

## Espace Art actuel

# Des espèces d'espaces libres / Various Kinds of Free Spaces

Gilles Daigneault

---

La conquête de l'espace  
Numéro 65, automne 2003

URI : [id.erudit.org/iderudit/9087ac](http://id.erudit.org/iderudit/9087ac)

[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

Daigneault, G. (2003). Des espèces d'espaces libres / Various Kinds of Free Spaces. *Espace Art actuel*, (65), 23–26.

---

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2003

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. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

DES ESPÈCES  
d'espaces libresVarious Kinds  
of FREE SPACES

GILLES DAIGNEAULT

Certains expositions de Guy Pellerin, par la justesse de leur scénographie, évoquent des œuvres d'intégration à l'architecture (à condition, bien sûr, de supprimer toutes les connotations péjoratives qui entachent cette appellation), et on pouvait s'attendre à ce que l'inverse soit vrai. En réalité, l'artiste ne fait visiblement aucune dichotomie entre l'art « public » et l'art « privé », ce qui demeure à peu près la seule façon de naviguer entre les écueils de cette mer nourricière.

En témoigne sa récente proposition pour l'édifice rénové d'Espace Libre où l'artiste (subtilement) multidisciplinaire poursuit imperturbablement sa réflexion sur la couleur des lieux, en l'occurrence certaines constructions montréalaises qui, suivant les suggestions des comédiens, avaient partie liée avec leur théâtre. D'une discrétion exemplaire, l'œuvre prend la forme d'une longue phrase chromatique, non linéaire, qui rythme librement l'espace, d'un étrange poème silencieux dont ne subsisterait paradoxalement que la ponctuation. Comme d'habitude, l'installation s'ingénie à brouiller les frontières entre la photographie et la sculpture, entre l'architecture et la peinture — comme, à l'intérieur de celle-ci, entre la plus abstraite et la plus référentielle —, entre les espaces privés et publics, et même la hiérarchie entre l'œuvre (les cercles double face de bois peint) et les cartouches (les cercles de métal gravé qui jouxtent *archivistiquement* les premiers, avec leurs inscriptions toujours d'une précision extravagante : *Orange Julep/7700, boulevard Décarie/dimanche 10 mars 2002/11 heures 34*). Une leçon magistrale de 1%!

Outre la couleur des lieux, il y a celle des mots qui flottent à la surface de la page blanche, quand c'est Molinari qui revisite, plus d'un siècle après sa publication, le testament de Mallarmé que constitue le livre-poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Cet autre espace libre, où le texte est « pulvérisé », où les signes (plus que les mots) ne font plus référence qu'à leurs propres jeux, hante le peintre depuis des lunes, comme une partition fondatrice de la modernité. Et il a entrepris d'en jouer, chez René Blouin.

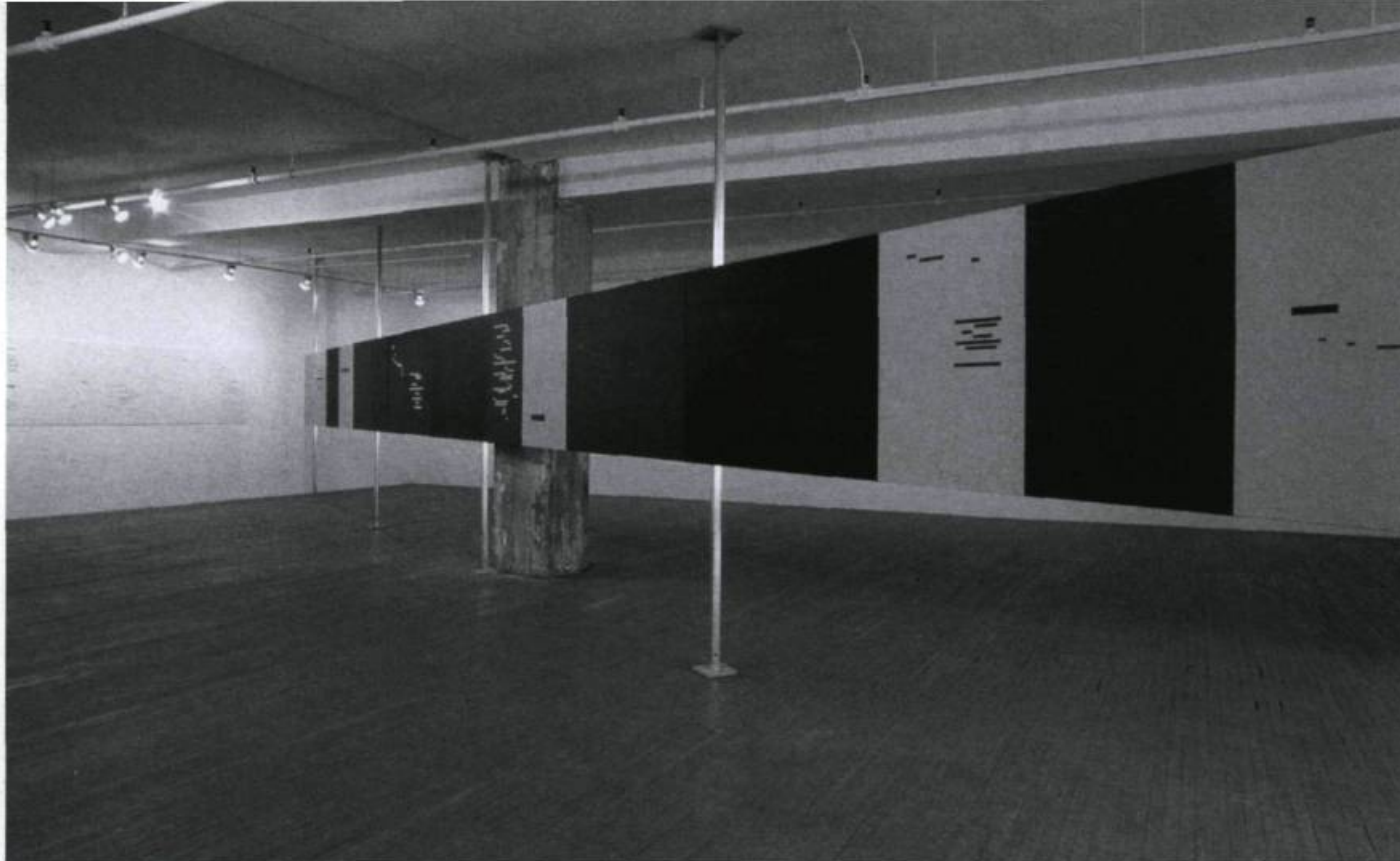
Il l'a d'abord sensiblement agrandie, cette partition, il l'a adossée à la verticale sur deux murs, comme un tableau ou un livre spatialisé (c'était un des rêves de Mallarmé), et il l'a exécutée sur un support de même dimension installé en oblique — la diagonale d'un fou de peinture — avec les trois seules couleurs fondamentales, en recréant rigoureusement les configurations de chacune des pages du poème. En toute liberté. L'effet produit était saisissant : le visiteur passait continuellement d'un espace à l'autre — chacun servant alternativement de mode d'emploi de l'autre

Some of Guy Pellerin's exhibitions are so well installed that they call to mind artworks integrated into architecture — provided, of course, all pejorative connotations are removed from the term. One could have expected the opposite to be true. In fact, the artist makes no visible dichotomy between “public” and “private” art, which is about the only way to navigate the hazards of this sustaining sea.

This is evident in Pellerin's recent proposal for Espace Libre's renovated space, where the (subtly) multidisciplinary artist continues his imperturbable reflection on the colour of places — in this case, of various Montreal buildings, which, following actors' suggestions, have been closely linked to their theatre. A model of discretion, the work takes the form of a long chromatic, non-linear phrase, rhyming freely with the space, a strange silent poem in which, paradoxically, only the punctuation remains. As usual, the installation strives to blur the boundaries between photography and sculpture, between architecture and painting — and, within the latter, between the most abstract and the most referential, between private and public spaces. Even the work's hierarchy is unclear in the double-faced painted wood circles and their cartouche, etched metal circles adjoining the former in an archivist manner with excessively accurate inscriptions: *Orange Julep/7700, boulevard Décarie/dimanche 10 mars 2002/11 heures 34*. A magnificent example of a 1% project (Quebec artworks integrated into architecture program).

Besides the colour of places, one has that of words floating on the surface of the white page. Here, more than a century after its publication, Molinari revisits Mallarmé's book-length poem, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (A Throw of Dice Will Never Abolish Chance). This other free space, where text “explodes” into pieces and where signs, more than the words, refer only to their own game, has haunted the painter for many moons, like a founding score of modernity. And Molinari has set about playing it at René Blouin.

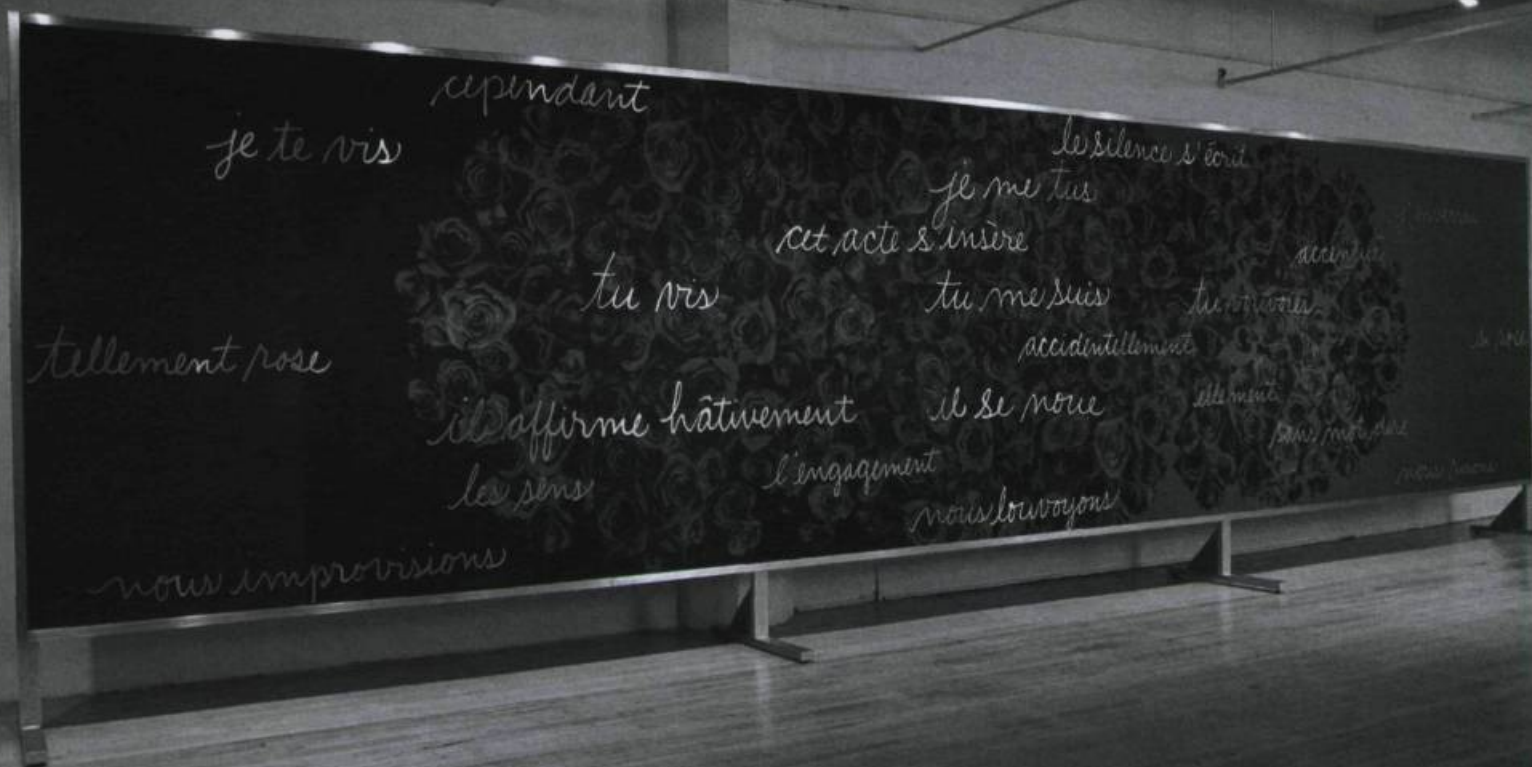
First of all, he considerably enlarged the score and hung it vertically on two walls, like a painting or a spatialized book — it was one of Mallarmé's dreams. And on an obliquely installed support of the same dimension — the diagonal of someone crazy about painting — he rigorously recreated the poem's configurations on each page using only



GUIDO MOLINARI, *équivalence*,  
2002-2003. Vue d'installation.  
12 tableaux : acrylique sur toile  
et texte. Galerie René Blouin.  
Photo : Richard-Max Tremblay.

GUY PELLERIN, *No 346 – La  
couleur des lieux*. Montreal Pool  
Room, 1200, boulevard Saint-  
Laurent, Montréal. Dimanche, 3  
mars 2002, 11 h 44. Acrylique,  
bois, acier/Acrylic, wood and  
steel. 40,7 x 6,2 cm. Détail :  
1 élément de 12. Photo :  
Richard-Max Tremblay.





LUCIE DUVAL, *Caisse de résonance ou l'hypocrisie de la prose*, 2003.  
 Détail de l'installation. Aluminium, bois,  
 tirages numériques, peinture à tableau.  
 Photo : Denis Farley.

DANIEL OLSON, *A Sad and Beautiful World*, 1996.  
 Sculpture kinesthésique  
 (globe terrestre et balle  
 motorisée). Photo : avec  
 l'aimable autorisation de la  
 galerie Christiane Chassay.

DANIEL OLSON, *Strike Anywhere*, 1998. Allumettes  
 et bouchon de bouteille.  
 Édition de 3. Photo : avec  
 l'aimable autorisation de la  
 galerie Christiane Chassay.





DANIEL OLSON, *Citizen Cane*, 1998. Sculpture sonore (cane et clochette de bicyclette) Photo : avec l'aimable autorisation de la galerie Christiane Chassay.

— se demandant parfois où commençaient les mots et où finissait la couleur, mais se contentant le plus souvent de *regarder* l'omniprésence de la musique.

De Molinari à Lucie Duval, à la galerie Occurrence, on passait de la musique qui se peint au silence qui s'écrit (et non pas « qui s'écrie », encore que...) et de la poésie à la prose, plus précisément à « l'hypocrisie » de celle-ci, l'expression perdant toutes ses vilaines connotations dès qu'on la ramène à sa source (ce que rappelait, dans un petit bijou de catalogue, la philologue Louise Provencher qui y faisait elle-même figure d'*hypocritês* virtuose de l'œuvre de Duval).

Cela dit, on trouvait là un grand tableau, comme chez Molinari, avec un texte pulvérisé, comme chez Mallarmé, et une fructueuse fusion, comme chez Pellerin, de la photographie, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de l'installation. Et surtout, comme toujours chez Duval, des mots qui vivaient en parfaite intelligence avec toutes ces disciplines, qui orchestraient même les chassés-croisés entre elles, qui insistaient avec leur sensualité habituelle tantôt sur leur aspect visuel, tantôt sur leur aspect sonore, l'un étant souvent la face cachée de l'autre et le mot « hypocrisie » revenant lorgner son acception normale. En tout état de cause, pour le plus grand plaisir du visiteur qui, en présence de ce tableau noir et vert, surdimensionné, évoquant ses premières années scolaires, revivait son apprentissage de la lecture en associant librement et en déclinant : « je me tus », « tu me suis », « il se noue », etc., sur fond de roses semblablement camouflées, improbables.

La modeste pratique du bricolage — autant de matière grise que de matières tout court — fait naître occasionnellement d'autres espèces d'espaces libres, avec de souriants rebondissements. Et de ce point de vue, la palme du trimestre revient à Daniel Olson dont la vingtaine d'assemblages d'objets, miniatures pour la plupart, composaient un étonnant traité d'intelligence et d'inventivité sculpturale, qui ramenait le visiteur aux plus belles années de la galerie Christiane Chassay. Modestement intitulé *Un certain point de vue*, ce corpus fonctionnait comme un langage doublement articulé — d'une pièce à l'autre et à l'intérieur de chacune d'elles —, qui parlait des glissements de l'*homo sapiens* à l'*homo ludens*, des gestes « artistiques » les plus pointus à la quotidienneté, de la mise en abyme du ready-made à sa mise en boîte, entre autres, et aussi des modes de participation du son, de la lumière et... du spectateur qui, en dernière analyse, fait lui-même la sculpture.

« Daniel Olson is a minor artist of the early 21st century », peut-on lire en minuscules caractères blancs sur fond gris, au centre de la première page de *Small World*, un tout petit catalogue consacré au travail de cet artiste qui se joue avec placidité non seulement de Duchamp et de la *Joconde*, mais même du gigantesque Orson Welles. À coup sûr, l'énoncé est à prendre avec circonspection comme les œuvres du sculpteur, dont on ne mesure pas toujours — et c'est heureux — les visées. ←

the three primary colours. Completely free; the effect was striking: visitors continually moved from one space to the other, asking themselves at times where the words began and the colour ended, but most often content to just *look* at the music's omnipresence.

From Molinari to Lucie Duval at Galerie Occurrence, we went from music that is painted to silence that is written [*s'écrit*] (not “exclaimed” [*s'écrie*], although . . .), and from poetry to prose, or more precisely, to the “hypocrisy” of the latter. The expression loses all its nasty connotations as soon as one goes back to its source, as recalled in a marvellous little catalogue, where philologist Louise Provencher makes herself into a virtuoso *hypocritês* of Duval's work.

That being said, here was a large picture, like Molinari's, with dispersed text, like Mallarmé's, and, like Pellerin's work, a fruitful blending of photography, painting, sculpture, architecture and installation. And as always with Duval, words existing in perfect knowledge of all these disciplines, even orchestrating confusion among them, stressing at times, and with their usual sensuality, their visual appearance and at other times their sound, one often being the hidden side of the other, and the word “hypocrisy” returning to glance at its customary meaning. Whatever the case, to the visitors' great pleasure, in the presence of this inordinately large green and black board evoking their early school years, they relived their first learning experiences, freely associating and declining “je me tus” (I am silent), “tu me suis” (you follow me), “il se noue” (he becomes attached), etc., on a background of roses similarly camouflaged and improbable.

The modest practice of tinkering — with grey matter as much as with materials themselves — sometimes creates other kinds of free spaces, with delightful developments. From this point of view, the winner is Daniel Olson, whose twenty or so assemblages of objects, miniatures for the most part, created an amazing treatise of intelligence and sculptural inventiveness that took the visitor back to the best years of Galerie Christiane Chassay. Modestly titled *Un certain point de vue*, this body of work functions as a doubly articulated language — from one piece to the next and within each one. It speaks, among other things, of shifts from *Homo sapiens* to *Homo ludens*, from the most pointedly refined “artistic” gestures to the everyday, from the ready-made's endless repetition to its packaging, and of the participatory modes of sound, light, ... and the spectator, who, in last analysis, makes the sculpture herself.

“Daniel Olson is a minor artist of the early 21st century,” one can read in very small white letters on a grey background at the centre of the first page of *Small World*, a tiny catalogue on the work of an artist who calmly makes light not only of Duchamp and the *Mona Lisa*, but also of the gigantic Orson Welles. The statement must be taken circumspectly, like the sculptor's works, of which one cannot always assess the intentions — and fortunately so.

TRANSLATION BY JANET LOGAN