

Nicolas Fleming, *Se faire la cour pendant des semaines, Québec, L'OEil de Poisson*

Florence-Agathe Dubé-Moreau

Number 88, Fall 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/82986ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

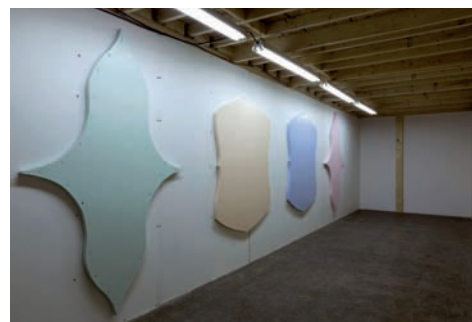
0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Dubé-Moreau, F.-A. (2016). Review of [Nicolas Fleming, *Se faire la cour pendant des semaines, Québec, L'OEil de Poisson*]. *esse arts + opinions*, (88), 104–105.



Nicolas Fleming

Se faire la cour pendant des semaines, vues d'exposition, Grande galerie de l'Œil de Poisson, Québec, 2016.

Photos : Éliane Excoffier, permission de l'Œil de Poisson

Nicolas Fleming

Se faire la cour pendant des semaines

Le dernier projet immersif de Nicolas Fleming, peut-être son plus ambitieux, prend d'assaut la Grande galerie de l'Œil de Poisson à Québec avec une structure praticable de deux étages qui emprunte les codes architecturaux d'un théâtre. *Se faire la cour pendant des semaines* étonne dès le seuil de l'espace d'exposition, celui-ci étant obstrué par un réaménagement au stade d'achèvement incertain.

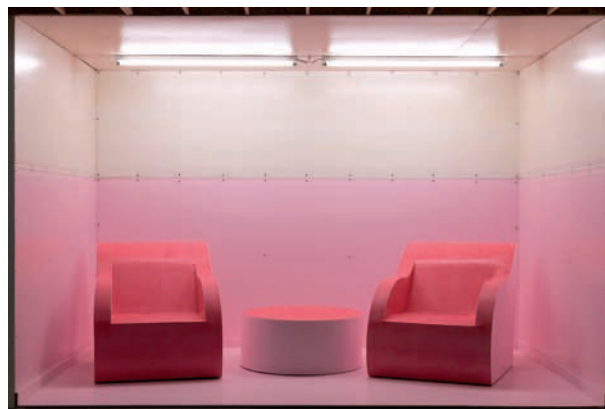
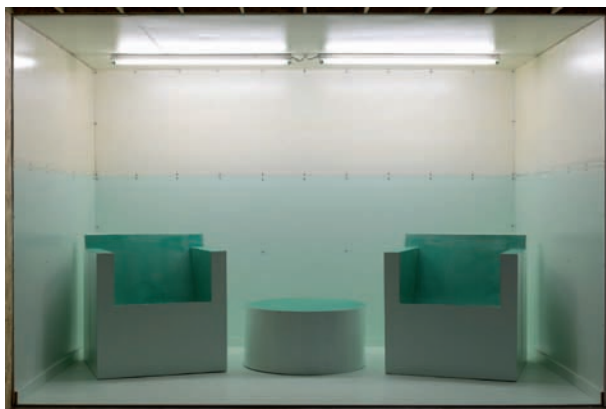
De fait, l'échafaudage est encore à l'état brut et les étiquettes et vis sur les panneaux de copeaux pressés sont toujours bien visibles. Deux choix s'offrent à nous : soit s'introduire dans une pièce au plafond bas dont la porte est ouverte, soit emprunter l'escalier à droite qui mène au deuxième étage. La première option révèle une impasse qui remplit une fonction nébuleuse avec ses appliqués (un vert, un orange, un bleu et un rose) s'apparentant vaguement à d'obscures armoiries. Rattachée à l'univers théâtral, cette petite pièce pourrait être un local technique quelconque sinon le foyer d'une salle de spectacle.

La deuxième option, celle d'emprunter l'escalier, nous mène au niveau supérieur de la structure par lequel on accède au cœur de l'installation par deux petits couloirs latéraux qui contribuent à créer un effet de suspens ludique. Sur le mur du fond, une large scène est signifiée par un renfoncement peint en noir et glacé d'un vernis luisant. Son plateau incliné vers l'avant et peu profond la rend impraticable. Elle est éclairée directement, de part et d'autre, par des échelles verticales, sortes de pendrillons en bois dont chacune des sections accueille un néon dirigé vers la cavité. Lui faisant face, quatre loges monochromes, colorées comme les couleurs des appliqués de l'antichambre, sont réparties entre le balcon et le parterre, que l'on rejoint par deux escaliers à l'avant de la balustrade. Elles présentent toutes un mobilier distinct de plâtre coloré constitué de deux chaises et d'une table basse circulaire.

Ce mode d'accès par « l'endos » de l'installation reprend en fait l'aménagement normal de tous les théâtres en ce sens que l'on accède généralement à nos places par le fond de la salle, soit déjà en relation frontale avec la scène. De plus, la lecture de l'œuvre est nécessairement fragmentée au fil de la progression dans la galerie. Le suspens décrit plus tôt est d'ailleurs un ressort narratif développé par l'artiste depuis *Something that accompanies one everyday and everywhere*, présentée en 2014 à Axénéo7, où il usait d'un couloir comme espace de transition entre l'entrée de la galerie et le point focal de l'installation. Près du boîtier en contreplaqué qui donne accès aux sites de construction, ces zones intermédiaires ont pour effet de conscientiser les visiteurs et visiteuses à leur présence physique dans l'espace et aux gestes qu'ils posent pour *atteindre* l'art.

Le théâtre, compris en tant que dispositif de mise en scène, semble agir ici comme métaphore des recherches sur l'expérience de Fleming. Cet intérêt va de pair avec les espaces qu'il tend à créer : ce sont souvent des lieux de rassemblement marqués par la présence de mobiliers pour s'y assoir ou d'éléments symboliques – colonnes, monuments, fontaines, urnes – autour desquels on peut circuler. Ces composantes liées à l'urbanisme, au contrôle des foules, au culte ou à la mémoire collective contribuent à brouiller la fonction des configurations de Fleming et à les rendre peut-être même performatives de codes sociaux, politiques et culturels plus larges.

Il y a souvent peu à *voir* dans ses architectures étranges, voire inquiétantes. L'immense nef de bois et de néon *Et ce n'était qu'un commencement* exposée à la Maison des arts de Laval en 2015 explicite bien cette idée d'une gigantesque structure essentiellement vide. En fait, comme c'est le cas pour le théâtre temporaire de l'Œil, les installations de Fleming nous renvoient à nous-même, le mobilier incitant à l'arrêt, à la contemplation, à l'introspection.



De la même manière qu'il s'approprié les lieux et en reconfigure entièrement les périmètres et les repères, par symétrie, Fleming détourne les matériaux et les codes du milieu de la construction. L'échelle de ses installations les fait généralement basculer du côté de l'architecture où l'inachèvement des travaux avaliserait l'idée d'un chantier en cours ou d'une rénovation, bien qu'improbable. On reconnaît le contreplaqué, les feuilles de gypse, les bâches de plastique, les composés de polyuréthane ou de polyéthylène, qui s'adjoignent de « motifs » eux aussi familiers, comme des joints tirés ou des zones de plâtrage laissés apparents. Autre trait distinctif, Fleming prend en charge l'éclairage de ces structures par l'ajout de tubes fluorescents dont les fils sont visibles. Fixé aux parois ou déposé au sol, ce type d'éclairage tend à révéler vivement les textures des surfaces aux différentes étapes de finition et surtout contribue à l'impression de visiter un site dans un état transitoire.

Cette apparence d'inachèvement me fait réfléchir sur la temporalité des œuvres de Fleming. La mise à vue du chantier crée une ambigüité alors que la finalité de l'œuvre se trouve peut-être autant dans sa production que dans son expérience directe. De plus, puisque Fleming réutilise ses matériaux, l'œuvre en viendrait même à porter autant ses ruines que ses potentiels futurs, tous réunis l'instant d'une exposition. En d'autres mots, cette esthétique du chantier supposerait un temps-flux qui donne à voir un travail en perpétuel devenir. Elle avancerait un espace-temps instable, un seuil, qui offre son processus et sa recherche comme réponses les plus satisfaisantes à la quête d'un résultat achevé en plus de s'opposer en tout point aux idées de durabilité ou de pérennité habituellement associées aux constructions architecturales.

Ce brouillage temporel est même complexifié par le fait que Fleming, par exemple, pigmente les plâtres ou vernit certains joints et pans de mur, comme on vernirait

traditionnellement un tableau, conférant une valeur à ce qui, dans un contexte de chantier, n'est pas destiné à être vu à ce stade. Il met ainsi en exergue des phases qui trahissent l'inaboutissement des travaux, ou du moins leur non-conformité, et les hybride à un langage plastique dans une poursuite esthétique où cette temporalité de l'inachèvement deviendrait productrice de sens.

Florence-Agathe Dubé-Moreau

Grande galerie, L'Œil de Poisson,
Québec, du 29 avril au 3 juin 2016

Nicolas Fleming

(en haut, à gauche) *Ces frontières*
(Chaises Barcelona de Ludwig Mies
van de Rohe et table à café), 2016 ;
(en haut, à droite) *Ces frontières*
(Chaises de jardin de Will Guhl et table
à café), 2016 ;
(en bas, à gauche) *Ces frontières*
(Chaises B3 Wassily de Marcel Breuer
et table à café), 2016 ;
(en bas, à droite) *Ces frontières*
(Fauteuils en contre-plaqué de Gerald
Summers et table à café), 2016.

Photos : Éliane Excoffier, permission de l'Œil
de Poisson