

Catherine Sylvain : Géographie multiscalaire

Manon Tourigny

Number 123, Fall 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/92427ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Tourigny, M. (2019). Review of [Catherine Sylvain : Géographie multiscalaire]. *Espace*, (123), 88–90.

d'un autre espace-temps et paraissent examiner, tels des archéologues venus d'un futur lointain, les vestiges du passé. Cela dit, leur signification demeure incertaine et irrésolue. Intrigantes et équivoques, ces sculptures rappellent que l'objet d'art ne se fige pas dans un sens définitif.

Occupant la majeure partie de la salle d'exposition, une installation monumentale composée d'une enfilade de demi-cylindres blancs posés sur de fines structures de métal coloré traverse obliquement l'espace. Comparable à d'énormes tuyaux, l'installation semble relier différentes dimensions temporelles. Au sein de cette enfilade, une cimaise affiche cinq pavés carrés, rappelant cette fois-ci des bas-reliefs, qui présentent des motifs abstraits qui sont en fait des agrandissements d'empreintes de souliers de sport, insistant de la sorte sur l'empreinte écologique des activités humaines. Intitulée *Grotto*, cette installation au design épuré et au fini soigné évoque un passage et semble représenter une sorte de machine à voyager dans le temps.

Enfin, titré *Class of 73'*, un corpus de neuf dessins abstraits représentant des visages (ceux des finissants de *Night School* [l'école nocturne] de 1973 ?) est affiché en hauteur, sur la poutre longeant l'un des murs de la salle, rendant la lecture des œuvres très difficile. Fragilement collés, les dessins qui tombent sont retirés de l'exposition, les espaces vides témoignant des effets du passage du temps.

Jouant avec la temporalité, le projet s'éloigne de la simple représentation du temps comme une droite sur laquelle un point sépare un avant d'un après, le passé du futur. La densité et la complexité temporelle qu'il suggère de manière poétique nous incitent à réfléchir à ce phénomène énigmatique. En effet, *Night School* nous plonge au sein d'un espace dans lequel le passé, le présent et le futur semblent coexister. Cette temporalité multiple amène un certain effet d'étrangeté, car si le présent divise et relie le passé et le futur², lui seul existe concrètement puisque le passé n'est plus et le futur n'est pas encore. Comme l'expliquent le neuroscientifique Pierre Buser et le philosophe Claude Debru, « [...] la division de la vie en passé, présent et futur est une construction

mentale et, en définitive, illusoire. Le passé et le futur sont des formes-pensées, des abstractions mentales. [...] Donc, tout ce qui est réel, la seule chose à jamais se produire, c'est vraiment le présent, seul espace de vie³. »

Enfin, cette exposition, par son exploration de formes, de matières, de textures et de techniques, et par l'attention portée à la manière dont les œuvres occupent l'espace et engagent le corps de l'observateur, traite également de la sculpture, de sa matérialité, de ses processus, de ses possibilités, de sa spatialité et de son histoire. L'artiste aborde ce médium librement et avec une touche d'humour, car en mélangeant les styles et les genres, il semble se moquer des codes et des conventions artistiques. Par cette exploration et par son titre, *Night School* parle aussi de l'enseignement, de la transmission et de la transformation des connaissances et des traditions de génération en génération. Ainsi, nous viennent à l'esprit l'enseignement de l'histoire de l'art et celle de la sculpture plus particulièrement, mais aussi de l'histoire des civilisations et celle de l'évolution de l'humanité toujours en train de s'écrire.

1. Cité dans Pierre Buser et Claude Debru, *Le temps, instant et durée. De la philosophie aux neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2011, p. 127.
2. Nous nous référons ici à la pensée d'Aristote en regard à la mémoire et à la continuité du temps. *Ibid.*, p. 20-21.
3. *Ibid.*, p. 179.

Titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art, Geneviève Gendron collabore à divers périodiques culturels dans le champ de l'art contemporain. Son mémoire a porté sur le rôle de modalisateur spatial, perceptuel et cognitif du miroir réel dans l'art actuel. Elle a contribué au *Dictionnaire historique de la sculpture québécoise au XX^e siècle* élaboré par la revue *ESPACE art actuel* et travaille actuellement à la Galerie B-312, un centre d'artistes autogéré.

Catherine Sylvain : Géographie multiscalaire

Manon Tourigny

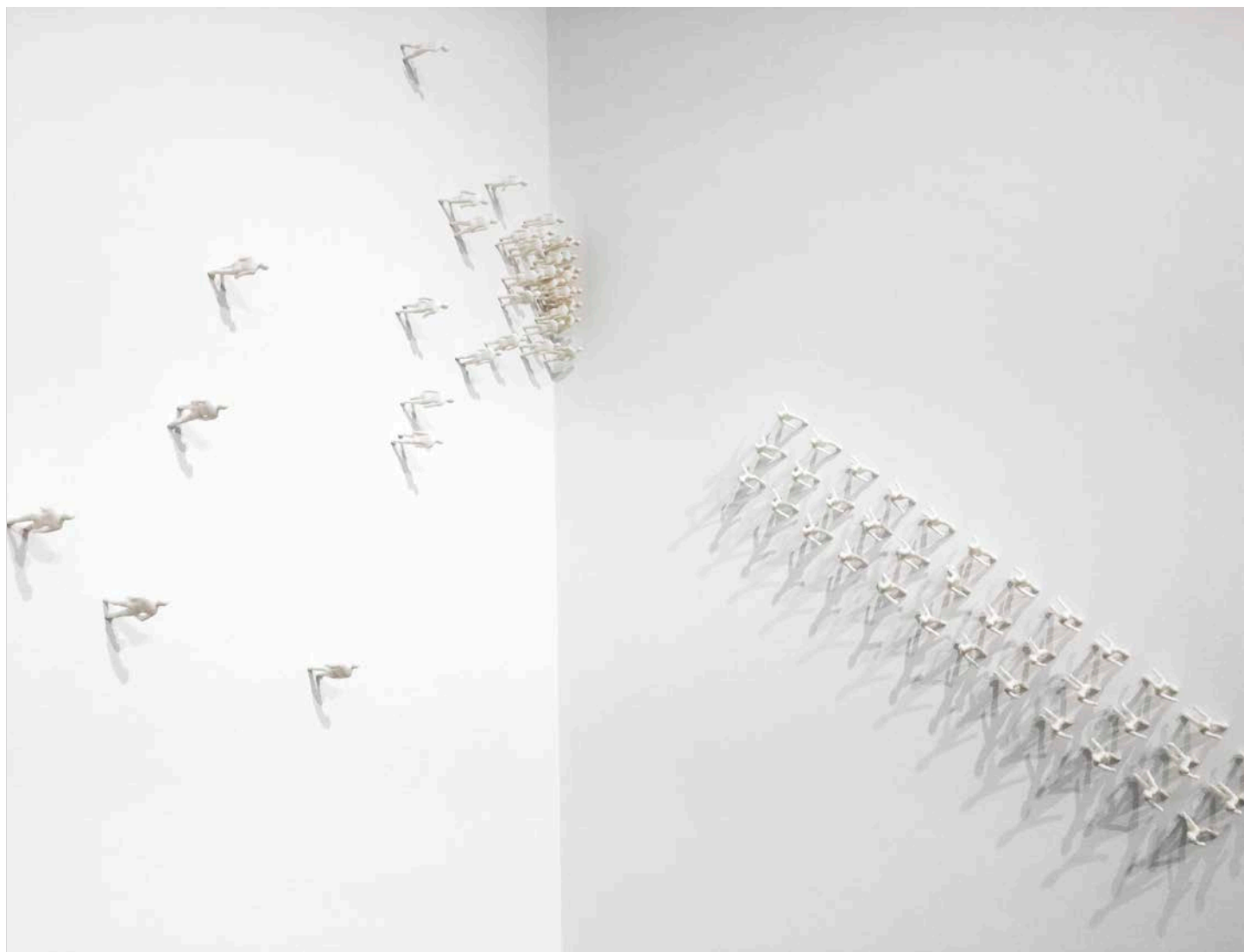
OBORO
MONTRÉAL
13 AVRIL –
18 MAI 2019

Certains artistes poursuivent leur carrière de façon soutenue, mais restent cependant plus discrets que d'autres. C'est le cas de Catherine Sylvain dont les expositions individuelles se font rares¹ même si elle pratique la sculpture depuis plus de quinze ans en réalisant, notamment,

des œuvres dans l'espace public tel, par exemple, *Point d'origine* (2014), une sculpture en forme de main installée à la Place Raymond-Plante, à Montréal, rendant hommage aux ouvriers qui ont façonné le quartier Rosemont. L'exposition *Géographie multiscalaire*, présentée à OBORO, permet de faire ce lien et de renouer avec une œuvre délicate qui parle de notre relation au monde. Sylvain décrit une partie de sa démarche ainsi : « J'utilise la sculpture comme une rupture dans l'uniformité du quotidien, et comme élément servant à déclencher un questionnement profond sur l'identité, sur les codes régissant les relations entre les gens et sur notre rapport à l'autre et à notre environnement². » C'est dans cette continuité qu'elle nous convie à considérer sa plus récente production.

Ce qui frappe, de prime abord, est la blancheur du lieu. L'artiste se sert du cube blanc de la galerie comme d'un écrin pour la mise en espace de ses personnages miniatures, blancs eux aussi. Cette importance du blanc évoque une référence à l'œuvre de Kasimir Malevitch *Carré blanc*

Catherine Sylvain. *Géographie multiscalaire (détail)*, 2019. Installation de sculptures de porcelaine, dimensions variables. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Paul Litherland.



sur *fond blanc* : même s'il est question de deux médiums et époques distincts, il y a un rapprochement à faire avec l'idée d'un blanc *infini* décrit par le peintre russe pour parler de son tableau. Les corps blancs qu'utilise l'artiste forment des points sur les murs de la salle comme des marqueurs sur une mappemonde. Selon notre position dans la galerie, les personnages deviennent parfois abstraits en agissant comme des points, des lignes ou des formes géométriques telles que le cercle. Les murs servent de surfaces comme le fait la toile ou le papier.

Ces miniatures de corps humain qui composent ce vocabulaire sculptural ne sont pas sans rappeler celles que l'artiste a mises en espace au cours de sa carrière, notamment au Musée national des beaux-arts du Québec, en 2008, dans le cadre de l'exposition collective *Intrus*, sous le commissariat de Mélanie Boucher, ou encore à EXPRESSION Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe en 2005. Alors que ces corps étaient clairement présentés en tant que sculptures par leur disposition directement au sol ou déposés sur des tables, les personnages présentés

à OBORO sont de taille réduite et s'incrudent aux murs. Ce nouveau dispositif utilisé par l'artiste se rapproche du dessin qui se dissémine sur les surfaces de la petite salle. En fait, le cube blanc de la galerie devient une page blanche qui sert dans la composition de ces dessins. Se déployant sur les quatre murs de la galerie et aussi à l'entrée de la salle, les bas-reliefs ne peuvent jamais être saisis d'un seul regard. Il est tout de même possible pour le visiteur de suivre une ligne, mais il lui est aussi possible de faire bifurquer son regard ailleurs au gré de sa propre déambulation dans le lieu. Bien qu'il soit difficile de tout voir, le visiteur semble avoir une place privilégiée dans cet univers où il devient l'élément central de l'installation. Il est au cœur de ce monde.

Ce qui sert à dessiner dans l'espace, ce sont des corps génériques blancs, non genrés. Le corps humain devient ainsi une forme neutre qui peut être modelée selon différentes postures. Il est parfois vu dans son entièreté ou souvent morcelé et en pièces détachées. Il est plié, déplié, à plat, en cuillère, debout, deux par deux, en cercle. Il sert de

vecteur sur chaque surface des murs, il se décline de différentes manières afin de créer de multiples compositions. On peut aussi le penser en tant que corps chorégraphique permettant de repérer le découpage du mouvement dans son environnement : certains de ces corps semblent marcher dans la même direction, sont disposés en rangées, se croisant parfois. Sur cette surface blanche et lisse, l'artiste explore différentes références gestuelles que peut prendre le corps dans un lieu : en lotus (méditation), à genoux (rédemption), assis (dispositions des bras et mains qui différencient les « individus » entre eux), pour ne nommer que les plus évidentes. Dans cette manière de représenter le corps, il est possible de se référer au mannequin de bois articulé qui permet l'apprentissage du dessin. Les miniatures de Sylvain lui permettent de réaliser de multiples agencements sur les murs où les personnages font des activités tant banales que plus sérieuses en les faisant cohabiter sur une même échelle.

Avec *Géographie multiscalaire*, Catherine Sylvain observe, à travers différentes échelles, l'aménagement du territoire. Celui-ci se développe autant dans la salle d'exposition qu'à l'entrée, comme si ce monde allait peu à peu déborder et trouver d'autres territoires à occuper, renvoyant ici à une perspective plus géopolitique. L'artiste considère que ces multiples configurations spatiales mettent « en perspective ces réalités qui permettent d'engager une réflexion sur différentes manières de s'inscrire dans le monde ou dans la société en partant de la sphère intime jusqu'au politique³ ». Toujours selon Sylvain, en tant qu'individu, nous faisons tous et toutes partie de « groupes, d'une société, d'un peuple, d'un pays ». L'artiste nous convie à scruter ce monde qui se déroule sous nos yeux. Ce nouveau paradigme de création pourra très certainement amener l'artiste à recréer d'autres compositions ou dispositifs directement sur les murs, à proposer un regard singulier sur l'individu dans son environnement immédiat et sur la façon dont l'individu interagit seul ou en groupe afin de mieux comprendre ce que nous sommes, ensemble.

1. En sol montréalais, la dernière exposition individuelle de l'artiste remonte à 2004 chez CIRCA. Cependant, la pratique de Catherine Sylvain a été vue à l'occasion de plusieurs expositions de groupe, dont l'exposition *F E U* présentée en 2018 à la Maison de la culture Frontenac.

2. Sur le site de l'artiste consulté le 9 juin 2019. http://catherinesylvain.com/blog/?page_id=398

3. Propos recueillis par courriel le 17 juin 2019.

Manon Tourigny est commissaire et autrice. Elle rédige des textes pour des revues spécialisées en plus d'écrire des opuscules pour différents organismes artistiques. Depuis plus de 15 ans, elle s'implique activement dans le milieu des arts visuels, notamment à VIVA! art action et au RCAAQ où elle siège au sein des conseils d'administration. Elle fait partie du collectif de commissaires N. & M., qui centre ses recherches sur les collaborations, les processus artistiques et la contamination entre les artistes, les œuvres et le rôle même du commissaire. Elle travaille au Centre CLARK.

Karen Trask : *Nœuds d'écoute/Listening Knots*

Guylaine Chevarie-Lessard

OBORO
MONTREAL
13 AVRIL –
18 MAI 2019

Entrer en rapport avec l'œuvre de Karen Trask produit le même effet que la lecture d'un poème. Ce qui est donné à lire, ou plutôt à voir, ne se résume pas en un énoncé ni une idée. Il n'y a pas de message dans l'œuvre de Trask, comme il n'y a pas de narration. Notre rapport au langage s'en trouve modifié, voire déstabilisé. Comme le dit la poète Hélène Dorion : « On saisit un poème plutôt qu'on le comprend¹ ». On saisit l'œuvre de l'artiste sans savoir exactement ce qui se saisit en soi à la rencontre de l'œuvre. Quelque chose se passe, mais on ne saurait dire exactement cette chose. La chose nous échappe tout en étant saisie. C'est de cette manière aussi que l'artiste m'a raconté sa rencontre avec l'œuvre de Virginia Woolf, *Les vagues*, dont elle s'est inspirée durant les deux dernières années pour créer son dernier corpus d'œuvres, *Nœuds d'écoute/Listening Knots*, présenté chez Oboro ce printemps.

« La première fois que j'ai lu *Les vagues*, me dit Trask, je n'ai rien compris. » Elle ne saisissait pas, à ce moment-là, ce qu'il y a entre les mots, le fil qui relie les six monologues intérieurs des six personnages qui traversent le paysage de ce roman-poème. Des années plus tard, alors qu'elle apprend qu'elle aura une résidence de deux ans au bord de la mer au Nouveau-Brunswick, à l'Université de Moncton et l'Université Mount Allison à Sackville, et qu'elle désire travailler à partir de l'œuvre d'une écrivaine, comme elle l'a fait avec *Ulysse* de James Joyce² et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust³, elle repense aux *Vagues* de Woolf. Quand elle reprend contact avec cette œuvre, un passage de Woolf lui sert de guide : « ...considering how I feel in my fingers the weight of every word.⁴ » Cette métaphore du langage poétique concrétise sa propre manière d'aborder les mots. Comme pour l'écrivaine, l'artiste façonne les mots avec tout le corps en filant les pages des livres avec ses mains.

Nœuds d'écoute est le nom que donnent les pêcheurs au type de nœuds utilisés dans la confection de leur filet. Ces nœuds, l'artiste les refait en papier, un papier puisé dans quatre dictionnaires : un français, un anglais, un mi'kmaq et un acadien. Elle en crée un énorme filet à pêche, qu'elle aura d'abord plongé dans la baie de Fundy, puis dans l'Atlantique, — on y voit encore la couleur rouge de terre de Sienna brûlée des terres du Nouveau-Brunswick qui l'a teinté — avant de nous le présenter tombant du plafond de chez Oboro. Ce filet est pour elle une allégorie du langage où différentes voix, différentes langues s'entrelacent, s'interpénètrent et deviennent interdépendantes les unes des autres, comme dans notre histoire culturelle. Il est aussi pour Woolf, comme pour Trask, ce qu'on lance pour attraper une idée, une source d'inspiration. Mais on ne peut pas oublier non plus qu'un filet réfère