

Espace Art actuel

Autour de *Vitrail, in Vitro* de Daniel Hogue

Manon Regimbald

L'art réexposé
Numéro 69, automne 2004

URI : id.erudit.org/iderudit/8975ac

[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

Regimbald, M. (2004). Autour de *Vitrail, in Vitro* de Daniel Hogue. *Espace Art actuel*, (69), 40–42.

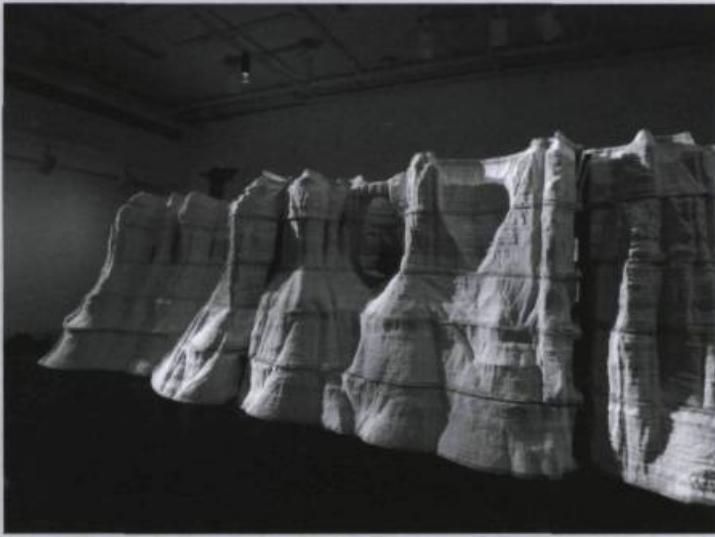
Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2004

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



bité, abandonné. Ce bureau vide, cette architecture précaire et ce paysage désert évoquent la perte de fonction, la ruine et le temps géologique. On dirait que Laramée parle des livres au passé.

AU FAIT, OÙ SOMMES-NOUS ?

Il faut savoir qu'avant d'être le titre d'une exposition, *Biblios* désigne un projet de création qui doit se poursuivre au moins jusqu'en 2006. Ce projet s'organise autour d'un mythe raconté dans un texte qui accompagne les œuvres exposées. Méditation artistique sur le livre, *Biblios* est donc aussi porté par des mots. Le mythe inventé par Laramée raconte l'histoire révolue d'une civilisation des mots, la civilisation des Biblios. Ces derniers, grands collectionneurs de mots, auraient inventé l'écriture, puis la bibliothèque pour ne pas oublier ceux qu'ils n'arrivaient pas à mémoriser. Ils en vinrent à habiter carrément les livres, entreprenant

l'exploration de leur bibliothèque dans une improbable quête du sens.

Dans leur quête (du quoi, du comment, du pourquoi...), les Biblios se buttèrent inévitablement à l'opacité des mots et à ce mur que tout le monde frappe dans ce type d'entreprise : Dieu, la mort, le Secret, l'explication des explications. Pour l'auteur, c'est aussi l'occasion de délire grammaticaux et étymologiques dont on peut ici goûter la saveur : LES VERBES : Les verbes étaient pour les Biblios de drôles de choses. Les verbes étaient des noms, mais d'un type particulier. C'étaient des noms qui restaient les mêmes tout en changeant constamment. Par exemple, le verbe « Changer ». Si ça change, c'est que ça change, mais si ça change, c'est que ça continue de changer. Autrement c'est « Changé » et là ce n'est plus un verbe du tout. C'est un verbe qui a été verbe. C'est un verbe « Has Been ». Plusieurs

Biblios pensaient d'ailleurs que tous les noms étaient des verbes « Has Been », mais ça c'est une autre histoire, parce qu'il y avait aussi ceux qui pensaient que les verbes étaient des noms dans leur adolescence.

Quant au *Je*, c'est « un pronom, ce qui veut dire qu'il est "pour les noms", du côté des noms, en faveur des noms. »

Ce ton amusé et ludique ne se retrouve pas dans les trois pièces de l'exposition. Car si le texte propose une incursion narrative et philosophique dans l'univers des Biblios, les objets fonctionnent plutôt sur le mode de l'artefact archéologique, c'est-à-dire qu'ils constituent une mémoire parcelaire. En cela, et quoique le projet *Biblios* soit imprégné de l'œuvre de Borges (et pas seulement *La Bibliothèque de Babel*), Laramée se rapproche plus d'un artiste comme Richard Purdy, dont les fictions historiques et scientifiques sont elles aussi étayées sur un corpus d'objets. Tous deux sont littéralement des fabricants de mémoire.

Fiction historique amusante et cohérente, *Biblios* remplit aussi une fonction critique. Mis à part leurs qualités plastiques, bien servies par l'éclairage (l'artiste, qui affirme l'interdisciplinarité de sa pratique, est aussi concepteur sonore et visuel pour la scène), les trois pièces de l'exposition étonnent par leur caractère anachronique. À l'heure de l'ordinateur, d'Internet et de la dématérialisation prochaine du livre, il se dégage de l'ensemble une impression de désuétude et de temps figé. Ainsi les cases du pupitre destinées sans

doute à recevoir des fiches à classer et les vieilles encyclopédies suggèrent d'anciens usages. Quand les bibliothèques deviennent des portails ouvrant sur la société de l'information, Laramée façonne un monde ignorant des technologies modernes.

Questionné en entrevue à ce sujet, Laramée explique que cette omission n'est pas motivée par une quelconque nostalgie du caractère presque sacré des anciennes bibliothèques, ni par une volonté de préserver l'objet livre. À travers cette vision dépassée de bibliophilie, il vise plutôt à questionner le mythe de la connaissance comme accumulation. Ce mythe reposant sur les technologies qui favorisent cette accumulation, l'obsolescence d'outils jadis jugés performants, comme les fichiers et les encyclopédies, devient un présage de l'obsolescence future de ceux d'aujourd'hui.

Servie par les technologies actuelles qui promettent des capacités de stockage infinies, la nouvelle bibliothèque incarne ce mythe. Elle doit contenir toutes les cultures, toutes les langues, toutes les croyances et toutes les versions du savoir. Elle doit être totale, totalisante, totalitaire. Pourtant, un jour, les bibliothèques que l'on construit de par le monde, d'Alexandrie à Montréal en passant par Paris, tomberont elles aussi en désuétude. On comprendra peut-être à ce moment que les Biblios, c'est nous... ←

Guy Laramée - *Biblios : le dernier livre*
Galerie de l'UQAM, Montréal
27 février - 3 avril 2004

Guy LARAMÉE, *La Grande Bibliothèque*, 2003-2004. Livres érodés. 24,38 m x 127 cm x 58,42 cm. 2003-2004. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Autour de VITRAIL, IN VITRO DE DANIEL HOGUE

MANON REGIMBALD

Au Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, je reconnais, avec *Vitrail, in Vitro*, cette pratique chez Daniel Hogue qui, depuis longtemps déjà, l'amène constamment à questionner plus à fond la part du monde de la représentation où s'affrontent sans répit le visible et l'invisible, tout en s'engageant à reprendre des sources symboliques et allégoriques qui, une fois revues, provoquent des associations inquiétantes et étrangères, bouleversantes et vivifiantes. En avançant dans des chemins de l'imaginaire peuplés d'aveugles qui illuminaient déjà les grands récits antiques, Hogue poursuit des visions d'artistes venues de la nuit des temps. Le fabuleux labyrinthe dans lequel il nous entraîne révèle un champ de création dynamique où le braille matérialise et motive en permanence sa démarche qui marie audacieusement les nouvelles technologies aux archaïsmes, aux paraboles et aux mythes. Poétique. Havre et halte.

Non seulement Hogue poursuit avec le braille son exploration d'un espace poétique, mais la monumentalité exceptionnelle de l'œuvre réalisée sidère, édifie et nous renverse à cette époque où les diktats de l'éphémère et du transitoire l'emportent si souvent sur l'objet d'art plutôt soumis à l'assemblage de ready-made plus ou moins assisté, qui règne en roi et maître. Or, en aval de la grande sculpture classique, *Vitrail, in Vitro* avec son iconographie circonstanciée et savante offre de surcroît une présence, ô combien physique, au spectateur que nous sommes.

Installée, l'œuvre ne se détache pas de l'objet. Loin de là. Grâce à lui, la sculpture irradie dans l'ancienne caserne de la rue Saint-Dominique. Devant le faire qui s'affirme et s'affine continuellement chez Hogue, le temps de l'œuvre s'impose et nous intime respect, recueillement, contemplation : le temps du faire, le temps de la poésie qui dure et perdure bien au-delà du moment où nous sommes face à l'œuvre dans la galerie du Centre, le temps de voir et d'apercevoir l'étendue des correspondances prodigieuses qui s'épanouissent entre le visible et le

lisible. Entre l'œil et la main. Dans l'horizon d'une perspective interactive, la place du spectateur est intégrée dans la partition même de l'œuvre. Me voilà saisie.

VITRAIL, IN VITRO ET L'ARBRE DE JESSÉ

À l'ombre de *Vitrail, in Vitro* grandit l'Arbre de Jessé. C'est que Daniel Hogue, à la suite de « la rencontre fortuite avec [...], le vitrail de l'Arbre de Jessé [...] de l'église Saint-Étienne de Beauvais », est amené à questionner autrement « l'identité [...] le sens de l'art et de ses filiations (l'Arbre de Jessé est un arbre généalogique), les racines (Je suis Québécois) bien au-delà de la terre et du sol et [...] la génétique » me précise-t-il. Cela lui permet d'explorer sous un nouveau jour la lumière « comme élément physique à la vie de son travail » poursuit-il. Ainsi *Vitrail, in Vitro* renoue avec un thème graphique abondamment fréquenté par les artistes du Moyen Âge, comme en témoignent les innombrables sources iconographiques — enluminure, gravure, vitrail, sculpture, peinture murale, tapisserie, art graphique, textile —, jusqu'à ce qu'il disparaisse peu à peu à l'époque moderne. Déjà dans l'Antiquité, la fécondité familiale passe par la métaphore végétale qui hante les représentations de parenté avant de se fixer vraiment en une image, l'arbre généalogique, cette arborescence qui préfigure celle de l'ADN... Mais surtout, *Vitrail, in Vitro* soulève magistralement toute notre inquiétude face à la course aux manipulations génétiques entreprises par nos sociétés

hautement technologiques. Crainte. Angoisse. Paradoxe. Débat de sourds. Aveuglements. D'où l'éloquence de la filiation avec le *Faust* de Goethe qui lui permet d'éclairer l'incertitude générale vis-à-vis des fins de la science comme de celles de l'humanité dans un monde où le religieux se dérobe sauf dans ses formes les plus intéressantes.

UN ARC, UNE ROSACE

Tout en hauteur, un arc gothique trône dans l'enceinte de la galerie. Je suis happée par l'installation. Je dois reculer, l'ensemble l'exige même si les détails m'attirent et me feront m'en rapprocher fréquemment. Je lève la tête vers la rosace d'aluminium où est reconstitué en braille un fragment de la partition musicale du *Faust* de Gounod¹, pendant que dans la pénombre du lieu, la fantasmagorie transmue la fibre optique en un ballet lumineux, c'est-à-dire que des points de braille luminescents à souhait irradient le vitrail — autrement aveugle — au fur et à mesure que des spectateurs grimés sur un podium allument des bougies qui forment à l'arrière de l'arc un stupéfiant luminaire composé de quatre-vingt-huit lampions rappelant les touches en escalier d'un clavier d'orgue.

DE LA LUMIÈRE AU SON

Ainsi la fibre optique s'anime au gré d'une matrice informatique : des cellules photoélectriques captent l'intensité lumineuse de la flamme transformée en impulsion numérique grâce à un décodeur

d'ondes. Les vibrations de la flamme se répercutent et se dédoublent par leur intermédiaire tout en démarquant une performance musicale inouïe. Les pulsations lumineuses sont mutées en sons, ce qui donne lieu à cette mer musicale qui nous enveloppe, exécutée à partir du *Faust* de Gounod. Sous nos yeux, la lumière troue le vitrail qu'elle perce et transfigure. Non seulement la lumière n'est plus métaphorique et mimétique, mais les diverses modulations plus ou moins discontinues éclairent vraiment la rosace. Je retrouve là comment Hogue maîtrise la matière — ici la fibre optique — en la faisant circuler dans une forme rigoureuse, savamment calculée. Tout enserré qu'elle est dans ce réseau tubulaire, elle transperce le vitrail qu'elle ponctue brillamment de braille. Elle l'auréole. Calligraphie d'aveugle qui nous pointe et résonne. Trame abstraite et minimale. L'ombre vacillante de la flamme transforme les matériaux qu'elle caresse. Elle dilue l'espace du luminaire qui tremble dans l'ombre, en arrière.

DE LA MATIÈRE

Certes la lumière de *Vitrail, in Vitro* n'abandonne pas les mythes et les fables sacrées et laïques qui l'entourent, mais elle incorpore de plus en plus sa réalité physique, corpusculaire et ondulatoire. En fait, Daniel Hogue compose la partition propre à chacun des matériaux travaillés qui supportent et recèlent une mémoire sédimentée. Réflexion cumulative de la matière. Agglomérat d'expériences, de

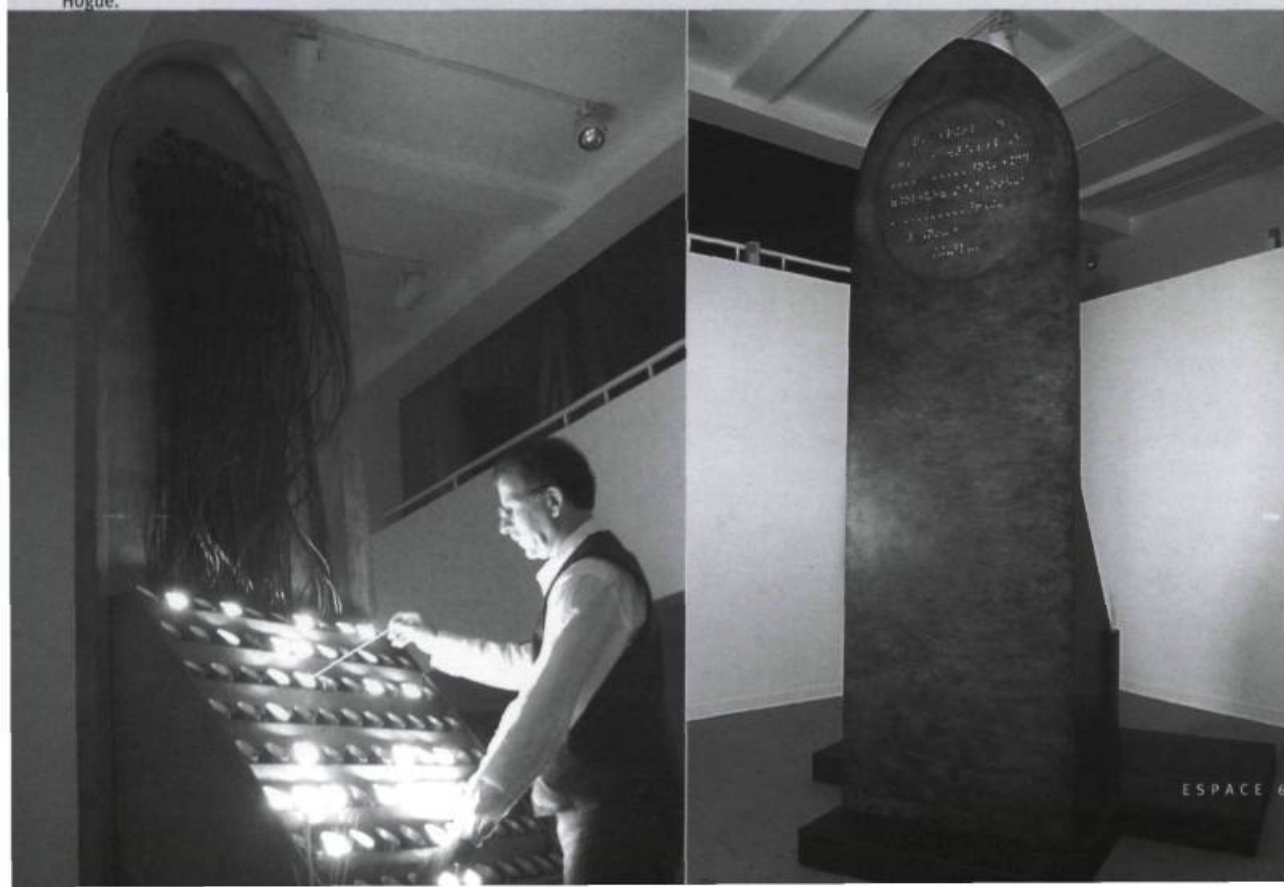
savoirs et de savoir-faire. Incrustations culturelles. Dépôt mnémotique où se surimposent les strates iconographiques et textuelles. Références croisées des Saintes Écritures et de la littérature, tandis que bourgeoine l'Arbre de Jessé greffé au *Faust* de Goethe. Avec la performance musicale orchestrée par informatique, la technique est intégrée à l'exploration créatrice, la science et la technologie contribuant également au développement des capacités humaines. La fibre optique entrouvre des possibilités sensorielles inédites : elle suscite de nouveaux comportements comme l'informatique. Maniable et souple, la tresse des fils optiques évoque d'autres touchers. La matière même du vitrail aimante la pensée et m'engage à cheminer dans le devenir imprévu de la matière. J'arrive à une mixité de matériaux dont la nouveauté altère la puissance prégnante des matériaux usuels, des ready-made traditionnels pourtant chargés de citations, d'histoire, de cultures et de sens. L'usage artistique de la fibre optique communique une forte actualité à l'œuvre. La lumière se dédouble, matérielle et immatérielle. Corps à corps avec sa dimension physique, l'Arbre de Jessé nous dévisage. Incarnée, incorporée, la lumière espace le lieu. Hogue choisit une lumière peu banale, hors de l'ordinaire, dirais-je, malgré les progrès techniques. Rare mais apprivoisée, la fibre optique nous regarde. Si jadis la lumière passait à travers l'architecture gothique effleurant la pierre, le marbre ou le verre, Hogue nous la fait découvrir aujourd'hui encore contrôlée, précisée, canalisée, mais oscillante et ondulatoire malgré tout. Matérialisée grâce aux nouvelles technologies, la lumière est laïcisée, sans pour autant se laisser déposséder de son immatérialité. L'aura scintille toujours. Sa projection symbolique s'accorde aussi à une démarche spirituelle. C'est l'attente au sacré. L'aspiration à l'illumination en contrepoids, à la matière pesante. Grandiose, l'arc nous tourne vers le monde céleste et de l'éternité, en même temps que nous nous rapprochons de la lumière intérieure.

DU MATÉRIEL À L'IMMATÉRIEL

Depuis ses débuts dans les années quatre-vingt, la démarche de Daniel Hogue s'inscrit en quelque sorte dans la lignée de la grande sculpture classique par la hardiesse de sa création et de son invention, par l'importance que sa pratique alloue

DANIEL HOGUE, *Vitrail, in Vitro*, 2004. Vue partielle. 380 x 115 x 63 cm. Aluminium patiné, fibres optiques, bougies, cellules photoélectriques, convertisseur numérique, environnement sonore. Photo : Pier Noli.

DANIEL HOGUE, *Vitrail, in Vitro*, 2004. Détail. Photo : Daniel Hogue.



Réal Patry et Claude Rivest

VERTIGE-VERTICALE

GUY SIOUI DURAND

aux thèmes (littéraires, mythologiques, philosophiques ou religieux) et aux sens qu'ils transportent, par les liaisons qu'elle cultive avec le poétique, par sa capacité à manoeuvrer l'appropriation comme par sa virtuosité à poursuivre dans la voie monumentale de l'art. Mais la relation impérative de contemplation, que ce grand art de Hogue nous prescrit, instaure aussi une cadence en contrepoint où se jouent la transparence du sens et l'opacité des matériaux. Entre le voir et le faire voir, entre le matériel et l'immatériel, entre le visible et le tangible, pour le voyant et l'aveugle, le croyant et l'infidèle. C'est dans ce battement de l'aura retrouvée et perdue que l'art de Hogue trouve sa force et sa continuité, sa cohérence, et qu'il s'installe au cœur de notre contemporanéité, participant tout à la fois à la prise de conscience citoyenne quant aux modifications génétiques. Mais au fond, Hogue nous ramène sur le champ de l'expérience phénoménologique. Voir ne se pense vraiment que dans le toucher. Je retrouve ici l'inéluctable scission entre l'œil et la main. Devant nous, la façade d'un arc doté d'une rosace perforée et illuminée qui se donne à voir en toute connaissance, mais aussi un volume troué avec son dedans d'où sortir et entrer. Dans l'objet sculpté, il y a toute sa temporalité, l'œuvre du temps ou de sa métamorphose et tout le travail de la mémoire que portent l'arc et son vitrail. Ainsi, il n'y a plus rien d'évident. Mais au sein de l'évidement, la crypte du sens s'ouvre insondable et pointe le retour lumineux de l'invisible. ←

Daniel Hogue
Vitrail, in vitro
5 février - 4 mars 2004
Centre des arts contemporains
du Québec à Montréal

NOTE

1. La partition a été traduite en braille par Pierre Ferland de l'Institut Nazareth & Louis-Braille.

Au sortir de la grande salle de l'Œil de Poisson chez Méduse, des questions me bousculent. *Vertige-verticale* possède un achèvement troublant de déséquilibres¹. En ce sens, c'est heureux. Il y a longtemps que la sculpture délaisse l'espace pour le temps, le site pour les déplacements, l'axe vertical pour l'horizontalité, le regard pour l'écoute. Doit-on alors parler de sculpture excessive ? D'une nouvelle vague de déterritorialisation et de dématérialisation du sculptural² ? C'est ici que *Vertige-verticale* surgit comme un entre-deux, une pose/pause sur une œuvre hybride, sculpturale et installative déphasée, et permet la remise en question, un frôlement de la mutation en cours. L'art concocté par le duo Réal Patry sculpteur/installateur et Claude Rivest musicien/installateur y questionne l'art avec minutie interdisciplinaire et humanisme.

Essentiellement, ce travail de création, patiemment modulé sur deux ans, fait place aux déplacements de la matière formatée vers des mécaniques de sons et d'images déclenchés par les regards déambulant à proximité. Immergée dans des ondes, *Vertige-verticale* œuvre le temps et l'espace en mouvance. La mémoire activée (le passé) par des passages (au présent) y use des matériaux et des technologies comme des mélodies en voltige. Les silences, les noirs et l'anti-matière importent donc comme déclencheurs d'idées.

Quelque part, les notions de « sculptures sonores » ou d'« installations audiovisuelles » sonnent inadéquates. Celles de « machineries bruyantes », de « sculptures de sons » ou de « musique hors instruments » ne parviennent pas non plus tout à fait à saisir ce déploiement. Toutefois, aucun doute possible, la circulation entre et autour des dix socles/boîtiers de huit pieds de haut, chacun sous un parapluie de petits haut-parleurs, relève de l'installation comme stra-



tégie d'occupation de l'espace, une trame que maîtrise bien Réal Patry.

Son association avec Claude Rivest, le musicien, renforce le fait que le dispositif installatif appartient encore à cette sensibilité interdisciplinaire plurielle, couvant déjà dans les décennies précédentes, qui s'est infiltrée de manière incontournable, au cours des années 1990, dans les arts visuels. Je veux parler de cette tendance exponentielle d'usage de la constante rythmique de l'art audio « transmédiatique », comme dénominateur indiscipliné, parce que traversant et contaminant sans s'y fixer, déstabilisant de plus en plus nombre de pratiques sous l'emprise généralisée de la numérisation et d'interactivités médiatiques et électroniques à distance. En marge du magma dominant de l'art technologique et médiatique, cette zone d'indiscipline créatrice contamine aussi la sculpture et l'installation.

En s'approchant pour voir de près l'inventivité originale de chacune des mécaniques mises en boîte, la proximité déclenche (via des censeurs) l'activation : sons et mouvements, lumières et images s'allument ! À cette amorce minimale de l'interactivité (le déclenchement par présence) va s'ajouter comme dénominateur commun de tous les boîtiers le jeu à la verticale de la série de variantes autour du fil de plomb avec une pesée : montée/descente, oscilla-

tion, tourbillonnement de ces agencements techniques et symboliques finement ciselés au point de se fondre aux musiques enveloppantes de pertinence.

Des dix sculptures-installations, trois en particulier (la première nommée *Tension*, la cinquième appelée *Soulier* et la huitième *3 Pendules*) abordent davantage cette relativité (accélération/décélération) du temps comme « immatériel » sculptural (agencements du fil de plomb, objets, images et censeurs) des images, ainsi que cette musicalité (sons et silences comme rythmes autonomes) pour chaque sculpture. *Tension*, en entrée de la salle, donne le tempo à ces mouvements qui exploiteront la lenteur. *Soulier* campe elle aussi la dualité vitesse/mouvement comme verticale de ralentissement possible du temps-mouvance. Au dire des artistes, « *Soulier* équivaut à marcher plus lentement que le mouvement ». *3 Pendules* renverse en partie cette perspective : « ce temps qui coule trop vite (ou trop lentement) sous nos yeux impuissants ». Et, chaque fois, la musique intimiste à chaque colonne, avec ses tonalités justes, jamais n'embrouille les autres parce bien intégrée. Ce qui n'est pas rien dans une salle d'exposition où le tout aurait sombré dans la cacophonie.

Or, bien que les mécanismes (objets construits/sons/images)

RÉAL PATRY et CLAUDE RIVEST, *Vertige-verticale*, 2004. Installation sonore. Dix colonnes. 250 x 20 x 30 cm. Bandes sonores, fil de plomb, moteurs, objets, images et censeurs. Photo : Ivan Binet.