Document generated on 06/05/2025 1:34 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Greffes paysagères symboliques

Jean Arrouye

Volume 30, Number 122, March–Spring 1986

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54049ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Arrouye, J. (1986). Greffes paysagères symboliques. *Vie des arts*, *30*(122), 61–62.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1986

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/

érudit

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/

Il y a chez Lamoureux une conjonction très intéressante entre un tempérament intimiste qui le fait passer très vite du documentaire (le mur-unité) à l'abstraction (le mur-détail bidimensionnel), une propension romantique: «saisir la richesse des murs, cette notion du temps, cette œuvre fugitive qui se modifie et se désagrège constamment sous l'action conjuguée des intempéries, des graffiti, des démolitions; saisir le détail mystérieux de cette surface façonnée par la nature sociale», une curiosité, un éclectisme, bref un humanisme artistique qui a partie liée aussi bien avec la peinture qu'avec la musique (d'où une prédilection, dans ses photos, pour des pulsations de couleur qui rappellent immanquablement Rothko), et enfin cette adéquation idéale de la photographie, procédé gouverné par l'instant, à son propos: «C'est le matériau, le mur qui donne à mon travail cette jointure non-figurative. Tout se passe très vite, et je reviens rarement sur les mêmes lieux. Je ne pense pas. En un sens, c'est le mur qui commande. La prise de vue se fait instinctivement.»

Au détour des phrases, tout en posant au photographe naïf, Lamoureux, même s'il ne possède pas encore la maîtrise technique ni les moyens de sa démarche à venir, aborde néanmoins les problèmes de façon étonnamment photographique: penser en terme de négatif entier, isoler le sujet, attendre la lumière propice qui va transfigurer l'objet, éliminer l'anecdote pour parvenir à la qualité plastique.

Pour ces photos, qui sont plus une entreprise de réappropriation de l'expression qu'une explication picturale de textes, point de titres ni d'ailleurs de sens d'accrochage: «On les regarde comme on veut. Il faut laisser les gens rêver.» Lamoureux croit en l'âme des photos, et c'est là l'essentiel.

GREFFES PAYSAGÈRES SYMBOLIQUES

Jean ARROUYE

Reno Salvail vient de passer dix mois en Provence et termine son séjour par deux expositions, à la galerie de l'École des Beaux-Arts d'Aix-en-Provence et dans un milieu d'artistes à Nice, montrant une installation et six maquettes de monuments symboliques. Toutes ces œuvres portent la marque de son séjour en Provence. Elles sont le résultat d'une greffe symbolique ou, si l'on préfère, d'une stimulation imaginaire entre des expériences visuelles et des événements affectifs vécus par l'artiste au Québec et en Provence. C'est cette genèse, et les fruits de cette greffe, que nous allons examiner sur l'exemple de deux maquettes exposées.

L'un des lieux naturels de Provence les plus susceptibles de toucher un plasticien est constitué par les gorges que le Calavon, une petite rivière des environs d'Apt, a taillées dans des collines d'ocre. Le site, pompeusement surnommé le Colorado provençal, est évidemment incomparable en taille à son homonyme américain, mais surprend toujours le visiteur par la diversité, la somptuosité et la profondeur des couleurs de l'ocre qui constitue ces collines, exploitée par des fournisseurs de tous les fabricants de couleurs du monde: du blanc pur au lie-de-vin le plus sombre, du jaune éclatant au vert mat, de l'ocre brun au rouge écarlate, plus de vingt couleurs s'y rencontrent. Ces ocres, Reno Salvail les a utilisées, non pas seulement pour leur coloris – il n'a recours qu'à un seul par œuvre –, mais aussi pour ce que le matériau implique symboliquement: fruit de l'érosion, il témoigne du passage du temps, de ses effets destructeurs; poussière de ce qui fut mont, il est signe d'oubli, mais, conservant intacte la couleur de son lieu d'origine, il est aussi mémoire.

Ces deux valeurs antagonistes sont simultanément convoquées dans le premier monument (ce sont des maquettes au vingtième ou au cinquantième, mais nous allons en parler avec les dimensions qu'aurait l'œuvre réalisée dans les proportions voulues par leur auteur). Il se dresse sur une aire circulaire de cinq à six mètres de diamètre, couverte de sable rouge vif – rouge vin, rouge sombre – rouge sang, couleur du deuil dans les civilisations antiques. Sept piquets de bois gris de deux mètres cinquante de haut circonscrivent cet espace au centre duquel un tripode de bois noir, fourche triple d'arbre conservée dans sa forme fruste et irrégulière, suggère la charpente de quelque tente ou abri inachevé. Dessous, entre deux grands vases de terre, aux bords significativement usés et ébréchés, contenant des ossements, la carcasse d'un caribou, moulée en bronze, grandeur nature, est couchée. C'est là un mémorial aux dix mille caribous qui se sont noyés au Québec, à vouloir obstinément franchir les eaux là où l'instinct atavique les conduisait, alors que l'industrie des hommes avait modifié le régime des crues printanières. Mais le monument n'est pas seulement le rappel d'une catastrophe passée; il est aussi appel à la conscience des hommes du présent, mise en demeure de leur responsabilité dans l'avenir. Par son aspect, par les matériaux utilisés, par l'usage de vases funéraires, il évoque la culture indienne, à la survie de laquelle sont indispensables les caribous, et par là souligne l'inévitable solidarité écologique des sites et de leurs habitants, animaux et hommes, amérindiens et néo-américains.

Moins engagées sémantiquement et plus ambitieuses plastiquement, mais toujours liées à la méditation sur la mort qui est au cœur du travail de Reno Salvail, sont *Les Mées*, œuvre nommée d'après un lieu-dit de la vallée de la Durance, entre Manosque et Sisteron. Là, un plateau se termine en falaise de cinquante mètres d'abrupt au bord de la rivière. L'érosion pluviale et éolienne a sculpté le conglomérat de pierre et d'argile d'un beau brun de bure du rebord du plateau en immenses silhouettes verticales de moines en capuchon pointu que tout le monde appelle *Les Pénitents*, car la légende veut que ce soient les membres d'un monastère pétrifiés pour s'être abandonnés à un désir illicite. On n'est donc pas si loin du thème de la condamnation des excès contre la nature qui sous-tend le monument-symbole (ou symptôme) précédent. Ce sont la forme et la matière, la monumentalité et la rythmique, la couleur et la vie, dans la lumière de ces statues-colonnes naturelles qui ont stimulé la création du sculpteur. Reno Salvail a érigé une forêt de colonnes brunes, modelées irrégulièrement, de deux mètres cinquante de haut sur environ cinquante centimètres de large. Elles sont disposées géométriquement mais selon une cadence et un alignement subtils qui mettent en jeu, dans les deux sens, les chiffres trois et sept, de connotation sacrée. Un axe de symétrie conduit d'une colonne solitaire, à une extrémité, à une fosse ossuaire, à l'autre bout, emplie d'ossements d'animaux moulés en bronze. Une des colonnes est renversée, inscrivant la mort au sein même de la structure monumentale, empêchant que l'ordre et la régularité de ce champ et de cette forêt commémoratifs ne fassent prédominer le plaisir visuel des scansions eurythmiques sur la saisie intellectuelle des significations symboliques. L'espace entre les colonnes est assez large pour qu'on puisse passer entre elles, mais suffisamment étroit pour que jamais on ne puisse éviter l'ombre des fûts inscrivant leur tracé funèbre sur la page d'ocre brune du sol, de même tonalité sombre que les colonnes. Du seuil de deuil à la fosse d'os, un parcours méditatif s'organise ainsi, sur ce mandala d'un monde où la nature est sous menace de mort.

Cette œuvre, de toutes celles créées par Reno Salvail, la plus directement inspirée d'un paysage provençal particulier, pour-

6. Reno SALVAIL
Les Mées (vues d'avion).

rait sembler en conséquence la plus autonome dans son développement plastique, indépendante de toute autre stimulation imaginaire que locale. Or, il n'en est rien, et c'est peut-être, au contraire, celle qui touche au plus intime de la culture québécoise du sculpteur. Au premier moment de sa rencontre avec la théorie figée des moines de pierre, Reno Salvail déclare avoir senti remonter en lui le souvenir, presque oublié, des périodes de recueillement obligé du temps où, enfant, il allait à l'école religieuse. Ainsi, le paysage présentement vu des rives de la Durance se reliait à des expériences passées vécues aux bords du Fleuve d'outre-océan, comme, pour Joachim du Bellay, le Tibre en appelait à son cher Liré d'outre-monts.

Cependant *Les Mées* de Reno Salvail tiennent au Québec aussi en ce qu'elles sont une de ces œuvres (où la mort n'est pas seulement évoquée, mais ses effets mimés dans le matériau même) qui semblent constituer de nos jours un chapitre essentiel de la création réflexive québécoise, comme en attestent les réalisations si diverses, par ailleurs, de Louisette Gauthier-Mitchell, de Michelle Héon, de Denis Langlois, de Paul Lussier, d'Alex Magrini, de Gilles Morrissette et d'autres. Comme si l'art, défini par Jean Baudrillard, de façon tout à fait appropriée à ces œuvres, comme «méditation visible et intelligible du Réel», avait changé de caution. Car l'auteur de *Simulacre et simulation* ajoute: «toute la foi et la bonne foi occidentale se sont engagées dans ce pari de la représentation: qu'un signe puisse renvoyer à la profondeur du sens, qu'un signe puisse s'échanger contre du sens et que quelque chose serve de caution à cet échange – Dieu bien sûr». Mais Dieu est mort, en art comme en littérature, il y a déjà presque un siècle...D'où ces évocations de la camarde qui, certes, ne peut servir de caution à quelque foi symbolique que ce soit; et donc, simultanément, cette pratique de l'art non plus comme simulacre, mais comme simulation, à fin d'exorcisme, dont les monuments de Reno Salvail sont des manifestes explicites.

FRANÇOIS VINCENT
UNE AUTRE EXIGENCE DE SPIRITUALITÉ

Jean-Luc ÉPIVENT

L'évolution plastique de François Vincent est marquée par l'apprentissage d'une distance: celle qu'il a su prendre avec sa propre culture. L'artiste, en effet, est de ceux, si nombreux, qui ont subi – pour ne pas dire qu'ils l'ont suscitée – la fascination de l'Orient. De cette confrontation entre deux univers, il ne dégage pas une simple leçon de relativité – finalement facile à formuler – mais, avec une authentique véhémence, réclame surtout, vis-à-vis de lui-même, l'accès à un surplus d'intériorité.

La vingtaine de pièces récemment présentées à Paris[1] par François Vincent ne constituent qu'une étape. Toutes ont vu le jour en 1985. Explicitement situées dans le temps, elles sont là pour témoigner d'un passage, sans avoir l'ambition d'imposer un terme. Leur élaboration s'est faite à partir d'un papier d'abord gravé, puis marouflé, l'opération de collage s'effectuant par le recours à des supports de récupération – de vieilles portes, le plus souvent – qui contribuent eux-mêmes à conférer aux œuvres une apparence, soigneusement cultivée, de tableaux-objets. L'évocation, à la fois vague et pressante, d'une stèle ou d'une fresque s'impose en permanence au spectateur, qui ne peut qu'être impressionné par l'indéfinissable moelleux des couleurs, en contradiction avec la rigidité de la construction. En effet, les formes ogivales ou triangulaires qui se dressent avec un superbe aplomb font appel, pour leur part, à l'architecture. C'est comme si leur auteur, porté par sa soif de spiritualité, s'empressait de nous proposer une nouvelle église ou un nouveau temple, sans que nous puissions très bien percevoir pour l'accueil de quel culte, encore inconnu.

En raison de son importance, il est nécessaire de souligner, une fois de plus, l'influence exercée, depuis 1980, par l'Extrême-Orient sur François Vincent. Après une découverte théorique qui l'a incité à réfléchir sur différents aspects de la philosophie et de la métaphysique nippones, l'artiste a séjourné plusieurs mois en Inde, notamment du côté de l'Himalaya. Là, conscient des contradictions perçues entre le dit et le vécu, entre l'acquis et le pressenti, il a décidé de faire le vide en lui, par l'évacuation de tout système intellectuel et de tout concept purement cartésien. Dans sa démarche, il a donc, au contraire, accordé la priorité à l'élan du corps, trop souvent occulté par les écrans de la raison. Cette attitude d'un homme plus soucieux d'interrogations que d'affirmations s'est traduite, sur le papier, par