

Espaces privés / Espaces différenciés

Nycole Paquin

Numéro 26, hiver 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10067ac>

[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

Paquin, N. (1994). *Espaces privés / Espaces différenciés*. *Espace Sculpture*, (26), 24–28.

ESPACES

P R I V É S

ESPACES

D I F F É R E N C I É S

Nycole Paquin

Que veut dire « espaces privés » ? L'intime, le particulier, l'individuel, le personnel, l'intérieur, le familial, le différent, le secret... ? Tous ces termes plus ou moins synonymes nous renvoient pourtant à des concepts parallèles. C'est bien à cette pluralité du sens que Serge Fiset¹ et Claude-Maurice Gagnon² nous conviaient en organisant à l'été 93 une exposition de sculpture et d'installation qui s'est tenue à la superbe Maison Hamel-Bruneau de Sainte-Foy.

Cette exposition rassemblait des oeuvres de douze artistes québécois qui ont accepté de travailler sur le terme très vaste des « espaces privés ». À l'extérieur, dans les jardins de la maison, Serge Fiset a coordonné un *Parcours excentrique* en présentant les oeuvres de Paul Lacroix, *Labyrinthe* (1993) ; Daniel Roy, *Espaces* (1993) ; Luc Forget, *Le blues de la cité* (1993) ; Christopher Varady-Szabo, *L'atterrissage* (1993) ; Pierre Leblanc, *Mémoire de 1955 ou 2026, Roberval (suite)* (1993) ; et Francine Larivée, *Résonances souterraines* (1993). L'oeuvre de Francine Larivée se présentait en deux volets, établissant un lien entre les oeuvres intérieures et extérieures. À l'intérieur de la maison, Claude-Maurice Gagnon a regroupé des *Scènes d'intérieur* avec Duboisandré,



Microvision : cuisine (1993) ; Paryse Martin, *Dentier de crocodile* (1993) ; Carole Baillargeon, *Garde-robe et les dix commandements de mademoiselle élégante* (1990-1992) ; Danielle Sauvé, *Les sens inégaux* (1990) ; Gabriel Routhier, *Tête voir* (1992), *Tête muette* (1992), *Tête sourde* (1992) ; Michel Saulnier, *Prends-moi, la nuit (Alpha)* (1991).

Le « je » privé et l'espace des formes

La diversité des matériaux, des techniques et des formes, ainsi que la manière toute personnelle que les artistes ont choisie pour répondre au thème de l'exposition, m'encouragent à utiliser ponctuellement « je » (que j'espère ne pas être trop « désespère »). Pour les visiteurs de cette exposition

qui ont peut-être comme moi l'habitude de vouloir, ou de devoir... unifier et catégoriser pour mieux saisir les différences, à prime abord, les oeuvres ne semblaient pas connaître de grand fil conducteur formel, pas plus que les renvois métaphoriques ne pouvaient entrer dans des cases précises. Le point de vue particulier manifesté par chacun des artistes sur le thème des « espaces privés », obligeait le regardant à se situer, à se faire une idée personnelle, à se

« privatiser » face à l'ensemble. Il en reste une empreinte mnémonique qui porte à réfléchir non seulement sur la fragilité des mots et la juxtaposition des sens parfois contradictoires à l'intérieur d'une même forme, d'un même thème et d'une même oeuvre, mais aussi sur la saveur hétérogène de la sculpture et de l'installation actuelles au Québec.

Tant elles jouent sur la superposition des temps (passé, présent, futur), des lieux (intérieurs, extérieurs) et des évocations métaphoriques (public, privé), ces oeuvres encouragent des regroupements aléatoires et probablement fort différents d'un visiteur à l'autre. C'est ainsi que « je » (qui est celui de tous les visiteurs) me vois encouragée, voire même contrainte à consolider l'exposition

Christopher Varady-Szabo, *L'atterrissage*, 1993. Matériaux divers. Photo : Yvan Binet.

en blocs temporairement homogènes. Le parcours qui va être présenté ne correspond pas à la disposition des pièces dans l'exposition. Il commet plutôt des aller-retours, des chassés-croisés qui visent néanmoins à profiler des ensembles fidèles aux présentations individuelles. Cet itinéraire répond en somme à l'audace des conservateurs qui ont évité de « fermer » le circuit.

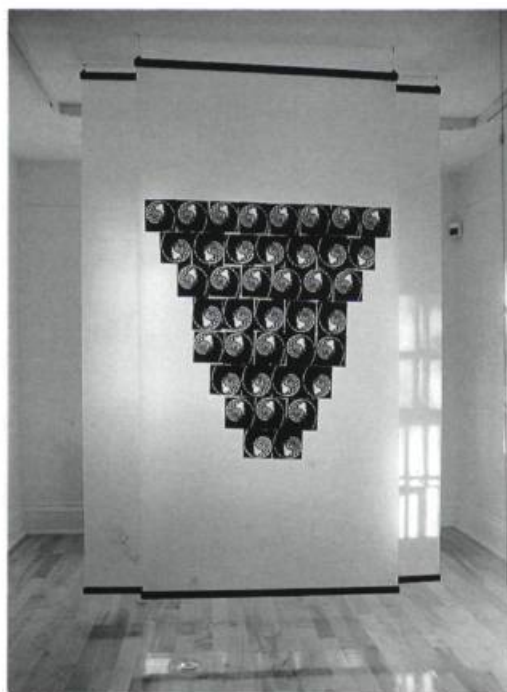
De plus en plus loin, de plus en plus proche du privé

Résonances souterraines de Francine Larivée est partagé en deux volets : l'un à l'intérieur³ de la maison, l'autre dans les jardins extérieurs⁴. Dans la salle intérieure, quarante spirales reproduites sur trois films translucides suspendus au centre de la pièce laissent transparaître la lumière venant de l'extérieur. L'écran triptyque fait figure de gigantesque « pot de fleur » qui laisserait voir le contenu de ses fibres filamenteuses divisées en quarante motifs spiralés. Dehors, tout près de la Maison, quarante petits conifères disposés en spirale matérialisent l'image symbolique présentée à l'intérieur. Indépendamment de l'ordre de son propre parcours, qu'il voit d'abord les objets à l'extérieur (comme ce fut mon cas) ou qu'il prête initialement attention à l'installation intérieure, le visiteur pourra bien considérer les deux volets de cette installation comme étant spatio-temporellement complémentaires, sans cependant y voir un processus linéaire qui commencerait par l'un ou par l'autre des deux espaces.

Si le motif de la spirale commence et se déploie par des moyens différents dans les deux lieux connexes de l'exposition, il est virtuellement infini dans l'espace et dans le temps réels, puisqu'une fois l'exposition terminée, les quarante conifères seront offerts à quarante personnes différentes qui se chargeront de les transplanter, prêtant ainsi extension non seulement au cycle naturel des jeunes pousses, mais au processus artistique. Les récepteurs de ces jeunes plans auront à leur tour la responsabilité de « faire paraître ». Francine Larivée qui a toujours refusé la fixité des choses et des idées, fait ici le don du geste créateur pour laisser la matière vivante créer ses propres formes dans un autre lieu « privé ». Ce qu'elle rend à tout visiteur de l'installation, c'est le pouvoir

et le plaisir d'entrer dans l'univers des formes à teneur anthropologique, considérant que le motif de la spirale qui peut être prolongé à l'infini participe de notre patrimoine graphique le plus ancien et le plus primitif, le plus « normal » pour la main de l'homme⁵.

Dans les jardins, à travers *Mémoire de 1955 ou 2026, Roberval (suite)*⁶ de Pierre Leblanc, ce n'est pas un retour à l'origine primitive qui passe le temps à rebours, mais une pliure de l'artiste sur ses propres sources. Dans un espace en « L » il rassemble les éléments suivants : sur le petit angle du « L » : une grande plaque d'acier horizontale



sur laquelle ont été gravés des traits référentiels à un quartier (Côte Saint-Paul) maintenant démolie dont ne subsistent que quelques photographies en possession de l'artiste; une rue (Roberval) soulignée par un numéro civique (2026); une maison familiale miniaturisée où l'artiste a vécu, elle aussi disparue et ici découpée à même la plaque et rebâtie en trois dimensions; un escalier qui remémore celui de la maison initiale et qui supporte maintenant la grande plaque géographique du quartier; sur le grand angle du « L » : des chariots de trains évoquant ceux qui passaient devant la maison et qui

mènent maintenant à la plaque commémorative; sur ces chariots aux roues rouillées, des pièces d'usine et des objets de construction, ceux que l'on transportait pour ériger les « villes frontières »; aussi des objets schématisés qui rappellent les instruments de mesures cartographiques : le sextant et l'astrolabe. Tous ces souvenirs de lieux et de choses qui ne sont plus ou qui ont pris un autre visage, l'artiste les a reconstitués sur des surfaces d'acier oxydé⁷ ou recouvertes de vert-de-gris⁸ évoquant le temps qui passe irrévocablement sur les objets et sur les lieux.

Comme s'il s'agissait d'une « maison de poupée », le mur arrière de la maison miniature est laissé ouvert pour que le chiffre 2026 gravé à l'intérieur soit bien visible et qu'il démontre comment l'adresse est plus qu'un chiffre, elle est une appartenance. Le lieu de notre enfance, c'est celui de la formation de l'image de soi, celui de l'image qui perdure dans nos relations avec l'extérieur, y compris celles qui touchent nos souvenirs. L'artiste se fait pionnier, bâtisseur de cité, urbaniste et architecte d'une ville nouvelle. Si le matériau de sculpture (l'acier) n'est pas sans promettre la garantie d'une certaine longévité des objets, la végétation ambiante menace (encore) de s'infiltrer à travers les plans et de se réapproprier les volumes. Le visiteur assiste par là à la mise en oeuvre et à la mise en matière d'un souvenir actualisé pour un certain temps et qui risque le brouillage éventuel de l'espace et du temps particuliers. Et le cycle continue...

Au contraire, sans évoquer la fragilité des lieux, mais reprenant l'idée du plus proche qui est à la fois le plus loin, *Microvision: Cuisine*⁹ de Duboisandré interiorise ce qui est déjà privé pour mieux le dissiper sur l'action extériorisée. Le visiteur est convié à s'asseoir sur un tabouret afin de bien voir des images à l'intérieur de quatre boîtes métalliques recyclées et repeintes par l'artiste dans leur couleur bleue originale. Sur les surfaces munies d'un oculus, l'artiste a retracé l'identification originales des boîtes qui ont servi à remiser la farine, le sucre, le thé et le café. À la dernière boîte, le visiteur doit se lever et s'incliner vers le contenu, puisque l'ouverture minuscule a été pratiquée sur le couvercle du contenant.

Successivement, ces boîtes-caméras

Francine Larivée, *Résonances souterraines*, 1993. Détail. Végétaux, film polyester-archivé. Photo : Yvan Binet.

laissent percevoir des images bricolées à partir de découpures de revues toutes reliées à la vie familiale. Chacune de ces boîtes agit en tant que « tableau » ou étape participant d'un cérémonial familial et quotidien. L'histoire contenant-contenu se déroule comme suit par ordre de décroissance dans les dimensions des boîtes, de la plus grande à la plus petite : boîte de farine = scène de cuisine et couvert dressé ; boîte de sucre = salle de jeu, bébé-poupée, vase rempli de fleurs, vêtements épars sur le sol ; boîte de thé = séjour, petit chien qui regarde celui qui le fixe de l'extérieur et garde les lieux ; café = corridor en perspective, formes incongrues de « vieux » enfants qui conduisent des véhicules-jouets.

À la façon d'un linguiste, l'artiste dispose les modules de l'installation de sorte que l'identification des boîtes et leur contenu respectif découpent le récit par tranches de mots-images. Le regardant doit combler les « vides » et déployer la trame narrative dans un ordre qui correspond à la position des objets déposés sur la tablette-ligne et qui concorde avec les liaisons contenants-contenus. Au commencement était la farine : le pain, la cuisine, la nourriture, la mère, la vie. Puis vint le sucre : le « grain » (zucchero¹⁰), l'enfant, la croissance, la douceur. Vinrent ensuite le thé, l'infusion, la collation, le rituel, le rassemblement, la famille, le patrimoine et, enfin, le café (il faut maintenant se lever pour voir à l'intérieur de cette boîte) : l'excitant, le tonique, le vivifiant, l'extériorisation, le mouvement, le jeu... le départ.

C'est aussi de jeu, mais également d'ébats plus privés dont il est question dans l'oeuvre de Michel Saulnier, *Prends-moi, la nuit (Alpha)*¹¹. À l'intérieur de la maison, deux « oursons » transportés et transformés en « jouets » de bois s'adonnent à des jeux de corps vaguement érotiques. Déplacées de leur habitat naturel, enfermées dans la galerie, ces deux formes animalières schématisées et quasi abstraites pliées l'une sur l'autre comme les pièces d'un casse-tête à trois dimensions reconduisent le concept de la nature

apprivoisée de ces bêtes dont l'image a plus d'une fois servi à symboliser le double caractère de la vaillance et de la jovialité¹². Sans oublier, bien sûr, que pour nous tous, l'ourson, le « nounours » a accompagné notre tendre enfance comme un fétiche qu'on ne laisse surtout pas s'égarer à l'heure de la sieste...

Cette ronde-bosse au sol, une des rares dans l'exposition, constitue l'un des deux éléments de l'installation. Un mur peint d'un bleu profond octroie à la salle une atmosphère nocturne et reporte le visiteur à l'univers du rêve, mais aussi à celui du médium conjoint : la peinture. Ceci, un peu comme si deux « spécificités » (sculpture-peinture) s'affrontaient en débat « amoureux ».



Le corps qui s'ouvre et s'expose

Sur un socle de fer forgé vert forêt abondamment figolé en tiges, Paryse Martin a fixé une énorme fève de bois recouverte de cuir de la même teinte que le piédestal. À la façon d'une anamorphose, en lieu et place des pois ou des dents, cette fève-bouche entrouverte laisse voir cinq demi-sphères de bois rougeâtre dont les pointes centrales de céramique en forme de fleurs sont vivement colorées. Mamelles ironiques, voire un peu burlesques, ces cinq protubérances et leur double lieu d'émergence (fève-bouche) cumulent des références mythiques invariablement associées les unes aux autres : mère, nourriture, nature, vie, abondance, etc.

« Transsubstantiation » de forme et de contenu, *Dentier de crocodile*¹³ peut être lu comme modèle qui exploite l'effet choc en vue de mieux attirer l'attention sur la portée critique de l'art sur le monde. L'art bouscule, parfois effraie, raconte des histoires éblouissantes.

D'autant plus, quand il indexe ce que le regardant a de plus intime : le corps interne ; celui qui nourrit, mais également celui qui est avalé.

C'est bien cette connotation au corps dévoré que Christopher Varady-Szabo exploite explicitement avec *L'atterrissage*¹⁴. Dans le jardin, à quelques mètres d'une pierre « ailée » qui peut référer à un avion qui s'est écrasé, une antenne émettrice-réceptrice semble à la fois capter et diriger les mouvements de requins dont seuls les ailerons munis d'une petite antenne ressortent du sol. Grâce à la présence des ailerons, la pierre-avion hérite d'une sémantique dévouée. L'avion ne se serait pas écrasé sur terre, mais en mer. Le sol même du jardin s'y voit coloré d'un sens qui ne correspond pas à sa propre nature. La terre devient eau, comme la pierre déjà métamorphosée en engin céleste creuse l'océan. Si, en apparence, le poste émetteur-récepteur semble contrôler les événements, ce sont en définitive ces ailerons qui prennent en charge de métamorphoser les éléments.

Il ressort de cette oeuvre une désolation irréversible, une absence de l'homme, une image de son corps dévoré par les monstres souterrains. J'ai d'ailleurs constaté lors de ma visite, que certains visiteurs s'éloignaient de l'aire des ailerons dès qu'ils avaient retracé la référence et les implications différées sur leur propre corps. Comme si leur survie en dépendait, ils préféreraient se retirer de la zone où les requins souterrains donnent l'illusion de se déplacer frénétiquement dans toutes les directions. Ces métaphores macabres semblent toucher le « je » très profond de certains visiteurs.

Par des moyens autres, *Tête voir, Tête muette, Tête sourde*¹⁵, de Gabriel Routhier nous portent à réfléchir sur la sculpture et

Duboisandré, *Microvision : cuisine*, 1993. Détail. Objets récupérés et matériaux mixtes.
Photo : Yvan Binet.

ses pouvoirs évocateurs des tourments de l'être, sur le corps fragile, vulnérable, le corps évidé de ses sens et qui a perdu les moyens de bien communiquer avec autrui. Trois grosses têtes de bois, têtes dures... posées au sol meublent une salle de la maison. *Tête voir* évidée expose la cécité grâce à la substitution des barreaux de fer aux organes de la vue. Incliné sur l'objet, à travers cette béance, le regardant reçoit sa propre image et se voit à la place de l'autre, « dans » l'autre aveugle. Petite leçon sur le narcissisme exacerbé qu'amplifie la présence du bout miné d'un crayon qui sort de la bouche du personnage : « Je ne vois pas, mais j'écris » ! : grande leçon pour le critique d'art ! Ce ton quelque peu railleur mais pertinent est repris par les deux autres blocs du triptyque. *Tête muette* pleine (d'elle même) et totalement entourée de fils de métal, comme dans une poche-prison, n'a pas d'oreilles. Privée de l'organe auditif, elle compense en quelque sorte cette tare par la bouche rouge vif qui ne peut cependant articuler quelque parole, puisque l'artiste a bloqué l'orifice. Doublement atrophiée, elle subit un isolement semblable à la troisième *Tête sourde* au visage blanchi où la bouche est obstruée par une grosse vis qui la condamne au silence, alors qu'une « armure » de plumes obstrue les oreilles.

Puissante introspection que dénotent ces trois têtes de bois... Elles se rencontrent dos à dos pour mieux s'ignorer dans un espace que l'artiste aménage de manière à forcer le visiteur à faire face à chacun des blocs sur lequel il doit s'incliner légèrement, comme s'il s'agissait d'autant de miroirs. La « morale » de cette histoire, c'est que l'oeuvre de Gabriel Routhier joint l'esthétique puissante à une sémiotique des plus « éthiques ».

C'est de la substitution des corps dont il est question dans l'oeuvre de Carole Baillargeon *Garde robe et les dix commandements de mademoiselle élégante*¹⁶ : du corps effacé derrière la vêtue qu'il porte comme une seconde peau, celle-là extrêmement publique. Déjà, le titre de l'oeuvre affiche la « loi ». On se vêt pour les autres selon un code socio-culturel bien précis qui dicte, sinon les règles de l'élégance, du moins celles d'une appartenance sociale. L'habit fait la femme... Ici, ne reste

d'ailleurs « que » les vêtements fabriqués à partir de papier fait main qui mime la forme et la matière de patrons de couture. Les marques de commerce *Vogue* et *Sym- plicity* retracées en grandes capitales bien visibles sur certains morceaux renforcent le pastiche. Or, au lieu d'être proprement taillés, ces « patrons » ont été retenus comme surfaces planes agencées en de nouveaux designs. Par exemple, une poche (c'est imprimé sur le papier) devient une manche. Des couches de ce papier translucide ont été collées les unes sur les autres et colorées de teintes vives et multicolores.



La peinture cireuse tisse des ramages bariolés et achève d'occulter la fonction première du « faux » matériau. L'artiste compose une collection bien garnie de ses créations pendues les unes à côté des autres sur une tringle et fait ainsi indirectement appel au toucher du visiteur (ou de la visiteuse..) enclin à palper les textures, à manipuler, à déplacer les unités, à sélectionner et à extraire certains modèles. Au mur, des photocopies couleurs des vêtements exposés et, au sol, des bouts de chaussures de femmes complètent la collection. La salle d'exposition s'est trans-

formée en friperie.

À travers cette oeuvre, Carole Baillargeon pose l'évidence de la substitution du corps public au corps privé en introduisant l'idée de la consommation des biens vestimentaires qui font du corps un autre « je ». Dans un autre ordre d'idées, celui-là esthétique, elle expose les dernières étapes du processus de transformations successives des formes, mais trompe sur la nature du papier, tellement les patrons semblent « réels ». Certaines plus secrètes et discrètes que d'autres, ces modifications laissent entendre tout autant de gestes et d'espaces privés que ces objets portent sur eux comme un épiderme.

Les temps des espaces.

Le temps presse. Comme dans un dernier geste ultime et urgent de reboisement des espaces naturels, Paul Lacroix repeuple la forêt. *Labyrinthe*¹⁷ est composé de troncs d'arbres décortiqués séparés en deux parties sur le sens de la longueur. Certains sont tenus à la verticale en des formes plus ou moins ouvertes selon l'angle des deux parties, d'autres ont été déposés au sol dans un ordre qui impose au visiteur de déambuler à l'intérieur du site selon un tracé provisoire, puisque, périodiquement, à la tonte du gazon, les pièces seront disposées d'une façon différente. Ces troncs d'arbres à l'orée du boisé à l'arrière de la maison, l'artiste les a « transplantés » à partir de la forêt attenante à son atelier.

Ces pièces de bois, certaines de toute évidence traitées, d'autres plus brutes, reconduisent l'idée d'une nature qui peut être à la fois matée, organisée, agencée et résistante à l'interruption du cycle normal de son matériau. Là où le corps et la main de l'artiste sont intervenus, les espaces géographiques se sont confondus : celui de l'artiste, celui de l'exposition. Les temps antagonistes s'affrontent : celui de la matière qui poursuit son cours ; celui des unités plus résistantes, celui de l'oeuvre qui va se transformer de semaine en semaine dans le jardin « in progress ».

C'est plutôt la permanence, voire la pépétuité et la stabilité des choses qu'évoque le montage de Danielle Sauvé *Les sens inégaux*¹⁸ présenté à l'intérieur. Au creux d'un bloc massif noir creusé en demi-cercle, un cône rougeâtre éclairé de l'intérieur

Carole Baillargeon, *Garde-robe et les dix commandements de mademoiselle élégante*, 1990-1992. Détail. Matériaux divers. Photo : Yvan Binet.

et déposé sur sa base amplifie fortement la notion d'équilibre des poids et des lignes. Si la lumière intérieure renvoie vaguement à l'idée du feu, à la chaleur et à la vie, la surface du cône, travaillée de pustules, rend à la forme une étrange texture morphologique, un peu comme s'il s'agissait d'une carapace préhistorique. Les métaphores discrètes tendent à laisser la forme prendre le pas et s'affirmer comme lieu de sens. Ceci, d'autant mieux que l'intimité de la maison contribue en quelque sorte à protéger l'espace du bloc de toute intrusion extérieure, factuelle ou métaphorique.

Inversement, Luc Forget ne parle que de ruine et de déchéance. Dans les jardins qui lui servent de support naturel *Le blues de la cité*¹⁹ suggère la décrépitude éventuelle et fatale de nos monuments et de nos villes. Cette oeuvre peut d'ailleurs être vue de la rue qu'elle continue virtuellement d'envahir grâce à une ligne droite formée par des briques jaunes juxtaposées les unes aux autres et qui s'achève à la haie et au trottoir de la rue en plein coeur du quartier résidentiel. À l'autre extrémité de la « ligne jaune » et pointillée, comme sorti d'un autre temps et d'un autre espace au beau milieu de la voie imaginaire, un amoncellement de blocs de béton, de pierres et de colonnes décrépites évoque l'inévitable transformation urbaine.

À connotation moins fataliste, l'oeuvre de Daniel Roy *Espaces*²⁰ sonde les profondeurs, non seulement des temps et des espaces naturels et culturels, mais ceux de l'acte créatif dans ce qu'il a de très aléatoire et d'accidentel. Rejoignant la démarche de Francine Larivée, l'artiste force la nature à reformuler et à reformaliser le schéma initial de l'installation. Sérateur, le cycle naturel de la végétation va progressivement modifier l'espace floral que l'artiste a aménagé *in situ*. Des pétunias rouges entourent une étoile de pétunias blancs. Telle une planète descendue des zones célestes, une grosse sphère métallique ajourée touche un point de la circonférence du cercle floral et laisse la

vigne fleurie envahir son squelette. À la fin de l'exposition, le gabarit métallique est totalement camouflé par la végétation et se confond aux plantes connexes. Créateur de l'aménagement, l'artiste sacrifie le gabarit de base au temps réel de l'exposition, à l'été, pour le temps que durent les pétunias... pour le temps que dure l'exposition et, au delà, dans la mesure où, à l'exception de la sphère métallique qui servira peut-être de nouveau lieu de germination d'une autre forme, la terre recevra les



débris nourriciers de l'oeuvre.

C'est maintenant le lecteur qui aura le plaisir tout personnel de réassembler l'exposition en modules qui tisseront une autre histoire des *espaces privés*... ◆

NOTES

1. Serge Fisette est historien d'art et critique d'art, chargé de cours à l'Université du Québec à Montréal.
2. Claude-Maurice Gagnon est historien d'art, chargé de cours à l'Université du Québec à Chicoutimi et à l'Université Laval.
3. Film polyester-archivé.
4. Conifères. Spirale : diam. environ 6 m.
5. On consultera entre autres l'ouvrage de Rhoda Kellog, *Analysing Children's Art*, Californie, Palo Alto, Mayfield Publishing Co. 1970, pages 85 à 225.
6. Métaux, matériaux divers.
7. Plan de la ville, objets de construction et support des chariots.
8. Plaques des chariots, maison miniature.
9. Objets récupérés et matériaux mixtes.
10. Étymologiquement, « sucre », *zucchero*, vient de l'arabe *sukkar* et d'une langue indienne (sanskrit) *çarkarâ* : « grain », d'où le terme latin *saccharum*.

Dictionnaire étymologique, Paris, Larousse, 1981, p. 719.

11. Cèdre laminé, pâte de bois, mur peint.
12. Toutes les civilisations orientales et occidentales semblent avoir attribué des forces mystiques à l'ours et à son image. On consultera Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, (H à PIE, réalisation Marian Berlewj), Paris, Seghers Robert Lafont et Éditions Jupiter, 1974, pages 430 à 445.
13. Fève : bois de cèdre, acrylique, vernis, céramique, cuir et clous (70 x 125 x 40 cm); socle : métal et laque (104 x 140 x 87 cm).
14. Matériaux mixtes.
15. Bois, métal, miroir, matériaux mixtes. Chacune des unités, environ 125 x 65 x 65 cm.
16. Papier fait main, moulé et ciré, photocopies couleurs, bouts de souliers. Vêtements de papier, environ 2 x 1,27 x 1 m. chacun; ensemble des photocopies encadrées : 29 x 22 cm; bouts de souliers : 7 x 33 x 14 cm.
17. Cèdre gris.
18. Bois, huile, résine de polyester, fibre de verre, lampe halogène, 174 x 122 x 143 cm. Collection Prêt d'oeuvres d'art, Musée du Québec.
19. Ciment polymère, bois, pierre et brique concassées, peinture rouge : 3,5 x 3,5 x 10 m.
20. Métal et aménagement paysager. Diamètre au sol : env. 5 m; diam. de la sphère : 91,4 cm.

The author comments on the exhibition *Espaces privés* 1993 held last summer at the Maison Hamel-Bruneau in Sainte-Foy. Uniting the work of twelve artists, this event was conceived by two curators: Claude-Maurice Gagnon developed *Scènes d'intérieur*, while Serge Fisette was responsible for curating *Parcours excentrique*, the exterior works around the grounds. Playing with the superimposition of time (past, present, future), place (interior, exterior), and metaphorical evocations (public, private), the works encouraged interpretation, differing from one visitor to another. The particular point of view demonstrated by each of these artists on the theme of "private spaces" forces the spectator to situate his/her self, to form her/his own reading, and to interiorize the self with regards to the ensemble.

Paul Lacroix, *Labyrinthe*, 1993.
Bois. Photo : Yvan Binet.