

Machines et machines
Du mouvement en sculpture

Sonia Pelletier

Volume 6, numéro 4, été 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9845ac>

[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

Pelletier, S. (1990). *Machines et machines* : du mouvement en sculpture. *Espace Sculpture*, 6(4), 50–51.

MACHINES ET MACHINES:

Sonia Pelletier

Lors de l'exposition *Machines et machines*, présentée en deux volets, la galerie *L'Oeil de poisson*¹ à Québec s'est littéralement transformée en salle de jeu. Les conservateurs, Claude Bélanger et Pierre Vinet, ont choisi de réunir une dizaine de sculpteur-e-s venant de Montréal et de Québec pour produire une oeuvre d'art

mouvement en art est apparu avec des précurseurs comme Archipenko, Duchamp, Gabo, Nagy, Man Ray. Un second souffle est venu de Schoeffer dans les années cinquante, suivi de Bury, Tinguely et Kramer. Plusieurs intérêts étaient alors en jeu : l'importance accordée au spectateur, la fascination pour la machine, les nouvelles technologies, la puissance et l'effet du mouvement au-delà de l'oeuvre elle-même, ainsi qu'une remise en cause de l'art traditionnel et figuratif. Au Québec, les producteurs de "machines cinétiques", dans les années soixante, ont été Dallégret, Lajeunie, Demers, Cournoyer, Levien et Fusion des arts.

Mais qu'est-ce qui peut déterminer la pertinence d'un événement isolé d'art cinétique aujourd'hui, (outre le fait de la dimension ludique et donc de plaisir), dans un paysage culturel où, le plus souvent, les expositions bien qu'intelligentes sont d'aspect plutôt sérieux... Est-ce une volonté de s'inscrire en dehors des pratiques courantes, de proposer un "plus" qui s'accorderait avec notre monde changeant et qui viendrait faire éclater la fixité de sa représentation? Est-ce une logique des préoccupations formelles en art, voire la recherche d'un langage spécifique empruntant à d'autres modes expressifs pour sortir de ses propres limites? La peinture cherche de nos jours à atteindre une certaine tridimensionnalité, les objets design réclament le statut de sculpture et celle-ci, en regard de cette exposition, revendique sa mouvance et demande au spectateur de l'animer.

En effet, pour que le mouvement soit perceptible ou senti, la majorité des sculptures exposées exigeaient une action de la part du récepteur : il pouvait déclencher une mécanique par le biais d'un bouton ou d'une pédale. Se dégageait alors un principe synesthétique qui, selon Abraham Moles, consiste à assaillir simultanément ou de façon juxtaposée le plus de canaux sensoriels possible. Ce mode de perception agissait donc directement sur la mémoire avant de s'occuper de façon plus habituelle de l'oeil.

Pierre Fournier a conçu une machine dont l'appareillage est presque exclusivement construit à partir de photographies représentant une main et reliées les unes aux autres par un fil au mur. Chacune des photos (carrées) tournait sur elle-même lorsqu'elle était actionnée par un dispositif au sol. Un produit plutôt culturel et dont le mouvement vient marquer la faille d'une information objective en photographie.

Dans un tout autre ordre d'idée, Douglas Buis, dont la confection de machines est plus familière, nous donnait cette fois-ci un engin faisant bouger du gazon en mouvement ondulatoire. Un alliage mécanique/nature qui cohabitait harmonieusement, réglant ainsi une ancestrale dualité. Il s'agissait d'une invention plutôt mimétique mais ingénieusement amenée pour nous faire croire de façon poétique que le "gazon respire" comme le poil sur le dos d'un animal.

En récupérant des matériaux tels que des chaussures usées et des jouets d'enfants, Réal Patry -également adepte de la sculpture qui bouge - donnait sa version de divers comportements sociaux et scènes de la vie quotidienne par le biais d'un convoi de patins à roulettes ne cessant de tourner en rond. Une pièce des plus explicites quant à l'appréhension d'un "réel" social et colportant aussi une dimension incontournable d'humour.

Plus conceptuel, le travail de Daniel Bérubé mettait en place un dispositif articulé à l'aide d'une table, d'un carrousel à diapositives et d'une petite sculpture dont la mécanique hybride ressemblait à un mécanisme d'horloge. Faisant référence au mouvement pathologique de l'épileptique, l'artiste a choisi d'y intégrer, au sol, le portrait de Dostoïevsky

Dans l'idée d'une "sculpture habitat", plus près d'une structure architecturale, le projet de Steven Curtin était sans doute le plus représentatif de ce volet. Sous forme de petite maison sur pilotis, cette sculpture réclamait plutôt la configuration d'un "phare" qui éclaire ici métaphoriquement le spectateur. Par un mouvement de "va-et-vient" ascendant et descendant, une fiche d'alimentation montait à l'intérieur du "phare" provoquant ainsi une sorte de "court-circuitage" lumineux.

Robert Gagnon, pour sa part, présentait une sculpture des plus inusitées quant à sa "mise en mouvement" : l'artiste s'est servi d'un cochon pour faire tanguer sa cage/tête de robot. Tel un décor de théâtre peint en trompe-l'oeil, la construction se rapprochait davantage de l'objet design. Ainsi mis en évidence, cet habitat peu commun et peu commode renvoie néanmoins directement à l'image du déséquilibre provoqué par la domestication.

UNE ORGANISATION
MÉCANIQUE EST SOUVENT
LE SUBSTITUT TEMPORAIRE
ET COÛTEUX D'UNE
ORGANISATION SOCIALE
EFFECTIVE OU D'UNE
ADAPTATION
BIOLOGIQUE SAINNE.

L. MUMFORD

cinétique. L'exposition ne fut pas sans intérêt surtout que les propositions ne semblaient pas conditionnées par les acquis historiques issus de cette pratique. En outre, les artistes ne se sont pas contentés de répondre à une commande puisque, pour plusieurs d'entre eux, la thématique s'inscrivait directement dans leur démarche actuelle en sculpture.

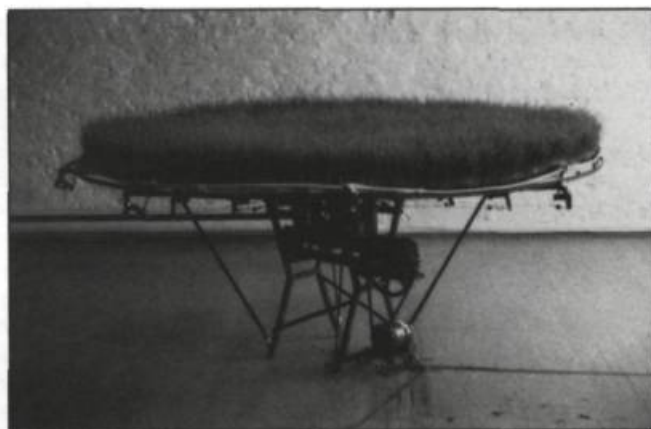
Durant les temps forts de l'art cinétique (1915-25 et 1955-65), bien des débats ont eu lieu tant sur le plan théorique qu'esthétique. Tantôt réel, tantôt virtuel, le

DU MOUVEMENT EN SCULPTURE

De nature plus didactique, le travail de Mireille Plamondon s'apparente notamment à l'architecture et à sa "mise en place" par la machine. Sa sculpture donnait à voir des mécaniques mimant à la fois l'invention de la première machine conçue pour le cinéma d'animation et une autre qui consiste à soulever et à acheminer des éléments architectoniques (ici, la rosace de l'Église Notre-Dame-de-Paris). La sculpture, également, parle d'énergie humaine (dessin animé) et hydro-électrique (pylônes) et ce, en continuité avec la recherche stylistique de l'artiste. En respectant les acquis de sa démarche actuelle, Plamondon a réussi à effectuer une synthèse historique du mouvement et de son évolution à travers l'invention de machines.

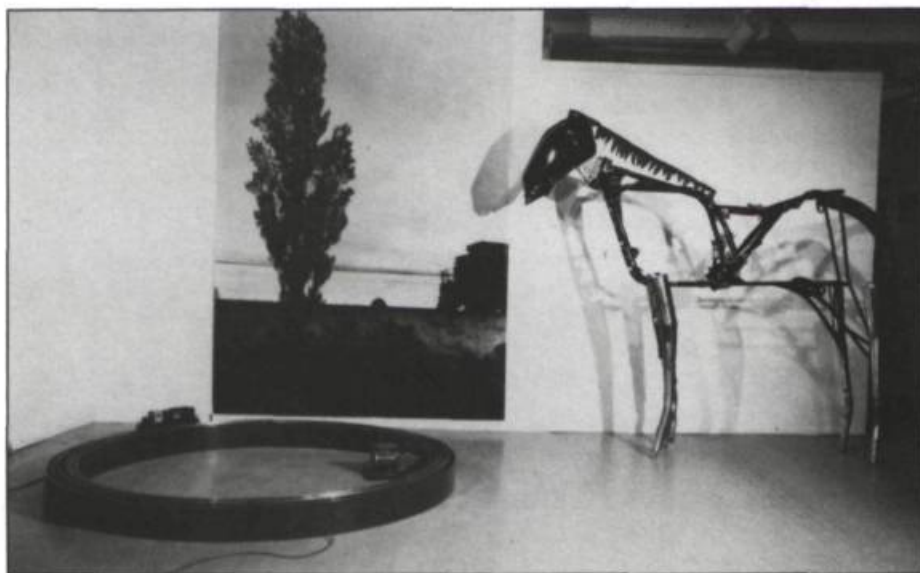
Douglas Buis,
Grass Piece, 1990.
Techniques mixtes.
1,5 x 0,9 m.

Photo : Claude Bélanger.



Éric Raymond,
Portes logiques, 1990.
Techniques mixtes.
2,4 x 3 x 1,5 m.

Photo : Claude Bélanger.



Éric Raymond proposait une réflexion tout à fait convaincante sur le temps et sa vitesse. Avec une mise en scène réunissant la photographie d'un paysage au mur, une sculpture/cheval construite avec des pièces de moto et, au sol, un train sur une piste circulaire, Raymond tente un mode métonymique qui s'articule à partir des moyens de transport. Il renverse une convention (au sol, la piste circule à contre-sens et le train avance lorsque celle-ci s'arrête); il utilise la photographie de façon plus traditionnelle pour signaler la fixité du temps; en outre, par une transformation sculpturale élogieuse, on voit bien qu'aujourd'hui la moto a remplacé le cheval.

Telle une fiction, la sculpture *Aquatonic* d'Agnès Dumouchel permettait d'entrer dans un monde imaginaire et inatteignable où seuls les poissons peuvent vivre. L'artiste travaille habituellement des

objets/habitats destinés à une faune sous-marine. La céramique lui sert à fabriquer ces genres d'aquariums/planètes. Elle tente ainsi d'extérioriser "l'intériorité" d'un certain univers onirique. La circulation de l'eau et celle des poissons constituaient le mouvement principal de la pièce.

Axée sur la notion de perception de l'image, l'invention de Jean Ferschke se présentait au mur comme une boîte avec des bandes séquentielles comprenant des images/objets et des images/photos. Ces séquences «déterminent un principe d'animation illusoire dont la vitesse est variable et im-

pliquent des éléments autant bidimensionnels que tridimensionnels».

Tant de propositions, tout aussi singulières les unes que les autres, ne m'ont pas permis de faire aisément des recoupements ou des catégorisations; de la même manière que les conservateurs n'ont pas pu les réunir en une seule exposition. Tout au plus, est-il possible de ressortir quelques grandes lignes et de constater que la "jeune sculpture" se porte bien. Au-delà de la thématique qui réunissait les artistes, il s'agissait d'abord et avant tout de sculpture. En effet, en état d'inertie, les réalisations donnaient un bon aperçu de ce qui se trame au sein de la relève. Bien sûr, il existe une pratique actuelle qui utilise le mouvement : notamment Kim Adams, Doug Back, Joëlle Morosoli, Robert Saucier, etc... L'appel, ici, était plutôt ciblé du côté de la relève et *L'Oeil de poisson* s'y prêtait bien. Dans l'ensemble, on aurait pu s'attendre à une plus grande utilisation de la technologie de pointe, mais les artistes ne sont pas tombés dans le piège de la surenchère. Ils ont, en majorité, récupéré des matériaux pour construire leurs pièces. Un peu comme des "Léonard de Vinci", ils ont inventé de façon imaginaire des fonctions mécaniques à leur sculpture avec des moyens plutôt artisanaux. Nous étions loin, certes, de l'émerveillement des futuristes devant la machine, cette "toute-puissante"! Le concept binaire nature/culture étant implicite dans presque tous les projets, c'est davantage une tentative de dénonciation qu'on pouvait y lire. ♦

1. Premier volet (Pierre Fournier, Douglas Buis, Réal Patry, Daniel Bérubé, Steven Curtin) : du 13 au 28 janvier 1990. Deuxième volet (Robert Gagnon, Mireille Plamondon, Éric Raymond, Agnès Dumouchel, Jean Ferschke) : du 1 au 18 février 1990.