là où se trouve le sable. Durant cette soirée, Purdy recréera le tracé des configurations architecturales des sept stûpas étudiées en dansant, selon une chorégraphie cent fois répétée. L'exécutant contourne l'un après l'autre un stûpa invisible. Chaque tracé, même si effacé par la suite, laisse dans le sable maintes fois retourné une empreinte indélébile, tel un schéma précis des déplacements du danseur. Bien sûr, on pense immédiatement au mandala comme pictogramme éphémère cosmologique et aux derviches tourneurs pour la répétition des mouvements hypnotisants. Par cette performance dansée, Richard Purdy nous amènera non loin de l'espace sacré, pour ne pas dire dans cette zone du spi-

rituel que l'art souvent contourne.

Dans la salle, les spectateurs sont invités à se déplacer. Certains montent au jubé de la nef pour avoir une vue plombante, d'autres descendent, *ground zero*, là où l'action se déroule. Un enfant pleure sans arrêt, une vidéaste filme tout et partout. Animation et respect ne sont pas ennemis, et cette atmosphère ajoute à ce que l'on aurait pu voir dans ces pays d'Asie, là où l'action humaine est le théâtre quotidien du spirituel. La performance s'achève en ouvrant sur le mouvement suivant... Richard Purdy, qui avait quitté la pièce, revient avec un moule de fibre de verre et de latex. Il démoule le premier stûpika et le place là où exactement un jet de lumière l'attendait. La performance est terminée, l'installation peut continuer.

Tout au long des jours et semaines qui suivront, Purdy accumule ses artefacts. Il moule et démoule ses petits monuments, ces petites-architectures-non-fonctionnelles. Tous pareils. Il les dispose dans l'espace, les déplace, les aligne, les éclaire, les photographie. Selon les propos de Richard Purdy, son installation est une recreation, pour ne

pas dire une interprétation carrien dans cette présentation n'est original. Par contre, dans cette vision orientale de reproduction, il semble que les notions d'original et de multiples soient confondues, et que dans la multitude des copies, il n'existe que des originaux. La copie est l'original et les stûpikas que multiple Purdy ont la même valeur que les vrais qui ne sont pas plus vrais ou faux que les autres. On ne sera pas étonné alors d'avoir vu durant cette installation un groupe d'une association bouddhiste venu faire *pradaksina* autour de ces petits monuments de plâtre.

Témoignant de cette installation de Purdy où la surprise est de ne pas être surpris, je me pose cette question de la valeur du vrai, du simulacre et du faux. Dans notre société, n'y a-t-il pas prévalence du faux sur le vrai, du virtuel sur le véritable. La question n'est pas nouvelle, et à cela Purdy pourrait répondre que la « vérité n'a pas de forme fixe » et que ce qu'il nous présente ici comme une vraie histoire n'est peut-être pas plus vrai et original que ses fausses histoires. Comme il l'écrira dans un article paru dans *Espace* en 1992 : « Je ne veux pas figer l'expérience. J'essaie de trans-

poser dans un lieu la charge émotionnelle d'un autre lieu⁵ ». En ce sens, le travail de Purdy demeure cohérent, ses intentions restant toujours fidèles. Il aura beau nous représenter la vérité telle qu'elle est et semer encore le doute. ■

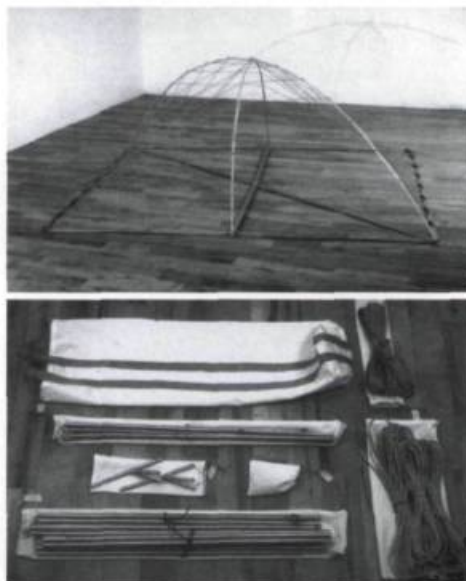
Richard Purdy
*Stûpa l'environnement
d'un horizon vertical*
Chapelle historique du
Bon-Pasteur, Montréal
2 novembre – 13 décembre 2001

NOTES

1. Pensons au docteur Boone et docteur Heebie de *Crawling Villages of Brazil* dans *Three Culture* ou à Wilhelm, Eisenharte, docteur en archéologie et associé au projet de Radial Renovation Inc. dans la non-exposition *Effet de lieu* produit par le 3^e Impérial.
2. Richard Purdy vient de recevoir le titre de Ph.D suite à une soutenance de thèse présentée dans le cadre du programme pluridisciplinaire en Études et pratiques des arts de l'UQAM.
3. Petits stûpas.
4. C. Malamoud, in *Richard Purdy, The Stupa: Environment of the Vertical Horizon*, 2001.
5. « Richard Purdy, aux quatre coins d'une terre ronde, proposition pour relier les antipodes », *Espace* n° 21, automne 1992.

Lyla Rye, *NOMADIC ARCHITECTURE*

LYLA RYE, *Saddleback in its sack*, 1999.
Details of *Nomadic Architecture*, 2002.
Photo: courtesy of the WARC Gallery.



Using tent poles, bungee cords and aluminum flats, artist Lyla Rye has created a unique series of mesmerizing structures that address the context of culture and existence in an era of global accessibility.

Her minimal, almost skeletal tent forms can be translated into representing a variety of types of shelter. Presented like a cross-cultural panorama, her pieces borrow their origins from such disparate examples as African and Asian nomadic seasonal structures, contemporary camping equipment and architectural icons of Gothic dimension. Hinting at permanence, Rye's structures ground the viewer and define the space they occupy. However, the open frameworks encourage the flow of ideas and imagination that create the metaphorical, at the confluence of different architectural traditions.

Source: WARC Gallery

Lyla Rye, *Nomadic Architecture*
Women's Art Resource Centre, Toronto
February 23 – March, 16, 2002