

Singulières sculptures montréalaises Jeux entre l'esprit et la matière

Jean-Pierre Le Grand

Volume 39, numéro 156, automne 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53507ac>

[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

Le Grand, J.-P. (1994). Singulières sculptures montréalaises : jeux entre l'esprit et la matière. *Vie des Arts*, 39(156), 57-59.

SINGULIÈRES SCULPTURES MONTRÉALAISES

ENTRE L'ESPRIT ET LA MATIÈRE

Jean-Pierre Le Grand

■ Le Musée d'art contemporain de Montréal présente une trentaine de sculptures, certaines inédites, de sept artistes montréalais. *L'Origine des choses* — c'est le titre de l'exposition — donne à voir. ● les formes pures, aux matériaux hybrides, nées du parcours poétique de Martha Townsend ; ● les petites machinations ludiques et déconcertantes de Serge Murphy, qui assumeront des proportions encore jamais montrées ; ● les objets insolites, étrangement évocateurs, aux connotations

à la fois fonctionnelles et naturelles, de Danielle Sauvé ; ● une installation vidéo de Naomi London offre de curieuses chaises berçantes pour mieux questionner nos attitudes et nos perceptions face au vieillissement ; ● les toiles en fil de fer, vaguement

anthropomorphiques, de François Morelli ; ● les objets ambigus, à la fois abstraits et fonctionnels, de Sarah Stevenson ; ● les formes organiques (tirées d'on ne sait quels corps), quelque peu inquiétantes, de Stephen Schofield.



Martha Townsend
Pierre de bois, 1991
acajou, pierre
7 x 15 x 11 cm
Photo: Richard-Max Tremblay

Comme l'écrit M. Pierre Landry, le commissaire de l'exposition *L'origine des choses* « l'aspect inusité de ces œuvres s'accompagne d'une étrange sensation d'harmonie » : c'est sans doute que, en-deçà des tensions et des paradoxes qu'elles créent, les forces en présence sont harnachées par une logique dont les règles nous échappent. Et ce n'est pas le moindre de leur pouvoir de séduction que de nous inciter à sans cesse les interroger pour essayer d'en situer la source secrète.

Tout en souhaitant faire ressortir la pertinence et l'originalité de la sculpture montréalaise, M. Landry se défend d'avoir voulu en dresser un constat exhaustif — en fait il ne s'agit pas tant de *sculpteurs* que de *sculptures*. Autrement dit, le critère n'était pas nécessairement que l'artiste habite Montréal, mais que sa production y puise des racines et qu'elle soit représentative d'un certain courant. Cet aperçu vise donc moins à exposer « la » sculpture montréalaise qu'à esquisser une orientation particulière et à en proposer une interprétation. Parti d'une sélection toute intuitive, comme il le dit lui-même, M. Landry s'est ingénié à identifier, au-delà de leurs différences manifestes, l'approche commune au travail des sept artistes qu'il avait ainsi choisis. La démarche n'est pas exempte de périls — on aura vu plus d'une exposition qui, constituée de cette façon, manquait nettement de contenu véritable — et va à l'encontre de celle, plus traditionnelle et « rationnelle », qui consiste à balayer du regard l'horizon artistique afin de trouver des œuvres aptes à justifier un concept établi d'avance (du moins en principe).

M. Landry nous propose ainsi une hypothèse qui situe l'œuvre de ces artistes dans la production contemporaine tout en lui attribuant l'exploitation d'une veine particulière. Leur travail partagerait en effet une même recherche de ce qu'il a choisi d'appeler « l'origine des choses ». Il s'agit moins d'un début que d'un « mo-

ment premier » une essence première, *un état ordinairement voilé au regard*. « Cette quête d'une essence des choses », écrit M. Landry dans le catalogue, « apparaît comme un des principaux moteurs de l'art du XX^e siècle », de Kandinsky à Greenberg et des surréalistes aux plasticiens québécois. La spécificité montréalaise tiendrait à la rencontre de l'abstraction et du surréalisme, deux démarches que l'on situe ordinairement aux antipodes l'une de l'autre. L'ambiguïté née des tensions entre formes et matériaux reconnaissables d'une part, et pouvoir d'abstraction, d'autre part, concourrait à affirmer la personnalité de ce type de travail. Il aurait en outre la particularité de faire appel, selon M. Landry, à « un inconscient dont on semble valoriser le potentiel évocateur en même temps que le pouvoir de révélation ». Cela dit, on peut remplacer le terme « inconscient » par « imaginaire », sans pour autant sacrifier la référence au surréalisme. Un imaginaire que les œuvres travaillent à attirer et à attiser par différents subterfuges.

FONCTIONNALITÉS POÉTIQUES

En effet, par-delà les différences considérables de moyens et d'expression dont elles font preuve, la plupart de ces œuvres incorporent un caractère, plus ou moins « fonctionnel » : les formes étrangement organiques mises en scène par Schofield ; les meubles impossibles de Sauvé ; les chaises inusitées de London ; les haltères de Morelli ; les tensions entre formes et matériaux présentées par Townsend ; les rapprochements entre représentation et « réalité », proposés par Stevenson ; les montages aléatoires de Murphy. On peut se demander si ces *citations* de la réalité sont destinées à situer ou à dérouter, à rassurer ou à parodier.

La nature équivoque de ces objets, à laquelle s'ajoute une facture très sophis-

tiquée — particulièrement dans le cas des Sauvé, Morelli, Schofield, Townsend et Stevenson — a en effet pour résultat de troubler nos catégories habituelles, celles qui s'imposent spontanément quand nous regardons une chose. Dans notre esprit, à la question « Qu'est-ce que c'est ? » en succède tout aussitôt une deuxième, « À quoi cela sert-il ? ». Les choses dites « belles et fonctionnelles » le sont rarement en regard d'une esthétique poétique. D'un côté l'esthétique, l'artistique, le « beau » ; de l'autre, le fonctionnel, l'usuel, le « pratique ». Habituellement séparées, isolées l'une de l'autre, les deux séries sont ici confondues, fusionnées dans un amalgame instable, à la surface duquel le regard oscille constamment de l'une à l'autre. Nous sommes clairement en présence d'objets d'art et, pourtant, quand le regard s'attarde dessus, l'esprit revient sans cesse à la charge, mû par des réflexes dont il est pétri : ces objets ne *pourraient-ils* avoir un usage ? N'en *auraient-ils* pas eu un ? Cette fonction mystérieuse, dont la présence persiste et imprègne lourdement l'atmosphère, comme un passé ou un possible qui menacerait constamment de faire irruption dans l'ordre établi des choses, jure avec l'idée que nous nous faisons de l'art.

L'ESSENCE SUBTILE DES CHOSES

Cette fonction absente et présente à la fois dont le fantôme rôde encore, nous interroge malgré nous — puisque nous savons que ces objets ne « servent » à rien. Qu'ils ne pourront jamais servir.

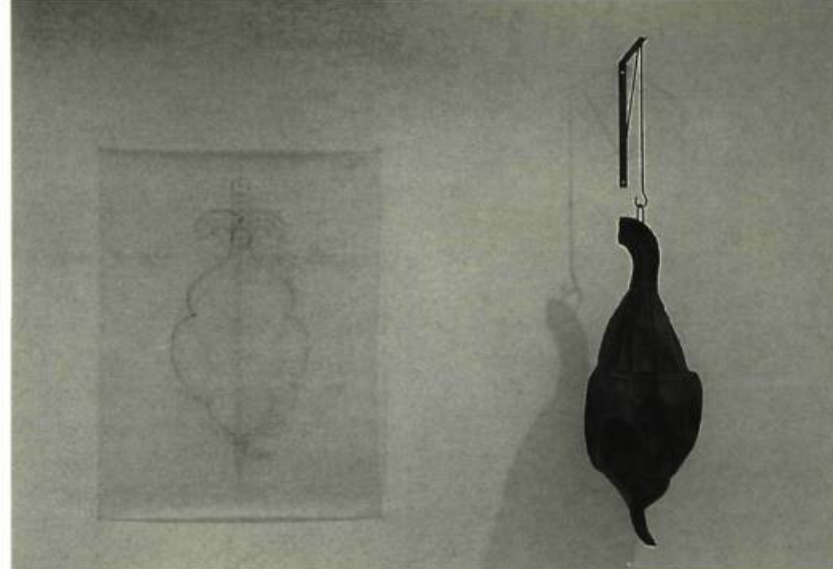
Leur fonction ne peut demeurer qu'imaginaire. Dans son effort pour questionner formes et matériaux, une à une, l'esprit dépouille l'objet de ses fonctions possibles et frôle enfin cette fameuse « origine », cette essence première occultée par l'usage. Par contraste, le

réflexe « utilitaire », à sa façon de contaminer le regard, émerge à la conscience, et nous donne une démonstration vivante de la manière dont la pensée fonctionnelle, aux yeux du poète, « pollue » notre vision du monde et nous coupe de l'essence subtile des choses.

La notion d'« objet d'art » s'en trouve déstabilisée, voire éclatée, laissant en suspens le statut de ces choses désormais inclassables (en plus d'être intouchables...). Mise en échec donc — ou détournement au profit de l'imaginaire — de notre inclination toute naturelle (entendre « culturelle ») à classer objets, personnes et idées selon des catégories étanches. Que faire, en effet, d'un objet qui n'est ni beau ni usuel dans le sens traditionnel, mais qui manifeste une *tendance* à présenter des qualités esthétique inusitées, ou à revêtir une fonction qui nous échappe? Refus et glissements des catégories l'une dans l'autre, télescopes : d'insaisissables métamorphoses s'opèrent en un chatoiement abstrait, miroitement où se reflètent les hésitations comme les transgressions intimes de notre pouvoir d'évocation. Ces simulacres composeraient-ils un cheval de Troie, érigé pour pénétrer cette forteresse où logent nos transactions avec le réel?

À LA CHARNIÈRE DE DEUX MONDES

Le concept est abstrait, et à prime abord, peut paraître obscur. Mais n'oublions pas qu'en principe, il doit d'abord s'éclairer par l'expérience, à laquelle aucun compte-rendu, aucune photographie ne sauraient se substituer. D'ailleurs la sculpture contemporaine, loin de s'embarasser de paradoxes, met en œuvre des moyens éminemment concrets au service de visées impalpables, voire ineffables. Se faisant ici leçon de choses, exploration de la matière et des sens, elle sonde ainsi des mondes parallèles ou inconscients, vaste



Sarah Stevenson
Venus, 1994
graphite sur papier
120 x 92 cm
Venus suspended,
1994
caoutchouc, acier
155 x 35 55 cm
Photo :
Jean-Jacques Ringuette

réservoir d'inconnu que nous côtoyons quotidiennement sans le voir. Pour briser notre indifférence, il faut exercer un certain regard, plus détaché et poétique que celui de tous les jours. Réussir à le susciter, ce regard, tout l'art est là. En définitive, c'est cette haute ambition des artistes et du commissaire qu'il appartient, s'il y a lieu, de juger

Curieusement, ces œuvres, où figurent des éléments d'un réel connu, et qui de ce fait même, devraient se situer aux antipodes de l'abstraction, nous y poussent justement, à cause de la façon qu'elles ont de se poser à la charnière de deux mondes, là où balises et repères s'estompent et finissent par s'effacer tout à fait. Elles partent du connu, de ce qui est, pour mieux détourner le regard vers le haut et le hisser au-delà de ses horizons habituels.

Au moment même où les certitudes sont sur le point de s'installer et de reprendre leurs aises, les leurres se dérobent, les simulacres se dissipent et on est à nouveau confronté à cette « origine », nudité de la matière et des formes débarrassées de leurs oripeaux fonctionnels. Ce que l'on a cru voir n'existe déjà plus, tandis que s'esquisse déjà une autre image de ce qui pourrait être. Et voilà que, sans même l'avoir voulu, on se retrouve, sous l'effet de ces nobles machines pataphysiciennes, en flagrant délit d'imaginaire. Paradoxalement, plus nous les laissons agir, plus elles « fonctionnent », annexant alors une « utilité » toute poétique mais qui apparaît comme essentielle puisqu'elle agit au cœur du réel.

Le lien qui unit les œuvres de cette exposition tient donc moins aux techniques et aux matériaux utilisés qu'aux effets qu'elles suscitent et au climat d'ambiguïté qui les enveloppe. Leur impact sur le spectateur procède le plus souvent de forces antinomiques et la description de ce qu'elles évoquent appelle une suite de contraires ; il y est notamment question d'empathie et de distanciation, de menace et de séduction, d'ordre et de transgression et, plus précisément, de la tension provoquée par la rencontre de ces forces antagoniques au sein d'une même œuvre.

Pierre Landry, *L'Origine des choses*, extrait du texte du catalogue, Musée d'art contemporain de Montréal, 1994.

DÉTOURNER LE COURS DE NOS CERTITUDES

Ces jeux entre l'esprit et la matière ne seront sans doute pas du goût de tout le monde. En effet, les catégories du regard s'avèrent des choses étonnamment intimes, et les manœuvres destinées à les altérer, à les contourner ou simplement à les faire réagir sont en général instinctivement et astucieusement détournées, désamorçées, obliérées. Après tout, il ne s'agit de rien de moins que des fondations sur lesquelles repose l'idée que nous nous faisons du réel. Ces objets, en fin de compte, ne laissent pas indemnes nos vues sur l'art et les choses; ils représentent une véritable incitation à la rêverie, à une débauche d'associations libres ; ils constituent une initiation à un espace où les objets s'affranchissent des mots comme de la matière pour détourner le cours de nos certitudes. □