

Guy Bourassa Figure d'effacement(?)

François Dion

Volume 6, numéro 4, été 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9841ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

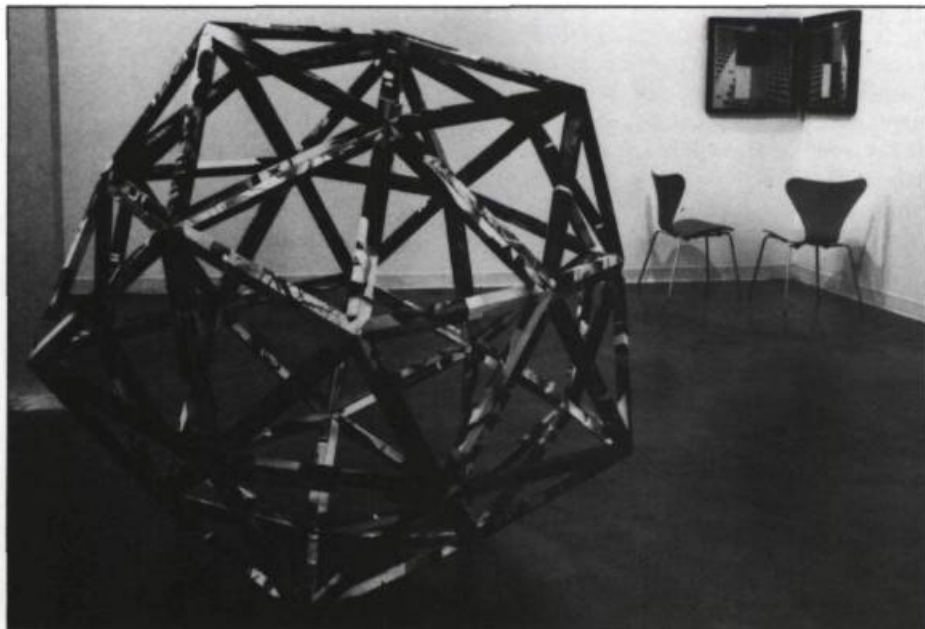
Citer cet article

Dion, F. (1990). Guy Bourassa : figure d'effacement(?). *Espace Sculpture*, 6(4), 42–43.

GUY BOURASSA :

FIGURE D'EFFACEMENT(?)

François Dion



La dernière exposition de Guy Bourassa présentée chez Christiane Chassay en mars dernier, nous pousse à faire un retour sur le travail de cet artiste. L'idée d'une telle rétrospective réside dans la volonté d'expliquer en quoi ce travail apparaît particulièrement révélateur d'une certaine "subjectivité qui s'efface".

Le travail de Guy Bourassa n'exclut pas une certaine perplexité du regardeur à son égard. La critique l'a remarqué plusieurs fois d'ailleurs et l'a parfois même reproché. Mais ce "pouvoir" (car c'en est un) me semble l'un des éléments les plus intéressants de ce travail et cela pour deux raisons. La première réside dans le

fait que l'oeuvre n'est jamais entièrement résolue; elle reste longtemps présente à l'esprit de qui entre en contact avec elle sans se délimiter avec précision. Elle travaille l'esprit et demande une constante réévaluation. Je dirais même que son absence, après qu'on l'a cotoyée, aide à poursuivre la construction mentale qui s'était alors amorcée. L'oeuvre s'impose à nous par son exigence.

La seconde raison de notre intérêt pour ce travail se trouve dans son ouverture. C'est-à-dire que le travail de Bourassa demeure le plus souvent à l'intérieur d'une certaine ambiguïté qui résiste volontairement à la fixité sémantique et qui assume ce caractère. L'art de Bourassa refuse les déterminismes. À mon avis, il favorise l'accès aux autres subjectivités et aux autres mémoires qui l'abondent. Il impose moins un sens précis qu'une présence insistante.

Prenons quelques titres d'expositions en exemples. En août 1985, la galerie Oboro présentait *Je te nature; Modèle Mesure* se tenait à la galerie Christiane Chassay en février 1988. Ces deux titres sont en quelque sorte l'expression d'une volonté de garder ouvert le sens qu'on pourrait leur attribuer. Ces mots, comme les oeuvres qu'ils nomment, nous reviennent constamment à l'esprit. Leur ambiguïté leur donne une force qui intrigue et pique la

Guy Bourassa, *Descriptions de descriptions (La conférence) I-II-III-IV*, 1989.

Photographies recadrées, dédoublées (en miroir), linoléum, texte et chaises. 61 x 61 x 6,5 cm.

Au premier plan : *Qu'est-ce qu'une rengaine?*, 1989. Magazines découpés, collage, bois. Diam. : 160 cm.

Photo : Daniel Roussel,

Centre de documentation Yvan Boulerice. Courtoisie de la galerie Christiane Chassay.

curiosité. De même, leur forme grammaticale et leur sens imprécis supposent un retour constant, une sorte de "rengaine", pour reprendre le titre d'une pièce récente. Ce retour, cette répétition, retient l'expression et la repense sans cesse. Avec *L'effet Chanel (ce que cache une robe)*, Bourassa demeure dans l'interrogation. Les oeuvres s'attardent davantage sur les notions d'effet et d'affect de même que sur les surfaces et moins sur ce qui se trouve vraiment "dessous". Le travail de Bourassa semble plus un travail de structure que de contenu. Les oeuvres sont des supports complexes, des constructions de motifs et d'éléments déjà connotés qui s'offrent à l'interprétation.

Le titre même des oeuvres révèle cette espèce de réflexivité qu'on découvre à l'analyse. *Descriptions de descriptions* suggère elle aussi un retour, une boucle. Bien qu'une description donne les éléments constitutifs d'une chose, la description de description entend plutôt porter sur ce qui n'est pas constitutif de la chose mais de l'énonciation qu'on en fait. *Qu'est-ce qu'une rengaine?* pose une question importante sur ce travail et nous permet d'en déceler quelques caractéristiques. D'abord sphérique, l'oeuvre se donne comme une forme sans début ni fin, à la limite parfaite. Cette forme se complique pourtant puisqu'elle est plus précisément composée de «dodécaèdres surélevés d'une pyramide pentagonale». La sculpture est fabriquée à partir de magazines découpés et collés sur des segments (de bois?). Le "contenu" iconographique est donc segmenté, déconstruit par la composition formelle, au profit d'une autre construction, celle d'un piège (parfait?) qui capte l'attention du regardeur et qui ne s'épuise jamais. Les segments, les pyramides, les dodécaèdres et les fragments d'images se juxtaposent pour former un globe qui joue

sur lui-même. Qu'est-ce que l'oeuvre sinon une répétition inlassable de motifs. Et pourtant, une ren-gaine reste à l'esprit. Le travail de Bourassa semble entraîner chacune de ses sculptures dans un questionnement dont l'issue n'est pas le but, comme si l'art qu'il pratique n'avait comme fin que l'impossible utopie de se repenser continuellement. Ce retour sur elles-mêmes, les pièces de Bourassa l'assument merveilleusement bien. Elles prennent plaisir à se ressasser. Elles ont délaissé le principe moderniste de littéralité qu'elles pourraient suggérer au profit d'une plus naïve intention : le plaisir des menus instants sans véritables buts. Ceci ne veut pas dire que les oeuvres sont insignifiantes et gratuites. Ceci veut simplement dire qu'elles résistent à la classification, à leur "inévitabilité" vérité. Elles ont la volonté de se positionner en retrait de ce qui est fixe mais leur intention n'est pas de fuir.

Cette ouverture du sens qui se révèle dans son impossible discernement et cet éternel retour sont dus à deux éléments essentiels sur lesquels Bourassa semble faire tenir son propos. D'abord l'allégorie, qui tient une place privilégiée dans ce travail. Elle réside surtout dans le fait de montrer, d'exprimer une idée générale sur la/sa sculpture en ayant recours à certains modèles qui serviront la représentation. *Modèle Mesure, une allégorie de la sculpture* témoigne éloquemment de cet aspect de l'oeuvre. Une série de compositions, placées sur des socles mobiles, tentent de formuler un "vocabulaire" plastique (peut-être même un récit), qui s'exprime dans un premier ensemble (celui des oeuvres de l'artiste) et dans un autre (celui du répertoire historique qu'il pointe). Bien qu'il y ait correspondance entre ces deux groupes, l'oeuvre de Bourassa ne semble pas vouloir tenir un discours d'opposition ni un discours qui tendrait à cautionner une quelconque filiation. Chaque sculpture

joue avec ses références et ses distances de manière à rester à l'intérieur du premier ensemble et de sa fonction allégorique. Le second ensemble, l'historique, sert à la fois de motif formel et sémantique. Chaque sculpture reprend une part de passé, une part de présent dans l'intention de parler de choses moins "graves" que du passé et du présent, de sculpture donc et de ce qui pourrait la constituer comme entité trans-historique.

L'autre élément qui compose le propos de Bourassa pourrait être qualifié de trope, comme le relève Francine Périnet à propos de *Construisant la muraille de Chine*.¹ Les éléments de la rhétorique plastique de Bourassa se retrouvent détournés de leurs sens propres. Ils servent bien sûr l'allégorie, mais à une fin indéterminée et que le regardeur devra construire en partie. Ils servent avant tout leur besoin de mobilité et celui d'ouverture de l'oeuvre. En empruntant certains "motifs" reconnaissables pour quiconque s'est constitué un certain "vocabulaire visuel historique", l'artiste pourrait suggérer une citation, un emprunt. Au contraire, le sens premier de ces motifs est détourné : il devient le revers, le retournement de ce qu'il annonce, sans toutefois signifier son contraire. L'inclusion de références à Brancusi, au mobilier moderne, à Lewis Hine ou à Chanel ne signifie pas que ces référents participent au vrai sens de l'oeuvre. Ils sont là comme indicateurs et comme modèles servant l'objet et l'intention de l'artiste d'intégrer le spectateur.

Pourrait-on dire que Bourassa est aussi un formaliste? Il écrit, au printemps 1985, une réflexion sur son travail et la mémoire : «Mon rôle est celui de sélectionner les motifs et de les mettre en scène

selon mes curiosités et mes critères de sculpteur». ² Cette mise en scène dont il fait mention sera le lieu où le motif deviendra trope et se mettra au service de l'allégorie (de la sculpture). Il y a aussi le matériau qui importe infiniment à Bourassa même si «le matériau n'est qu'un prétexte pour travailler sur un nouvel espace culturel et social». ³ Il utilise le matériau pour ce qu'il est. Il y a donc ce détournement du motif au profit de sa matérialité et du prétexte qu'il sert. Si «la matière est une accumulation de pensées et de passé», l'oeuvre l'est aussi et réfléchit sur son possible sens pour n'en donner que quelques indices. Les modèles de Bourassa sont souvent impliqués dans une chaîne. La production en série semble faire résonner chez lui l'intérêt qu'il porte à la répétition. Les matériaux modernes et industrialisés qu'utilise l'artiste portent en eux toutes ces possibilités et aucune. Chaque partie de l'oeuvre concorde pour faire croire à l'intentionnalité de l'art. Le sculpteur lui-même, en «sélectionnant les motifs», nous laisse supposer qu'il est pour quelque chose dans cette rhétorique des formes. L'artiste ici s'efface, met en place un dispositif piégé, qui servira son besoin d'ouvrir à un plus grand nombre le plaisir des formes et celui qui est donné dans l'effort de la recherche. ♦

1. *Modèle Mesure*, in : *Vanguard*, Vancouver, vol. 7 no. 3, été 1988, p. 30.

2.-3. *La mémoire du matériau*, in : *Cahiers des arts visuels au Québec*, Montréal, no. 25, printemps 1985, p. 14.



→ Guy Bourassa, *Descriptions de descriptions*, 1989.

Tôle galvanisée, six lampes halogènes, câble d'acier, transformateur. 175 x 60 cm.

Photo : François Bergeron.
Courtoisie de la galerie
Christiane Chassay.