Document généré le 16/09/2026 13:56

Espace Sculpture

Lent vol de roches parcours sculptural, Diane Laurier, Galerie d'art Lionel-Groulx, Ste-Thérèse, octobre 1994

Michel Grenier

Numéro 31, printemps 1995

URI : https://id.erudit.org/iderudit/210ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Grenier, M. (1995). Compte rendu de [*Lent vol de roches parcours sculptural*, Diane Laurier, Galerie d'art Lionel-Groulx, Ste-Thérèse, octobre 1994]. *Espace Sculpture*, (31), 44–45.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1995

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/

Diane Laurier, *L'esprit du temps*, 1994. Détail de l'installation. Galerie d'art Lionel-Groulx. Photo : D. Laurier.

Lent vol de roches parcours sculptural
Diane Laurier
Galerie d'art Lionel-Groulx, Ste-Thérèse
octobre 1994

L'exposition est constituée de neuf éléments, plus ou moins à l'échelle humaine, faits de matériaux divers (structure de bois recouverte de fibre isolante, colle, etc.) et se présentant comme des massifs de pierre. L'ensemble est disposé de manière à former un cercle, une enceinte autour d'un noyau vide. Des fragments de photocopies couleur, agrandis plusieurs fois sont intégrés à la matière de base. L'agrandissement des photocopies fait apparaître dans l'image un grain, une texture qui se rapproche de la rugosité de la pierre. Ainsi, l'image déchirée, en partie recouverte de fibre rocheuse, semble à la fois émerger de la matière et prête à s'y fondre, à s'effacer. Elle est à la fois apparition et disparition. À partir de cette première observation où deux contraires s'attirent mais aussi se confondent, un mode de perception commence à se définir, et pourra se continuer tout au long de la démarche du spectateur : le paradoxe et l'analogie seront un fil conducteur.

D'autres matériaux, de provenance animale ou végétale : écailles d'oeuf, graines d'oiseaux, plumes, donnent à l'ensemble une symbolique rattachée à certains cycles naturels comme la naissance et le développement des espèces. Si l'on fait exception des images d'animaux qui figurent au niveau des photocopies couleur, les allusions au règne animal font référence à l'oiseau, à sa naissance (nid), à sa morphologie (os) et surtout à ce qui le distingue des autres espèces vivantes, sa capacité de voler.

Diane Laurier sous-titre son oeuvre *Parcours sculptural*, ce qui met l'accent sur la notion d'itinéraire, de marche, de vol et aussi de lieu. Ce parcours se fait premièrement dans l'espace même de la galerie, car le spectateur est appelé à contourner l'oeuvre et à y pénétrer.

Deuxièmement ce parcours se fait aussi dans le temps puisque l'artiste fait un retour sur des époques capitales de l'histoire : la préhistoire, l'antiquité, tout aussi bien que l'époque contemporaine par des allusions aux nouvelles technologies.

Par le choix des matériaux et des images, l'ensemble du travail est riche en citations, autant au niveau de l'histoire que des mythes universels. Le site ainsi créé, n'est pas sans rappeler Stonehenge, lieu sacré de Grande-Bretagne datant des III[e]-II[e] millénaires avant J.-C., où des monolithes sont disposés sur une aire circulaire. Cet aspect du sacré semble très présent ici, on pourrait même parler de lieu initiatique, de lieu donnant accès à la connaissance, puisque sur et dans ces pierres s'inscrivent les traces de la mémoire de l'humanité.

Tout ceci est clairement démontré par les images choisies et intégrées à la matière. Elles font référence soit aux traces créatrices de l'homme : peinture rupestre, bas-relief antique, dessin d'enfant, soit à ses découvertes et inventions : roue, écriture, plantes médicinales, soit enfin à ce que l'on pourrait appeler la rencontre des extrêmes : brin d'ADN (infiniment petit) mis en rapport avec une photo du cosmos (infiniment grand), allusion à la préhistoire et aux technologies actuelles : les extrêmes se rejoignent, autre image du cercle. La boucle est bouclée, le cycle peut recommencer.

Les images photocopiées font intervenir la couleur au sein de cette matière grise (cerveau, mémoire, pierre) qui est davantage présente par sa texture et sa matérialité. Chacune des pierres met l'accent sur une couleur en particulier et le passage de l'une à l'autre recrée l'ensemble des couleurs telles que perçues à travers le spectre de Newton. On retrouve donc la couleur, essence du langage pictural, intégrée à la matière et au volume qui sont la base du langage sculptural. L'installation peut donc se percevoir simultanément comme oeuvre à deux et à trois dimensions.

Comme il a été dit plus haut, l'oeuvre attache beaucoup d'importance au paradoxe et à l'analogie. À titre d'exemple : la disposition de l'ensemble rappelle le lieu rituel extérieur (le dolmen), enclos dans l'espace intérieur (la galerie). Il en est de même pour la mémoire, concept omniprésent ici que l'on retrouve au niveau des images dans la pierre, dans une vue en coupe du cerveau (mémoire humaine) et dans des plaques de circuits imprimés (mémoire artificielle).

La roche suggère en soi l'idée de stabilité, de pesanteur, d'immobilité,

Pierre Racine, *Passage*, 1993. Bronze, cement. 33,02 x 22,86 x 7,62 cm. Photo : P. Racine.

presque d'éternité, et c'est ici que le système de paradoxes prend toute sa complexité. De par le titre *Lent vol de roches*, une notion de mouvement ascensionnel est associée à la matière inerte, de même que celle d'apesanteur, de non-gravité, d'union entre air et terre. Le vol c'est le déplacement de la matière, opposé au déplacement qu'effectue le spectateur autour et dans l'oeuvre. Le vol c'est aussi le mouvement fugitif, l'instant, au contraire du temps figé, ancré dans le sol tel que suggéré par la pierre. Dans cet ordre d'idées, la disposition globale des éléments rend l'oeuvre encore plus éloquente. Alors que le parcours commence avec des pierres solidement disposées au sol, le cheminement amène la matière à s'alléger, certaines parties de roches sont en suspension. La trajectoire se termine par l'éclatement du cadre de la galerie, car le dernier élément, accroché au plafond dans un coin de la pièce, donne l'impression de traverser le mur et nie la limite de l'espace d'exposition.

La pierre se présente en général comme matière inerte. Ici, cependant, la roche devient matière vivante. L'ajout de minuscules fils d'or sur la surface crée un réseau de veines faisant vibrer la matière qui devient le lieu de passage d'une énergie, tout comme le sang circulant à l'intérieur de l'organisme humain.

Aux fausses pierres viennent se mêler des roches véritables. Celles-ci, beaucoup plus petites, sont disposées sur un lit de sable qui recouvre une partie du sol. Des images couleur y sont également appliquées, ce qui accentue l'ambiguïté entre le vrai et le faux. Où s'arrête le simulacre, où commence la réalité? Ces dernières sont disposées selon un parcours linéaire, comme des repères, un peu à la façon de ces petits galets que les personnages de contes de fées laissent derrière eux pour marquer leur chemin et éviter de s'égarer.

Peut-être est-ce là une des clés du travail de Diane Laurier que de servir à son tour de lieu de repère permettant d'identifier des étapes. Ce serait une marche à suivre à travers le cheminement de l'humanité, tout autant qu'un survol. ▮

Michel Grenier

▮

Pierre Racine: Paper in Passage (3-D)
Maison des arts de Laval
November 11th — December 5th, 1994

▮

Marking a return to spiritual sources, while at the same time spurning the old-fashioned hierarchically organized religions, Pierre Racine's art draws from a variety of cultural sources, including his own Celtic background and pre-Columbian art and architecture. Whether the traditional cast cement, bronze and stone sculpture seen in his earliest work, or his latest cotton pulp paper sculptures, his works pay tribute to both his own Western heritage and cultural origins and the diverse cultural contributions of Americas' indigenous peoples. The intercultural references one finds in Racine's art are influenced by his travels abroad to Mexico, Guatemala, Peru, Ecuador and Bolivia, as well as repeated visits to Europe. Symbolic archetypes, hieratic and universal forms from a diverse range of cultures he witnessed during visits to such sites as the ancient Inca ruins and temples of Macchu Picchu in the mountains of Peru, resurface in surprisingly unorthodox ways during the slow process of paper sculpting.

From 1976, when he began his early apprenticeship in cement casting from clay with Wolfgang Krol and John Ivor-Smith at Concordia, Racine's development as a sculptor has involved learning one material technique in depth and then moving on to the next. In the early 1980s, he began to explore sculpting in stone, and by the late 1980s he was experimenting with bronze casting using the process of *cire perdue*. The difficulties of the stone sculpting process, along with the closing of Atelier Sculpt's studio space on St. Laurent Blvd. (before the move to rue Masson) eventually prompted him to try paper cast sculpture — an infinitely lighter and more flexible medium.

Paper sculpture has enabled Racine to create larger works in a more readily accessible manner without the studio space requirements and the material costs required of heavy stone sculpture and bronze casting. Dry powder pigment dyes or naturally coloured paper pulp are carefully layered onto a form using a spatula no bigger than a table knife. After the pulp has dried, the process of painting with pulp in 3-D and camouflaging the under-form is repeated until the final form has been achieved. The colour variations and textural tensions inherent in cotton, flax and a wide variety of natural fibres have also made it possible for Racine to achieve effects less common to more conventional sculptural media.

In the late 80s, Racine met Pop artist Michel Boutet and the two became good friends. While studying papermaking in France at the *École des Beaux-arts* in Dijon with such masters as Niki de Saint-Phalle, an artist whose colourful outdoor paper sculptures created for parks in Europe have proven to be as weather resistant as they are environmentally adaptable, Boutet learned of an old papermaking recipe that combined sawdust, rabbit skin glue and cotton pulp, and passed it on to Racine. In 1988, the same year he exhibited his sculptures with Michel Boutet at the 3rd International Salon de Paris; Pierre Racine wandered into a retrospective show of works by a little known Polish multimedia artist Jean Lambert-Rucki (1888-1967) at Galerie Jacques de Vos in Paris. Lambert-Rucki's spontaneous use of simple, abstract design shapes, and unorthodox use of a variety of materials had a profound effect on Racine's subsequent work. Upon returning to Montreal, Racine produced *Guerrier sans conscience* (1989), whose neo-primitive geometries, freestanding iconic shape, and textural effects echo Rucki's eclectic *laisser faire* sense of style. Materials are used in a literal way to humanize the expression. The forthright simplicity and abstract sense of the paper sculptures from this period are remmiscent of ancient Minoan, Etruscan and Oceanic sculpture.

It was during the 4th International Biennale of Paper Art at the Leopold-Hoesch Museum in Duren, Germany in 1992, where Pierre Racine and American-born Montreal-based artist Kathryn Lipke represented Canada, that a German critic disparagingly referred to Racine as the "bad boy of paper art" because he used sawdust in his paper pulp casts. In the more progressive sculptural, painterly and installation media the criticism