

L'espace réconcilié

Louise Letocha

Volume 6, numéro 3, printemps 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9782ac>

[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

Letocha, L. (1990). L'espace réconcilié. *Espace Sculpture*, 6(3), 21–25.

L'ESPACE RÉCONCILIÉ

Louise Letocha

La création artistique actuelle opère dans un espace énigmatique, du moins est-il considéré ainsi en raison du fait qu'il n'est plus circonscrit, ni défini seulement par rapport à une position fixe du créateur face à sa production, non plus en fonction de celle d'un observateur idéal. Cette situation de l'objet d'art dans l'espace, qui n'est pas nouvelle en soi, est souvent décrite comme déconcertante par la critique et déroutante par l'amateur d'art. Pièces dispersées au sol, éléments épars sur mur, variation d'échelle où aucun point de vue n'est privilégié, bref, l'art évoluerait dans un espace dont le lieu de sa présence même se révélerait paradoxal. D'où ce malaise, cet inconfort du spectateur à déambuler autour, dedans ou parallèlement à l'œuvre cherchant à découvrir sa propre relation à ces propositions plastiques bien que physiquement ils évoluent dans un même espace. L'usage d'un vocabulaire pour décrire les différents phénomènes actuels de l'art paraît accuser un retard. Entre les termes de sculpture, de sculpture in situ, d'installation, de dispositif théâtral, de "land art", de performance, nous serions hésitants à trouver la terminologie appropriée pour saisir le type d'espace dans lequel évolue la création actuelle. L'art a débordé les catégories du genre, nous le savons.

L'ÉTENDUE

Dans un article daté de 1979, Rosalind Krauss expose à l'aide d'une argumentation historique, formelle et structurale, une évolution de l'entendement du genre sculptural et de son concept qui ne

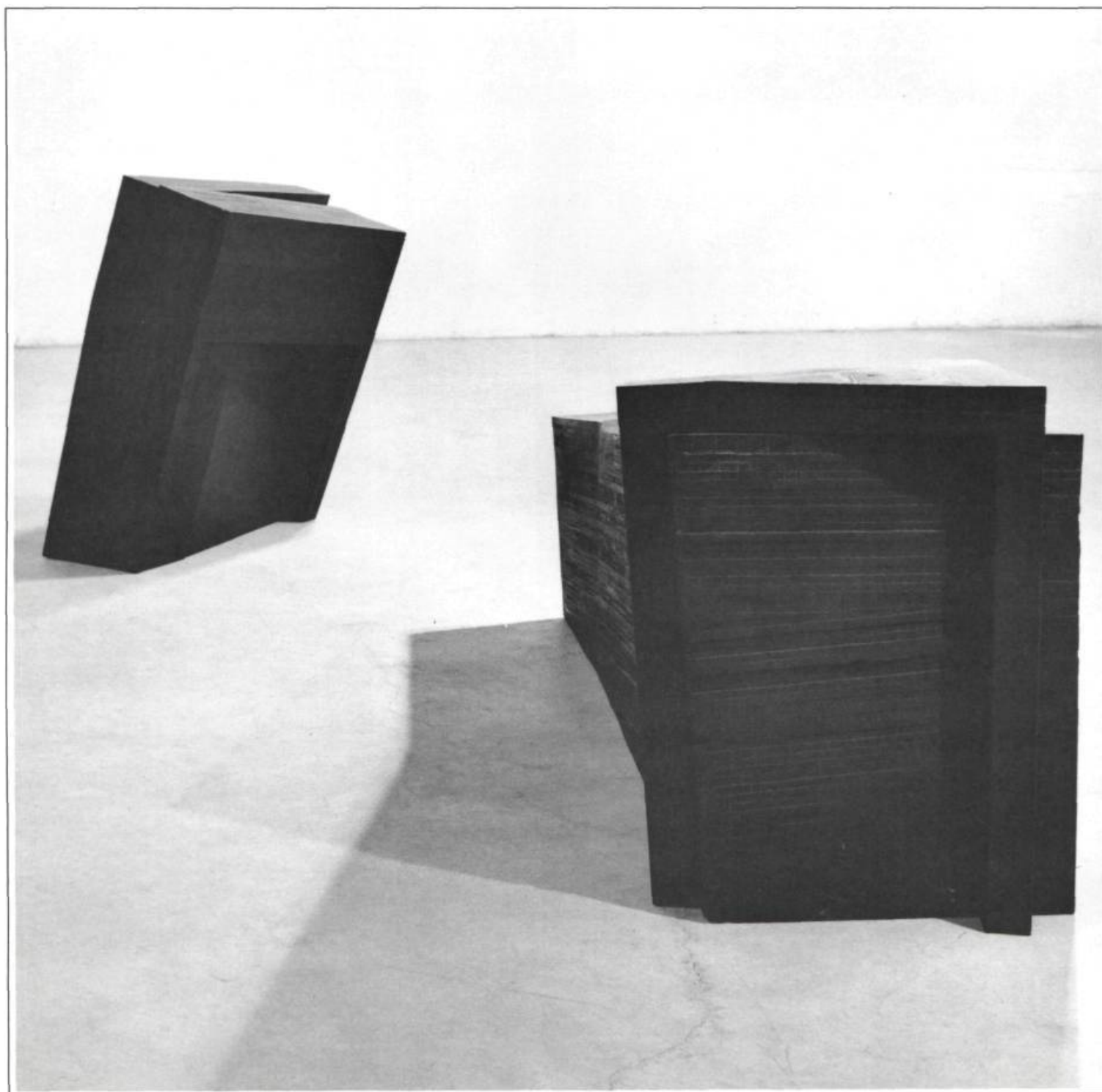
saurait être étendu à toute manifestation de manière inconsidérée.¹ Car la sculpture contient une logique développée au cours de l'histoire qui comprend une idée du monument situé dans un emplacement qu'il sert à désigner. À l'édification verticale, la sculpture associerait une position signalétique, symbolique que le socle rendait visible. La démonstration de R. Krauss suit un parcours chronologique depuis une symbolique du socle, associée au lieu dans la sculpture classique, en passant par une libération de l'édicule, au XIXe siècle, au profit d'une signification autonome de l'objet sculptural expressif, pour aborder ensuite la notion de champ dans la sculpture moderniste.² La dichotomie entre le socle et l'objet sculptural aurait abouti, après l'abandon du socle, à un "nomadisme" de l'objet sculptural dans un espace idéal.³ Ce serait dans le passage entre le socle et la forme expressive que la sculpture aurait perdu sa référence symbolique au monument et sa fonction de désignation d'un site.

En errance dans un "no man's land", toujours selon R. Krauss, la sculpture moderniste ne pouvait poursuivre en assumant l'abstraction du socle sans perdre une de ses définitions principales par son intrusion dans des espaces non identifiés. La sculpture risquait de prendre référence par rapport à ce qu'elle n'était pas, c'est-à-dire en étant qualifiée par la négation, en étant décrite ni comme une construction, ni comme une architecture, ni un élément du paysage. Cette conscience de l'absence du socle dans la pensée moderniste devait contribuer à renverser une logique de la présence de la

forme sculpturale dans l'espace. L'artiste américain Robert Smithson, dans le titre d'un article, offre une image à cette conception autre de la sculpture "Entropy and the New Monuments", il use de l'évocation de l'énergie, d'une dynamique pour faire état d'un nouveau rapport spatial au monde.⁴ La spécificité sculpturale ne ressortirait plus d'une définition volumétrique du socle cubique et de son emplacement mais prendrait son essor à même l'étendue indéfinie. Par l'expression "expanded field", R. Krauss réunit la notion de champ et celle d'étendue, la substance et la forme, elle suggère ainsi que l'artiste s'approprie un espace d'intervention à même l'étendue sans distinction de lieu.

Elle considère aussi les manifestations de "land art" et de construction in situ comme des structures complexes auxquelles elle découvre une logique spatiale qui intègre les a priori de la perception mais, aussi, une approche artificialiste de la structure. Elle emprunte à la pensée structuraliste des principes d'organisation de structure pour démontrer les projections à partir d'une occupation physique de l'espace.⁵ La structure d'ensemble d'une œuvre procède des qualités hétéroclites des éléments et de leur relation se dégage un effet de sens. Cette approche pose un espace topologique, différentiel et on peut s'étonner que la critique soulève encore un problème de compréhension par rapport à ce type

Roland Poulin, *Le temps ralenti (à Hélène)*, 1987. Bois et pigment.
116,25 x 146,25 cm.
Courtoisie de la galerie
Chantal Boulanger.
Photo: Richard-Max Tremblay.



de proposition plastique. Car à partir du moment où l'art se différencie de la nature et ne s'élaborait plus dans une relation mimétique avec elle, un autre espace se juxtaposait qui n'était pas l'espace euclidien auquel notre œil a été éduqué depuis la Renaissance. Cet espace relève d'une compréhension d'une élaboration de la structure spatiale comme d'un système complexe comprenant une multiplicité d'éléments.

Au mois d'octobre 1980, lors d'un colloque à Montréal, René Payant interrogera la position du spectateur par rapport à l'installation, pour savoir de quelle nature est la présence du spectateur dans une telle structure.⁶ Sa présence est-elle marquée par une direction que les éléments structurels imposent à la conduite du spectateur, est-elle une composante de l'œuvre? À cette question R. Payant répond avec justesse qu'elle est une composante de l'œuvre. En effet, si l'installation s'élabore selon un schéma structural, ainsi que le prétendait R. Krauss, toute unité qui s'insère dans un tel ensemble a une position topique. La résistance à l'analyse de tels phénomènes artistiques réside dans une considération de l'expérience du regardeur ou de sa distance d'observation de l'ensemble, est-il dedans et extérieur à la fois à l'espace proposé par l'installation? Mais poser cette question, c'est dévier déjà par rapport à une logique conceptuelle de ce schéma structurel. Dans ce mode d'agencement des éléments, il est accepté que chaque unité puisse être hétérogène et hétérotopique en regard d'un espace. Le discours critique sur l'installation en opposant un extérieur et un intérieur à sa disposition dans l'espace, présuppose de l'espace comme d'une forme, comme d'une construction.⁷ Or la démonstration théorique de R. Krauss soulevait l'opposition binaire de la sculpture moderniste entre l'inclusion et l'exclusion d'une sculpture par rapport au lieu et qui n'est en définitive, ni architecture, ni paysage et qui s'ouvre à l'étendue en débordant l'espace désigné, en abolissant cette tension entre l'espace culturel et un ailleurs.

R. Payant rejoignait les fondements de cette analyse en déclarant:

"De ce point de vue l'installation est plutôt de l'ordre de la Gestalt que de la Gestalt et de son équilibre réside dans une mouvance qui déplace perpétuellement son centre, ses centralisations selon les spectateurs".⁸

De cette manière, il insistait sur une structuration de l'espace plus que sur sa forme définie pour l'installation, percevant qu'il s'agissait plus d'une question de relations aux éléments que de disposition spatiale puisque cette forme "n'est jamais visible dans sa totalité."⁹ L'intervention de l'artiste s'effectue à même l'étendue, la substance de l'espace et non plus par rapport à un lieu distinct, marginalisé par rapport à l'espace ambiant.

L'introduction du ready-made par M. Duchamp dans le champ de l'art avait contribué à abolir la frontière entre art et non-art; l'intervention demeurerait, cependant, par rapport à un champ de l'art. Toutefois Duchamp avait révélé à tout jamais la fragilité des limites d'intervention dans le champ et

hors du champ de l'art. "Le monde, le réel, ce n'est pas un objet. C'est un processus", a affirmé John Cage en 1976 et dans cette compréhension de l'art il n'y a qu'un seul monde et non une étendue et un ailleurs. L'art ne serait plus cette structure en interposition avec des objets du monde naturels ou artificiels et, nous abandonnerions l'idée gestaltiste (ainsi que l'affirmait R. Krauss) d'un art en interférence avec le monde. Cette compréhension d'une étendue sans orées ne résout pas pour autant pour l'artiste le problème de la lecture de ces manifestations multiples et hétéroclites de l'art actuel et nous pourrions nous interroger si, l'espace est en question ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une question d'analyse.

L'ESPACE COMME MATÉRIAU

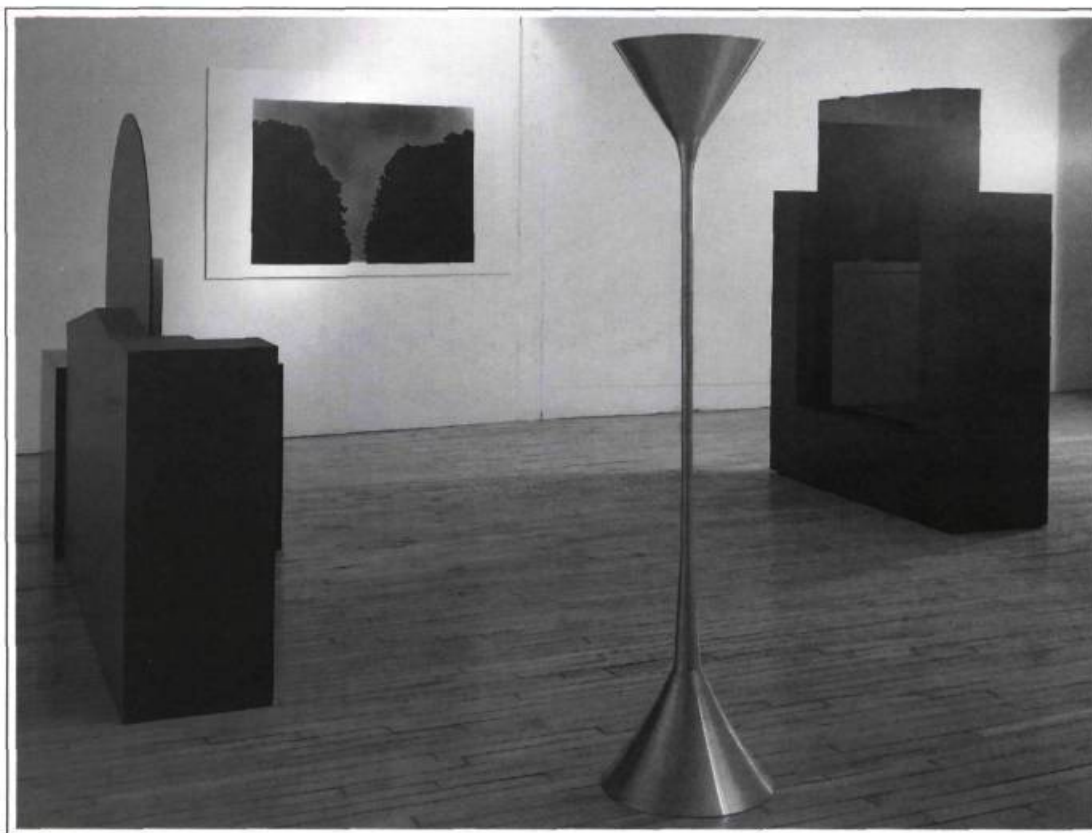
L'espace est une donnée avec laquelle l'artiste compose délibérément, il ne faudrait pas faire interférer une lecture qui ne respecterait pas les postulats de la création actuelle. "Peut-être que ma conception de la sculpture tourne autour du fait que l'espace est énergie, que la sculpture est énergie" s'interroge Roland Poulin dans une entrevue récente.¹⁰ Et au cours de ce même entretien, il commentait les conditions d'exposition et de l'interprétation que l'on proposait au spectateur de ses sculptures. Le travail de cet artiste est exemplaire d'une exploitation de l'espace que l'on risque de mésinterpréter en raison de la présence d'une volumétrie des éléments en nous engageant dans une lecture formelle. R. Poulin nous signale sa conscience d'un arbitraire de la matière auquel il ne peut se soustraire: "c'est par le biais de la matière qu'on peut travailler les vides, il faut être "oblique";¹¹ et c'est en posant des pleins dans l'espace qu'il articule les vides. Mais ces volumes sont moins développés en fonction de leur plénitude que d'un déploiement, que d'une progression dans un espace bien évoquée par les singularités de la forme, construite par emboîtement et déboîtement de plans successifs et leur continuité dans le vide. L'intervalle entre ces éléments n'est pas une interruption, comme les ombres nous le signalent. L'ombre est, par définition, spéculaire et en l'exploitant R. Poulin marque doublement une présence, celle de la masse réelle obtenue par les plans réunis et celle de sa trace bidimensionnelle. R. Poulin articule alors, dans une sculpture comme *Le temps ralenti* (à *Hélène*) de 1987, une position topique et paratopique entre l'*ici* du volume et le *là* de son ombre. L'ombre raccroche depuis l'étendue l'au-delà du champ énergétique des éléments volumétriques en nous démontrant que ce qui est là n'est pas le vide, qu'il est tout aussi l'*ici* de la sculpture au même titre que les pleins. Le spectateur ou l'"autre" peut être là dans l'ombre sans être extérieur à la logique topique puisque la position paratopique n'est pas d'ailleurs de la sculpture mais son prolongement. Cette dialectique entre une volumétrie et l'espace rend compte de cette conception extensive du champ d'intervention de l'art actuel. L'espace n'est pas une forme à compléter (au sens gestaltiste), les conceptions actuelles entendent dans un ailleurs un au-delà de la structure topique, une propension de la forme.

Dans *Specchio, spéculaire (pas encore et déjà)* 1989, Jocelyne Alloucherie retient le regardeur entre les dispositifs de cette installation. Cette fois c'est l'image du spectateur qui est réfléchi, sur une des parois circulaire ou quadrangulaire, des deux piles volumétriques. Le spectateur en regardant le paysage photographié, disposé à distance entre les deux éléments, doit rentrer dans le champ énergétique qu'on appelle les deux éléments massifs. L'usage de la réflexion est astucieux dans ce cas, car l'ombre contribue à intégrer le spectateur à la dimension volumétrique, il entre dans le "paysage" spéculaire de l'architecture-sculpture de J. Alloucherie, il en devient un de ses motifs perpétuels. Le spectateur est là entre l'ici des éléments architecturaux et il est ici par une réflexion dans la surface planaire du dispositif même. Le propos de cette artiste ne laisse aucune équivoque sur la place du spectateur dans cet ensemble, il est un intervenant actif dans la dynamique de cette œuvre et dans son développement. Le paysage photographié rappro-

exclure tout ce qui n'appartient pas à la figure. Toute la structure événementielle est délaissée au dépend d'une saisie de la structure actantielle et elle est laissée pour compte en définitive.¹² Nous apercevons le problème analytique devant la position équivoque du spectateur qui ne peut être résolue lorsque la structure de l'œuvre est elle-même agissante au-delà de sa topographie et qu'elle réagit à partir d'une présence autre comme, c'est le cas dans *Specchio, spéculaire* de J. Alloucherie.

Michel Goulet, dans la pièce *Assemblée* de 1987, a une manière toute aussi directe d'intégrer le spectateur, de le faire évoluer à l'intérieur de la structure narrative de l'œuvre. Par une incitation du titre, comme par l'évocation des éléments de chaise et de table réunis, le spectateur n'est plus à distance, il est le locuteur, il est le sujet attendu dans la salle. Sans lui, l'idée même de l'*Assemblée* est inachevée, il est l'élément humain qui permet de cerner la métonymie et de la ranimer. Dans cette

Jocelyne Alloucherie,
Specchio, spéculaire
(pas encore et déjà), 1989.
Photographies noir et blanc,
cibachromes, bois laqués, verre,
aluminium, bronze.
H. max. 1,86m.
Courtoisie de la galerie
Chantal Boulanger.
Photo: Richard-Max Tremblay.



che la nature de cet ensemble mais à une distance du souvenir, de la mémoire alors que la réflexion du regardeur a une présence immédiate et elle affecte l'aspect de l'œuvre. Le spectateur intervient dans le processus d'élaboration de l'œuvre sans qui un devenir de cette dernière ne saurait être effectué.

Comme quoi la relation à ce type d'œuvre ne s'engage pas qu'à partir de positions mais d'interactions avec ces éléments constitutifs. Une lecture formelle tend à appréhender les éléments in situ, dans une position statique, à ne traiter que d'un seul niveau d'articulation de la structure et forcément à

œuvre aussi, le lieu de déambulation de l'"autre" et la place de distribution des éléments appartenant à la conception de l'œuvre est le même, le spectateur est un "étant" de l'œuvre.

La tâche du critique est de mettre en lumière une apparente équivocité de la présence d'un spectateur dans l'installation qui apparaît, pourtant comme un sujet éclairé par l'activité des artistes d'ici. L'artiste contemporain, pour avoir réconcilié l'espace physique à l'espace imaginaire et à l'espace topologique, nous convie dans une seule et même étendue. ♦



Goulet Michel, *Assemblée*, 1987.
 Acier, casse-tête, objets divers. 7 x 7 m.
 Collection Laurel et Normand Laliberté.
 Photo: Michel Gascon.
 Courtoisie de la galerie Christiane Chassay.

1. Krauss, Rosalind, *Sculpture in the expanded field* article paru dans **October** 1979, reproduit dans *The Anti-Aesthetic, Essays on Post modern Culture*, Bay Press, Washington, 1983, p. 33.
2. Ibid. p. 35
 [...] since it is the modernist period of sculptural production that operates in relation to this loss of site, producing the monument in abstraction, the monument as pure marker of base, functionally placeless and largely self-referential.
3. Nous reprenons l'expression de R. Krauss, *ibid.* p. 35.
4. Ibid. p. 36.
5. Il est nécessaire de préciser que l'analyse de R. Krauss traite la manifestation artistique tridimensionnelle comme une structure complexe en s'appuyant sur une approche structurale. C'est-à-dire une élaboration formelle qui fait système et dont les éléments sont interdépendants, qu'ils soient matériels ou virtuels.
6. Payant, R., Le choc du présent dans *Performance Text(es) et documents*, **Parachute**, Montréal 1981 (Actes du Colloque tenu au mois d'octobre 1980) p. 127.
7. Greimas, A.J., Pour une sémiotique topologique, dans *Sémiotique de l'espace*. Denoël/Gonthier, Paris, 1979. Pour dire que l'étendue prise dans sa continuité et dans sa plénitude, remplie d'objets naturels et artificiels, présente pour nous par tous les canaux sensoriels, peut-être considérée comme la substance qui, une fois informée et transformée par l'homme devient l'espace, c'est-à-dire la forme, susceptible du fond de ses articulations, de servir en vue de la signification.
8. Op. cit. p. 131.
9. Ibid. p. 131.
10. Poulin, Roland, Entrevue de Chantal Pontbriand dans **Parachute**, Mtl, déc.-janv.-février 88-89, no. 53, p. 16.
11. Allouche, J., *Specchio speculare*, Galerie Chantal Boulanger, Mtl, 1989.
12. Petitot-Cocorda, Jean, Saint Georges, remarques sur l'espace pictural dans *Sémiotique de l'espace*, Denoël/Gonthier, Paris, 1979. Nous nous inspirons du modèle catastrophique de cet auteur.