Document generated on 07/19/2025 4:29 a.m.

Espace Sculpture

Pierre Bourgault
D'Oswego à Blanc-Sablon. NNNEEESSSOOONN au 47e parallèle

Alain-Martin Richard

Number 67, Spring 2004

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9019ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Richard, A.-M. (2004). Review of [Pierre Bourgault : d'Oswego à Blanc-Sablon. NNNEEESSSOOONN au 47e parallèle]. *Espace Sculpture*, (67), 33–35.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2004

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/

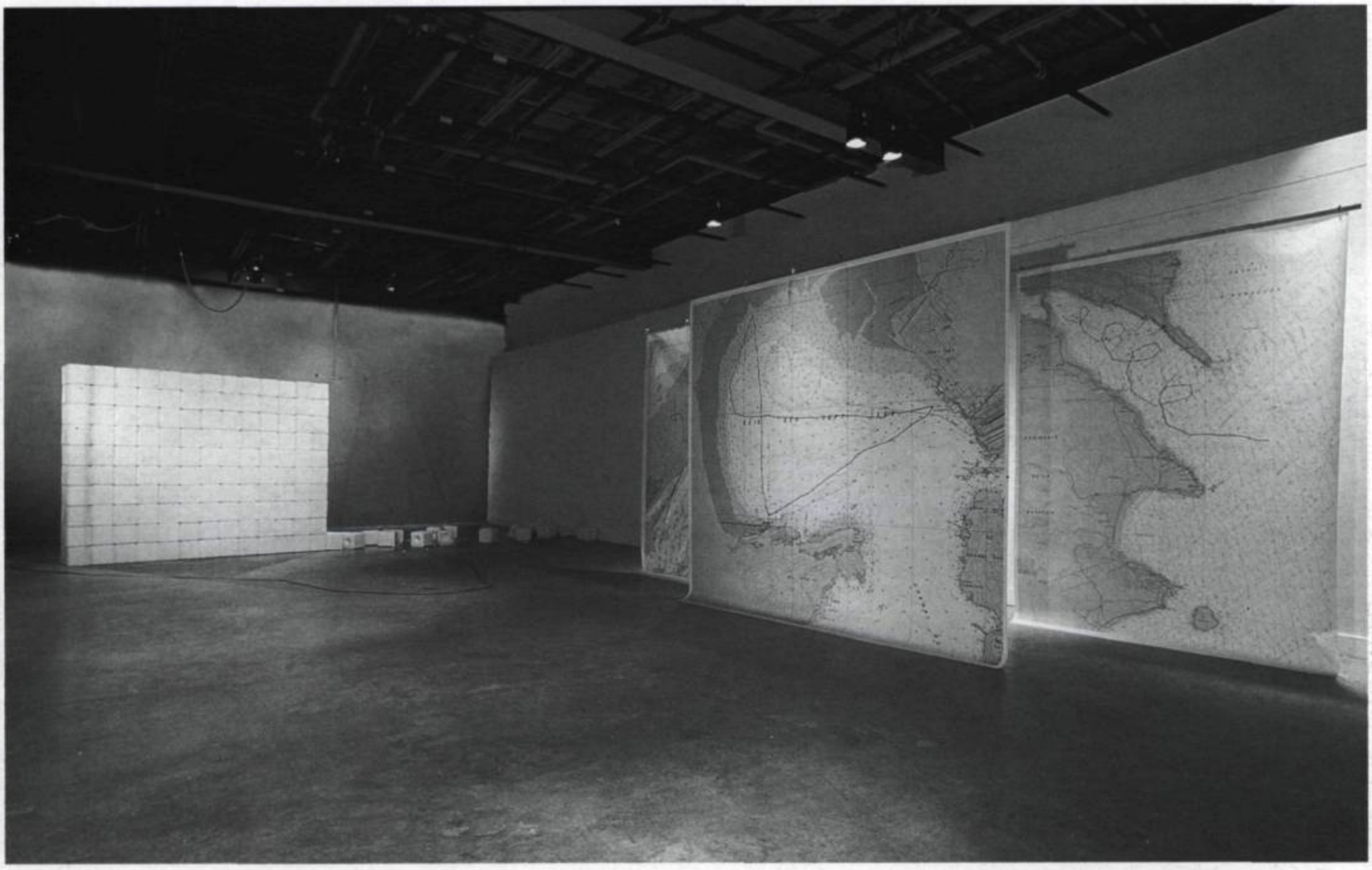
This article is disseminated and preserved by Érudit.

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/

D'Oswego à Blanc-Sablon. NNNEEESSSOOONN au 47e parallèle

ALAIN-MARTIN RICHARD



PIERRE BOURGAULT, *NNNEEESSSOOONN au 47e parallèle*, 2003. Détail. Photo : Ivan Binet.

Deux points sur la carte de la ville de Québec : la galerie L'Œil de Poisson et le quai nº 1 au Vieux-Port. Une installation en espace clos, une autre en espace ouvert. Deux points phares qui ouvrent cependant sur le territoire.

ŒIL DE POISSON

De grandes cartes marines suspendues au centre de l'espace, un mur de blocs de sel monté en diagonale et altéré par un ruissellement continu, un mur tapissé avec la glaise du Bas-du-Fleuve. Ces trois éléments, malgré leur masse et leur densité, sont de fait des éléments fragiles. Les trois parlent des états instables, du passage du solide au fluide. Ils le font non seulement par leur matérialité particulière — sel, glaise, papier —, ils l'indiquent aussi par leur dispositif. Ainsi, les cartes suspendues concèdent leur fonction de navigation à l'œil contemplatif : on ne travaille plus sur des cartes suspendues, on les regarde. Le mur de sel coupe de biais l'espace et perd toute fonction usuelle au profit de sa seule vibration. Au fond, la glaise déposée sur la surface verticale du mur de la galerie nous oblige à incliner la tête pour y voir la grève.

Les trois cartes marines présentent chacune un tracé que l'artiste a « dessiné » sur le fleuve, tous points de repère identifiés sur son GPS : a) à la hauteur de Saint-Jean-Port-Joli, entre Baie-Saint-Paul à Charlevoix et Grande-Anse dans le Bas-du-Fleuve, cet immense cratère attribué à la chute d'une météorite; b) la baie de Sept-Îles, dernier refuge des grands navires avant d'entrer dans le golf ; c) la baie de Gaspé, ultime refuge des petits bateaux qui s'aventurent en haute mer. Les tracés marqués au crayon noir sur les cartes ne représentent pas une forme identifiable, ils refusent de créer une quelconque figure géométrique reconnue, ils sont des trajets, ils illustrent la

dérive, dérive commandée par la torsion du moment présent : suivre un goéland, chercher une nuance dans la couleur de l'eau, s'abandonner au courant, puis pointer sur un récif affleurant, se laisser séduire par un rocher... Tracés donc où le but est le chemin lui-même. C'est que le rapport à la dérive est immédiat, le navigateur s'identifie à l'espace environnant. Il faut retenir ici cette équation entre l'humain et la nature. L'artiste accepte de devenir un élément de cette dérive commandée par les événements naturels : vents, marées, courants, curiosité spontanée. Ainsi, la carte marine avec son haut niveau de description, ses repères précis, sa définition exacte du territoire est comme invalidée par le trajet du dériveur. De même que la carte n'est pas le territoire, de même le chemin tracé n'est pas une route, mais seulement une invitation à la dérive. La carte, précise et instrumentale, devient tout au plus une référence ambiguë, une trame de fond qui agit comme faire-valoir pour des trajets imaginaires.

Malgré sa masse imposante, le mur de sel est une illusion. Sa matérialité incertaine se disloque, se liquéfie sous les assauts répétés d'un fin ruissellement. Le mur occupe d'emblée l'espace physique, mais de manière instable. Intrigant matériau que le sel : s'il conserve et épice, il a aussi la faculté de s'immiscer et de disparaître, de se confondre. Fusionné dans l'eau de mer, camouflé sous les sables du désert, amassé dans des grottes souterraines. Cette «immatérialité» incertaine emplit l'espace d'un désir : sensuel attracteur laiteux, on voudrait s'y fondre, le palper, le caresser. Mais en même temps qu'il vibre dans l'œil du visiteur, il se dérobe, tout à fait inatteignable dans sa texture trouble. Il suggère une métamorphose, un glissement, une fluidité impalpable et subtile.

Tapissé de glaise, le mur du fond devient le rivage du fleuve. La glaise ainsi liquéfiée et utilisée comme «peinture» s'agrippe au mur pour narguer nos perceptions. Encore ici l'instabilité du matériau souligne surtout l'approximation de notre regard. La vase solide, puis liquide, puis membrane sèche, puis enfin croûte et poudre nous rappelle que tout est mouvement, que tout est changement. Encore cette illusion qui fait penser aux liquéfactions instantanées, lors des tremblements de terre. Attention aux murs des galeries qui disparaissent dans la glaise du fleuve, leur consistance n'est que trompe-l'œil.

Déployé dans l'espace et dans des angles improbables, le dispositif matériel concret parle de la métamorphose, de l'illusion du solide, du détournement de nos sens. À l'entrée déjà, dans la petite salle de la galerie, un « vidéo sonore » place le visiteur à fleur d'eau, balayant la surface d'un regard en déroute, ballotté qu'il est par le balancement de l'embarcation. En trame sonore, les intrigants échos d'un sonar, lui aussi balancé au-dessus de la surface, nous invitent au-delà du regard à écouter le bruit de l'eau, le bruit de la masse aquatique, pas seulement celui des vagues et des clapotis.

C'est alors que l'on comprend que le sculpteur Bourgault nous propose ici une installation sur l'inconsistance et la variabilité du monde. Ce n'est pas tant la matière organisée qui l'intéresse, mais justement la matière en métamorphose, cette chose qui bouge constamment, qui refuse une forme et une station définitive. Et dans le rapport de l'artiste à la nature, l'équation atteint une sorte de niveau zéro où toutes les choses vivantes, et celles perçues comme inanimées, se confondent en une horizontalité soluble. Le navigateur artiste installe son univers dans une hypothèse d'échec au monumental. Puisque toutes les masses sont fluides et instables, elles suggèrent que « tout se déplace selon un certain rythme [1] ». Dès lors dérive de l'artiste, mutation des matériaux ; dès lors entendre le fond de l'eau, se confondre dans le paysage qui est une zone de passage.

VIEUX-PORT

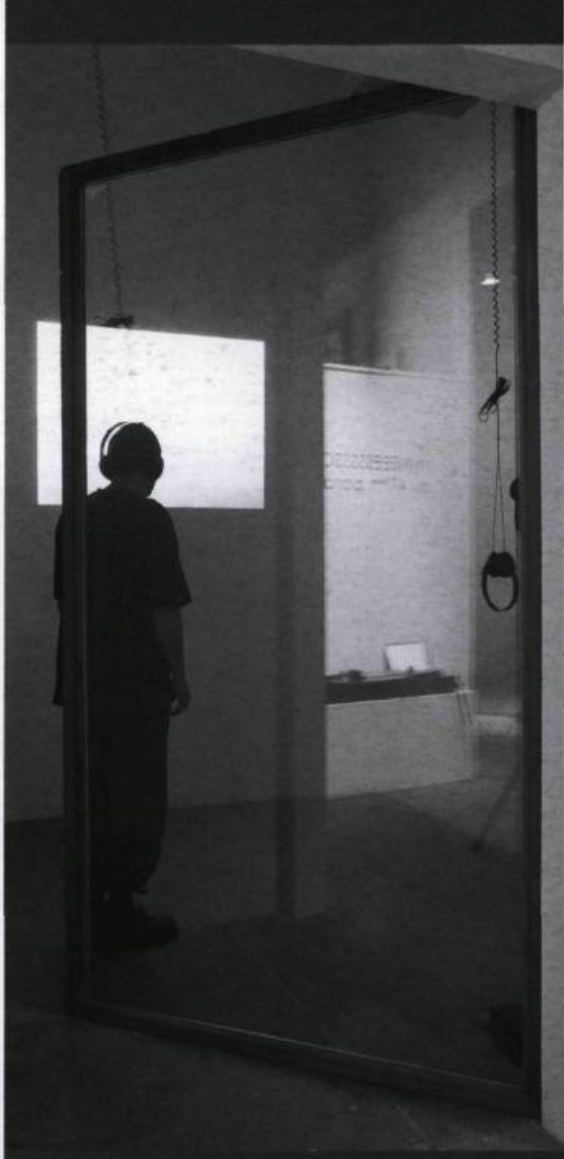
Quel est-il exactement, ce paysage, où se trouve cette zone ? Il faut alors se déplacer au Vieux-Port, quai n° 1, pour y trouver trois containers superposés : un jaune fermé, un rouge aux portes entrouvertes et, en haut, un gris avec portes ouvertes où sont suspendus des gilets de sauvetage. La nuit, dans la lumière qui irradie de l'intérieur, on dirait la gueule ouverte d'une baleine à fanions. Sur les parois des containers, des noms de lieux qui vont d'un bout à l'autre de la voie maritime du Saint-Laurent : d'Oswego et Manche-d'Épée jusqu'à Harrington Harbour et Blanc-Sablon, en passant par Québec au 47e parallèle. Québec qui, pour le temps de cette exposition, porte la rose des vents NNNEEESSSSSOOONN, nord, nord-est, est-est, sud, sud-ouest... et devient ainsi le point de rayonnement d'une navigation dans l'imaginaire et dans le territoire. Car le container est un contenant qui peut voyager. On peut y mettre ce que l'on veut et l'expédier n'importe où. En ce sens, le container, c'est la boîte de Pandore. Dispositif à quai qui porte ici un autre désir, celui de Bourgault de confier ces containers à des artistes, puis de les expédier aux villes côtières. Une espèce de galerie permanente et mobile, contaminant les rives, déversant sur les grèves non plus des déchets et du mazout, mais de l'art, autant de petits coffrets portant, de Manche-d'Épée à Blanc-Sablon, cette nécessaire contamination. Inversion donc du processus centrifuge usuel de l'institution et dispersion dans le territoire, dans un écoulement chaotique vers les villes et villages jusqu'aux extensions ultimes de nos habitats.

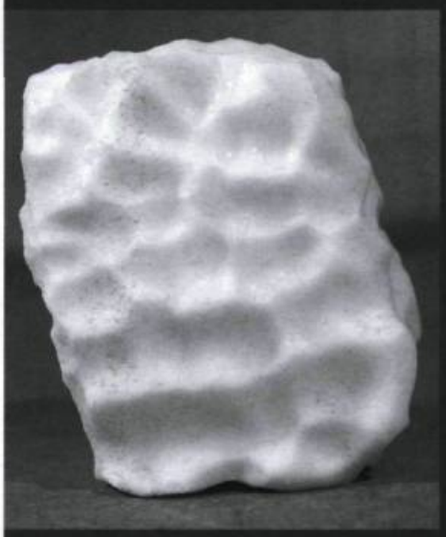
Le paysage alors se déploie sur deux plans de perception : d'abord bien sûr dans la géographie physique, comme une invitation au voyage, au départ, à la navigation. Mais aussi une invitation à se métamorphoser non seulement pour se déplacer sur le fleuve, mais pour naviguer *dans* le paysage même. Devenir soi-même une partie de cette dérive, se fondre comme le sel, comme la glaise, comme l'eau dans ce paysage qui «se déroule selon un certain rythme». Il convient d'investir cette zone non plus en touriste, mais plutôt en voyageur déterminé à pénétrer au cœur des choses. Devenir soluble et se fondre dans le décor. ←

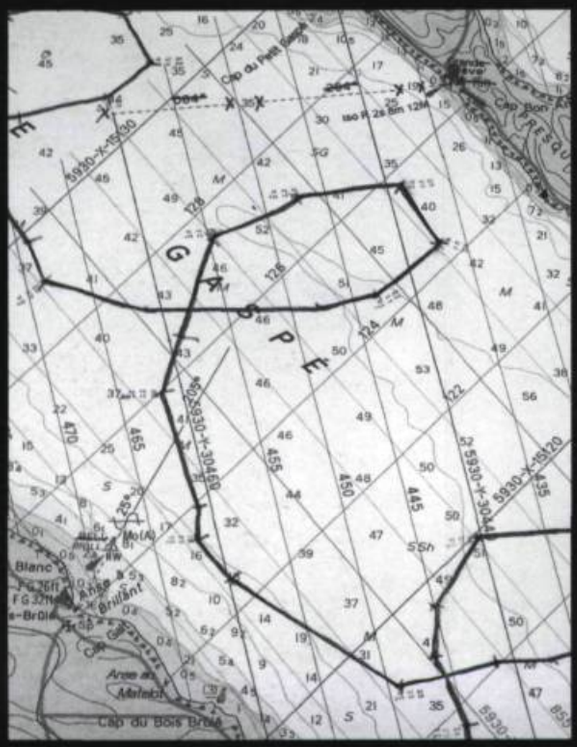
PIERRE BOURGAULT
NNNEEESSSOOONN au 47e parallèle
L'Œil de Poisson, Québec
15 août–15 octobre 2003

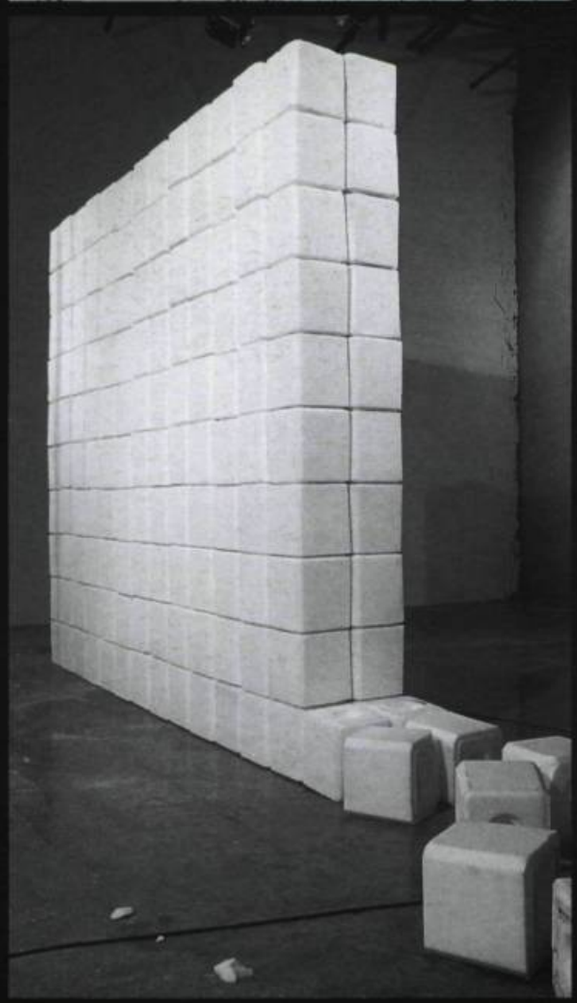
NOTE

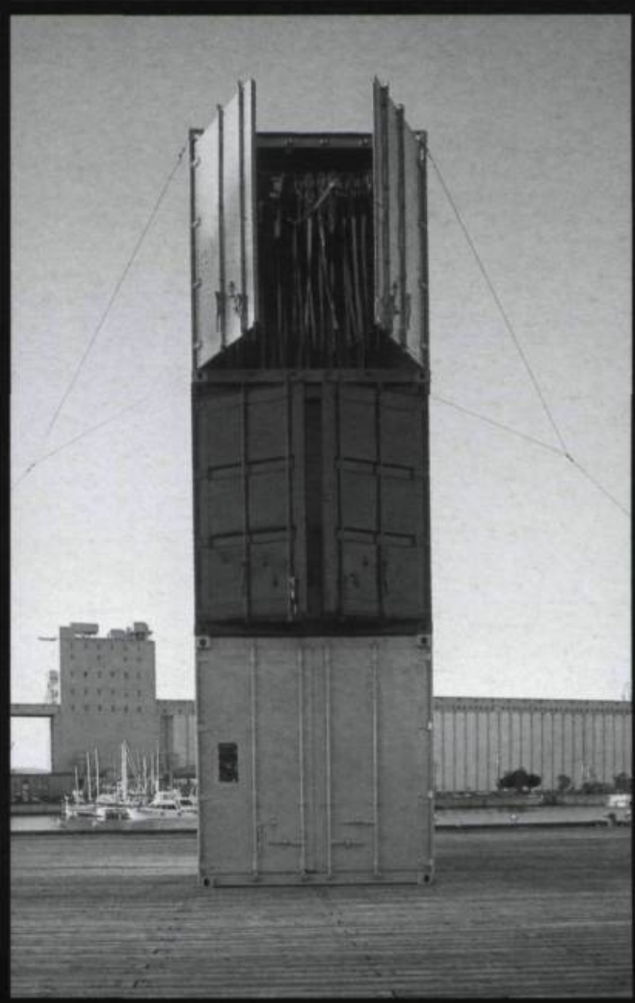
1. Pour le fameux « panta rhei » d'Héraclite, Lucien Jerphagnon propose cette traduction qui lui semble plus proche de la pensée du philosophe grec que l'ambigu et usuel «tout coule». *Histoire de la pensée*, Tallandier, 1989, p. 49.











PIERRE BOURGAULT, *NNNEEESSSOOONN au 47e parallèle*, 2003. Installation intérieure et extérieure. Trois conteneurs de 825 x 610 x 245 cm, néons et gilets de sauvetage, au Bassin Louise ; 260 blocs de sel de mer (280 x 273 x 42 cm), vase de grève, câbles d'acier, fusain, cartes marines (260 x 203 et 305 cm), eau, projection vidéo, bandes sonores. Photo : Ivan Binet.