Document generated on 04/28/2024 12:23 p.m.

Espace Sculpture

Hélène Rochette
Les lignes mémoire

Nicole Allard

Number 51, Spring 2000

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9614ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Allard, N. (2000). Hélène Rochette : *Les lignes mémoire*. *Espace Sculpture*, (51), 48–49.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

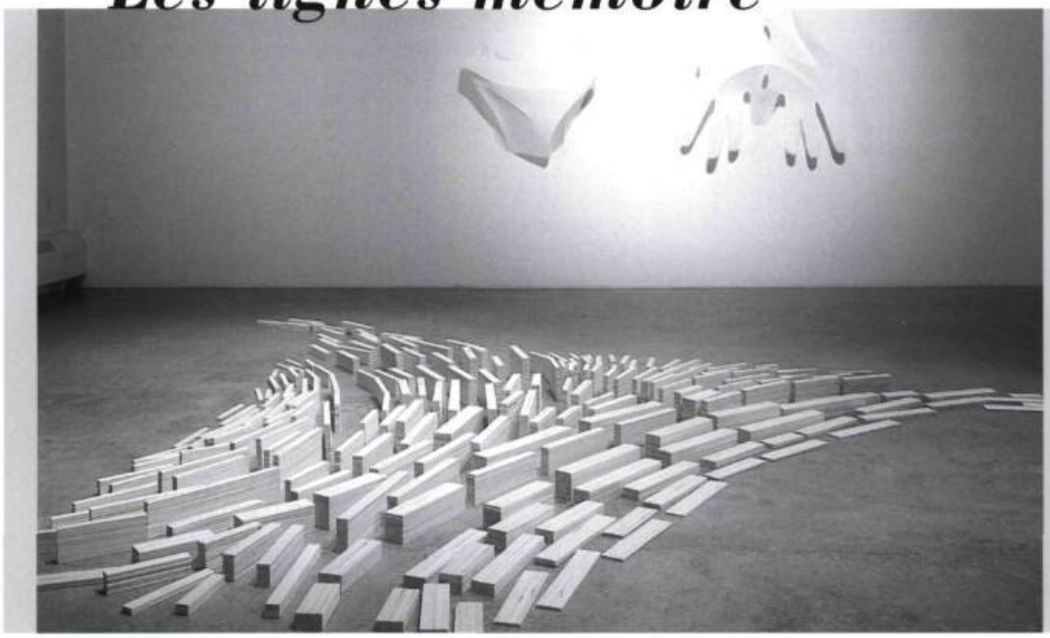
This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

NICOLE ALLARD

Hélène Rochette
Les lignes mémoire



Hélène Rochette, *Les chemins* et *Aujourd'hui 1 et 2*, 1999. Contreplaqué, 30 x 350 x 350 cm (*Les chemins*); papier Arches, 100 x 95 x 25 cm et 98 x 84 x 25 cm (*Aujourd'hui 1 et 2*). Photo: Yvan Binet.

« Les lignes mémoire sont celles inscrites sur notre corps et celles qui gravent les paysages, les modèlent. Les lignes mémoire sont la convergence du dessin et de la matière. » Ainsi la sculpteure Hélène Rochette introduisait-elle les œuvres qu'elle exposait pour la première fois en résidence à la galerie L'Œil de Poisson de Québec, en juillet dernier.

De prime abord, l'art personnel d'Hélène Rochette ne se laisse pas appréhender différemment de son art public. Si l'échelle réduite de l'un, plutôt que la monumentalité relative de l'autre, rend plus intimiste ce contact, le caractère ludique et la teneur poétique, dont l'artiste investit depuis longtemps sa production sculpturale, contribuent certainement à faciliter ce rapprochement. Il est vrai qu'Hélène Rochette aime susciter le dialogue, voire la connivence, entre l'œuvre achevée et celui qui la contemple. Pour qui veut se prêter au jeu subtil de la perception-interprétation, les indices ne manquent pas. Se laissant parfois inspirer par le lieu d'accueil de ses œuvres ou encore par son propre environnement culturel et naturel, l'artiste trace des pistes qui induisent des sens et conduisent parfois à découvrir les intentions profondes qui ont motivé son travail. Par ailleurs, les rapports entre les éléments formels (techniques, matériaux, formes, espace, couleurs) qu'elle explore et exploite de façon tantôt intuitive tantôt rigoureuse s'affirment dans sa manière de résumer simplement, de styliser avec élégance et impliquent par conséquent un autre niveau d'appréciation, plus plastique celui-là.

L'impérissable et l'immuable inhérents aux projets d'intégration de l'artiste — contexte oblige — ont pourtant fait place à la précarité, c'est-à-dire à l'intervention temporaire que suppose le mode de l'installation par lequel elle a choisi récemment de s'exprimer. Cette approche s'ouvre sur une perspective nouvelle, plus complexe et plus introspective, qui prend assise sur la thématique du temps : une notion chère à l'artiste, un « matériau abstrait » mais essentiel avec lequel elle a imaginé et réalisé *Les lignes mémoire*.

LE DESSIN COMME POINT DE DÉPART : *LA LUMIERE ET LE GESTE*

Un dessin au fusain exhibant une forme imprécise, parsemé de hachures et traversé de vides, en réalité l'évocation abstraite d'un faisceau de lumière, sert de point de départ à l'installation intitulée *La lumière et le geste*, pièce maîtresse de l'exposition. Combinant le bois, le verre et l'éclairage au néon, une plateforme lumineuse sur laquelle sont disposées en rangée de minces plaquettes de bois dynamise l'espace de sa présence irradiante. Cet étrange lit de verre sur lequel on aurait jeté un voile translucide qui calque la configuration du dessin d'origine ou sur lequel on aurait abandonné un vêtement qui déploie l'empreinte diffuse d'un corps, déconcerte. À quelle mise en scène cérémonielle nous convie-t-on ? Le dépouillement silencieux qui caractérise l'ensemble, l'énergie lumineuse qui baigne, enveloppe, traverse la matière et captive au passage, contribuent à créer une ambiance mystérieuse, immatérielle.

Un temps d'arrêt est nécessaire pour comprendre l'organisation de l'œuvre et reconstituer étape par étape son processus d'élaboration, son articulation logique. L'accumulation d'éléments non fixés (supports, plateau de verre, plaquettes, tubes néon) rend effectivement compte des nombreuses manipulations de l'artiste, révélant un à un ses gestes méthodiques et presque mécaniques (actions de superposer, de déposer, d'aligner). Ce système ordonné, à ce point fragile qu'une simple poussée pourrait l'anéantir, contraste vivement avec la spontanéité du dessin qui a servi de prémisse à l'élaboration sculpturale. D'une part, la rapidité et la liberté d'exécution, d'autre part, la patience réfléchie et le contrôle. La gestualité versus le geste lui-même qui divulgue la durée d'intervention qu'on imagine lente. Le passage de l'un à l'autre de ces modes, explique Hélène Rochette, est une façon de transposer dans la matière l'expérience initiale du dessin tout en la distançant. Étonnamment, le travail sculptural sert ici les préoccupations graphiques de l'artiste. La lumière, en le traversant, accentue les propriétés plastiques du matériau de surface, laissant transparaître, comme en filigrane, le motif rectiligne du bois laminé qui, multiplié à profusion, s'anime comme les hachures du fusain. Ces plaquettes de bois simplement déposées sur le verre imposent un rythme répétitif comme autant d'instants imprégnés et signifiés dans la matière. Ils évoquent aussi, à chaque séquence, les mots d'une écriture singulière. Lourd du souvenir des gestes de l'artiste, le temps s'égrène lentement, semble glisser d'une ligne à l'autre, d'un registre à l'autre, puis s'écouler tout à coup en cascade.

AUJOURD'HUI 1 ET 2 ET *LES CHEMINS*

La deuxième pièce d'Hélène Rochette, par le jeu de l'accumulation, réitère l'expérience du geste à travers la matière à partir du dessin, de la même façon ou presque. Inscrits comme les deux pôles d'une même entité, les deux volets de cette installation, que l'artiste a pourtant tenu à titrer séparément, sont tributaires l'un de l'autre, indissociables de l'ensemble qui nous est donné à voir.

Deux figures stylisées, sortes

de bas-reliefs en papier, montrant, d'un côté, une forme vague non reconnaissable et, de l'autre, des mains, étalent au mur leurs volumes graciles. Résultat d'un pliage délicat et d'une découpe précise, *Aujourd'hui 1 et 2* semble également découler d'une habile réappropriation de l'art séculaire de l'origami. Non loin, des alignements de planchettes et de blocs de bois aux dimensions variées déploient au sol un vaste dispositif linéaire qu'il nous faut contourner. Ce dessin-sculpture intitulé *Les chemins* impose certes des points de vue multiples mais a d'abord été conçu pour être regardé de haut, tel un plan livrant la topographie d'un territoire sillonné de réseaux et de lignes. Il invite l'imaginaire à emprunter des trajectoires pluridirectionnelles, convergentes ou divergentes, comme happé par le courant tranquille d'une rivière encombrée ou entraîné sur des chemins parallèles, d'où le titre. Dans ce mouvement de va-et-vient qui mène ou ramène tantôt au vide périphérique tantôt au centre de cet espace-plan, rupture et continuité marquent tous les parcours et toutes les échappées possibles. L'existence n'obéit-elle pas à cette règle immuable ?

L'artiste avoue s'être inspirée d'un dessin des lignes de la main pour réaliser *Les Chemins*; dessin qu'elle ne montre pas ici mais dont *Aujourd'hui 1 et 2* se fait l'écho, agissant comme point de repère et comme indicateur de sens. Les lignes de la main se sont transformées en chemins jalonnés ouverts sur de multiples et hypothétiques lectures.

LE DESSIN COMME POINT D'ARRIVÉE : EAUX

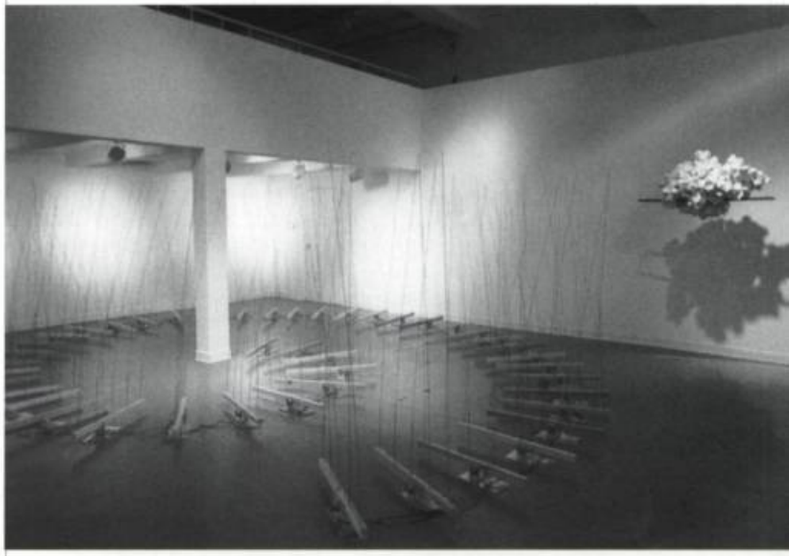
Le jeu d'accumulation se manifeste dans *Eaux* dans l'agencement de pièces de contreplaqué formant un triptyque. À l'opposé des œuvres précédentes qui ont le dessin comme point de départ, cette sculpture-tableau s'avère le résultat du hasard, un hasard calculé. Ici, le dessin n'apparaît qu'à la fin d'un processus patient qui s'apparente sous certains aspects à celui du graveur préparant sa matrice. Mais là s'arrête la comparaison. L'artiste a plutôt révélé la matière, la dégageant, la pelant même, strate après strate pour finalement mettre à nu les paysages insoupçonnés qui s'y trouvaient emprisonnés. L'ombre et la lumière, les nuances et les modelés sont nés à partir des nervures ligneuses du bois et des sillons plus sombres laissés par les résidus de colle comme autant de lignes mémoire contenues et conservées dans la matière. Partout le miroitement de l'eau, les ondoiements de surface et le plissement des vagues nous renvoient à quelque fragment d'océan, de lac ou de rivière, à quelque reflet d'une onde limpide à la fois identifiable et floue. Bref, à quelque impression fugitive qu'on croirait tout droit inspirée d'un tableau de Monet. Citation pourtant non intentionnelle.

Paradoxalement, sous cette apparence d'agitation, il y a l'immobilité, le souvenir à jamais figé. Ces petits paysages qui font basculer picturalité et sculpturalité, sans doute également en raison de leur format réduit, rappellent aussi des photographies.

Les solutions complexes sont rejetées d'emblée dans l'art sculptural d'Hélène Rochette. Ce parti pris, sans être inédit dans sa production, réaffirme une attitude pourtant bien réelle et parfaitement assimilée : rechercher le plaisir du faire par l'épuration formelle et par la réduction des moyens. Une façon, admet-elle, de s'affranchir un tant soit peu de la lourdeur technique qui entoure parfois ses réalisations publiques, dont on ne voit que le résultat final sans en deviner les préparatifs. Les œuvres installatives réunies dans *Les lignes mémoire* ne taisent pas leur temps d'exécution et ne ressemblent en rien aux objets autonomes qui sortent achevés de l'atelier de l'artiste. Elles affichent au contraire des procédés simples et des systèmes fragiles, non arrêtés, qui se situent à la limite des modes sculptural (tridimensionnalité) et graphique (espace-plan). Cette simplicité dans la démonstration, loin de diminuer le pouvoir évocateur des œuvres, en décuple l'efficacité. Dans la forme poétique en trois vers des haïku japonais, sujet de curiosité et de fascination pour l'artiste, l'économie de mots induit la largeur de sens. C'est dans la synthèse plutôt que dans l'exubérance que s'invente l'art d'Hélène Rochette. ▮

Simone Jones
Flux Machines

JOHN K. GRANDE



Simone Jones, *Wave Machine #2*, 1999. Photo: courtesy of the Centre des arts contemporains du Québec à Montréal.

Toronto-based artist Simone Jones is getting a name for her particular brand of kinetic sculpture installation. One of her strange unsettling mechanisms was on view at Centre des arts contemporains du Québec à Montréal this autumn for Montreal viewers to witness first-hand. Entering into the gallery the first thing one witnessed was forty five blade-like sheaves of five foot metal rods arranged in a spiral on the gallery floor. These tentacle-like tendrils slowly rose to body height to create an entirely artificial landscape of forms. Jones' contemplative kinetic, three-dimensional genre created a hypnotic, mesmerizing, even Zen-like effect, so subtle and slow-motion were its movements.

The single most interesting aspect of Simone Jones' kinetic *Wave Machine #2* (1999) is the way it deceives us into believing that these movements and the collectivity of repeated forms are "natural". Sometimes the rising and falling patterns of movement are sensually evocative. Other times their animated effect is as much subliminal as physical. One feels and becomes aware of the rhythmic movement of *Wave Machine #2* (1999) *over time*. Jones' intention is phenomenological, to create contemplative work that is as about *our own perception* of the mechanical movements of the forms she has created. What looks natural is actually fabricated. As the clock motors that propel each of the rods turn, they rise ever so slowly one after another from the floor in an algorithmic way. At the endpoint of the sequence there is a forest of forms we can, if we choose, walk into. The effect is serene and sage-like, of blades of grass blowing in the wind. It is the viewer who establishes a personal bodily relationship to all this tendentious movement. The viewer becomes an actor /participant in the installation's movement. Jones' *gesamtkunstwerke* projects the feeling of a wholly self-generating live organism. Jones has commented that *Wave Machine #2* (1999) is one of her earliest investigations into the relationship between visual perception and bodily perception.

Accompanying Jones' kinetic installation is a hanging mobile of interconnected tetrahedron-shaped forms that look like a model for a scientific study. *Tetrahedron #1* (1999) is a micro-biotic module of four-sided solid triangular pyramids appended to each other. This organic construction made of