Document généré le 16/09/2026 14:34

Espace Sculpture

Les deux pôles de la condition humaine

Clément Fontaine

Volume 7, numéro 2, hiver 1991

D'où venons nous, que sommes-nous, où allons-nous?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/9882ac

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

Fontaine, C. (1991). Les deux pôles de la condition humaine. *Espace Sculpture*, *7*(2), 19–21.

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

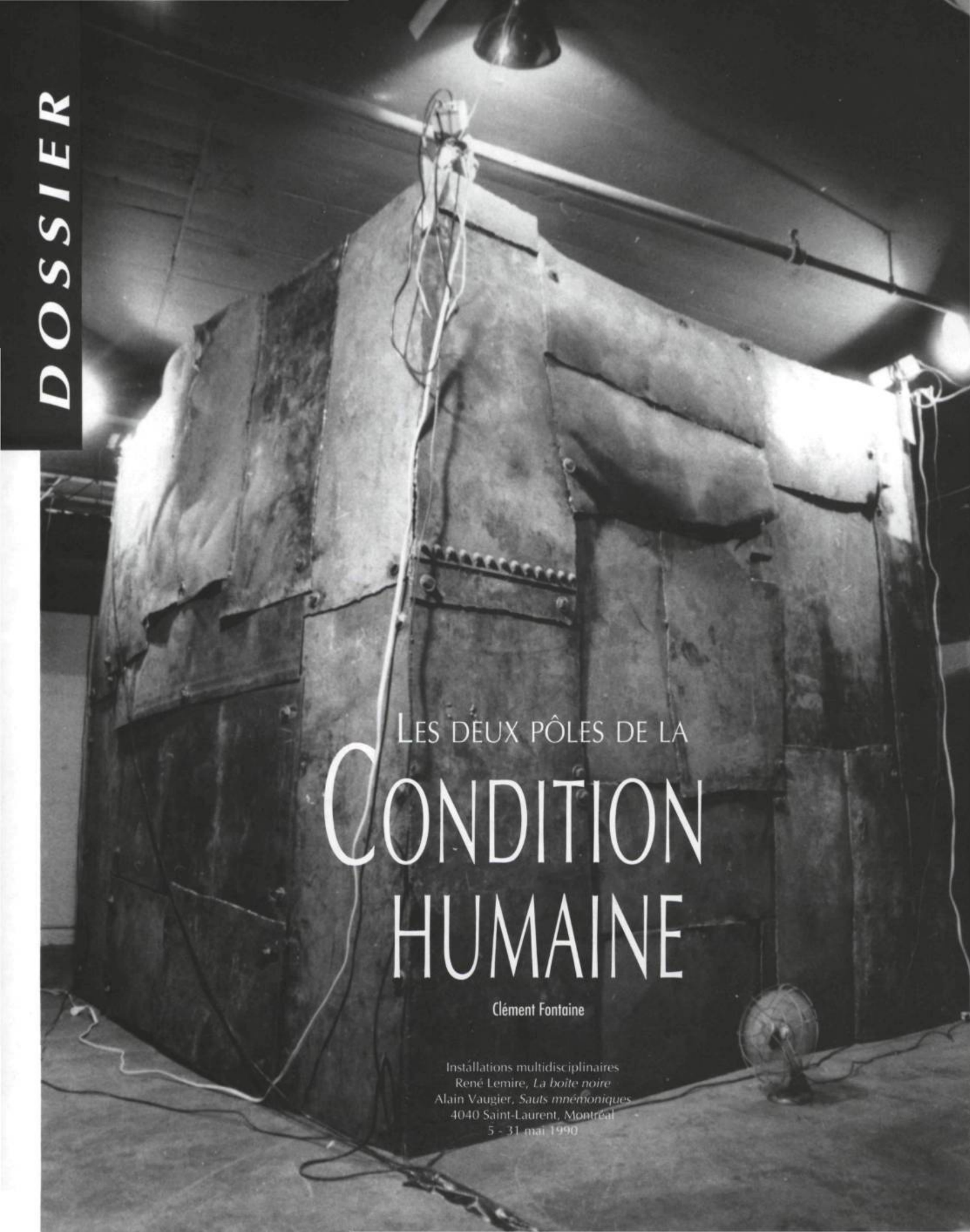
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

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.

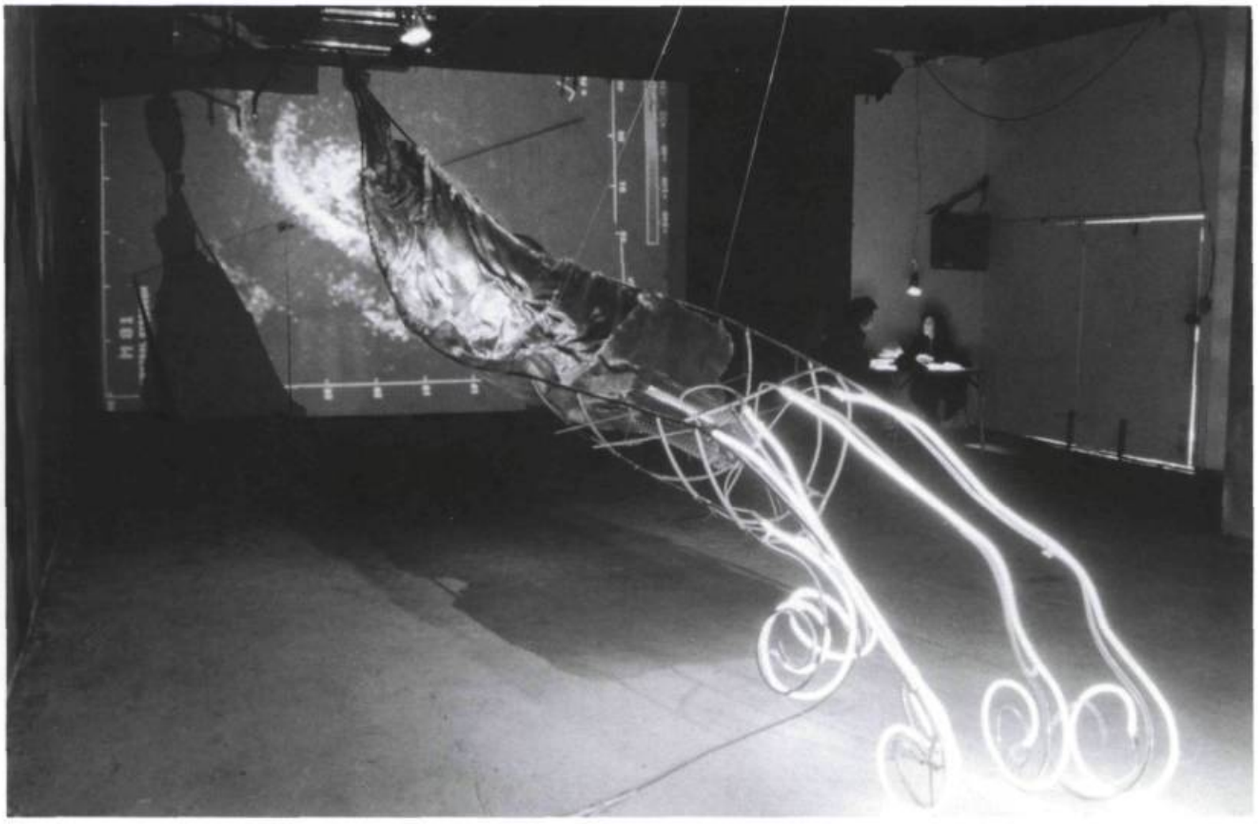
https://www.erudit.org/fr/



LES DEUX PÔLES DE LA CONDITION HUMAINE

Clément Fontaine

Installations multidisciplinaires
René Lemire, *La boîte noire*
Alain Vaugier, *Sauts mnémoniques*
4040 Saint-Laurent, Montréal
5 - 31 mai 1990



Alain Vaugier, *Le vaisseau*, 1990. Fibre de verre, néon, cuivre, diapositive. H : 3,60 m. Photo: A.Vaugier.

Des affinités tant personnelles que professionnelles expliquent la réunion des plus récentes réalisations de ces deux jeunes sculpteurs québécois dans de grandes salles contiguës du centre de la métropole, au printemps dernier. Tous deux se connaissent depuis le début de leurs études en arts visuels et ils viennent de compléter leur maîtrise. Ils privilégient les installations multidisciplinaires, l'utilisation de matériaux synthétiques variés, à l'état brut, et leur goût de la théâtralité se manifeste dans la mise en place d'exhibits plutôt volumineux dans de vastes espaces. Même si le style de leurs oeuvres et leurs sources d'inspiration diffèrent beaucoup à première vue, un examen plus attentif nous permet de découvrir de nombreux points communs dans l'exécution et la présentation ainsi qu'une certaine complémentarité sur le plan thématique.

Les artistes explorent ici deux dimensions fondamentales de la condition humaine : ses origines et son devenir. Tandis que l'un s'applique à représenter au figuré le jaillissement initial de la vie et, par conséquent, la naissance de notre espèce, l'autre pose un regard critique sur le sort réservé à l'humanité dans un monde de plus en plus dominé par la technologie. Chacun nous amène à réfléchir sur notre évolution globale, à la place que nous occupons et au rôle que nous jouons au sein de l'Univers.

René Lemire est obsédé par la faculté peu enviable que possède *l'homo sapiens* de s'autodétruire et de s'aliéner par une foule de moyens plus ou moins sophistiqués. Trois de ses précédentes installations-expositions traitaient de la guerre et de la pollution engendrée par l'industrialisation à outrance. Il y illustrait la nécessité de sauvegarder notre environnement, et particulièrement ces poumons planétaires que constituent nos forêts. Dans un souci de récupération-recyclage aussi louable que conséquent, Lemire avait conçu chaque nouvelle installation avec les débris de la précédente, en y ajoutant quelques éléments destinés à pousser plus loin le processus de destruction en chaîne : morceaux de bois, jantes de roue d'automobile, engrenages de métal, moteurs électriques pour actionner le mécanisme de broyage. Refusant le détour du symbolisme, l'artiste produisait en fait à chaque fois une séance de démolition sur le vif à des fins de sensibilisation. Dans le troisième événement, plus étendu dans le temps, il avait laissé la forêt (réduite en miettes) pour "s'attaquer" à une représentation en trois dimensions d'un corps humain au moyen d'un imposant instrument de torture, proche parent de ceux utilisés par les inquisiteurs du moyen âge. On songeait naturellement aux prisonniers d'opinion et à toutes les formes d'oppression qui s'exercent au nom d'une idéologie. Le sculpteur affirmait ainsi des préoccupations davantage politiques dans une atmosphère kafkaïenne (*La colonie pénitentiaire*) et "poesque" (*Le puits et le pendule*).

Pour demeurer sur le terrain de la littérature, plusieurs auront été tentés de faire un rapprochement avec le *1984* de George Orwell face à la *Boîte noire* de Lemire, quatrième réalisation de sa série consacrée à l'autodestruction. Celle-ci représente un fléau plus insidieux que la pollution ou la torture, mais non moins nocif à long terme, soit la perversion de la réalité par les mass media omniprésents et assujettis à un pouvoir aux tendances totalitaires. Le subtil mécanisme de destruction mis en place marque une nette évolution de son auteur sur le plan conceptuel. La machine n'exerce plus un ravage de nature physique mais mentale, parce qu'utilisée dans le but d'induire en erreur.

Le visiteur est mis en présence d'un immense cube fermé sur ses quatre côtés. À proximité, cinq moniteurs vidéo sollicitent son attention. Les deux écrans du haut lui renvoient des images de lui-même captées en direct dans la salle; ceux du bas diffusent des images transmises par trois autres caméras juchées au sommet du cube, permettant d'assister au drame qui se déroule à l'intérieur : un homme captif exprime sa détresse, lance des appels à l'aide; il devient violent, frappe les parois avec une barre de fer puis brise sa chaise qui va grossir la masse des débris jonchant le sol de sa geôle, pour ensuite sombrer dans une morne résignation. Et le manège recommence, étrangement semblable. La scène paraît d'autant plus réelle et dramatique qu'elle s'accompagne de tous les bruits produits par le captif, avec une intensité assourdissante. Or, derrière la boîte, le visiteur découvre un escalier qui le conduit au sommet; il peut alors constater que le

René Lemire, *La boîte noire*, (élément principal), 1990. Acier. 2,70 x 2,70 m. Photo: Martin Roy.

contenu ne correspond nullement à ce qui apparaît sur les trois moniteurs de télé alignés sur la console!

La supercherie provoque une sérieuse réflexion sur la véracité et la valeur des informations véhiculées dans les reportages. Même les images peuvent mentir quand le contexte est modifié, ou décalé dans le temps - comme c'est le cas ici. La scène du "prisonnier" a en réalité été enregistrée pour être diffusée en boucle. Les deux caméras de surveillance dirigées vers les visiteurs servent à renforcer l'impression chez ces derniers qu'ils assistent au drame en direct. Des ventilateurs placés non loin des haut-parleurs masquent le bruit de fond de la bande vidéo suramplifiée...

Les plus sceptiques et les mieux avertis ne sont pas à l'abri de ce genre de manipulations médiatiques dont le champ de possibilités ne cesse de s'élargir grâce aux prouesses de l'électronique. Lemire fait un parallèle entre l'effet obtenu par sa mise en scène et l'opération de propagande menée par les successeurs de Ceausescu en Roumanie : retransmission à la télé d'une exécution officielle montée de toutes pièces (le dictateur était déjà mort sous la torture), reportage exagérant les pertes en vies humaines causées par l'insurrection parmi le peuple (les amoncellements de cadavres présentés n'avaient souvent aucun rapport avec l'événement en question), etc. «La technique, de préciser Lemire, n'est ni bonne ni mauvaise en soi; elle nous donne toujours un regard indirect sur nous-mêmes. Pour accéder à la vérité, il faut cesser de se fier aux apparences et aller voir directement les choses. D'où l'escalier amenant le visiteur à découvrir une petite flamme qui illumine l'intérieur de ma boîte, symbole de l'esprit et de la divinité.»

En ce qui a trait à la composition de l'oeuvre, on remarque que les moniteurs ont un aspect plutôt déglingué et que les parois de la boîte sont des assemblages de plaques de métal boulonnées d'une manière (volontairement) rudimentaire, ce qui leur confère une allure de "patchwork". Il s'agit encore de matériaux industriels récupérés et conservés le plus possible à l'état brut. Les instruments de communication, comme l'ensemble des outils conçus par l'homme, revêtent un caractère essentiellement primaire et même primitif dans la vision de l'artiste.

Les *Sauts mnémoniques* d'Alain Vaugier, qui s'inscrivent dans une série intitulée "Parcours polymorphes", proposent une représentation symbolique des origines de la vie dans une atmosphère silencieuse et apaisante par contraste. La métaphore règne. Le visiteur doit laisser le champ libre à son intuition en contemplant la huitaine d'exhibits de dimensions généreuses, répartis en ensembles, donc disposés dans un ordre significatif dans le grand espace alloué. Ici aussi l'artiste a choisi des matériaux surtout synthétiques, tels la fibre de verre brute et le néon, pour évoquer ces éléments naturels que sont l'eau, la terre, le feu et les processus organiques fondamentaux, à la base de son inspiration : la reproduction cellulaire et la transmission de l'énergie qui devient source lumineuse. «La matière, c'est en fait de la lumière emprisonnée», de souligner Vaugier. Aux pièces en trois dimensions s'ajoutent des projections de diapositives relatives à la microbiologie et à la physique des particules. «Le tout forme une représentation synthétique du processus subjectif de la connaissance et des images symboliques par lesquelles celle-ci s'élabore. Le lieu ainsi construit devient le témoignage d'un besoin d'identifier et de décrire le réel par des images dont certaines sont des archétypes culturels, empruntés ou imaginés (eau, feu, pierre, etc.) et dont l'origine remonte aux sources de la mémoire.»

L'installation reflète l'intérêt du recréateur pour la biologie, la géologie et l'anthropologie - via le symbolisme des cultures primitives. Cocon, hutte, canyon, volcan, hybrides organiques sont les formes qu'il a retenues pour nous restituer la matière et reproduire les mécanismes de base de la vie. La fibre de verre, peinte ou non, devient tantôt peau, membrane ou muqueuse, avec une connotation sexuelle sinon érotique, tantôt matière minérale. Des tuyaux de cuivre font figure de charpentes ou de squelettes. Les tubes de néon en opération, droits ou spiralés, de couleurs variées, représentent la circulation de l'eau nourricière ou la transmission de l'énergie dans le tissu organique. Le fini lisse de ces néons contraste avec la plasticité raboteuse des autres composantes, assurant un équilibre sur le plan esthétique. L'effet maximal est obtenu lorsque, en l'absence de la lumière du jour dans la salle, les néons constituent le principal éclairage. L'accrochage en l'air de nombreuses sections se veut «un rappel de la suspension des particules organiques ou chimiques et souligne le questionnement sur le support en sculpture.» Sous l'une des pièces, un miroir posé au sol donne l'idée d'un dédoublement biologique, d'une division cellulaire. Tout finit par nous ramener à l'essentiel du propos : dans les fameux néons au fini très "high tech" circulent le gaz et l'électricité qui sont à la base de la formation du monde et du développement de notre espèce.

Alain Vaugier, *Canyon*, 1990. Fibre de verre, toile, acrylique. H : 3,60 m. Sur le côté opposé est reproduit un pétroglyphe Anasazi représentant un labyrinthe qui conduit au centre de l'univers. Photo: Daniel Roussel. Centre de documentation Yvan Boulerice.

Au milieu de la salle, trois figures d'observateurs aux allures d'idoles rustiques personnifient les visiteurs. Ailleurs, un personnage stylisé, allongé, suspendu par des fils, et dont la configuration rappelle une île, semble flotter dans l'espace comme un astéroïde ou, mieux, un astronaute en état d'apesanteur. «C'est la conscience enfouie, endormie en chacun de nous depuis le début de la création».

Les volumes se dressent généralement à la verticale, ce qui leur confère un aspect phallique, tout en comportant une ouverture de type vaginal. La multiplication des allusions à la fertilité, l'incubation, la fécondation, aux rapports organiques avec la mère-terre et le cosmos générateur, forment une sorte de célébration de la reproduction. Vaugier cherche à réunir le microcosme et le macrocosme de la création et, n'eût été des contraintes techniques relatives au local de la rue Saint-Laurent, son installation aurait été complétée par la projection d'une toile de fond galactique.

Le vaisseau, pièce maîtresse de ces "Sauts mnémoniques", synthétise bien la démarche de l'artiste. Le regardeur y reconnaît initialement non pas la silhouette d'un bateau mais celle d'un calmar géant - premier animal à avoir développé un système nerveux - ou encore d'une corne d'abondance composée de tissus animaux ou végétaux, avec la présence de l'eau à travers les néons tentaculaires. C'est un lieu de rencontre des principe mâle et femelle, un mariage de la douceur et de la force. Au second degré apparaît la signification du titre choisi, le concept d'embarcation servant de véhicule ou de *conduit* au flux existentiel.

À travers ces deux problématiques distinctes que sont le point de départ et le point d'arrivée de l'humanité, Alain Vaugier et René Lemire fournissent chacun à leur manière des éléments de réponse à l'interrogation essentielle : qui sommes-nous? ◆