Document généré le 16/09/2026 15:05

Espace Sculpture

Le retour de la licorne
Quand la nature représente l'artiste

Jacqueline Bouchard

Numéro 22, hiver 1993

L'artiste et la ville

URI : https://id.erudit.org/iderudit/187ac

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

Bouchard, J. (1993). Le retour de la licorne : quand la nature représente l'artiste. *Espace Sculpture*, (22), 27–30.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1993

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.

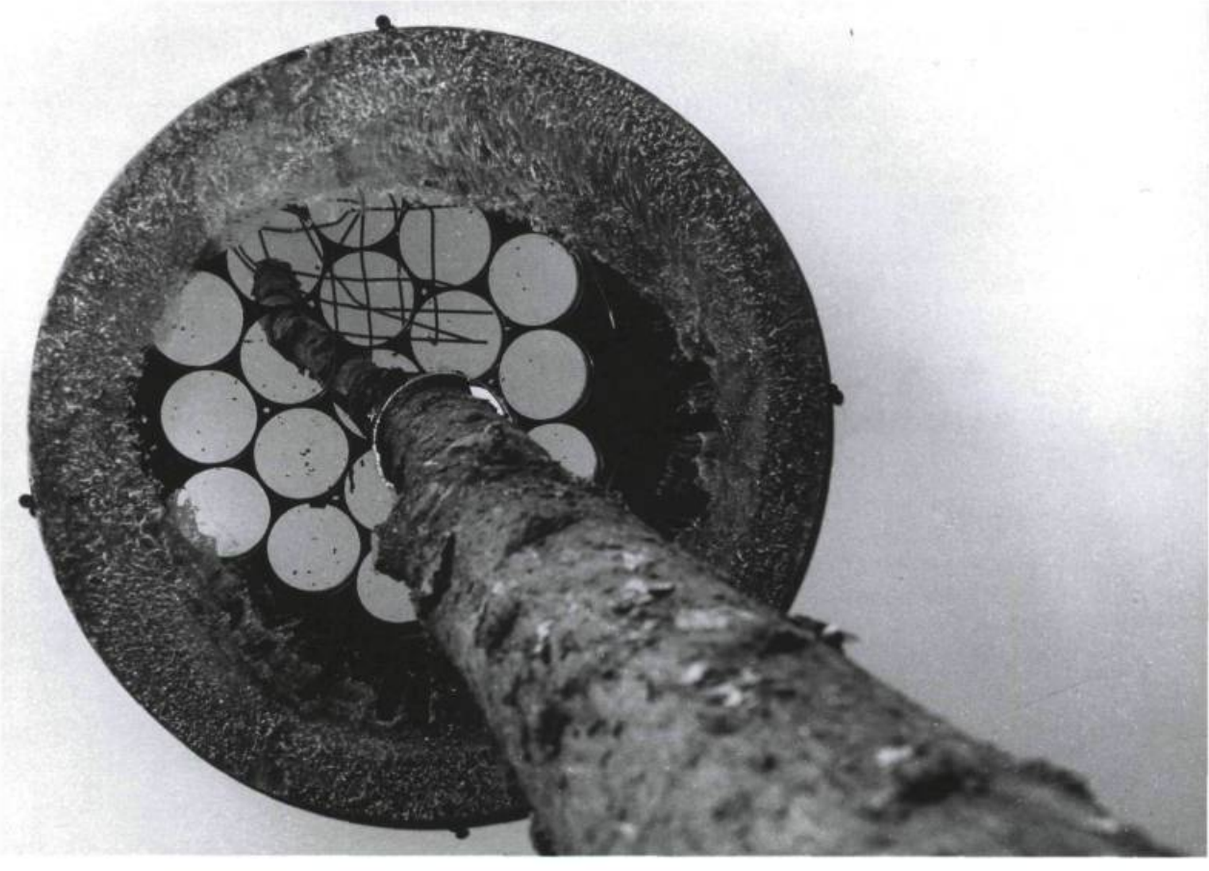
Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

Le retour de la licorne

quand la nature représente l'artiste

Jacqueline Bouchard



Des troncs d'arbres morts, des souches, des écorces, de la mousse, des joncs, des coquillages, de l'eau, des pierres, des débris de ferraille...

S'agit-il d'un décor naturel observé à l'occasion d'une randonnée estivale ? S'agit-il d'une clairière, d'un marais envahissant où l'ancienne végétation forestière se meurt dans l'eau stagnante ? Ou alors d'une lagune, terrain mouvant où le pied, tantôt, s'enfonce dans les matériaux spongieux et les liquides, tantôt s'affermit sur le crissement des graviers, des galets et des coquillages ?

Rien de tout cela... Ce trajet s'inscrit au coeur d'un environnement urbain, dans un espace-temps aléatoire qui aurait pu être celui de telle ville, en telle saison. L'itinéraire proposé ici, pour exemple, est celui de la région de Québec, quelque part en mai et juin 1992. Parcours exploratoire depuis un centre d'exposition à un autre. Un parcours, donc, dessiné dans l'habitat de l'art visuel, et qui permet d'apprécier la dénomination commune des oeuvres par la nature. Mais pas n'importe quelle nature, cependant, puisque la présence de cette dernière semble marquer le retour au galop de la licorne.

Licorne-nature ou cheval-nature

C'est une nature blessée, une licorne blessée, celle-là qui revient au galop à côté du cheval, l'une et l'autre bêtes pouvant illustrer le rôle que la nature a joué dans l'histoire de l'art occidental.

Licorne et cheval, métaphores de la nature tour à tour sacralisée, harnachée, romantisée par les artistes et maintenant ambassadrice des mêmes.

La licorne, symbole de puissance, de faste et de pureté, incarne aussi la pénétration du divin dans la créature et la sublimation de la chair par le surnaturel. Le cheval, quant à lui, côtoie la mort et la vie. C'est aussi bien un hôte des ténèbres doté de pouvoirs magiques qu'un être solaire, fier coursier solitaire ou monture divine s'élançant vers la lumière. C'est tantôt un animal indompté broutant le sol trouble de l'inconscient et des désirs, tantôt un équidé complice de l'homme, par lequel il est vénéré ou dont il contribue à servir les desseins plus ou moins nobles. Ces figures symboliques semblent baliser les différentes étapes qui ont marqué, depuis des siècles, les rapports entre l'art et la nature.

La nature, donc, licorne jadis mystérieuse, "subjugante" ou inspirante, qui contenait nos ancêtres et que l'imaginaire de l'homme avait mythifiée puis divinisée (art préhistorique, grec, byzantin, roman, gothique...). La nature sauvage et piaffante que la raison de la science a subséquemment écornée, désacralisée, pour la modeler à l'échelle humaine (art de la Renaissance et des siècles suivants); la nature dont les développeurs ambitieux ont capturé les membres par hordes entières pour les destiner au servage ou les transformer en capital de luxe (art du portrait, de genre, art documentaire, néo-

Michel St-Onge, *L'axe broie la connaissance*, 1992. Détail de "La grande échine", installation à la Chambre blanche, Québec. Photo : Ivan Binet.

classique...) : la licorne-nature a ainsi, pendant quelques siècles, cédé sa place au cheval. Entre l'art religieux et les nombreuses formes de l'art moderne et post-moderne, ce cheval-nature conquis a largement servi les buts de l'art de commande ou exacerbé la soif de perfection formelle. Il a tiré les carrosses princiers du grand Art à bonne distance des attelages de l'art commercial, sans cesser de promener les cabriolets romantiques et les chariots de foire. Il est enfin disparu du paysage de l'Art en même temps qu'il disparaissait sous sa forme naturelle : le cheval s'est désintégré dans nos paysages déconstruits, ou mieux, sur-construits. La nature grandiose ou intimiste, bruissante, odorante et lumineuse, qui a inspiré les romantiques et les impressionnistes, la nature naïve dont le réalisme rassurant a ensuite agacé, la nature s'est vue alors interdite de représentation et offerte à la désintégration (art cubiste, futuriste, dadaïste...). Cette nature revient pourtant au galop dans l'art actuel, à l'état brut, avec le sens en elle enfermé (installation, land art, performance...). Cette nature qui n'est plus investie de sens par l'artiste mais qui, plutôt, investit de sens l'artiste. Cette nature qui représente l'artiste et le contient, qui devient son verbe et son mythe.

Oeuvres de nature, oeuvres de Temps

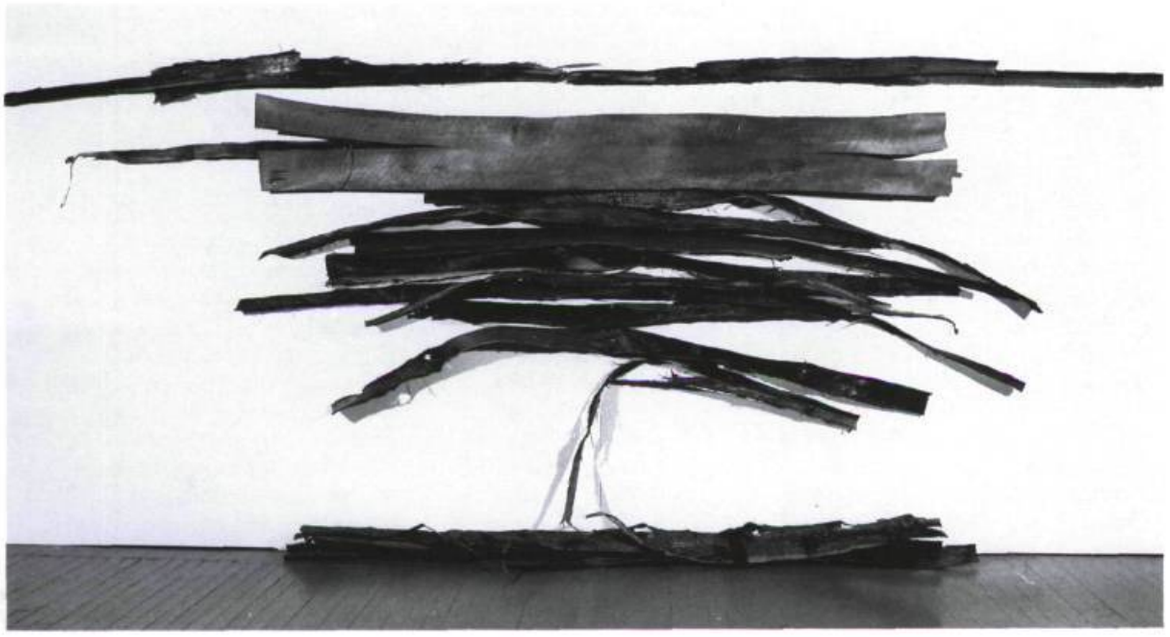
La représentation n'est pourtant pas complaisante. La licorne, blessée, a conservé du cheval les avatars de la vie et de la mort. Habitats ou fragments d'habitats naturels transplantés dans l'habitat de l'art que sont les lieux d'exposition, la nature que l'on observe ici est une nature généralement déjà travaillée par elle-même. Autrement dit, le temps a déjà fait son oeuvre de l'oeuvre proposée. Troncs lisses dépouillés de leur chair, mousses grasses protubérantes maintenant éteintes, coquillages sans hôtes, pierres taillées ou broyées par la force de la contrainte, bois meurtris par la mâchoire compulsive de l'insecte, écorces grattées ou portant la gale des champignons. Parmi eux, les plaies rouille de la ferraille récupérée, organes atrophiés, rejetés ou pourris prélevés sur les tissus métalliques du corps technologique. C'est encore l'oeuvre du temps, superposée à l'oeuvre périssable des humanoïdes.

Le matériau, ici, c'est donc l'environnement : environnement naturel, environnement technologique. Un environnement, cependant, déjà porteur de messages puisqu'il est porteur d'inscriptions, de traces, d'expériences accumulées. Cueillis sur le déclin d'un de leurs cycles, ces morceaux d'environnements ne sont pas des choses matures mais, plutôt et davantage, en mutation. Environnements, fragments d'environnements ou objets : ce sont pour la plupart des éléments de transition, des éléments en transformation, en devenir, à la frontière d'un nouvel état ou d'une nouvelle apparence physique. La coquille qui précède la poudre calcaire, la fibre sèche qui précède la fibre pourrie, la fibre pourrie qui précède l'humus, le fer rouillé qui précède la grenaille.

À l'intérieur de ce cycle de transformation, on peut dire que l'objet technologique retrouve son statut sauvage, naturel. Du moins, cette catégorie d'objets déjà usés qu'affectionnent les artistes contemporains. Pas n'importe quels objets usés : moins les chaudrons d'acier inoxydable que les pièces de métal dégradables et, effectivement, dégradées par l'usage ou l'oubli, c'est-à-dire travaillées par l'alternance de la vie et de la mort technologique. L'objet technologique aspire donc à retrouver son état primitif. Qu'il soit de bois ou de métal, il perd d'abord sa fonction d'origine, sa fonction sociale. Objet abandonné, jeté, déchet éjecté hors du circuit de consommation, il redevient simple matériau et, peu à peu, matériau naturel.

Le premier maître d'oeuvre de ces oeuvres, par suite, c'est le Temps. C'est bien lui qui est représenté là, à travers ces matériaux naturels. Auteur anonyme, prolifique, patient, de toutes les époques et de tous les pays, le Temps fait oeuvre de toute oeuvre. Rien ne résiste à son style, ni la forme ni la couleur. Et toute chose par lui marquée devient porteuse de sa présence : présence du temps, présence de la vie et de la mort, présence du Temps qui coule et façonne la vie et la mort.

Le deuxième maître d'oeuvre, ou le (la) co-auteur(e), c'est l'artiste dont l'intervention consiste à cueillir, à sélectionner, parmi les oeuvres du Temps, celles qui conviennent à sa démonstration. Ces oeuvres du Temps, sélectionnées parmi tant d'autres, sont donc particulièrement significatives pour l'artiste qui s'attardera aux pièces portant des symptômes chroniques, des indices irréfutables de vieillissement ou de mutation. Ces pièces qui nous parlent à la fois de vie et de mort nous livrent un message précis, que l'artiste assume puisque c'est précisément celles-là qu'il (elle) choisit de présenter. On pourrait dire, en ce sens, que la nature ou le fragment de nature ainsi reconnu par l'artiste devient une citation que ce dernier (cette dernière) utilise pour soutenir son propos. La nature est ici interpellée comme témoin ou même comme victime éloquente. Parce que la nature en a long à dire dans ce procès que certains artistes intentent aux agresseurs de l'environnement.



Paul Lacroix, *Fleuve profond-Sombre rivière*, 1992. Détail de l'installation à l'*Oeil de Poisson*, Québec. Photo : Ivan Binet.

À l'Oeil de Poisson, Mario Girard et Paul Lacroix lient ensemble, dressent, couchent sur le sol, découpent ou pourfendent des bois de grève ou des troncs d'arbres dépouillés de leurs écorces.

Ces mêmes écorces que Paul Lacroix déroule sur le mur comme des vagues, comme le flux d'un fleuve, et sur lesquelles il peint des manières de paysages riverains qui prolongent en trompe-l'oeil ceux des photographies adjacentes : va-et-

vient entre le réel et l'irréel, où le fragment de nature devient à la fois citation, synecdoque et support de sa propre représentation. Va-et-vient troublant, aussi, dans les troncs lisses et blanchâtres de Lacroix. Un conflit d'identités se dégage de ces arbres morts que l'on veut "re-dresser", replanter; de ces grandes éclisses fendues en deux que l'on prétend réassembler en les attachant; de ces bois évoquant des cuisses ouvertes flanquées d'un pénis en érection, rigidité pourtant stérile parce que sans sève. La nature, ici, est une nature déjà consommée par l'eau (fleuve ou rivière), qui en a longtemps sucé et poli la substantifique moelle. Une nature choisie morte par l'artiste, et qu'il s'acharne désespérément à réanimer.

Mario Girard retravaille à la scie des rondins antérieurement travaillés par la nature. Sur les énormes bûches "enfilées" les unes dans les autres, défilent les traces confondues de l'homme, du temps et de l'insecte. Traces confondues parce que le travail de l'outil, ici, imite celui des artisans qui ont précédé l'artiste et, à l'instar des premiers, célèbre la linéarité du bois. Tunnels de fourmis, sillons accusés par l'usure des jours, entailles de la scie, autant de blessures infligées qui, tout en l'agressant, témoignent de la spécificité du matériau. Comme quoi l'exploiteur, en exploitant, sait très bien ce qu'il exploite et ce pourquoi il l'exploite. Ce qui excite la convoitise des uns et des autres, c'est la fibre végétale. Mario Girard semble donc établir un rapport entre les ouvrages de l'homme et ceux de la nature. Ou plutôt une suite d'intentions entre les uns et les autres, rapports qui ne seraient pas étrangers à la nature du matériau impliqué.

Mais, au-delà de la spécificité de tel ou tel matériau, il y a cette récurrence d'identité entre tel matériau et tel autre. Une correspondance de nature, dirions-nous. Comme dans ce moment de son installation où les formes externes d'une pierre établissent des connivences avec les formes externes d'une pièce de bois. Comme dans ce moment de son installation où dialogue le bois brut (un tronc) avec une espèce de chevelure faite de bandelettes de carton; ces bandelettes de carton, liées ensemble et accrochées au plafond, se déversent sur le sol en rappelant les silhouettes d'un couple d'humains que l'on aurait suspendu dans le vide.

Encore là, va-et-vient d'identités. D'abord, chevauchement des identités représentées : bois devenu bandelettes de carton, devenu jets d'eau, devenu couple humain. Ensuite, corollaire de cette première observation, chevauchement dans les intentions ou les fonctions des uns et des autres: la pierre, le bois, le carton, l'eau ou l'homme ne tendent-ils pas tous à "se travailler" mutuellement, à multiplier les interventions les uns sur les autres, instaurant de la sorte un cycle sans fin? Ou plutôt, un cycle inextricable d'échanges où il devient impossible de savoir qui représente quoi ou quoi représente qui. Suspense où, comme dans l'environnement réel, à l'échelle planétaire, tous ont besoin les uns des autres pour ne pas rompre le sens, pour achever la mutation et passer à l'état suivant sans disparaître. Passer à l'état suivant pour éviter de disparaître.

À la Chambre Blanche, pierres et souches de Michel St-Onge alternent pour former une vaste spirale qui s'enfonce littéralement dans le sol : d'abord en trompe-l'oeil par le dénivellement graduel des objets (agencements de pierres) disposés en spirale, puis, effectivement, par la trouée réelle du plancher de l'habitat, trouée qui précipite le regard jusqu'au sous-sol tout en bas. Cette trouée, comme une coupe analytique dans un tissu, permet d'apprécier l'axe vertical de deux segments d'épinettes qui se rencontrent tête-bêche à la frontière des étages, dans l'entre-plancher, entre le visible et l'invisible : l'un, reposant sur la pierre incertaine de son destin, s'élance depuis le sol de la cave vers le premier étage et l'autre, enraciné de métal rouillé au plafond du premier étage, dans une posture suicidaire, plonge tête première vers le sol sur lequel il se maintient ainsi, en équilibre précaire, en position tout aussi précaire que notre planète.

Le parcours de l'installation est inauguré par un gardien formé de pièces d'érable tatouées par la morsure des champignons. La poitrine de ce témoin mystérieux est constituée par une masse de granit, moins pour nous rappeler, semble-t-il, que le coeur est de pierre, que pour suggérer les affrontements ou ajustements perpétuels entre forces positives et négatives, entre les interventions tantôt indifférentes, tantôt violentes de l'homme sur l'environnement naturel. La pierre, en effet, semble jouer un rôle régulateur et ambigu dans ce qui paraît être, ici, le déroulement d'une tragédie : celle de la mise à mort de la nature.

La "queue" de la spirale du parcours contient le premier moment de ce drame. L'artiste met ici en place une allégorie des événements présidant au développement du contexte tragique. La nature devient une immense méduse de bois, une souche aux multiples ramifications tordues. Un vieux pneu, découpé transversalement en spirale et rempli d'eau stagnante, est branché sur cette méduse au moyen d'une vieille clef d'aqueduc : il alimente et empoisonne tout à la fois celle-ci. Un peu plus loin, de l'autre côté de la méduse-nature polymorphe et polysémique, on constate l'activité destructrice d'un animal de métal aux angles menaçants. Les mâchoires de cet animal de métal usé, contrairement au sérum injecté par le pneu, ont manifestement le propos de blesser et de tuer.

La zone circulaire de la spirale nous entraîne dans un espace rituel où devraient se mesurer des enjeux vitaux, où les pierres-

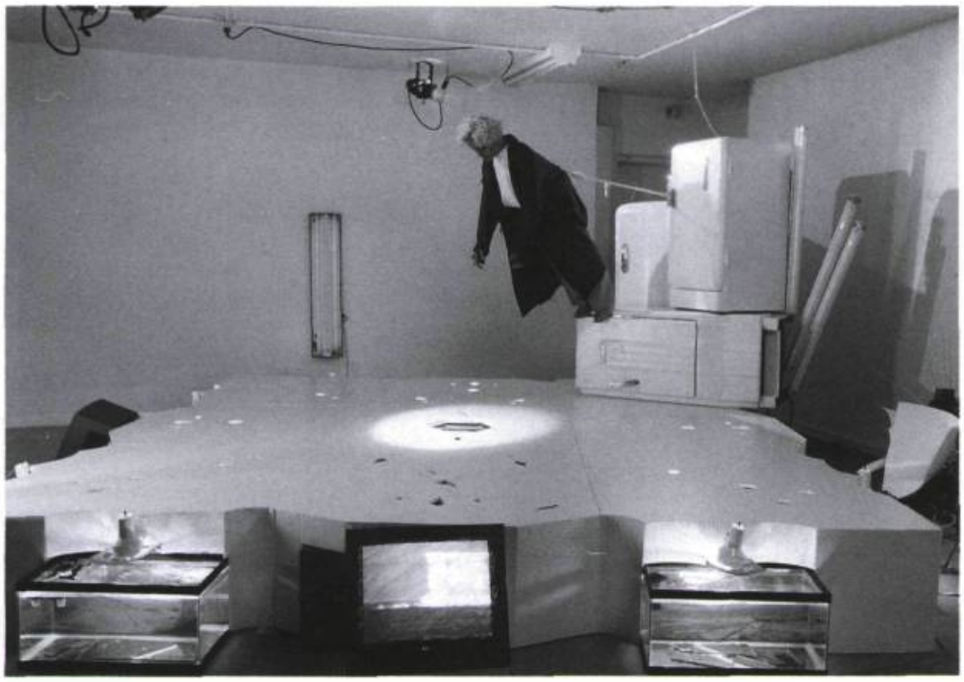
Mario Girard, *Fleuve profond-Sombre rivière*, 1992. Détail de l'installation à l'*Oeil de Poisson*, Québec. Photo : Ivan Binet.

témoins disposées en cercle, à la fois juges et acteurs(trices), suggèrent l'imminence ou la nécessité d'un dénouement spécifique. C'est à l'intérieur de cette zone de réflexion, au cours de ce moment d'attente et de suspense, que le promeneur prend peu à peu conscience de la verticalité trompeuse de l'épinette suspendue tête en bas, de ses racines inutiles puisque déracinées, des arbitres et des intervenants (pierres) qui disparaissent dans le sol.

Tout se passe donc au ras du sol. Ou mieux, dans les entrailles de la terre. Là où doit retourner la pourriture de l'objet, la poussière de la pourriture, le sable de la pierre, l'humus du résidu. Fin de cycle, terme de vie, mutation et renaissance. L'itinéraire nous reconduit à la terre : terre grasse sur la Terre-mère. Pour mieux mourir ou mieux survivre, un seul et même geste : inventorier, investiguer les débris qui jonchent le sol, creuser ce dernier, s'y lover pour s'y fondre. S'y fondre parce qu'il nous avale, s'y fondre parce qu'il nous mimétise.

À la galerie Le Lieu, Domingo Cisnéros détourne du cours de leur histoire des fragments spécifiques de la nature. Comme à son habitude, il s'agit surtout de peaux et d'ossements de bêtes : les peaux habillent maintenant des concepts ou sont recoupées et cousues pour créer des êtres imaginaires; les ossements reconstruisent des animaux et des personnages mystérieux ou inquiétants. Cette ménagerie accusatrice veut provoquer la réflexion, entres autres sur les blessures infligées à la Terre-mère et à ceux qui s'y identifient, les autochtones.

Cette Terre-mère, installée ici sous forme de débris d'animaux reconstitués, porte en elle la vie et la mort. Elle porte la vie parce que le cuir, par exemple, imite, suggère ou épouse à nouveau la vie insufflée par l'artiste. Elle porte la mort parce qu'elle parle de la mise à mort de la nature et, surtout, parce qu'elle offre des indices d'une mort prématurée à travers les peaux et les ossements exposés, peaux et ossements qui témoignent d'une fin sans doute brutale, probablement due à l'intervention de l'homme. Chairs séchées et squelettes nous renvoient inévitablement à l'éphémère, aux transformations inexorables dues au temps; lequel temps est compté pour chacun de nous, lequel temps élimine et remplace les individus, les habitats et quelquefois les ethnies.



Carole Nadeau, *Chaos K.O. Chaos*, 1992. Performance présentée à Obscure, Québec. Photo : Daniel Tremblay.

Chez Obscure, Carole Nadeau explore le chaos dans une mise en scène théâtrale d'une grande intensité dramatique. C'est la dérive de l'humaine condition sur la dérive d'un iceberg entouré d'eau. Présence réelle et métaphorique de l'onde, jusque dans la musique (de Bernard Bonnier) qui accompagne le spectacle puisque le cristal de l'orgue, pour gémir ou chanter, a besoin d'être mouillé d'eau. Cristal de l'instrument musical et cristal de la banquise sont tous deux des liquides à l'état solide caressés par l'eau. Et puis, au-dessus de l'espace fluide, se déroulent, au sens propre et figuré, les nuages eux-mêmes constitués de fluides devenus vapeur. Dans le spectacle de Carole Nadeau, la nature se retrouve donc à l'état pur, sous forme solide, liquide ou gazeuse. Mutations et cycles de transformations. C'est pourquoi Gigi, sur son bloc de glace, est attirée par la Mer-mère où tout commence, la vie succédant à la mort, la mort succédant à la vie.

À la Maison Louise Carrier, à Lévis, les sculptures de Gratien Coutu présentent les ouvrages complices de l'artiste et du Temps. Ici, cependant, les interventions se juxtaposent l'une à l'autre et cohabitent, sans se fondre, à l'intérieur de quelques fragments choisis. Les rides ou configurations de la pierre, façonnée par le Temps, sont là, comme en exergue, alors que le sculpteur apporte sa méta-création sur une autre région de la zone rocheuse.

Quand la nature représente l'artiste

La nature est à l'oeuvre dans les oeuvres de plusieurs artistes contemporains. Ainsi, par un retour ironique de l'histoire, celle que l'on s'interdisait de fréquenter de trop près revient au galop habiter les espaces de l'art. Licorne toute puissante, bête blessée par le viol des agresseurs de l'environnement, elle garde pourtant la force redoutable et la pureté de la victime qui a raison. Autour d'elle, qui parle, le silence se fait. Son dit, à elle, on se surprend à le redire. C'est elle, encore, que l'on délègue comme signe : le Temps, l'oeuvre de la nature, devient la cause, l'indice ou le symptôme de l'oeuvre de l'artiste.

Sur les chemins de l'imaginaire en déroute, où tous les spectacles de toutes les magies ont eu lieu, où le Temps façonne la vie et la mort, le cheval civilisé s'est rebiffé et a désarçonné son cavalier. Au voyageur, à la voyageuse sans monture, la licorne fait signe. ◆

The exploration proposed here comprises a circuit carved out of the visual arts. From one exhibition centre to another, the common denominator is nature. Not just any nature, however, since this is an injured nature, an injured unicorn, one which takes its place at a gallop next to the horse. Both of these symbolic figures can illustrate the role played by nature in the history of Western art. Unicorn and horse are metaphors for nature rendered in turn sacred, oppressed, or romanticized by artists.

In effect, the raw material is, in this case, the environment: natural environment and technological environment. An environment, nonetheless, already messenger since it carries signs, traces of accumulated experience.
The first creator of these pieces is Time, certainly that which is represented through these natural materials. The second most important creator, or co-author, is the artist, whose work involves selecting, from the works of Time, those that contribute to the artist's intention. Nature here is called upon as witness, or even as eloquent victim, becoming the myth and the word of the artist. And time, through nature, creates a work of all works.