

De la chirurgie architecturale comme anarchie légère

Patrice Loubier

Number 39, 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9753ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loubier, P. (1997). De la chirurgie architecturale comme anarchie légère. *Espace Sculpture*, (39), 34–36.

DE la chirurgie architecturale comme ANARCHIE LÉGÈRE

Patrice Loubier

Réalisée l'automne dernier à la Chambre blanche, *Ligne de site III* aura étonné par des qualités apparemment antithétiques : l'audace et la retenue. Ce qui frappe d'emblée dans cette résidence de Luc Lévesque, James Partaik et Michel Saint-Onge, c'est bien le quasi-vide dans lequel a été laissée la salle d'exposition — alors que la plupart des interventions ont été faites comme en marge de l'espace. En ce sens, l'occupation des lieux est latérale et indirecte. Et pourtant, quoi de plus direct, quoi de plus évident que de percer les murs et le plancher, de bloquer l'accès à la salle, de bousculer l'organisation du lieu, comme l'ont fait les artistes ? Or ces interventions éminemment concrètes et physiques ont ceci de particulier que leurs résultats sont ressentis au niveau d'un élément proprement immatériel : l'ambiance, la tonalité du lieu, tel qu'il est interprété pour devenir, le temps de la résidence, un site provisoire.

Travail sur l'architecture et le tissu de l'espace, dont les effets s'éprouvent davantage qu'ils ne se décodent, *Ligne de site III* oppose par là même une résistance à tout discours qui prétendrait l'interpréter. Son sens est surtout affaire d'imprégnation au(x) climat(s) qu'elle suscite ; et tenter d'isoler, de lire quelque chose comme des signifiants serait ici assez vain. Non que l'œuvre rende impossible ce discours (comme toute production humaine, elle peut faire l'objet d'une analyse) ; plutôt, elle le rend difficile ou périlleux, dans la mesure où ses outils habituels rendraient mal compte d'une expérience qui est surtout de l'ordre de la sensation (*je ne dis pas de l'ineffable*). Cette précaution émise, qu'en est-il de l'œuvre ?

Visiter

Tout commence par un détour. En entrant à la Chambre blanche pour voir



Ligne de site, vous vous heurtez à une cloison ajourée de ruban adhésif, tendue d'un mur à l'autre, qui bloque l'accès à la salle. Dans cette salle, à trois endroits, les artistes ont soulevé, arqué des lames du plancher, imprimant des courbures presque organiques aux épaisses planches de pin. Si ces courbes sont élégantes, le geste qui les dessine à même un élément architectural, lui, est audacieux. Il y a dans ces planches qui se dressent, soutenues par des montants de bois, une tension périlleuse, une énergie contenue, autant qu'une boutade décochée à la casanière et prosaïque horizontalité du plancher. Et pourtant l'intervention demeure remarquablement discrète : elle habite le lieu sans en troubler le vide.

Vous pouvez voir dans la salle, donc, mais vous ne pouvez vous approcher. Le lieu a été fermé, est devenu une enceinte close. Du côté de la galerie, la cloison de ruban gommé fait obstacle. Et les artistes

ont élevé un mur pour isoler leur travail de la résidence voisine de Karin Trenkel — mais encore là, une petite fenêtre a été créée qui permet le contact visuel. Pour amorcer la visite, il vous faut prendre le trajet aménagé par les artistes. Vous sortez donc du bâtiment, pour cette fois rentrer par la porte de service de la rue Alfred et descendre un escalier ; vous voici maintenant dans un réduit ménagé au sous-sol. Devant vous, une échelle d'acier, posée sur une plate-forme ; vous vous avancez sur une rampe improvisée faite de plaques métalliques, puis sur un escalier de bois en colimaçon, matériaux quelque peu hétéroclites qui affichent le caractère de bricolage de la construction. Vous montez l'échelle et passez à travers un puits pour arriver dans un cubicule, auquel le plafond en pente donne l'allure d'un grenier. Impression d'exiguïté, de retrait. Vous vous trouvez en fait sous l'escalier du premier, dans la cage jus-

Luc Lévesque, James Partaik et Michel Saint-Onge, *Ligne de site III*, 1996. Détail. La Chambre blanche, Québec. Photo: Ivan Binet.



Luc Lévesque, James Partaik et Michel Saint-Onge. *Ligne de site III*, 1996. Détail. La Chambre blanche, Québec. Photo: Ivan Binet.

que-là fermée par des murs. Au fond, de la terre noire est répandue dans un compartiment du plancher et, à côté, de l'eau, noire elle aussi, mêlée d'encre. Votre passage a entre-temps déclenché une trame sonore : frottements et cognements assourdis, difficilement identifiables, qui rappellent les battements du cœur ou les bruits sourds qu'on peut entendre à l'intérieur d'un navire. Il reste à vous baisser, à franchir une autre ouverture pour accéder enfin à la salle que vous aperceviez tantôt. L'espace alors ne vous semble plus si vide ; d'abord, vous y êtes vous-même, cette fois, vous pouvez y circuler et observer à loisir. À l'avant de la salle, vous découvrirez que l'autre mur de la cage d'escalier a été percé : une vitrine y est placée qui donne sur l'intérieur du cubicule et révèle l'oblique du limon de l'escalier. Plus loin, vous découvrez aussi, dans l'interstice du plancher mis au jour sous l'une des lames, une deuxième source sonore, dans un dispositif imaginé par James Partaik : des vibrations rythmiques qui se dessinent à la surface de l'eau opaque, provoquées par un haut-parleur immergé. Tremblements, giclements discrets : une activité sismique minuscule est ici tapie. Il vous semble que ce qui fait signe, maintenant, c'est tout le lieu :

les quelques lames qui se soulèvent vous entraînent à imaginer que la plane stabilité du plancher n'est peut-être qu'une apparence précaire et qu'à sa surface d'autres "vagues" pourraient se soulever. Un temps s'écoule. Peu d'éléments à observer, en somme. Mais, de toute façon, il ne s'agit plus seulement de regarder : il s'agit d'occuper le site, d'en vivre la teneur.

Éprouver

On l'aura constaté, découvrir *Ligne de site*, c'est au fond découvrir le lieu réel tel qu'il est mis en jeu par l'intervention. Comme c'est le cas pour certains travaux *in situ*, le site ne contient pas l'œuvre, il est l'œuvre (je pense entre autres au projet de *Rue Mentana* de Betty Goodwin). Tout se passe sur le plan d'un remodelage de l'espace : création d'une voie de circulation à travers l'édifice, altérations d'éléments architecturaux, perturbation du trajet habituel des visiteurs. On peut même voir, dans les incisions pratiquées dans les parois, dans le soulèvement du plancher-épiderme, la métaphore d'une leçon d'anatomie effectuée sur l'édifice. Pareilles opérations font de la visite une expérience assez ludique. Enclure la salle, obliger le visiteur à jouer le jeu d'un détour, c'est bien sûr provoquer sa curiosité. Dès lors qu'on emprunte le passage qui nous est proposé, on se demande ce qu'il nous réserve, on observe, on examine. Et c'est tout le plaisir de l'exploration qui est ici mis en branle à travers la sollicitation du corps, appelé à se baisser, à grimper, à se courber et à se mouvoir dans des passages exigus, dans une architecture réduite, à proprement parler bricolée, qui évoque les refuges et les cabanes d'enfants improvisés.

Par sa forme et cet accent pragmatique, *Ligne de site* rappelle à certains égards ce que Jocelyne Lupien appelle l'« installation couloir-rituel » : « Ce type d'installation propose un parcours continu d'un espace. Le corps du spectateur invité à y déambuler est totalement inclus dans le champ de l'œuvre dont la lecture est orientée. La temporalité de l'expérience perceptuelle de ce premier type d'installation est dense, longue et linéaire ; et c'est à travers une activité kinesthésique ininterrompue que l'appréhension du contenu de l'installation s'effectuera ici ». L'activité du corps à laquelle Lupien fait référence est en effet ici cruciale, puisque la réception d'un tel type d'œuvre ne peut passer que par l'épreuve du site et de l'ambiance qui s'y trouvent créés.

Mais, au-delà d'une anecdotique stimulation sensorielle, l'enjeu de cette proposition est de travailler l'espace lui-même et la manière qu'il a de nous affecter. Impossible par exemple de ne

pas noter à quel point la montée du sous-sol au rez-de-chaussée évoque une montée au grenier : l'exiguïté de l'espace dans lequel on arrive, la pénombre, la pente du dessous fermé de l'escalier ressemblant à celle d'un toit, tout est propice à l'illusion. Il faut insister ici sur la charge connotative que recèle cette petite pièce, avec son allure de passage secret, de lieu retiré, de souterrain, même. Et la présence de la terre et de l'eau, matières primordiales très denses symboliquement, module à nouveau le contexte. Comme élément naturel, la terre évoque la présence du sol, la fertilité, la génération. Comme élément culturel, elle renvoie à des rites funéraires, et donne au lieu une tonalité mélancolique inattendue, soulignée d'ailleurs par la couleur noire de l'eau. On pourrait même voir dans les sons assourdis de la trame sonore un équivalent acoustique de l'obscurité.

Tous ces détails, on l'a dit, ne s'enchaînent pas comme dans un discours que le spectateur décoderait progressivement ; ils affectent la sensibilité de façon furtive, faisant dériver l'imagination sans lui imprimer de direction précise, multipliant les indices pour mieux ouvrir le sens.

Le peu comme plus

De là la nécessité d'éviter toute surcharge, toute insistance. Comme on l'a remarqué, il y a étonnamment peu à voir dans cette œuvre — pas d'« objet » à investir du regard mais le site à parcourir, à occuper, à percevoir. Et c'est ce peu qui rend justement possible toute la place laissée au spectateur. Parvenu dans la galerie, au terme du trajet, on découvre que tout ce qu'il y avait à voir est derrière soi (ou autour de soi), et qu'il n'y a que ça à regarder — que ces planches curieusement dressées, aperçues au début de la visite. Or il est surprenant de constater à quel point le résultat d'une opération aussi élémentaire, aussi apparemment gratuite, se révèle élégant et juste. À la manière de l'image double du lapin/canard commentée par Gombrich dans *L'art et l'illusion*, ces planches sont à tout moment visibles soit comme insubordination des artistes à l'égard des données physiques du lieu, soit comme simple configuration formelle appelant une appréciation esthétique. Ambivalence irréductible : c'est à la fois l'un ou l'autre, et l'un et l'autre. Infléchies, mises en jeu par une tension qui ne saurait être que provisoire dans le contexte d'une exposition temporaire (mais pas nécessairement : la pratique de la résidence à la Chambre blanche a révélé une dynamique du lieu-palimpseste, où un artiste succédant à un autre peut choisir de conserver des traces du travail précédent, fussent-elles des altérations du lieu), les

planches soulevées s'intègrent à l'ensemble d'interventions qui ponctuent le développement de l'œuvre ; elles mettent entre parenthèses la fonction d'assise du plancher et constituent un déni de la rigide horizontalité du sol. Mais cette intervention crée aussi une image ; elle suggère une métamorphose de la matière inerte emportée par un mouvement organique, ou encore les arcs d'un pont suspendu. Composition sculpturale et opération indiciaire sur le lieu, les lames dressées ont simultanément valeur de forme et de geste.

Un soulèvement furtif

Cette idée d'intervention sur une architecture vivante (par opposition à celle, "morte", des bâtiments désaffectés qui font souvent l'objet de travaux *in situ*) s'inscrit dans une démarche déjà bien balisée par les travaux respectifs et les projets communs des membres du groupe (cette *Ligne de site* étant le troisième de leurs projets). On se référera notamment à une manœuvre où le trio avait occupé et transformé tout au long de sa démolition/rénovation une maison centenaire du quartier Saint-Roch à Québec, exploitant le chantier pour créer une véritable œuvre *Merzbau*.

De façon générale, on sait que l'architecture est depuis une trentaine d'années une zone névralgique de l'art contemporain. Nombre d'artistes, comme Gordon Matta-Clark, Daniel Buren ou Krzysztof Wodiczko, s'y sont intéressés pour montrer comment elle pouvait être un symbole et une manifestation du pouvoir. Cette clé semble pourtant ici inopérante. La Chambre blanche, la galerie parallèle, lieu d'idéologie ou de coercition que les artistes voudraient dénoncer ? Il faut chercher ailleurs. Le ton de l'intervention est ludique, et les métamorphoses opérées sur le lieu, modestes. Les artistes font "rêver" l'édifice, si l'on peut dire, bien plus qu'ils ne le prennent à partie. Et le détournement de l'architecture aboutit moins à la contestation qu'à la dérive ou la raillerie. En faisant se "soulever" ses lames, les artistes semblent moquer la plate et prosaïque rectitude à laquelle obéit le plancher. L'architecture, par sa sujétion à l'angle droit, à l'orthogonalité des assises, devient ici la métaphore subtile des cadres rigides que nous habitons pour expérimenter le réel — des cadres qui, une fois mis en place, ne sont plus mis en doute, et nous servent à penser sans qu'on les pense eux-mêmes. Ainsi le sérieux de la géométrie est-il à l'architecture ce que les lois du syllogisme et les formes a priori kantienne sont à la pensée. Les exigences de la loi de la gravité, de la physiologie humaine et des contraintes du marché font leur œuvre et, en architecture, le principe de plaisir est toujours (ou presque toujours) : voyez tout de même l'humour du post-modernisme) inféodé au principe de réalité. Soulever les lames comme pour inciter le plancher à une désobéissance onirique, modeler des espaces flous, dérouter le visiteur en lui faisant parcourir un trajet inventé, ce serait se jouer de cette autorité que l'œuvre architecturale véhicule autant qu'elle la subit. ■

Luc Lévesque, James Partaik et Michel Saint-Onge
Ligne de site III
La Chambre blanche
22 août — 6 septembre 1996

Luc Lévesque, James Partaik et Michel Saint-Onge, *Ligne de site III*, 1996. Détail. La Chambre blanche, Québec. Photo: Ivan Binet.

NOTES :

1. Voir notamment sur ce travail : Bruce Ferguson, "Rue Mentana", *Parachute*, no. 20 (été 1980), p. 28-33.
2. Définie dans un sens très large comme travail sur l'espace réel, l'installation représente un carrefour opportun des spécialités respectives des auteurs (l'architecture pour Luc Lévesque, la sculpture pour Michel Saint-Onge et l'art visuel/sonore pour James Partaik).
3. Jocelyne Lupien, "L'installation, Une modélisation singulière d'un contenu (surplus ?) plastique", *Espace*, vol. 7, no. 4 (été 1991), p. 14-16.
4. Cela grâce au dépôt de terre qui s'y trouve. Parce qu'il évoque deux espaces antagonistes — la cave et le grenier —, un tel espace se prêterait à la topo-analyse développée par Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace* (Paris, Presses universitaires de France, 1967).
5. Voir là-dessus : Lysanne Nadeau, "Résidence : concept ou expérience?", *Résidence 1982-1993*, Québec, La Chambre blanche, 1995, p. 15-16.
6. Cette dualité geste/image, qui me semble un ressort déterminant de cette intervention, correspond au fond à la dualité icône/index qui caractérise la photographie, telle que l'explique Philippe Dubois : «S'il est, dans la photographie, une force vive irrésistible, (...) c'est bien ceci, qu'avec la photographie, il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui l'a fait être» (Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, n.l., Nathan, 1990, p. 9).
7. Voir le compte rendu par Luc Lévesque dans la revue *Inter* ("Folklore urbain et pratiques dissolutives. De la désintégration comme modalité III : Gazon de luxe", *Inter*, n° 59 (printemps 1994), p. 34-37).

The author gives a commentary on *Lignes de site III*, the work of Luc Lévesque, James Partaik and Michel Saint-Onge made during their artists' residency at La Chambre blanche (Québec). The specificity of the interventions, although very concrete and physical, is that the results are received literally at the ethereal level, it is the atmosphere and the tonality of the place that are felt. The work is about the architecture and the issue of space where effects are experienced more than they are deciphered. For the visitor, the meaning is primarily a matter of imbuing the climate(s) that the work creates: it is less a question of looking at the elements than it is an engagement with the site, discovering the reality of the space as it is set into play. As in the case of certain works *in situ*, the site does not contain the work, it is the work.

This all happens due to the restructuring of the space: the creation of a pathway circulating through the building, alterations to the architectural elements and the disruption of the visitors' habitual movements. The pleasure of exploring, stimulated by the body's solicitation, beckons us to stoop, to climb, to bend down and to move through narrow passageways in a scaled down architecture that evokes childrens' playhouses and shelters. The artists make the building "dream", as it may be said, much more than they make it serve themselves. The architectural interventions in the end are less about contention than they are about loss of control and about mockery: lifting up strips of floorboard as if inciting the floor to a dreamlike disobedience, shaping the undefined spaces, diverting the visitor and making him travel an invented journey, this is to play with the authority the architectural work conveys as much as it is to be subjected to it.

