

# Sylvie Cloutier, Janet Logan

## L'espace en creux des sensations

Christine Palmiéri

---

Les lieux de la sculpture  
The Places for Sculpture  
Numéro 51, printemps 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9613ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

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

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce document

Palmiéri, C. (2000). Sylvie Cloutier, Janet Logan : l'espace en creux des sensations. *Espace Sculpture*, (51), 46–47.

jeunes artistes ont investi des dizaines de locaux vacants le long de la rue Ontario pour en faire des lieux d'expositions éphémères ; l'événement multidisciplinaire *Utopia*, issu d'un groupe d'artistes du coin ; le groupe *Champ Libre* et son festival d'art médiatique aux usines Angus (anciens ateliers de réparation de locomotives du Canadien Pacifique reconvertis en espaces multifonctionnels), etc... Gilles Bissonnet a aussi beaucoup exploré cette dimension d'investissement de lieux publics, notamment lors de ses projets *Parc éphémère*, sur l'avenue du Mont-Royal, en 1995, ou *L'espace revisité*, dans le cadre d'une autre manifestation de *Champ Libre*, en 1997.

#### L'EXPOSITION

Mais il faut se rappeler que Bissonnet est sculpteur et que c'est à travers ce médium qu'il a concrétisé d'une autre façon ce désir constant de contextualisation de lieux, convertissant son atelier-garage en galerie, investissant le terrain attenant pour en faire une exposition extérieure et en nommant ce nouvel espace urbain *Place La Fontaine* (parce que situé sur la rue du même nom). Il présente une série de huit sculptures de grandes dimensions, dont quatre à l'intérieur ainsi qu'un panneau publicitaire, déjà utilisé ailleurs lors d'un événement précédent. Détail intéressant, afin de pouvoir installer un tel panneau sur une rue résidentielle, l'artiste a dû présenter son projet aux autorités municipales pour obtenir un permis en bonne et due forme, consacrant ainsi officiellement la transformation du lieu privé de travail en lieu public accessible à tous ; cette mise en contexte ayant par le fait même une influence pédagogique sur les résidents des environs, plus habitués aux ventes de garage et autres ventes de trottoir.

On retrouve encore l'esprit brancusien dans la facture des œuvres proposées, composées d'éléments superposés, théoriquement interchangeables mais installés en fonction du lieu. Ainsi *Tam-tam silence* est la superposition de deux formes polygonales couvertes de chapes de plomb (la surdité) qui sont soutenues en compression par des blocs coincés entre plafond et plancher, blocs qui peuvent changer de dimensions selon la hauteur de la salle. On

retrouve là le concept modulaire omniprésent dans l'œuvre de Brancusi. Il y a un certain purisme dans la création de Bissonnet qui se traduit par un respect de l'« essence » du matériau, travaillant le plus possible sans utiliser ni vis ni colle, utilisant la taille directe et le bois écru, troncs récupérés lors de pérégrinations à travers la ville, combinant les possibilités du hasard au choix éclairé d'essences précises (le verglas de 1998 ayant été une source particulièrement riche d'érables rouges et de thuyas). On peut percevoir là des connotations avec les recherches d'autres sculpteurs, notamment Robert Morris et surtout David Nash, pour le traitement du matériau et sa mise en contexte. Cependant, l'œuvre qui illustre le mieux cette relation voulue entre le lieu privé et l'espace public est la sculpture *Split 1*, qui à la fois combine un traitement original de l'arbre-matériau et qui, grâce à la chambre claire qui y est greffée et à sa disposition dans la galerie, devient une fenêtre à travers laquelle on voit la vie du quartier. Mais cette fenêtre a un prolongement intéressant car l'image présentée sur le panneau publicitaire intitulé *Rue La Fontaine* a été prise au travers de cette lentille, actualisant ainsi extérieurement pour les passants la vision donnée par la sculpture, visible d'ailleurs de la rue à travers la fenêtre-vitrine de l'atelier.

Considérant les buts poursuivis par Gilles Bissonnet, on peut dire que cette exposition est un succès, compte tenu des réactions du public et de la pertinence des œuvres. Mais, il est évident que cette exposition soulève de nombreuses questions quant à la viabilité d'un tel projet, compte tenu des contraintes de temps, d'espace et d'argent ; car si Bissonnet pousse ce concept à sa limite logique, il aura besoin, en plus, d'au moins un autre espace pour pouvoir tout à la fois gérer un lieu ouvert à la diffusion et au public et pouvoir, en outre, avoir un lieu de recherche et de création privé, communément appelé atelier. Et que dire d'un éventuel réseautage ? Le concret et le virtuel... ■

Gilles Bissonnet, *Œuvres présentes*  
Espace La Fontaine (atelier de l'artiste)  
25 septembre-9 octobre 1999

## L'ESPACE EN CREUX DES SENSATIONS

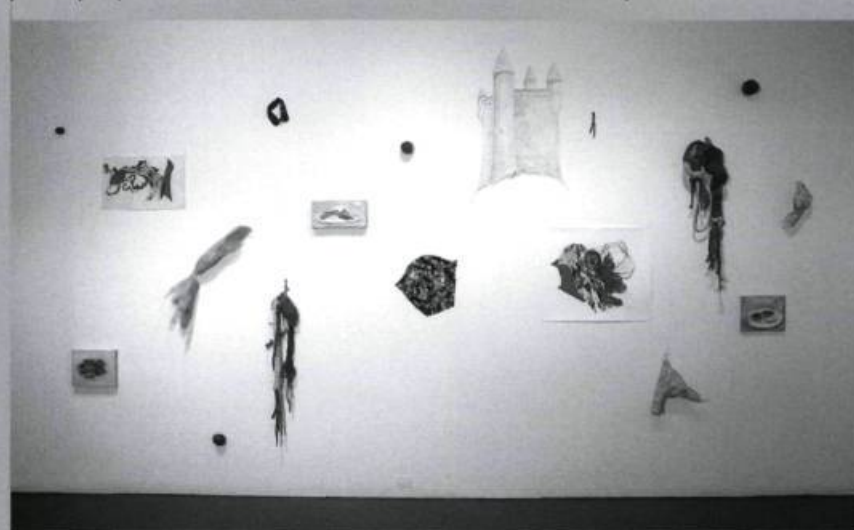
Sylvie Cloutier,  
Janet Logan

CHRISTINE PALMIÉRI

Certaines productions exercent un pouvoir d'attraction entre elles, d'autres se repoussent ou sont complètement indifférentes l'une à l'autre. L'espace tout en longueur et en hauteur de la galerie Verticale, où sont présentées les œuvres de Janet Logan et de Sylvie Cloutier, semble participer au jeu de leurs relations instables.

En fait, c'est ce que l'œil en pense qui épouse leurs formes,

et la froideur des métaux et des pierres de Sylvie Cloutier. L'une *déshabille* le corps de l'enfance de toutes ses dentelles et l'autre *corsète* de métal la pulpe d'énormes fruits en bois à l'aide d'écrous et de boulons. L'une utilise des matériaux du quotidien aux couleurs acidulées, l'autre des matériaux nobles dotés des pigments sobres de la nature. L'une fragmente l'espace par le volume de ses masses aux morphologies organiques et nous force à en faire le tour ; l'autre s'efforce de faire tourner les murs autour de nous, nous laissant à



scrute les modulations de l'espace autour d'elles, creuse l'opacité des surfaces ou *enjambe* les aspérités qui *frisent* le long des murs, y décelant l'aspect fusionnel ou antagoniste de leurs relations. Savoir quelle fut la part de prévisibilité de leurs échanges ne changerait en rien l'expérience que nous font vivre ces œuvres dans l'espace physique de la galerie. Une chose est sûre, c'est que tout concourt à nous plonger dans l'univers mnésique des sensations dans un mouvement vertical qui relie le corps et l'esprit. Pourtant, tout semble opposer ces œuvres, et tant leur configuration plastique que leur matérialité nous conduisent à les décrire en des termes antithétiques. Ainsi à l'aspect mou et chaleureux des étoffes et des représentations de Janet Logan s'opposent la rigidité

travers la virtualité des images mnésiques.

#### SUCRERIE ET CONTE DE FÉES DE JANET LOGAN

Entrant dans la galerie, nous avons l'impression d'arriver un peu après la déflagration d'un feu d'artifice, quand les éclaboussures lumineuses répandues dans l'espace imprègnent encore les murs dans un effet d'après-image. C'est alors que nous apercevons ce que contenait cette bombe fulminante : un fatras d'objets composites où s'agglomèrent des artefacts en papier mâché, des vêtements d'enfants décousus qui *essaient* dentelles, broderies et boutons, des représentations picturales de gâteaux et de bonbons sous forme de petits tableaux à l'huile exécutés dans le style des illustrations

Janet Logan, *Sucrerie et conte de fées*, 1998-1999. Installation détail, médiums mixtes. Photo : Paul Litherland.

des années cinquante, des collages de papier et de tissus rehaussés au fusain et au pastel, des autoportraits de l'artiste enfant au graphite, des dessins *in situ*, sur la surface du mur, des châteaux de style roman aux couleurs pastels et des balles de laine d'acier hirsutes. Autant d'objets hétéroclites dont les propriétés physiques et symboliques ont provoqué, nous le comprenons maintenant, l'explosion anticipée dans notre imagination. Ce n'est qu'après le choc de leur rencontre qu'il est possible d'y faire des associations d'ordre plastique et sémantique. Cependant, l'hétérogénéité des formes, des matières et des textures s'adresse à notre mémoire sensorielle alors que les représentations picturales convoquent nos archives mnésiques d'images visuelles. C'est ainsi que nous arpentons les lieux dans un bain de sensations qui émanent des relents d'une enfance à jamais perdue. Nous y découvrons les



Sylvie Cloutier, *Asclépiade*, 1998. Détail de la série *Rêverie*. Aluminium et merisier. 70 x 34 x 22 cm. Photo: Paul Litherland.

jeux formels de l'artiste qui, comme l'enfant, classe, catégorise et redistribue de façon similaire et presque symétrique les fragments d'une œuvre qui donne à voir son ordonnancement topologique. Ce travail organisationnel, bien que réalisé spontanément dans la temporalité propre au montage de l'installation, restitue quant à lui les gestes d'un rituel que l'artiste et l'enfant affectionnent en confectionnant des récits mythiques où l'imaginaire se déploie.

Logan nous conte l'histoire même de l'enfance avec ses propres ingrédients, ses stratégies, ses jeux, ses petits désirs et ses rêves. Nous entrons dans

l'œuvre comme dans un livre ouvert où images réelles et représentées fusionnent dans l'irréalité fabuleuse d'un monde qui nous habite toujours et qui est le fondement de notre histoire personnelle. Nous vient alors l'envie de jouer et de déconstruire le puzzle où notre monde originaire paraît imbriqué et étalé devant notre regard.

L'équilibre de l'œuvre pivote autour de l'artefact éphémère du château qui divise l'espace de chaque mur en deux parties où les objets sont topologiquement organisés en blocs et en unités qui constituent ainsi une chaîne de signifiants, avec leurs liens affectifs qui se nouent dans l'imaginaire référentiel, sorte d'agrégats pré-symboliques logés dans les interstices du mur métamorphosé ponctuellement en terrain de jeux. On observe alors que les objets réels et illusionnistes, tels des grefons biologiques, s'agencent en boucles récursives sur les trois murs, toujours selon le même ordre. Parmi les objets en tissu fabriqués de cordelettes, les soies et les broderies aux motifs de fruits, se profile de façon évidente l'univers féminin dans lequel l'enfant se voyait assigner un rôle à travers les contes de fées. C'est pendant le long labeur qui consiste à découdre les vêtements que l'artiste prend conscience du travail ingrat des femmes dans les manufactures ; c'est dans la tension entre les promesses merveilleuses de l'enfance et la dureté de la réalité qu'elle associe inconsciemment les qualités du doux et du piquant, du sucré et de l'amer, de l'éphémère et du constant dans son œuvre. Dans le prolongement d'une démarche relevant de l'identitaire, que Janet Logan poursuit depuis plusieurs années, *Sucrerie et conte de fées* procède de l'errance ludique qui caractérise son propre processus de construction et de déconstruction identitaires à travers sa propre histoire revisitée. La thèse de l'explosion fait référence à la joie enfantine et à l'aspect morcelé de l'œuvre ; elle renvoie aussi à l'éclatement et à la désintégration d'un épisode de vie dont le souvenir se reconstitue par fragments mnésiques, souvenir qui serait peut-être métaphoriquement l'image originaire d'une vie, l'*Abbild* de Nietzsche<sup>1</sup> dans le concept de l'éternel retour.

#### RÊVERIE ET MANGE DE SYLVIE CLOUTIER

Si l'œuvre de Janet Logan laisse pressentir une explosion anté-

rieure, celles de Sylvie Cloutier, par contre, semblent avoir été vidées à la suite d'implosions récurrentes. C'est dans une dialectique du volume et du vide, de l'enveloppe et de la chair que s'élaborent ces sculptures aux configurations végétales. Comme pour garder l'empreinte de ces implosions, l'artiste corsete d'une enveloppe métallique la fragile couche de chair qu'il en reste, lui donnant l'apparence d'une architecture vestimentaire qui renvoie aux appareils guerriers de l'ère médiévale, avec leurs articulations et leurs jointures mécanisées. La forme en creux qui pousse inmanquablement le regard vers le dedans, comme dirait Georges Didi-Huberman<sup>2</sup>, le laisse fuir aussitôt à l'extérieur dans le mouvement fluide provoqué par les échancrures des volumes déhiscents, pour que l'œil s'arrête justement sur la surface des écorces, rythmée de façon répétitive et obsessionnelle par des assemblages minuscules de lames d'aluminium ou de tuiles d'ardoise minuscules. Ainsi l'artiste semble vouloir protéger la nature contre la détérioration naturelle de la matière qui commence au cœur même de la chair de ses fruits imaginaires. Des feuilles de cuire, de laiton ou d'aluminium, soigneusement étirées sur les coques de merisier ou de pin tendre, tels des plans déployés et repliés dans l'espace créant des formes en creux, des plis deleuziens<sup>3</sup> où se loge la conscience du monde, sont reliées et maintenues en place par des centaines de rivets qui font penser à des coutures rabattues, rappelant chez elle aussi le métier de couturière. Mais le travail de Sylvie Cloutier procède aussi du dessin dans la multiplication des plans qu'elle superpose pour créer des volumes. Dans les silencieux quartiers de vide qui s'y insèrent, le temps semble s'ouvrir vers une sorte d'éternité. Tout tend vers l'attraction et l'abandon de la matière qui s'offre ici dans la froideur du métal et la douceur des bois et des caoutchoucs. Un monde de rondeur, gourde, gousse, drupes, matrice mnésique à la peau lisse ou écaillée, peau mental, dit-elle, qui se moule par strates.

Au mur, les représentations picturales sur papier marouflé sur contre-plaqué, sorte de paysages miniatures, déjouent l'échelle des sculptures, comme

pour nous mettre à distance de la vision du monde. Cette vision reprend à son compte les protubérances organiques des sculptures par l'organisation d'une ligne qui procède par enlèvement de la forme en cocon, comme si la ligne d'horizon épousait les boursoufflures de la matière en perpétuelle métamorphose. En fait c'est l'empreinte même du processus que Cloutier veut conserver, processus qui est la seule représentation possible du phénomène de la vie

C'est dans une économie chromatique, où le bleu nuit et le brun terre dominant, que ces paysages *bulbeux* s'enveloppent d'un mystère d'essence médiévale. C'est le cas de certaines sculptures, comme cette sorte de cruche suspendue au-dessus d'une bûche noircie de la série *Rêverie*. Une sensation d'inconfort nous étirent comme si nous nous trouvions devant un reste de bûcher au-dessus duquel pendrait un vestige d'armure, symbole faisant référence à Jeanne d'Arc, peut-être. Au mur, un oreiller de pierre réalisé par un assemblage de petits rectangles d'ardoise, où sont encore visibles des plantes et des animaux fossilisés, dévoile la dureté de nuits antérieures. Pour elle, c'est dans la recherche poétique sur la forme, dans le *faire* même de l'œuvre qu'advient le concept, selon une manière que l'on pourrait qualifier de poétique exploratoire de configurations du passé.

À travers une polyphonie de symboles où les guipures primitives, les cuirasses guerrières et les tentations gourmandes des petits délices de la vie se font écho transparait une quête d'identité dans un jeu formel de déconstruction, chez Logan, et de reconstruction, chez Cloutier. Ces archétypes provoquent chez l'observateur une attitude paradoxale où fusionnent « un abandon de soi passionné et une froide et distante sérénité dans la contemplation ordonnatrice », attitude duale que requièrent la création et la jouissance de l'art, nous dit Aby Warburg<sup>4</sup>. ■

#### NOTES :

1. Cité par Giorgio Agamben in *Image et mémoire*, Art & esthétique, Éditions Hoëbeke, 1998, Paris.
2. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, 1992, Paris.
3. Gilles Deleuze, *Le pli*, Éditions de Minuit, 1998, Paris.
4. *Ibid.* 1.