

Ateliers nomades / Ateliers sédentaires

Jean Tourangeau

Volume 35, Number 140, September–Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53753ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tourangeau, J. (1990). Ateliers nomades / Ateliers sédentaires. *Vie des arts*, 35(140), 56–59.

ATELIERS NOMADES

ATELIERS SÉDENTAIRES



Suzanne Martel
Iles, 1990.
Béton; 153 x 153 x 10 cm.
(Photo C. Morel)

Jean Tourangeau

«**E**st-ce clair? On dit qu'une œuvre s'explique par elle-même, que les commentaires de l'auteur sont superflus. C'est vrai en principe! Mais l'art contemporain n'est pas toujours d'accès facile et il est parfois utile que l'auteur prenne le lecteur par la main et lui propose un itinéraire.» Witold Gombrowicz *La pornographie*.

C'est sans doute à cette aventure que nous convient les artistes lorsque nous visitons leurs ateliers. A voir leur processus créateur après coup. Plus précisément, à assister à son déroulement, comme si la description témoignait d'un imaginaire dont les œuvres incarnent le parcours réel. Une voie sans frontière certes, mais qui comporte paradoxalement certaines limites. Qu'en est-il quand l'imaginaire témoigné est confronté à l'œuvre?

Québec: ateliers ouverts 90 est la suite de la première manifestation du genre, inaugurée en 1984 lors de l'événement estival: Les grands voiliers. On l'y greffa afin de profiter de l'affluence qu'on attendait. Ce projet de diffusion en était peut-être un de consolidation, car on sait que cette idée du rassemblement, promue par les artistes eux-mêmes,

survenait au moment où la toute dernière galerie commerciale, intéressée à cet art qui fut déjà nommé «avant-garde», fermait ses portes.

Depuis lors, comme dans une biennale, les artistes de toutes allégeances et de pratiques variées se réunissent sur un territoire où généralement ils(elles) vivent en solitaire, la plupart de leurs ateliers se situant dans une trame urbaine laissée à l'abandon, en plein quartier industriel et populaire. Cette diversion momentanée dans leur cheminement, cette récupération de l'événement constitue pour eux une sorte de «ready made», un objet trouvé à l'échelle de la ville.

Sur cette toile de fond, dont les substrats sociologiques et économiques ne sont pas sans intérêt, rappelons que, dès le déménagement de la galerie parallèle La Chambre Blanche dans ce même quartier, en 1982, ses membres mettaient de l'avant un programme d'accueil, à intervalles réguliers, d'artistes en résidence. Pour un temps éphémère, la salle de la galerie réservée à ce programme se définit non plus par sa nature physique d'habitat, mais par la nature du projet qui l'habite.

Chacun cherche, en transgressant la nature de l'habitat, à faire de ce lieu, toujours le même, un territoire hors limites. Et plus il y aura de participants, plus il y aura d'interventions dissemblables. Cette transgression ne correspond-elle pas à la définition de l'atelier?

Dans cette veine, on peut noter ceux et celles qui ont utilisé cet environnement intérieur en s'en appropriant l'architecture. Ainsi Gaétan Cantin et Johanne Noël, en mars 86, amplifient sa fonction décorative à l'aide de peinture ordinaire, de chutes de papier peint, de revêtements de fausse brique, d'abord pour marquer le contraste avec l'aspect neutre et blanc de la galerie et révéler ensuite l'usage antérieur du local. Françoise Girard au contraire, avait auparavant diminué la partition des pièces, l'avait gommée en un ensemble uniformément blanchi, en murant les fenêtres et en faisant disparaître tous les accidents, les détails tel le système de chauffage, etc.

Pour Françoise Girard, le lieu doit être une forme pleine, un référent, dont le post-minimalisme nous laisse entrevoir les potentialités intrinsèques. Pour Gaétan Cantin et Johanne Noël, il est un dépôt de traces, d'arabesques, au même titre que le mélange du baroque mexicain, voire une parodie du décoratif si l'on y porte un regard post-moderne. Autrement dit, des méthodologies opposées échafaudent, par le biais d'un même gabarit, une découverte «de la conscience en tant que lieu», pour citer Béatrice Reuillard, l'une des participantes à l'atelier en



Hélène Rochette
Horizon hostile, 1989.
Acrylique sur bois; 117 x 234 x 13 cm.

résidence.

Mais en dehors de la salle réservée au programme, il faut aussi s'intéresser aux artistes qui utilisent les recoins, qui ont recours aux interdits. Par exemple, les Ozan-Groulx, en 1982, se sont servis du monte-charge désaffecté pour étaler du foin, puis de la terre, à la manière de Walter de Maria pour le New York Earth Room. Ou encore, interroger, chez Sylvie Bouchard, le sens véritable de ses



Lucie Lefebvre
Confidences au jardin, 1989.
76 x 106,7 cm.

panneaux sur bois polychromes de *Entre l'installation et la ville*, début 1985, qui mettaient à découvert le motif de l'ascenseur comme point de jonction, de ralliement, entre la basse-ville et la haute-ville. Attitude à propos de laquelle Buren notait déjà, en 1975: «L'architecture d'une galerie dans laquelle l'œuvre doit s'articuler ce n'est peut-être pas seulement la salle d'exposition proprement dite... C'est peut-être aussi l'architecture extérieure de la galerie, l'escalier qui y mène ou l'ascenseur, la rue qui y conduit, le quartier où elle se trouve, la ville...»

En ce qui concerne les ateliers ouverts, on nous invite ici à un périple bisannuel qui ranime nos souvenirs en renouant avec un circuit temporel. Le fait de «revisiter» Hélène Rochette, qui a disposé cette année des grands H de bois, à plusieurs faces de couleurs vives, tirés d'un projet antérieur de bibliothèque, montre qu'elle est autant «une sculpteure qu'une coloriste» comme elle dit. Cette hybridité nous amène à percevoir l'alphabet à la fois comme la base commune du langage occidental et comme les blocs d'un jeu d'enfant qui, pour nous, se déplaceraient au gré des associations.

Suzanne Martel et Diane Landry illustrent leur intérêt envers le support en circonscrivant et le sol et le mur. Chez cette dernière, les tuiles de goudron noir rappellent, de façon métonymique les toits de la ville, notamment parce qu'elles sont collées sur de petits socles, des boîtes dont le contenu est posé sur celles-ci. Suzanne Martel, elle, travaille par topographie concentrique pour conditionner notre œil, localiser les zones voisines, les vides et les pleins, appréhender la légèreté en regard de l'apparente lourdeur des matériaux. Où est le milieu? Comment peut-on s'orienter?

Selon ce point de vue, une pratique sculpturale peut tenir compte de l'architecture ambiante. En empruntant la forme du corridor, les structures de bois et les surfaces de métal, brossées sur une face et rouillées sur l'autre, de François Robidoux, expriment cette dualité du dedans et du dehors. Par ailleurs, on pourrait y voir une paraphrase des

constructions comportementales des édifices urbains telles que Morris et Graham, ou même Murray Macdonald les ont expérimentées chez nous, au milieu des années 80, par le biais du type de circulation qu'elles supposaient.

La photographe Lucie Lefebvre procède-t-elle autrement lorsqu'elle fait prendre la pose aux objets peints qu'elle confectionne et met en scène avant le temps de pause de la photo? Comme si la scénographie mimait le parcours qui va de ces objets refabriqués à la surface peinte, une distance que la théâtralité dynamise, face à la chambre noire qui représente, par comparaison, l'intimité, l'atelier de la photographe.

La pratique picturale où la représentation tient lieu de fondement fixe notre attention sur ce micro-espace. Dans le cas de Jocelyn Gasse, l'installation met en jeu la déambulation, mais partielle et fragmentée, puisque ses œuvres se présentent frontalement et que cette disposition nous empêche d'en faire le tour. Dans le même temps, le parcours fictif concourt à l'édification d'une atmosphère romantique qui procure un effet globalisant plus sensible, en fait, que la pose et l'assemblage des panneaux.

Et si l'atelier était une catégorie indéfinissable, un objet indescriptible parce que non-prescriptible, étant donné les niveaux d'hétérogénéité qui l'occupent? Ainsi *Le chalet dans la ville*, de Carole Baillargeon, Hélène Rochette et Helga Schlitter, parachevé à l'automne 1989, explicite bien cette pensée, tant conceptuelle que visuelle, appliquée à un lieu qui a changé de fonction au cours d'un certain laps de temps. Une maison de bois, une ancienne cabane de vendeur d'autos, sur le bord d'un boulevard achalandé, est apparentée à l'image que le bâtiment aurait dans un environnement naturel: celle du chalet.

À l'intérieur, la peinture écaillée est le signe du passage du temps, mais aussi des nombreuses couches de sens. La transposition de la nature contemplative veut peut-être, dans cette voie, nous amener à penser que l'atelier est un lieu instable où «le peintre et son modèle» charpentent métaphoriquement un espace illusoire que les visiteurs peuvent démonter à loisir.

Le dessein de l'atelier ouvert serait alors de faire entendre une seule voix mais disant une multiplicité de sujets. Ainsi le regard sur les choses se poserait comme inachevé, le temps présent n'en étant qu'une possible ramification. Voilà pourquoi la pratique de l'atelier est sans bornes et qu'il n'y aura jamais assez d'ateliers, en résidence ou non. ■



Sylvie Bouchard
Entre l'installation et la ville, 1985.
Pigments et pastel sur papier
Québec, La Chambre Blanche.