

Semences et disséminations

Dominique Valade

Prix Lison Dubreuil 1994
Lison Dubreuil Prize 1994
Numéro 29, automne 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9945ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

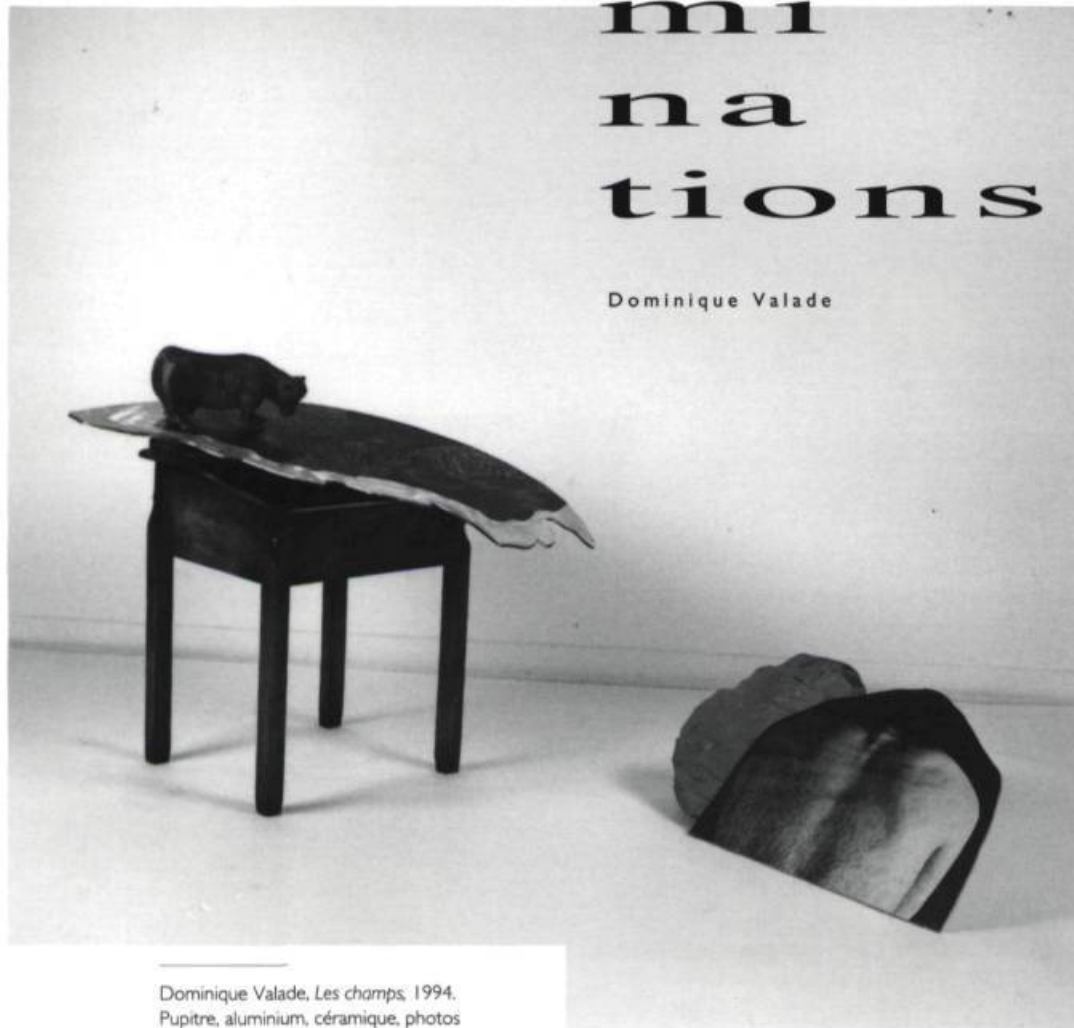
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Valade, D. (1994). Semences et disséminations. *Espace Sculpture*, (29), 29–31.

Semences et disséminations

Dominique Valade



Dominique Valade, *Les champs*, 1994.
Pupitre, aluminium, céramique, photos
laminées, bois, pierres calcaires. 110 x
280 x 190 cm. Photo : Michel Dubreuil.

L'article ci-contre est extrait de la communication accompagnant l'oeuvre présentée comme exigence partielle de la maîtrise en arts plastiques, à l'Université du Québec à Montréal, en janvier 1994.

De tout temps les humains ont investi la nature pour la façonner, l'organiser, l'adapter selon leurs besoins. Des territoires et des parcours, des déplacements et des agglomérations, des espaces clos et des étendues infinies sont autant de signes disséminés, dévoilant notre présence ou notre passage.

Et de tout temps nous avons cherché à constituer en paysage notre observation faite

de la nature. Nous avons modelé la surface de la terre et nous l'avons gravée de sillons, d'égratignures, de labours, de traits asphaltés et de frontières permettant de nous y retrouver, de décrire l'espace, d'en faire quotidiennement la lecture. Il n'y a plus qu'à se dégager, sortir de son emprise, qu'à grimper au sommet d'une colline ou d'une montagne pour constater comment chacun devient le lecteur, l'interprète singulier du paysage qui se déploie devant ses yeux. En surplombant, nous assimilons, nous nous mettons à distance afin de cerner l'étendue. Selon le philosophe Michel de Certeau, ces «pratiques d'espaces»¹ aux multiples formes d'interprétation nous conduisent à la «quête

d'un propre». Cadrer la nature, c'est la constituer en paysage, c'est formuler des choix qui nous sont personnels, pour nous porter en «centre assimilateur»² de l'espace.

Cette première vision transforme nos impressions en descriptions qui, à leur tour, deviennent des souvenirs. De là, nous créons notre paysage. C'est dans l'exercice de cette forme de langage paysager que nous formulons nos intentions.

Je tenterai ici d'établir les différents rapports qui peuvent exister entre cette nature façonnée en jardin et paysage, et l'installation comme dispositif de représentation visuelle de cette dernière. À première vue, ces moments de réflexion accorderont un intérêt pertinent sur le travail d'intervention de l'homme et de son implication dans l'environnement. Ce travail ne pourra éviter de formuler la dualité qui existe entre le désir de se rendre soi-même vide, inexistant dans un mouvement d'urgence et de préservation et celui d'imposer sa volonté autonome et d'avoir le contrôle. Entre l'intention de se rendre présent, d'être le paysage, et celle d'effacer toutes traces humaines, de demeurer à distance, la marge est mince, à peine perceptible. Dans cette tentative première de possession, il y a également le désir d'être absent et simple spectateur d'un lieu insaisissable. L'ambiguïté de la situation se révèle dans la lecture que nous exerçons à distance. Le centre assimilateur que nous sommes devant l'étendue du paysage nous oblige à cadrer, clôturer l'espace, restreindre l'élan de possession à un moment choisi.

Dans la poursuite d'un équilibre parfait de l'image conquise, nous cherchons des rapports d'échelle humaine, de monumentalité et de proportions qui se constituent en paysage, inscrites dans le temps de l'humain, de son action dans une manière de penser distincte. Je m'initie à cette nature transformée en jardin, en champs de culture, et en plantations de toutes sortes.

Commentaires sur les oeuvres

Le titre *Semences et disséminations* annonce dans un mouvement évolutif des portions de paysage qui sont forcément nées d'un héritage culturel et transposées dans une nouvelle découpe d'images et d'objets



Dominique Valade, *La louve*, 1994. Acier, pierres calcaires, entonnoirs, sable. Au Mur : photographies n/b rehaussées de pastel. 180 x 120 x 60 cm. Photo : Michel Dubreuil.

Dominique Valade, *La forêt et le porteur*, 1994. Acier, résine, arbre, céramique, branches. 220 x 360 x 360 cm. Photo : Michel Dubreuil.



qui deviendront lieu de communication et d'interprétation. Ces fragments prélevés synthétisent un moment situé entre l'intention première et le doute vers lequel ils se destinent. L'exposition ne peut parler du destin des choses et de l'homme sans réfléchir sur le type d'intervention et la pratique artistique, revoir le cheminement de l'oeuvre de

sa naissance à sa diffusion. Chaque objet ou image est une séquence, un temps d'arrêt qui invite à comparer les parties à l'ensemble, cherche à établir des similitudes et des contrastes, est une amorce de réflexion sans pour autant contenir une signification claire et immédiate.

Créer du sens sans imposer un contenu, traduire une pensée universelle dans un lieu paysager, en tenant compte du regardeur, aboutira à un certain consensus, un effet de solidarité, tout en activant l'imaginaire de chacun. La définition que donnait Kant du jugement générateur de consensus devient actualisée dans l'oeuvre d'art qui, selon le philosophe, doit comporter « une orientation, une norme encore indéfinie et dont la définition doit être précisée par l'adhésion d'auteur. »³ Vivre l'expérience de

l'art doit être une affaire d'interprétation et dans cette forme de communication, l'artiste n'est pas le seul intervenant, puisqu'il devient le tout premier spectateur de son oeuvre.

Composition hétérogène, l'ensemble est un parcours tapissé de bois, d'objets, de plaques métalliques et de photographies de menus volumes. Suite d'événements immédiats ponctués de vides, l'espace est discontinu et ouvert. Ici chaque groupe d'objets, dans sa manière d'être, représente un tout, l'ensemble d'un univers. Lieu onirique, ces installations sont des approches intimistes réfléchissant sur l'individualité des choses retrouvées dans la nature. À travers elles, je tente de faire une représentation de l'humain comme si chaque partie de son corps devenait une image réduite du monde correspondant au sable, au blé, à l'arbre, à l'eau. Ces microcosmes réunis sont une mise en oeuvre d'un espace qui, à cause du travail de disposition, cherche à convaincre de sa présence, de son originalité. L'installation rassemble l'individualité de chaque objet dans une même destinée.

Fragmentaires dans la composition, les photographies renforcent cette intention en édifiant des analogies par les jeux de textures et d'atmosphères qui lient les destins. Les objets ne sont pas des dispositifs d'encadrement ou de support, mais bien des

éléments dominants constitués en paysage, renforçant les rapports homme/nature. Le vide invite le marcheur à participer et favorise l'interprétation.

La louve, la première pièce du parcours, juchée sur quatre pattes, est une métaphore de la nature, de la mère donatrice qui nourrit et donne vie. Des limites imposées par l'homme lui confèrent quelques doutes quant à l'éternité de ses pouvoirs. Trois amas de sable au sol semblent être le résultat d'une dualité entre deux symboles : d'un côté quelque chose de désertique et d'inanimé, de l'autre l'amoncellement d'un trésor, une multiplication à l'infini (le sable est devenu de l'or). Le banc et le sable posent un temps d'arrêt. Au mur, le temps semble également arrêté sur les fragments de ruines représentant la fécondité. Ces parties d'images nous regardent comme des témoins du passé et de l'érosion d'un monde dont elles sont la mémoire.

Dans *La forêt et le porteur*, la position debout signale un rapport de puissance et de vulnérabilité. L'arbre, encadré et attaché, constitue à lui seul un petit jardin et nous parle de la forêt et du contrôle de l'homme exercé sur cette dernière. L'homme, debout dans les rangs comme à l'armée, intègre l'arbre, s'identifie à sa puissance. Pourtant, la mouvance et le déracinement qu'on lui impose, dénotent sa vulnérabilité. Tout près, un fagot de branches, supporté par deux

pots de céramique, simule le porteur et la mouvance des matières, liant leur destin respectif : l'absence de l'homme et l'arbre réduit en fagot. Image archaïque et contemporaine, elle évoque ces porteurs responsables de la survie d'une famille, leur travail d'approvisionnement quotidien.

Les champs montre la conjonction d'un lointain et d'un morcellement. À vol d'oiseau et en perspective, la perception des champs cultivés s'effectue comme une découpe organisée. Des limites à peine perceptibles amènent à confondre les différents jeux de texture. D'une part, les

Suivant inévitablement le courant, l'humain, l'embarcation et l'eau se confondent à l'intérieur d'une même forme qui repose au sol, dans *Le cours de l'eau*. Par la photo et le travail en surface, j'exploite quelques qualités esthétiques de l'eau : son opacité, le mouvement du courant (projeté dans la foule), et ses jeux de réflexion (car l'eau regarde et reflète le ciel). La main veinée lie l'eau et l'humain. Tout près, par une fenêtre de forme architecturale gothique, d'où un nuage en transparence est tourné à la verticale, nous pouvons entrevoir la trame d'un paysage urbain réel.



Dominique Valade. *Le cours de l'eau*, 1994. Acier, aluminium, céramique, fenêtre, film transparent, photographies. 220 x 200 x 200 cm. Photo : Michel Dubreuil.

cheveux lissés, d'autre part, les blés. Pourtant des analogies s'établissent : les blés et les cheveux plient sous l'action du vent. Destinés à être coupés, ils tombent tous à la fois. De la semence à la

dissémination, les blés comme les cheveux grandissent. Ils sont soumis, se présentent serrés les uns contre les autres, plient sous la force du vent. Le blé est le symbole de la soumission dans le travail de l'homme. Plus loin, la photographie de dos d'un homme courbé accentue toute la lourdeur du travail. Elle est posée au sol et le spectateur est obligé de se courber un peu, d'emprunter la même position. Une pierre se dresse à la fois comme un paysage et comme une charge exigeant des efforts. Le dos est devenu roche, colline. Il n'y a, ici, aucun espoir de fuite...

Promiscuité de l'image et du réel : l'œuvre tente de faire des rapprochements entre nos préoccupations actuelles sur l'environnement, nos croyances et notre corps. À côté, une assiette de céramique repose sur un support d'acier. Au fond, l'empreinte d'un corps humain couché est remplie d'eau (nous en sommes constitués à 90%).

Façonner l'architecture et la nature, utiliser l'espace comme matière première, découper le paysage pour le recomposer en un lieu de communication et d'interprétation, voilà des manières de faire qui conduisent l'art au-delà de ses frontières.

Dans les «pratiques d'espaces»⁴, Michel de Certeau souligne que le marcheur qui emprunte la place publique s'approprie l'espace, transforme en autre chose l'ordre

spatial. Il «prélève des fragments» de l'espace organisé pour les actualiser dans un immédiat secret. C'est ainsi qu'il voue certains lieux à l'inertie ou à l'abandon, et qu'il compose avec d'autres «des tournures spatiales réinventées». Il opère des tris, choisit des parties et crée ainsi un sens discontinu à l'ensemble de l'aménagement. La marche est donc une activité qui sélectionne, fragmente l'espace parcouru. À l'instar de l'espace public, l'installation est composée d'objets et d'indices qui font appel à tout le corps du spectateur, de sorte qu'il devient partie intégrante de l'œuvre. Ce parallèle, entre les pratiques d'espaces de Michel de Certeau et l'installation, se situe dans l'appropriation du lieu proprement dit. Il est important de créer du vide fragmenté d'indices et d'objets qui favorisent l'interprétation, la participation du marcheur. Multiplier les lectures pour que les œuvres puissent toucher, vivre l'espace et le quotidien. Cette façon d'envisager l'art impose à l'artiste une démarche qui l'oriente vers un décloisonnement des pratiques : l'architecture du paysage, le design, l'architecture, etc... L'élargissement des pratiques, la connaissance du milieu à investir sont des éléments importants de concertation. ■

Centre d'exposition CIRCA
Montréal
15 janvier-19 février 1994

NOTES :

1. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1, arts de faire*, Gallimard, 1990.
2. Roland Barthes, *L'empire des signes*, Flammarion, éd. Skira, les sentiers de la création, 1970, p.144.
3. Hans Robert Jauss, "Petite apologie de l'expérience esthétique", *Pour une esthétique de la réception*, éd. Gallimard.
4. Michel de Certeau, *Les Pratiques d'espace*, in "L'invention du quotidien, l'art de faire", Gallimard 1986.

By way of introduction to her exhibition *Semences et disséminations*, presented at Centre d'exposition CIRCA, the artist has chosen to show us an excerpt from her master thesis in Visual Arts. The works that comprise this exhibition serve to show the links that exist between nature as it is fashioned by the human hand into gardens and landscapes and the installation as a representational device of the same. The artist's work is thus an expression of the duality between the desire of personal effacement before the work at hand — thus maintaining the full urgency of the preservation of nature — and that of a hands-on control flowing from mere personal will. Between making a private showcase of oneself and remaining at a distance, effacing all human traces, the margin is narrow and barely perceptible.

Here, each object or image is part of a sequence, each entity inviting us to stop and compare the part with the whole, to establish similitudes and contrasts, to lead us on a path of reflection that does not advance clear-cut or ready-made answers.