

Espace Sculpture

L'espace matériau

Jean-Émile Verdier

Volume 6, numéro 3, printemps 1990

URI : id.erudit.org/iderudit/9784ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN 0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Verdier, J. (1990). L'espace matériau. *Espace*, 6(3), 30-31.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1990

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

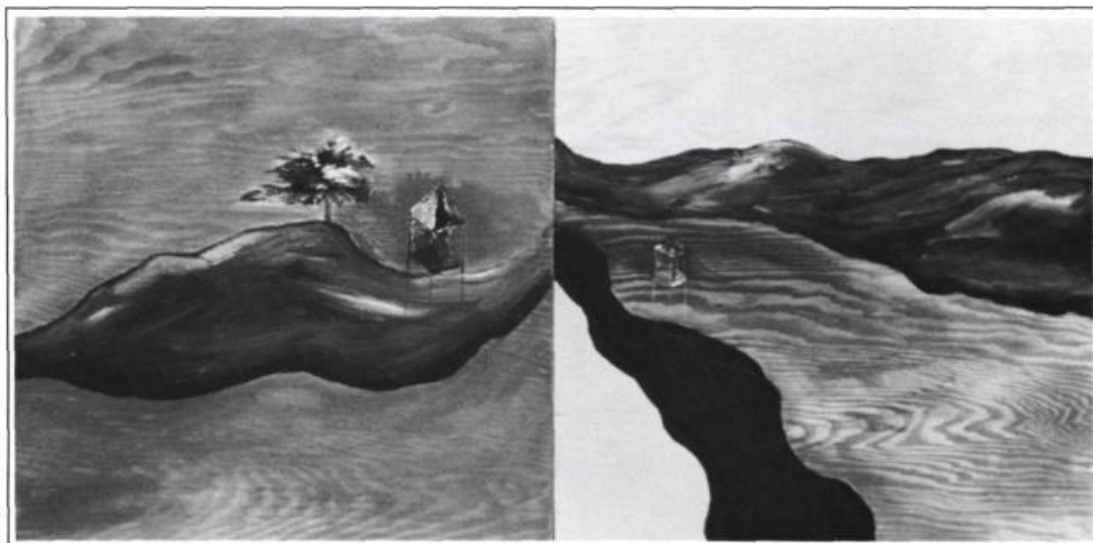
L'ESPACE-MATÉRIAU

Jean-Émile Verdier

Aujourd'hui on peut difficilement parler de l'art en étant seulement attentif à la manière avec laquelle l'oeuvre exacerbe les qualités de son médium. Cela, un certain art contemporain l'imposait. Mais l'art actuel nous oblige peut-être davantage à aborder l'art à partir de la mise en figure des différences qui caractérisent son médium, et non plus à partir de sa capacité à énoncer ces différences dans le médium même. De quelle vérité l'art nous entretient-il *aujourd'hui* à propos de lui-même? Nous aurons *De l'espacement(s)*. *Mise en peinture* de Louis-Paul Lemieux¹ et *Le Musée des Traces* de Irene F. Whittome² comme point de départ à cette réflexion, et l'hypothèse que l'art d'aujourd'hui incite à penser sa "matière", dans le double sens de sujet et de matériau, en lui donnant la figure de l'«espace».

Réserve : "Partie, espace laissés intacts (sans ornements, ou en blanc) dans un ouvrage, ou une aquarelle, etc."

Louis-Paul Lemieux. *De l'espacement(s)*. *Mise en peinture* (1989). L'artiste me disait combien les pratiques de la peinture et de l'architecture sont pour lui inséparables au niveau de l'esquisse du moins. Rappelons que Louis-Paul Lemieux est aussi architecte en plus de se définir comme peintre. En feuilletant un seul et même carnet il me montrait, qu'à l'étape de l'esquisse, son travail pouvait être le point de départ autant d'un projet d'architecture que de celui d'une "installation-peinture", et réciproquement. Nous parlions de sa dernière exposition, *De l'espacement*. *Mise en peinture*, mais avant qu'elle eut lieu. Nous échan-



Louis-Paul Lemieux, *Une île et un homme*. *Prospection no. 5*, 1989. Acrylique sur bois. Photo : Centre de documentation Yvan Boulerice.

gions donc dans un futur antérieur, et rejoignons dans la conversation le dialogue intérieur entre le peintre et l'architecte réfléchi par Louis-Paul Lemieux, et auquel il voulait me rendre sensible. Comment? Il me faisait remarquer des renvois formels entre ses travaux de peinture et d'architecture. Ici la forme de la vague, là la forme d'une aile d'ange. Cela se conçoit bien. Question de style diront certains. Son architecture ressemblerait à sa peinture et vice-versa. Mais ça n'est pas ça. L'artiste nous dit que l'exposition réunira différents projets d'«installations-peinture». Il insiste ainsi sur la dimension "virtuelle" des oeuvres de *De l'espacement(s)*. *Mise en peinture* par rapport au caractère "réel" des installations-peinture précédentes, *La Casa Illuminata* (1985) et *La Barca d'Eolis*. *De l'espacement(s)* (1988), où "être dans la peinture" était à prendre dans son sens le plus littéral. L'installation-peinture véhicule quelque chose de "l'espace vrai". *De l'espacement(s)*. *Mise en peinture* devra véhiculer quelque chose de l'esquisse, "espace virtuel" où peinture et architecture coïncident.

Dans cette exposition Louis-Paul Lemieux a décidé de ne pas "installer" sa peinture, mais de l'accrocher. Cela aurait pu paraître conventionnel, voire régressif. Mais il faut tout de suite noter combien les oeuvres s'approprient les murs de la galerie en délimitant certaines portions avec plus ou moins de netteté, mais toujours avec efficacité. L'articulation des panneaux entre eux pour que nous les percevions comme un ensemble, est véritablement ici ce que Louis-Paul Lemieux a choisi de nous montrer comme son *matériau*, ce avec quoi il a choisi de travailler.

Esquisse : de l'italien schizzo : giclée, éclaboussure, tache, ébauche

Schizo : du grec skizein : fendre

Il y avait diverses façons pour les oeuvres de s'approprier un pan de mur. D'abord un panneau a été simplement découpé de façon à laisser apparaître le mur sur lequel il est accroché (*La Cité*. *Prospection no. 1*, 1989). D'une autre manière deux panneaux étaient composés en diptyque sans être cependant juxtaposés (*Le Gardien*. *Prospection no. 2*, 1988). Le mur qui les accueillait était encore une fois partie intégrante de l'oeuvre. Ou encore les découpes de quatre panneaux circonscrivaient virtuellement une forme sur le mur d'accrochage (*Prospection no. 7*, 1989). À ces trois ensembles, venait s'ajouter un quatrième. Alignées à hauteur d'homme, quatre séries de deux panneaux carrés beaucoup plus petits, juxtaposés deux à deux, laissaient cette fois le blanc du mur les séparer à la manière du blanc de la page entre les mots d'une phrase (*Une Ile et un Homme*. *Prospection No. 3, 4, 5 et 6*, 1989).³

L'«espacement» comme résolution picturale a sa tradition dans ce que l'on nomme en peinture la réserve, cet endroit sur la toile où le recouvrement vient à manquer. Seulement voilà, la réserve fait sans conteste partie de l'oeuvre. Elle amène la couleur du support à produire un effet plastique. Une forme peut s'en détacher et aller jusqu'à

dessiner un motif.⁴ Mais là où dans l'oeuvre apparaît le mur sur lequel elle est accrochée, cela relève-t-il de la réserve? Là où ce n'est plus le recouvrement mais le support qui vient à manquer, nous aurions affaire à de l'«espacement». Dans l'histoire de la peinture, la réserve est un lieu privilégié. Elle permet en effet de voir que la peinture est matériellement support et recouvrement de ce support. La peinture y énonce sa matérialité. Mais l'«espacement», réserve sans en être, n'est ni le sujet d'énonciation de la peinture, ni celui de l'architecture. Les «espacements» de Louis-Paul Lemieux sont moins une affaire d'énonciation du pictural, ou de l'architectural, qu'une hybridation de l'architectural sur le pictural. Ce qui caractérise l'architecture de toute autre discipline, c'est de penser un espace vrai abstraitement. Philippe Boudon : l'architecture est «un rapport de la pensée abstraite à un espace sensible».⁵ Nous n'avons pas là en acte, dans ces «espacements», un tel rapport, mais quelque chose qui s'en approche étonnamment, quand le mur de la galerie acquiert d'un coup d'oeil la *virtualité* d'une forme. Qu'arrive-t-il ainsi? Une rétorsion. La réserve, «espace vrai» de la peinture, figurée dans l'«espacement», présente l'«espace vrai» de l'architecture, non pas simplement le mur, mais le mur pensé abstraitement. Comme la réserve pour la peinture, l'«espacement» énonce la singularité de l'architecture. L'architecture se pense dans l'«espacement» comme la peinture dans la réserve.

Irene F. Whittome, *Musée des Traces*, 1989.
Vue générale intérieure. 37,2 m².

Studiolo : petit cabinet de travail.

Irene F. Whittome. *Le Musée des Traces* (1989). «C'était très important que je vive dans l'obscurité pendant deux ans. J'ai forcé cette situation en louant cet espace en sus de mon atelier. Ça créait une sorte de va-et-vient mental et physique».⁶

Dans *De l'espacement(s). Mise en peinture* ces formes virtuelles qui se découpaient sur le mur de la galerie, et qui se présentaient dans et par le jeu conceptuel d'une rétorsion de la réserve sur l'«espacement», étaient les «cadres internes» des oeuvres. Dans *Le Musée des Traces* le lieu d'exposition était à lui seul le «cadre interne» de l'oeuvre, d'autant plus que nous entrons sans transition et littéralement dans l'oeuvre. Le garage que Irene F. Whittome avait choisi comme lieu d'exposition devenait un fragment de l'oeuvre, autant que tout objet qui s'y trouvait exposé. Une galerie ne peut offrir cela. Une oeuvre ne peut s'induire de ses limites externes. À moins que celles-ci ne figurent justement les limites internes de l'oeuvre, à des fins critiques le plus souvent.⁷

En choisissant un garage pour exposer, dans le cas de Whittome, ou en circonscrivant des pans de mur de la galerie à l'aide d'ensemble de panneaux de bois peints, dans le cas de Lemieux, ils ne déconstruisent pas la notion d'espace d'accueil. Irene F. Whittome s'abstenait tout simplement d'espace d'accueil.⁸ Elle a épuré l'oeuvre de sa limite externe, comme on a jadis commencé à présenter le tableau sans son cadre. L'oeuvre de Whittome laissait le spectateur se confronter seulement à une limite interne, une enveloppe à partir de laquelle ce qu'elle réunissait faisait sens, malgré toute l'hété-

rogénéité qui pouvait y régner. En reprenant, non pas sans ironie, la formule de la rétrospective en galerie ou en musée, *Le Musée des Traces* exposait aussi un espace pour lui-même, ou l'«espacement» en architecture.

La réserve, l'«espacement», le *studiolo* ont été dans nos deux exemples, les conditions d'un récit sur l'oeuvre à propos d'elle-même. Nous avons appelé ces conditions les «cadres internes» des oeuvres. Le formalisme «à l'américaine» nous avait appris à reconnaître ces conditions dans les qualités matérielles de l'oeuvre. C'était du moins l'enseignement qu'il tirait de certaines oeuvres, de peinture essentiellement, et abstraites de surcroît. Les oeuvres dites «minimalistes» mirent à l'honneur l'espace comme matériau de l'oeuvre. Ces oeuvres étaient le plus souvent des sculptures ou des oeuvres-exposition, où l'exposition faisait oeuvre en soi. On aura beau y voir les premiers principes de l'installation, cela n'éclairera pas la dimension figurative que l'art actuel exploite pour ne pas «raconter» autre chose que lui-même. Figurement de l'espace de l'art dans les plis de l'espace vrai. À suivre. ♦



1. L'exposition s'est tenue à la galerie Skol (Montréal) du 3 au 21 mai 1989.
2. Il a été présenté à Montréal du 4 au 17 mai 1989.
3. Nous avons là quatre types d'appropriation du mur par l'oeuvre, quatre types de découpe : la trouée, l'entaille, l'invagination et l'intervalle.
4. Deux des quatre ensembles que Louis-Paul Lemieux propose exploitent d'ailleurs la technique de la "réserve" pour obtenir des effets plastique, iconique et sémantique à partir de la surface du support que l'artiste a choisi en bois ici. Le motif d'un tronc d'arbre sera par exemple exprimé en réserve. Ou bien la composition sera fonction des directions des fibres.
5. Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Dunod, 1971, p. 32.
6. Irene F. Whittome citée par Claire Gravel in *Le Devoir*, Montréal, samedi 29 avril 1989, p. C-11.
7. Voyez à ce propos le travail que Joseph Branco a développé dans la série *Conversations/Communications* partiellement présentée à l'exposition *Janvier* à Montréal du 14 janvier au 12 février en compagnie de François Lacasse et Marie A. Côté.
8. Pour cela il faut que l'artiste ait déjà une certaine reconnaissance dans le milieu de l'art. Je ne développerai pas ici cette question, bien qu'importante, de l'exploitation par l'artiste de sa notoriété, non pas afin de l'accroître, mais pour des considérations théoriques.