

## Risque de gel au sol

*Risque de gel au sol*, Galerie Espace Virtuel, Chicoutimi Du 15 juillet au 29 août 1985

Claire Gravel

Volume 30, numéro 121, décembre–hiver 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54087ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Gravel, C. (1985). Risque de gel au sol / *Risque de gel au sol*, Galerie Espace Virtuel, Chicoutimi Du 15 juillet au 29 août 1985. *Vie des arts*, 30(121), 68–69.

Poe et à Gustave Flaubert mais refuse d'être considéré comme un peintre littéraire. Figuratif, il n'en néglige pas pour autant «l'autonomie de la ligne abstraite». Il trouve les impressionnistes trop bas de plafond et reproche à Cézanne «la placidité impassionnée de son art où l'âme est absente». Pour aller à l'essentiel, il se cantonne d'abord dans le noir puis, pour «reconstituer ou amplifier la vie», il se tourne vers la couleur.

Né en 1840, à Bordeaux, Odilon Redon passe toute son enfance, «enveloppé de ses rêves», dans la propriété familiale de Peyrelade, en Médoc. Après de piètres études, il étudie la peinture mais aussi l'architecture. A Bordeaux, Rodolphe Bressin l'initie à la gravure et à la lithographie. A Paris, il entre à l'atelier libre de Gérôme de l'École des Beaux-Arts. Il rencontre Corot et Courbet, mais c'est l'influence de Delacroix qui le marque le plus. En 1880, il épouse Camille Falte et mène une vie rangée, bourgeoise, loin de la bohème artistique de l'époque.

Dans sa plongée dans les vertiges et les mystères du regard, Redon énonce, à sa façon, tous les ferments qui allaient créer l'art moderne. Il est nécessaire aujourd'hui de le replacer à sa juste place et d'appréhender toute l'ampleur de son art. Une récente exposition, organisée par Gilberte Martin-Méry à Bordeaux<sup>2</sup>, a montré, avec une rare intelligence, les «vraies dimensions» de Redon, «précurseur de tous les mouvements par lesquels le XX<sup>e</sup> siècle a fait contrepoids au réalisme développé par le positivisme borné du XIX<sup>e</sup> siècle»<sup>3</sup>.

D'emblée, avec les Noirs, Redon s'affirme comme le peintre du regard écartelé entre le visible et l'invisible. Dans ses fusains et ses lithographies, il ramène à la surface de l'image toutes ces visions retenues de l'autre côté du miroir (ou du masque), là où le regard oublie de s'aventurer. Il pourfend l'artifice qui recouvre «la matière obscure» et nous oblige à voir ce qui fermente dans les bas-fonds de notre imagination.

Le noir, c'est la couleur de l'abîme, de l'épaisseur des choses et du sommeil dépourvu d'air. Le noir, c'est aussi la couleur qui transforme l'œil en une simple sphère. Redon aime la certitude et la froideur de cette couleur obstinée. Il l'utilise parce qu'elle témoigne sans tricher. Le noir, c'est avant tout la couleur des traces du feu disparu.

Dans les Noirs, Redon jette le regard en pâte aux images les plus impénétrables. L'œil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini ou éveille la vie au fond de la matière obscure. Il flamboie comme une vision céleste ou traverse le ciel sombre comme un météore. Redon donne un regard à ses gnomes, à ses anges, à ses chimères, et à ses prêtresses. *La Folie*, 1877, nous regarde. *L'Araignée*, 1887, aussi. Nous sommes observés, scrutés par ces visages incertains et ces germinations organiques.

L'invisible s'infiltré dans le regard pour se faire accepter comme une étrange réalité. Avec les Noirs, Redon donne une résonance toute particulière au conseil de Corot: «A côté d'une certitude, mettez une

incertitude». Pour peindre le vrai, il dénonce le faux. Pour débusquer l'invisible, il passe au travers du visible et puis, des ténébres, il va vers la lumière.

A partir de 1890, Redon «épouse la couleur». C'est une peinture, *Les Yeux clos*, 1890, qui marque son passage du noir à la couleur. Cette jeune femme aux yeux clos tourne la page des rêves tourmentés et des forces obscures. La couleur, sensible, subtile et légère, entraîne Redon du côté des *Ophélie*, des *Pégase* et des *Chars d'Apollon* et l'égaré parfois dans la délicatesse un peu trop léchée des *Fleurs* et des *Papillons*.

Avec la couleur, le regard s'embue, se retire, se retourne sur lui-même. Comme l'aveugle n'a pas besoin du miroir, cette peinture n'a pas besoin du regard car elle découle d'une douloureuse expérience de la dissolution des limites entre le visible et l'invisible et en porte encore les stigmates. Derrière les yeux clos du *Christ*, du *Bouddha*, de *Pandore* ou de *Vénus*, le monde chaotique des Noirs veille et affûte ses regards.

Pour Redon, la couleur, c'est le souffle qui enfièvre le tissu de l'image confrontée à l'affectation de ses signes. Elle condamne la lumière à trahir, sans les nommer, les impuretés et les lacunes de l'espace qu'elle enveloppe. Le regard bute alors sur cette fragile vérité de la peinture qui explique toute l'exigence de son repli stratégique.

1. Jorge-Luis Borgès, *Histoire universelle de l'infamie*.  
2. Odilon Redon, 1840-1916. Tenue au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, du 10 mai au 1<sup>er</sup> septembre 1985.  
3. René Huyghe, Catalogue de la même exposition.

## RISQUE DE GEL AU SOL

Claire GRAVEL

L'exposition *Risque de gel au sol* qui s'est déroulée à la Galerie Espace Virtuel, de Chicoutimi<sup>1</sup>, était une tentative de construction collective de quatre artistes de la région, Richard Langevin, Guy Nadeau, Jean-Jules Soucy et Ronald Thibert. Cette aventure a débuté en janvier, avec des propositions communes de théoriciens: Jacques Bachand, Guy Bellavance, Manon Blanchette et Claire Gravel. Ceux-ci ont abandonné la partie, étant impuissants à penser une œuvre en gestation et ne voulant pas influencer le choix des artistes dans leur champ personnel d'investigation.

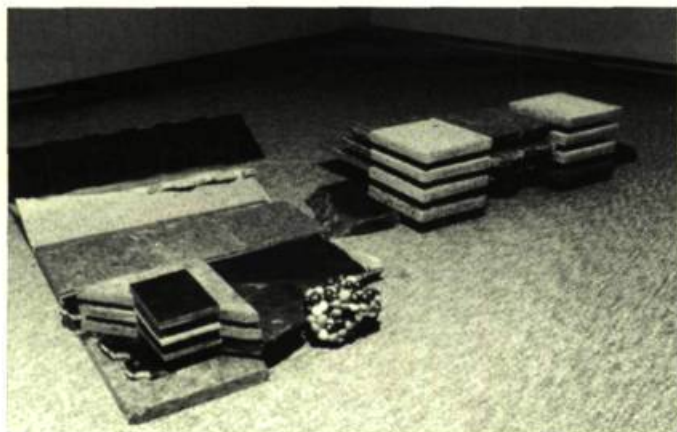
C'est d'après les trois sculptures de Guy Nadeau que les autres pièces se sont lentement agencées. Nadeau se trouve dans

une position proche de la sculpture minimaliste d'André Fauteux et d'Henry Saxe. Sur ses plaques d'acier, à peine soulevées du sol, il dessine à grands traits les lignes de soutien.

Soucy est un artiste difficile à étiqueter. Ses molécules de boules multicolores sont posées sur des livres de physique: elles sont enveloppées dans du plastique, les isolant, pourrait-on dire, des germes. Il coiffe des galets de tuques de toutes les couleurs. La tuque est-elle un rappel de la tradition, telle que dénoncée par Paul-Émile Borduas dans le *Refus global*: «Au diable le goupillon et la tuque! Mille fois ils extorquèrent ce qu'ils donnèrent déjà!». Mais à côté de la citation, il y a l'utilisation de découpes commerciales de tissus, comme récupération du matériau pauvre. Ensuite, toutes ces boules de couleur, qui vont se déployer sur le mur du fond, inscrivent l'œuvre dans la tradition picturale du pointillisme, d'ailleurs, Soucy, se définissent comme peintre et non comme sculpteur. N'ose-t-il pas faire un discret hommage à *Guernica* de Picasso avec un

tas de molécules blanches, grises et noires? En fait, cette exposition remet en question la différenciation entre la sculpture, d'une part, et la peinture, de l'autre. Contrairement aux dires du théoricien américain du modernisme, Clement Greenberg, pour qui la sculpture se devait d'être un dessin aérien, une structure de lignes de métal traçant des formes géométriques les plus épurées dans l'espace, les installations ont été produites délibérément en fonction du sol, au risque d'y geler.

Thibert expose les moules des sculptures édifiées au Symposium International de Sculpture de Chicoutimi, de 1980. Dans cette volonté d'en faire voir la matrice couchée et d'aligner la coupure, la fente du sexe dans le centre médian de la galerie, Thibert fait assoir l'exposition sur un axe. Il ne montre pas seulement cette matrice comme l'œuvre première, ce qui en appelle au mythe de la fécondité, mais la place au centre de l'exposition, au centre du lieu: vision de l'éternel retour, comme l'a décrit Mircea Eliade.



1. Richard LANGEVIN.  
Installation, détail.



2. Installation, détail.  
(Photos Paul Cimon)

Le matériau est récupéré par tous: Soucy montre un pan d'un ancien *Igloo*. Langevin se sert de pierres toutes issues de carrières de la région, Laterrière, Saint-Gédéon, Cap-Trinité et Péribonka, où se trouve ce granit d'un noir profond. Ces pierres sont empruntées, Langevin les retournera à leur lieu d'origine aussitôt l'exposition terminée, ce qui constitue en soi une manifestation écologique de grande valeur. L'œuvre est éphémère, mais les matériaux qui ont servi à la construire sont éternels, la pierre étant, pour les Amérindiens, le symbole de l'éternité, et elle doit retourner, après l'illumination muséale qui la pose en fétiche, à son lieu d'origine. L'œuvre d'art devient un emprunt, dans un processus irréversible qui nous entraîne tous vers la mort. Cette manière d'utiliser le matériau, de le louer d'une certaine façon, recoupe les préoccupations d'autres artistes, tel l'Allemand Jochen Gerz, qui a utilisé des états de mine pour sa pièce *De l'art...*, à Cologne et à Châlon-sur-Saône, en 1983. On ne peut que rester pensif devant le sacré qui émane de cette pierre de granit qui sert justement à marquer notre passage vers la vie éternelle: la pierre tombale.

Langevin ouvre l'installation avec une longue pièce grise fendue par une latte de bois, rappel de la procédure de taille jusqu'à l'ère moderne: le bois mouillé enflant, opérait des fissures dans la pierre. Ensuite les compositions s'entrelacent jusqu'au centre du lieu où elles se recouvrent et où il serait difficile de faire le point. Les plaques de granit de Langevin viennent peser de tout leur poids sur les carrés de tissus ficelés de Soucy: leurs profils irréguliers sont dans la continuité d'une sculpture récente représentant le promontoire du Cap-Trinité. D'un côté, il y a donc Nadeau et Langevin: des formes épurées, parfois effritées, rouillées, soumises à des processus accidentels et temporels; de l'autre, Thibert avec ses formes courbes, allusion directe à la génitalité puisque la fente se situe au cœur de ses sculptures; il y a également des phéno-

mènes d'érosion, avec cette fibre de verre ébréchée, salie. Il y a aussi perversion par l'usage de la feuille de plomb (matériel mou) recouvrant une surface à configuration sexuelle d'un blanc qui n'est plus vierge, qui a vécu, qui a été manipulé. Le plomb pourrait être dur; c'est d'abord l'impression première que l'on a quand on s'approche de ces pièces, mais un examen plus attentif nous fera découvrir des traces de doigt, des pressions digitales exercées sur le matériau qui se révèle plus mou encore que ces formes allusives qu'il tente de recouvrir. Thibert engage une réflexion sur les propriétés masculin/féminin, le féminin étant la matrice devenant dure, le masculin, le métal mou venant la recouvrir.

Thibert et Nadeau opèrent une dénonciation écologique de l'effritement des berges du lac Saint-Jean causé par les compagnies Alcan et Price. Le lac est représenté par les vagues de polyester de Thibert, et la pierre, effort pour pallier cet effondrement de la côte, vient soulever (idée de Nadeau) ce lac.

Risque de gel au sol, parce que «cela» risque de geler au sol, effectivement. Il faut enjamber les installations, l'espace du milieu, s'avérant impraticable. De ce fait, le spectateur doit enjamber les courants de sculpture du 20<sup>e</sup> siècle. Il devient une espèce d'explorateur, l'exposition demandant une certaine gymnastique: s'accroupir, ouvrir le plus possible les jambes et les yeux, s'abaisser vers les œuvres comme on s'abaisse vers la terre, vers le fleuve, vers le lac.

Expérience unique, puisque les artistes ont des productions habituellement fermées sur elles-mêmes, et lorsqu'ils font équipe avec d'autres, ce sont des ingénieurs, des fondeurs – mais jamais avec d'autres artistes. On se souviendra des productions bien différenciées d'un des plus grands groupes d'artistes contemporains prônant «l'œuvre totale», le groupe *Fluxus* (Yoko Ono, George Brecht, Robert Filliou, Nam June Paik et d'autres). Depuis la Renaissance, l'artiste a recherché

le statut de créateur *indépendant* – et c'est bien à contre-cœur et forcé par le pape Jules II, on s'en souviendra, que Michel-Ange dut achever l'œuvre de Bramante.

Artiste sur artiste, artiste contourné et contournant les autres, œuvres qui se chevauchent avec un rare bonheur, mêlant dans notre œil ce que nous avons toujours vécu et refusé d'accepter et de reconnaître: le fait qu'une exposition, qu'elle soit de plusieurs œuvres d'un même artiste ou de quelques œuvres de plusieurs artistes laisse dans notre mémoire visuelle des superpositions, des transparences; d'une œuvre à l'autre, le sens file sa laine: Thibert, Nadeau, Langevin et Soucy posent çà et là des paradigmes, entre le vu et l'avoir vu, créant une sorte de «bordel artistique» pour reprendre l'expression de Johannes Gachnang, le directeur de la Documenta de 1982, et pour reprendre aussi la notion de musée imaginaire de Malraux.

Dans cette ère post-moderne où tout se télescope, où les sciences humaines cognent à toutes les portes: anthropologie, archéologie, histoire de l'art, des religions, des mythes et, finalement, à la sémiologie de l'image, comment ne pourrions-nous pas être sensibilisés par ce témoignage courageux de quatre artistes nous dévoilant leurs sources, leurs ramifications, leurs visions futures. Leurs œuvres commentent l'histoire de l'art, mais elles la défient tout autant. Le titre même de l'exposition *Risque de gel au sol*, montre bien – avec un clin d'œil à la météorologie – que nous devons saisir cette prise sur le sol dans son caractère éphémère. Les œuvres deviendront parties d'autres œuvres après l'exposition, dans un processus de régénération constante, dans cette fraîcheur de ce qu'innove une œuvre commune: réseau de formes symboliques qui se juxtaposent dans notre mémoire et, ici, pour la première fois, sans fausse pudeur intellectuelle, dans notre vision.

1. Du 15 juillet au 29 août 1985.