

Aux confins de l'oeuvre Art on the Edge

Serge Fisette

Numéro 74, hiver 2005–2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8940ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Fisette, S. (2005). Aux confins de l'oeuvre / Art on the Edge. *Espace Sculpture*, (74), 5–14.

Aux confins de L'ŒUVRE ART on the Edge

SERGE FISETTE

Au cours de l'été dernier, c'est une multitude de lieux privés ou publics que les sculpteurs ont eu l'occasion d'investir, démontrant par là – si besoin était – que l'*expansion* prise par la discipline « sculpture » favorise son immersion dans différents types d'espaces, alors que ceux-ci influent également sur le médium en lui permettant d'explorer d'autres voies. Ce sont quelques-unes de ces insertions que nous verrons ici. Nous découvrirons que certaines d'entre elles ont été accueillies avec enthousiasme, tandis que d'autres ont soulevé quelques controverses – comme cela se produit fréquemment dans les œuvres dites publiques.

PAYSAGES ÉPHÉMÈRES

Commençons par un cas très particulier, soit l'événement *Paysages Éphémères* mis sur pied par Odace Événements (quel nom!) qui présentait quatre installations sur l'avenue du Mont-Royal, à Montréal, de juin à septembre. Particulier dans le sens où les propositions se donnaient à voir « comme » des œuvres d'art, mais n'en étaient pas puisque conçues par des architectes, designers, architectes du paysage et non par des artistes. À cet égard, l'organisme s'est montré fort vigilant dans ses documents d'accompagnement car jamais il n'y est fait mention du mot « œuvres », celui-ci étant « remplacé » par les termes *mobilier, projets, aménagements, installations* et *interventions*. Voici donc qu'arrive un autre joueur dans l'espace public, un « domaine » jusque-là « réservé » à l'art et aux artistes. Voici donc aussi qu'un phénomène apparaît – qui ne cessera de croître –, soit l'intrusion dans la ville de « créateurs » de tous genres, de « concepteurs » élaborant des propositions qui « empruntent » au monde de l'art, sans toutefois en porter la... responsabilité, en assumer les enjeux. Finie l'époque où les inscriptions dans le tissu urbain relevaient « nécessairement » des créateurs en arts visuels. Des intervenants font leur entrée, issus sans doute de cette « multidisciplinarité » dont on ne cesse de faire l'éloge : cette sensibilité, cette ouverture à l'Autre, assurément souhaitables et bénéfiques à maints égards, mais dont l'une des conséquences est de favoriser ce genre de situations où tout est dans tout, où sont gommés les différences et les niveaux de spécialisations, ce que Nathalie Heinich nomme le « brouillage des catégories ». Terminé donc l'art public tel qu'on l'a connu jusqu'à maintenant ; une nouvelle catégorie de professionnels est dorénavant à pied d'œuvre, bien déterminée à prendre – à revendiquer – une place qu'elle estime lui revenir « aussi », en s'immisçant dans ce que l'on considérait autrefois une « chasse gardée » réservée aux praticiens en arts visuels.

Une venue dans ce champ spécifique de compétences qui amène plusieurs interrogations, entre autres sur la nature même de ce qui est offert au public. Auparavant, le citoyen comprenait ou non, acceptait ou n'acceptait pas ce que lui proposaient les artistes, mais il « savait » qu'il s'agissait d'une œuvre d'art. Aujourd'hui, la question qu'il devra se poser est plutôt de l'ordre : cela est-il – ou pas – l'œuvre d'un artiste ? Bien sûr, on imagine facilement qu'aucun citoyen ne songera à soulever pareil questionnement, et ce sont les artistes eux-mêmes qui devront confronter leur travail à ces pratiques inédites et aux paradoxes qu'elles suscitent. Qu'est-ce qui fait la spécificité d'une œuvre d'art ? Sur quelles bases peut-on avancer qu'une installation urbaine conçue par un archi-

Over the past summer, sculptors have had the opportunity to set up their work in a multitude of private and public places, showing that the discipline of “sculpture” is expanding into different kinds of spaces, which also influences the medium and enables artists to explore various means of creating works. Some of these will be looked at here. Of course, not all the works were received with enthusiasm, and some – as often happens with public artworks – created controversy.

PAYSAGES ÉPHÉMÈRES

I'll begin with a rather unusual event, *Paysages Éphémères*, organized by the provocatively named Odace Événements, which presented four installations on Avenue du Mont-Royal in Montreal from June to September. Unusual in the sense that the projects were made to look “like” artworks, but were not, because they were conceived by architects, designers, and landscape architects, not by artists. In this regard, the organization was very careful never to mention the word “artworks” in the accompanying documents: they used terms such as *furniture, projects, layouts, installations, and interventions*. This marks the arrival of other players in the public sphere, a “domain” that until now was “reserved” for art and artists. This is becoming an ever-increasing phenomenon in the city: this intrusion of all kinds of “creators,” “designers,” developing proposals that “borrow” from the world of art without taking on the responsibility or assuming the risks of making art. The time is over when placing work in the urban landscape is “necessarily” done by visual artists. Many people are making interventions, doubtless coming from the constantly praised “multidisciplinary,” a sensibility and openness to the Other that is certainly desirable and beneficial in many respects, but one of the consequences of which is that it creates a situation where anything goes, where differences and levels of specialization no longer exist, what Nathalie Heinich calls the “blurring of categories.” This is the end of public art as it has been until now: a new category of professionals is now ready to do the job, they are very determined to take – or to claim – a place they consider is also theirs, interfering in what was previously considered the “preserve” of visual artists.

This arrival in a specific sphere of competence raises several questions, particularly about the nature of what is presented to the public. Before, whether or not they understood and accepted what artists proposed, citizens “knew” that what they were getting was an artwork. Today, the question that should be asked instead is, is this the work of an artist? Of course, we can hardly imagine the everyday person bringing up such a matter: it is the artists who will be obliged to compare their work with these new practices and with the paradoxes that they raise. What is it that gives an artwork its specificity? On what basis can one say that an urban installation conceived by an architect or a designer is not art?

From among the projects accepted for this first edition of *Paysages Éphémères*, the group NIPpaysage devised an installation, *Pause*, made up of four oversized turquoise garden chairs lined up on Place Gérald-Godin in front of the subway station. “Instantaneous vacations... We can already foresee thousands of clicks of the camera taken by passersby!” the brochure stated. In fact, the project was very

tecte ou un designer ne relève pas de l'art ?

Parmi les projets retenus pour cette première édition de *Paysages Éphémères*, le groupe NIP *paysage* a imaginé une installation, *Pause*, constituée de quatre chaises de jardin surdimensionnées de couleur turquoise, alignées sur la place Gérard-Godin devant la station de métro. « Des vacances instantanées... On peut déjà prévoir les milliers de clics émis par les appareils photos des promeneurs ! », lisait-on dans le dépliant. Effectivement, la proposition a connu un vif succès, les gens – de tous âges – prenant un réel plaisir à s'y asseoir, la démesure du mobilier les faisant paraître minuscules, comme s'ils étaient, pour un moment, redevenus des enfants. À la même période, à Granby cette fois, l'artiste Murielle Dupuis Larose installait des « balançoires pour deux personnes » dans plusieurs parcs et terrains publics. Intitulée *Points de suspension*, l'œuvre – selon le communiqué de presse – se voulait :

un parcours constitué de tout petits terrains d'entente flottant entre ciel et terre ; ces lieux quasiment aériens se présentent comme autant de bulles poétiques susceptibles de suspendre le temps et de favoriser des moments de rencontre convenus, prémédités ou fortuits, dérobés à la frénésie de nos villes trépidantes. Peut-être aura-t-on même l'étonnement de se retrouver en tête à tête... avec soi-même. Cette intervention urbaine donne l'occasion de réfléchir sur la fragilité et la complexité de ce qui nous lie aux autres, dans une société où l'omniprésence et l'instantanéité du médiatique ont parfois pour effet non de nous rassembler, mais bien de nous isoler encore davantage.

Les projets de NIP *paysage* et de Dupuis Larose se ressemblent sur plusieurs points, notamment par leur aspect ludique et par le fait qu'ils invitent le spectateur à s'impliquer. Ce qui les distingue radicalement toutefois, c'est le « propos » qu'on prête à l'un et à l'autre. Dans le premier cas, on se contente de miser sur l'humour et sur l'idée de jeu ; dans le second, on parle de poésie, d'introspection et, surtout, de réflexion possible engendrée par l'œuvre. Serait-ce donc le discours qui permettrait de savoir qu'on est véritablement en présence d'une œuvre d'art – et non d'un simple « objet » placé dans la ville ? La question est lancée... Dans *Sculpture et espace urbain en France*, Sylvie Lagnier souligne que « la sculpture publique participe moins à l'esthétique de la ville [...] qu'à l'introduction d'une problématique visant à interroger le public sur sa connaissance, ses pratiques et ses usages du lieu et à lui proposer une approche et une lecture différentes de son environnement urbain »¹.

De prime abord, on pourrait considérer que des manifestations comme *Paysages Éphémères* restent somme toute peu conséquentes et superficielles. Mais que dire alors des intentions et des objectifs qui semblent animer les organisateurs lorsqu'ils prétendent qu'il s'agit d'un :

événement qui consiste en la création, chaque été, d'un parcours d'interventions paysagères éphémères contribuant à sensibiliser le public aux diverses opportunités de transformations de la ville comme milieu de vie. Il offre aux créateurs une multitude d'occasions de réflexion et d'expression sur l'espace urbain en transformant la cité en une plate-forme de création².

La question est... (re)lancée ! Pour l'heure, concluons le... débat(?) avec ces mots du sculpteur Ulrich Rückriem qui, à n'en pas douter, en feront sursauter plus d'un : « L'art dans les lieux publics est une affaire de spécialistes, peut-être même celle des artistes exclusivement. On ne travaille peut-être que pour eux et non pas pour le consommateur moyen »³. » (Précisons tout de même que ces paroles datent de 1989 !)

DES OBJETS ET DES GESTES

Comme l'indique son titre, l'installation de Rose-Marie E. Goulet, *Nos frontières*, s'intéressait aux limites avec lesquelles nous sommes tous amenés à composer – à la fois sur les plans de la géographie, la politique, la langue, l'économie, la culture et autres. L'événement s'inscrivait dans le cadre de *Dis/location*, le projet d'articulation urbaine conçu par le Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal Dare-dare, dont les « bureaux » sont maintenant installés dans une roulotte(!) au square Viger. Réaménagé à grands frais en ce qui devait être un agréable parc

successful: people of all ages took genuine pleasure in sitting in the chairs, their disproportion made people appear tiny, as if they were children again, for a moment. At the same time, in Granby, the artist, Murielle Dupuis Larose installed "swings for two people" in several parks and public areas. Titled *Points de suspension*, the work, according to the press release, is supposed to be:

"a visit to very small harmonious areas between heaven and earth; these almost aerial places are presented as poetic bubbles capable of suspending time. They encourage moments of chance or planned encounters, hidden away from the frenzy of a busy city. Perhaps one might even be surprised to find oneself alone, in conversation... with oneself. This urban intervention gives us the opportunity to reflect on the fragility and complexity of our relations with others in a society where the media's omnipresence and instantaneousness often have the effect of isolating us instead of bringing us together."

The NIP *paysage* and Dupuis Larose projects were similar in several respects, notably in their playfulness and in the way that they invited the viewer to become involved. What radically distinguished them however is their ascribed "intentions." In the first case, one is content to count on humour and on the idea of play; in the second, one speaks of poetry, introspection, and above all, the work's potential to stimu-



late reflection. Is it discourse, then, that lets us know that we are in the presence of a genuine work of art and not just of an "object" placed in the city? The question is raised... In *Sculpture et espace urbain en France*, Sylvie Lagnier stresses that "public sculpture is less concerned with creating an aesthetic for the city (...) than with introducing a subject that questions the public about its knowledge, its practices, and its uses of a space, and to propose a different reading and approach to the urban environment."¹

At first glance, one might consider that events such as *Paysages Éphémères* are on the whole rather inconsequential and superficial. But what can be said of the intentions and objectives that seem to motivate the organizers when they claim that it is a matter of:

"an event that consists in creating ephemeral interventions in the landscape each summer, which will make the public aware of various ways the city can be transformed into a liveable place. It gives designers a multitude of opportunities for reflection and expression about the urban space while transforming the city into a showcase of creation."²

The question is raised (again)! For the time being, let us end the

Murielle DUPUIS LAROSE, *Points de suspension*, 2005. Photo : avec l'aimable autorisation du 3^e Impérial, Granby.



Rose-Marie E. GOULET,
Nos frontières, 2005.
Interventions au square
Viger (Montréal) et
ailleurs dans la ville /
Interventions in Square
Viger and elsewhere in
Montreal. Photos: Jean-
Pierre Caissie,
R.-M. E. Goulet.

agrémenté de plantes en cascades, de plans d'eau et de fontaines, le site – particulièrement raté et déprimant avec ses masses écrasantes de béton – est plutôt redevenu le *no man's land* qu'il a toujours été, envahi par les itinérants, les *robineux* et les toxicomanes. C'est dans ce « havre » excentrique – en voie d'être complètement rénové, apprenait-on en septembre dernier – que Goulet a posé les premiers jalons de son intervention à plusieurs volets où s'imbriquent actions et objets. À différents endroits du parc, elle a disséminé des photographies sur lesquelles un mot se lisait plus ou moins clairement – *disparaître, traverser, changer, infiltrate, share* –, ainsi que des cartes et autres indices comme une bande sonore où des enfants récitaient studieusement des mots découverts lors de promenades dans la ville (*horaires et noms de magasins, noms de rues, affiches publicitaires...*).

À ce marquage du lieu étaient juxtaposées deux « randonnées » *ex situ* visant, chacune à leur façon, à faire vivre aux participants une expérience « territoriale ». Dans l'une, les visiteurs se rencontraient au parc Jarry – les mercredis soirs par temps clair – afin de s'adonner à une *observation nocturne* de la voûte céleste – qu'on pourrait sans doute définir comme la... frontière extrême ! Pour ce faire, les gens s'allongeaient côte à côte sur des couvertures, ce qui provoquait dans chacun des groupes des réactions très variées d'une fois à l'autre, allant de l'euphorie à la gêne et au malaise. Dans l'autre, les gens se rendaient en voiture dans un site considéré comme frontalier – un parc, un plan d'eau, les abords d'une agglomération « défusionnée », etc. – à l'une des extrémités de l'île de Montréal. Une fois

debate (?) with sculptor Ulrich Rückriem's statement, likely to make a few of you start: "Art in public places is a matter for specialists, perhaps even of artists exclusively. One works perhaps only for them and not for the average consumer."³ (To be fair, this quote is from 1989!)

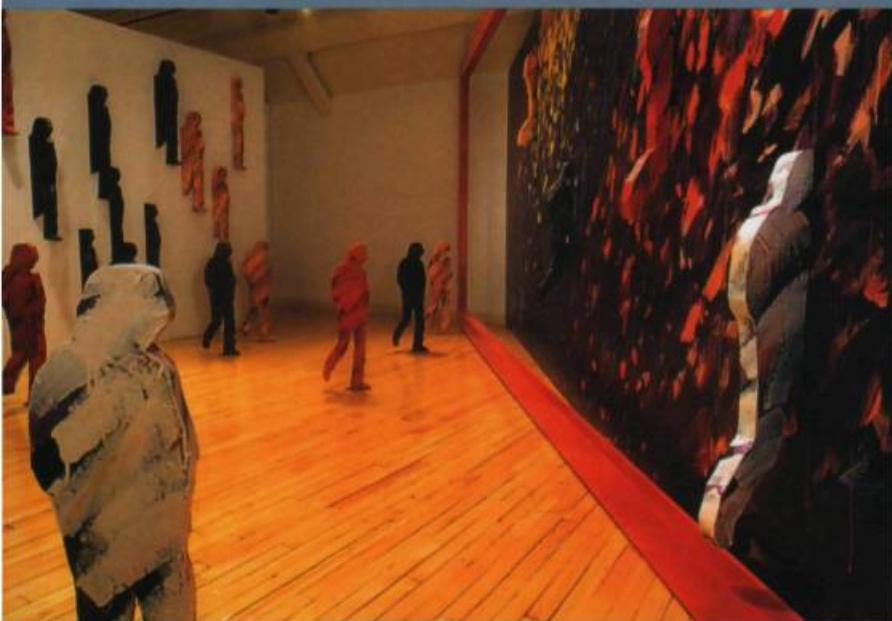
OBJECTS AND GESTURES

As the title indicates, Rose-Marie E. Goulet's installation, *Nos frontières*, is concerned with boundaries – geographical, political, linguistic, economic, cultural, and other – that we all must come to terms with. The event was part of *Dis/location*, the Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal Dare-dare's *projet d'articulation urbaine*. Dare-dare's "office" is now a trailer (!) parked in Square Viger. Reorganized at great expense into what was to be a pleasant park adorned with cascading plants, pools of water and fountains, the site – a particularly depressing, botched affair of overwhelming chunks of concrete – is still the *no man's land* that it always has been, taken over by vagrants, drug addicts and the homeless. It is in this eccentric "haven" – about to be completely renovated, it was learned last September – that Goulet prepared the ground for a multi-stage intervention interweaving actions and objects. In various places around the park, she placed photographs on which one could vaguely make out the words *disparaître, traverser, changer, infiltrate, share*; there were also maps and other signs, such as an audio recording in which children studiously recited words they discovered while walking around the city

Agnès DUMOUCHEL, *Albarelo*, 1994.
Terre cuite, acier, peinture, vigne /
Terra-cotta, steel, paint, vines .
H. : 3,40 m. Dépôt de l'artiste /
Artist depot. Musée plein air de
Lachine : secteur Musée. Photo :



Agnès DUMOUCHEL, *Bols d'orifices humains*, 1994. Modelages : terre cuite / Modelling : terra-cotta.
H. : 7 cm; diam. : 19,5 cm chacun/each. Collection de l'artiste.
Photo : Eugénie Bonneville.



Gilles BOISVERT, *Espace limite*, 1988. Installation. Don de M. Lino Dilullo. Photo : avec l'aimable autorisation du Musée de Lachine.



Gilles BOISVERT, *L'arbre des générations*, 1987. Acier peint / Painted steel. H. : 3,66 m. Don de monsieur Simon Garcia. Œuvre acquise dans le cadre de l'Année internationale de la famille. Musée plein air de Lachine : secteur Site du Musée. Photo : Marc Pître.



Bonnie BAXTER, Michel BEAUDRY, Michael OESTERLE, Christine UNGER, *Petits inconforts matériels. Une géographie des symboles*, 2005. 8^e Symposium international d'art *in situ*: Amérique baroque/Barocca America. Photo : Michel Dubreuil.

l'emplacement choisi d'un commun accord, ils le « marquaient » à l'aide de mots découpés—des mots en français ou en anglais que l'artiste transportait dans le coffre de sa voiture. Tous les cas de figure étant possibles et laissés à la discrétion de chacun, on pouvait soit lancer le mot, soit l'accrocher à un arbre ou le fixer à une clôture, soit en laisser l'empreinte en utilisant de la peinture en aérosol. Encore là, les équipes possédaient une personnalité distincte de sorte que chaque expédition s'avérait unique—sans parler des réactions très diverses que ces gestes suscitaient chez les badauds, tantôt curieux ou étonnés, tantôt ravis quand on répondait à leurs interrogations, tantôt indifférents.

L'un des aspects les plus dynamiques et intelligents de ce projet portant sur la notion de frontières est qu'il soulève une question et, en même temps, fournit sa propre réponse. En impliquant le public dans la « production » même de l'œuvre—et sa réception—, l'artiste en déjoue les limites puisque celle-ci n'existerait pas sans ce dit public. L'expression courante voulant que ce soit le regardeur qui fasse le tableau prend ici un sens encore plus étendu car il n'y avait pas—ou peu—d'œuvres à voir autres que celles qui étaient à exécuter par les participants. Comme si Goulet avait initié le mouvement et *donné l'exemple* en installant quelques signes dans cet espace limitrophe par excellence qu'est le square Viger pour, dans un deuxième temps, passer le flambeau aux autres, leur attribuant le mandat de poursuivre l'œuvre (ailleurs), de la faire exister et ce, dans ses multiples dimensions. En effet, à l'encontre de *Paysages Éphémères* où la lecture des projets ne restait qu'au premier niveau, l'événement *Nos frontières* sous-tendait de nombreux échos, induisait d'autres strates, d'autres territorialités comme autant de débordements extérieurs—mais centripètes—lui insufflant de la vivacité et de la profondeur.

—the names of streets, stores and their opening hours, slogans from advertising posters, and so on.

Juxtaposed with this marking of the place were two *ex situ* “treks,” each with the objective of giving participants a “territorial” experience. For one trek, visitors met at Parc Jarry—Wednesday evenings, when the sky was clear—in order to participate in a nocturnal observation of the starry heavens—which one could certainly define as an... extreme boundary. To do this, people had to lie down next to each other on blankets, which provoked varied reactions ranging from euphoria to embarrassment and uneasiness in the various groups. For the other, people drove to a site considered a border zone—a park, a surface of water, the outskirts of the “demerged” city and so on—at one of the extremities of the Montreal island. Once the location was agreed on, they “marked” it with cut-outs of French and English words that the artist had brought with her in the trunk of her car. Anything was possible and was left to the discretion of each participant: one could throw the word around, hang it on a tree, attach it to a fence, or even write it, using spray paint. Even here, the groups had a distinct personality so that each expedition turned out to be unique—without mentioning the various reactions that these gestures provoked in the onlookers. Sometimes they were curious or surprised, usually they were delighted when we answered their questions, but at times they were indifferent.

One of the most dynamic and intelligent aspects of this project about the notion of boundaries is that it raised a question and at the same time gave the answer. By implicating the public in the “production” of the work—as well as in its reception—, the artist eludes the boundaries, because the work would not exist without this public. The common phrase, according to which it is the viewer that makes the painting, here takes on an even broader meaning, since there were no works—or



Danielle LAGACÉ, *Le petit théâtre de Marie*, 2005. Installation. 8^e Symposium international d'art *in situ*: Amérique baroque / Barocca America. Photo: Michel Dubreuil.

Daniel HOGUE, *Champ de lumière en mémoire de Gaston Miron et Pablo Neruda*, 2005. Installation. 8^e Symposium international d'art *in situ*: Amérique baroque / Barocca America. Photo: Michel Dubreuil.



SYMPOSIUM

C'est un même débordement qu'on retrouvait au huitième Symposium international d'art *in situ* de la Fondation Derouin, intitulé *Amérique baroque/Barocca America*. Débordement dans l'interdisciplinarité car aux réalisations des artistes se greffait – pour ce dixième anniversaire – une multitude d'activités parallèles (conférence, table ronde, performance, lecture de poésie, récital, exposition en galerie...); débordement géographique également, l'un des objectifs de la fondation étant d'accueillir « des artistes en arts visuels des trois Amériques, favorisant le dialogue et les échanges artistiques Nord-Sud ». Provenant de cinq pays d'Amérique du Sud (Brésil, Colombie, Mexique, Pérou et Venezuela), les artistes se sont joints à ceux du Québec et du Canada pour élaborer des œuvres réparties à flanc de montagne dans divers sentiers aménagés dans la « forêt boréale des Laurentides ».

Des installations où le baroque annoncé n'était pas toujours évident ou réussi, mais parvenait à nous surprendre et à nous émerveiller dans plusieurs cas. « Il s'agit non pas tant d'enraciner le baroque, souligne la commissaire Manon Regimbald, mais plutôt d'en démontrer la mobilité créative dans une histoire complexe où s'entrechoquent passé et présent, colonisation et décolonisation, de façon à mieux saisir son pouvoir actuel et de penser sa persistance et sa réinvention⁴. » Parmi les projets les plus convaincants, retenons celui de Bonnie Baxter où des sacs en plastique remplis d'eau étaient éparpillés sur le sol comme autant de gouttes de pluie démesurées, la couleur bleue des éléments offrant un contraste saisissant et « féérique » avec le paysage environnant (ce site interdisciplinaire réunissait aussi les artistes Michel Beaudry, Michael Oesterle et Christine Unger). Même répartition avec Daniel Hogue, cette fois une profusion de petits miroirs ronds – plus de mille – symbolisant des points de l'écriture braille présentant un poème de Gaston Miron entremêlé à des extraits d'un texte de Pablo Neruda, *La branche volée*. Posés autour d'un immense rocher comme pour le magnifier, les éléments reflétaient, selon les

very few – to be seen other than those executed by the participants. It was as if Goulet had initiated the movement and given the example by installing a few signs in Square Viger, a borderline space par excellence. She then passed on the torch to others, giving them the mandate to continue the work elsewhere, making it exist in multiple dimensions. In fact, contrary to *Paysages Éphémères*, where the reading of the work remains at a basic level, *Nos frontières* suggested numerous responses, inferring many layers, other territorialities, like an external, yet centripetal outpouring, breathing life and depth into the work.

SYMPOSIUM

A similar overflowing is found at Fondation Derouin's eighth Symposium international d'art *in situ*, titled *Amérique baroque/Barocca America*. Overflowing in interdisciplinarity, because – for this tenth anniversary – to the artists' works are added a multitude of parallel activities, such as art talks, round tables, performances, poetry readings, recitals, an exhibition in a gallery, etc. A geographical expansion as well, one of the foundation's objectives is to receive "visual artists from the three Americas, furthering a North-South dialogue and exchange." Artists from five countries, Brazil, Colombia, Mexico, Peru, and Venezuela joined those from Quebec and Canada to create works on the side of the mountain, along the various pathways in the "boreal forest of the Laurentians."

Although the announced baroque character wasn't altogether obvious or successful, several of the installations managed to surprise us and fill us with wonder. As curator Manon Regimbald stressed: "It is not so much a matter of entrenching the baroque, as showing its creative mobility in a complex history, where past and present, colonization and decolonization, are jostled together, to give us a better understanding of its present power, persistence, and reinvention."⁴ One of the most convincing projects was Bonnie Baxter's plastic bags, which she filled with water and scattered around on the ground like so

heures, le paysage ou un ciel inversé parsemé de constellations étoilées. Quant à Danielle Lagacé avec *Le petit théâtre de Marie*, elle nous conviait à entrer et à déambuler dans deux salles créées à l'aide de branches pour mieux assister au « spectacle » de la forêt-enchantée ? –, placés que nous étions au centre d'un espace évidé dont les alentours prenaient alors une tout autre dimension.

Les onze sites punctuaient un parcours d'environ deux heures durant lesquelles le visiteur était littéralement « transporté » dans un autre monde, profitant autant d'un contact vivifiant avec la nature que de la surprise d'y chercher et d'y découvrir des œuvres « imaginées », certaines se montrant avec ostentation, d'autres se faisant plus discrètes – les inscriptions sur les rochers, les meules de branches ou les espaces sonores.

MISE EN ÉCHO

On regrette parfois que les musées ne dévoilent pas suffisamment leurs collections, notamment en organisant des présentations autour/en regard d'une thématique qui permettraient de jeter un autre éclairage et donc de diversifier la perception que l'on peut avoir des œuvres. C'est une telle lacune qu'a comblée – de manière fort juste – le Musée de Lachine avec l'exposition *Échos*, regroupant en salle les œuvres de sept artistes⁵ dont, en parallèle, il était possible de visiter les sculptures extérieures faisant partie du *Musée plein air* à proximité. Pour une rare fois, on pouvait ainsi tisser des liens « fructueux » entre, par exemple, la géométrie présente dans la peinture de Graham Cantieni et sa structure cubique, *Hermès* (1986), érigée au parc René-Lévesque ; entre deux œuvres en terre cuite d'Agnès Dumouchel, soit *Bols d'orifices humains* présentée dans la Dépendance et la sculpture *in progress*, *Albarello* installée dans les jardins du musée, toutes deux de 1994 ; entre l'utilisation des personnages découpés que fait Gilles Boisvert dans l'installation *Espace limite* (1988) et celle de *L'arbre des générations*, une sculpture en acier peint réalisée l'année précédente.

Tout en nous amenant à mieux connaître les différentes recherches des artistes, la variété des approches et des médiums utilisés, cette *mise en résonance* constituait un exemple heureux de promotion et de diffusion d'une collection muséale – ces richesses innombrables qui dorment dans les réserves et les entrepôts.

EN SALLE

Alors qu'il réunissait près d'une quarantaine d'artistes pour la deuxième édition de son *Festival du Recycl'art*, le Centre régional d'art contemporain de Montpellier⁶ poursuivait ses activités en salle avec les expositions *L'entre deux temps* de Sylvain Potvin et *Euphorie plastique* de Diana Boulay : deux démarches axées sur la cueillette et la récupération. Le premier se concentre sur les pierres trouvées dans la nature avec lesquelles il édifie des assemblages plutôt abstraits mais évoquant des formes organiques ou animales. Des empilements et des juxtapositions tantôt simplifiés au maximum, tantôt plus complexes où la beauté intrinsèque du matériau, sa pérennité, ses colorations subtiles, ses textures lisses ou gravelées induisent un ailleurs lointain, ancestral, tout en affirmant une présence, un ancrage dans le réel d'où émane une solidité rassurante, reconfortante. « Je me considère, affirme Potvin, comme un travailleur qui, chaque jour, entre en atelier pour y faire une longue journée de travail. En toute humilité, j'expérimente et je contribue par mon art à enrichir notre patrimoine contemporain. Et c'est dans cet esprit que j'évoque la permanence et la continuité. » Avec Diana Boulay, ce sont des objets du quotidien qui sont amassés et entassés dans des boîtiers en plastique. Regroupés ici par thèmes (têtes de poupées, bouchons, etc.), là par couleurs, théâtralisés dira-t-on, ces fragments deviennent des jeux de construction démentiels et euphoriques que l'artiste transforme en sculptures, installations, haut-reliefs ou murales. « Je m'approprie l'essence d'objets trouvés, précise-t-elle, pour en faire un vocabulaire. Mes sculptures s'organisent en symboles [...]: amener le grand public à s'attarder à la magie des formes et des couleurs des choses inusitées qui composent son champ visuel quotidien⁷. » Un travail « monacal » de collecte, de condensation

many oversized drops of rain, the blue colour of the elements creating a striking and “magical” contrast with the surrounding landscape. The interdisciplinary site also brought together artists Michel Beaudry, Michael Oesterle and Christine Unger. Daniel Hogue had a similar layout, but used a profusion of small round mirrors – more than a thousand – representing a Braille dot rendition of a poem by Gaston Miron interspersed with excerpts from Pablo Neruda's *The Stolen Branch*. Placed around a huge rock as if to magnify it, the mirrors reflected the landscape or (depending on the time of day) the sky reversed, strewn with starry constellations. Danielle Lagacé's *Le petit theatre de Marie* invited us to enter and walk around in two spaces created with the branches amid the – enchanted? – forest “spectacle,” placing us at the centre of a hollowed out space in which the surroundings took on a completely new dimension.

Visiting the eleven sites took about two hours, during which viewers were literally “transported” to another world, benefiting both from a vivifying contact with nature and the surprise of looking for and discovering the “conceived” works. Some are presented with ostentation while others are quite discreet – inscriptions on rocks, stacks of branches, or soundscapes.

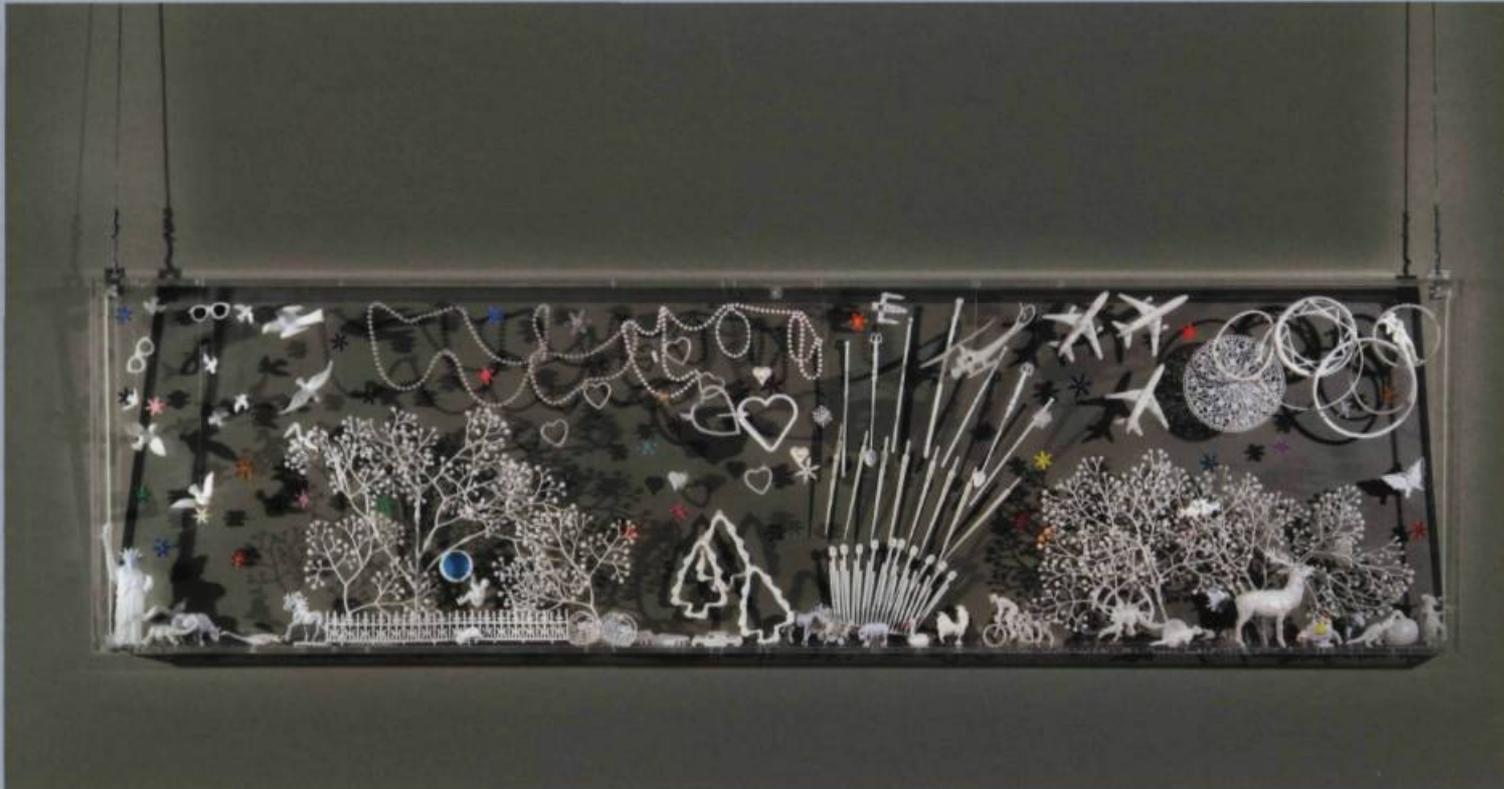
CREATING ECHOES

One sometimes regrets that museums don't show the items in their collections more often, notably by organizing exhibitions around a theme that would let us see the works in another light, and diversify the perception one might have of them. The Musée de Lachine filled just this lacuna – in highly relevant way – with *Échos*, an in-gallery exhibition bringing together the works of seven artists⁵ whose outdoor sculpture could be viewed at the same time as part of the nearby *Musée plein air*. This was a rare occasion, when one could weave “fruitful” ties between, for instance, the geometry of Graham Cantieni's painting and his cubic sculpture, *Hermès* (1986), in Parc René-Lévesque, or between two of Agnès Dumouchel's terracotta works, *Bols d'orifices humains* (*Albarello*), presented at the Dépendance, and a sculpture in progress installed in the museum gardens, both from 1994, or yet again, between Gilles Boisvert's use of cut-out figures in the *Espace limite* installation of 1988 and *L'arbre des générations*, a painted steel sculpture produced a year earlier.

All this gives us a better understanding of the artists' work, the variety of approaches and mediums used; such *resonance* forms an excellent means of presenting and promoting a museum collection – the innumerable riches kept in storage and in warehouses.

IN THE GALLERY

While bringing together about forty artists for the second edition of the *Festival du Recycl'Art*, the Centre régional d'art contemporain de Montpellier⁶ continued its activities in the gallery with Sylvain Potvin's *L'entre deux temps* and Diana Boulay's *Euphorie plastique*, two exhibitions focusing on collection and recycling. The first one comprises stones found in nature that the artist uses to construct quite abstract assemblages, suggesting organic or animal forms. The piling up and juxtaposition is sometimes extremely simplified and at others more complex: the intrinsic beauty of the material, its durability, subtle colour, smooth or gritty textures infer a faraway ancestral site, while also affirming a presence, a mooring in reality from which a reassuring, comforting solidity emanates. Potvin maintains, “I consider myself a worker who each day goes to the studio for a long day of work. In all humility, I experiment and I help enrich our contemporary heritage with my art. And it is with this in mind that I evoke permanence and continuation.” With Diana Boulay, everyday objects are collected and amassed into plastic boxes. Grouped together by themes such as doll's heads, bottle tops and so on, and by colour, and made theatrical, one could say, these fragments become insane, euphoric, playful constructions that the artist transforms into sculpture, installations, high relief, or murals. She states, “I appropriate the essence of the found objects to create a vocabulary. My sculpture is organized into symbols (...): to make the general public aware of the magic of the



Diana BOULAY,
"E'espèces", 1998. 1,27
 x 306 x 5 cm. Plastique
 de récupération, boîte
 en acrylique / Salvaged
 plastic, acrylic box.
 Centre régional d'art
 contemporain de
 Montpellier.
 Photo : D. Boulay.



Diana BOULAY, *Raccroc*,
 1986-1991. Murale.
 2,44 m x 2,44 m x 10 cm.
 Douze éléments / Twelve
 elements. Plastique de
 récupération, boîtes en
 acrylique / Salvaged
 plastic, acrylic box.
 Photo : D. Boulay.

et de miniaturisation que Boulay poursuit de longue date, comme une « douce folie » des plus réjouissantes pour l'œil – et l'esprit!

ÉPILOGUE

On a débuté ce texte avec un cas « particulier », on le terminera de la même manière avec les récentes manifestations de Christian Messier qui « sortent de l'ordinaire », tout en jouant de ce courant actuel qu'on nommera « l'extrémisme » : cette façon d'aborder le réel qui devient une sorte de mode de vie, lequel peut aller jusqu'à un « mode de mort » à certaines occasions.

forms and colours of discarded objects that are part of our everyday lives.”⁷ This “monastic” work of collecting, condensing and miniaturizing that Boulay has pursued for a very long time, like a “mild madness,” is a delight to the eye – and the mind.

EPILOGUE

I began this text with an “unusual” case and will end with another: Christian Messier's recent “out of the ordinary” event, which toys with the current trend toward “extremism” – a way of approaching reality that can become a way of life and, on occasion, go as far as being a “way of death.”

Today there are extreme sports where dauntless daredevils take on ever-more daring and reckless challenges that raise the adrenaline and extend human limits, like acrobatic motocross, the jump of death from the cliffs of Monaco, the ascent in a jeep over jarring rocks, or kamikaze acrobats transformed into human airplanes, flying at more than 250 km an hour. Extreme ecology is practised by enthusiastic fanatics who, according to Fabien Deglise, “are now ready to do everything possible to not leave the slightest trace on the environment.”⁸ On television, one sees programs of people going through extreme changes, while teenagers are addicted to dangerous contests of extreme beer drinking during initiation sessions and one can even gorge on “X-treme” burgers at a well-known fast-food chain!

In this context, what can be said of “extreme art”? Not simply an “excessive” form of art, like Monty Katsin producing work with his own blood, or Orlan's physical alteration through cosmetic surgery. But extreme in the sense that the artist goes to the ultimate limit of what is tolerable. A limit that, if crossed, causes a radical change in the situation – could even result in death. In *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Laurence Bertrand Dorléac writes about “the inflation of signs of violence in art, [of] the invasion of spectacle everywhere, condemning existence to the hysteria of images and representations.”⁹

It is to such excessiveness that Messier invited us in *L'espace de rien*, at the gallery L'Œil de poisson. He covered his head with sheets of aluminium paper until he began to suffocate and then abruptly tore off the mask and threw it behind him. The action was repeated several times creating an heap of heads in the exhibition space:

“A clock that is stopped,” he notes, “looses

its basic function: that of measuring time. Breathing, if one thinks of its rhythm and role, which is to keep us alive, is close to what the ticking is for the clock. If our breathing stops for an instant, what happens to our body during this suspended moment? Can one speak of a void, of death, of silence? This moment, when time stops, is the key to my installation. I will fill this working space not only with imprints of my face moulded in the aluminium paper, but also and above all with this moment when I confound my body by holding my breath.”¹⁰

This radical action – this way of taking us to the limits of a work – makes me think of *I Love America and America Likes Me* (1974), in which



Sylvain POTVIN, *L'entre deux temps*, 2005. Pierres / Stones. Photo : avec l'aimable autorisation du Centre régional d'art contemporain de Montpellier.

On pratique aujourd'hui des sports extrêmes où d'intrépides casse-cou relèvent des défis toujours plus audacieux et téméraires qui font monter l'adrénaline et repoussent les frontières humaines, comme le motocross acrobatique, le saut de la mort sur une falaise de Monaco, l'ascension en jeep de rochers accidentés, ou ces cascadeurs-kamikazes qui se transforment en avions humains en volant à plus de 250 km/heure. On pratique l'écologie extrême dont les fanatiques adeptes, selon Fabien Deglise, « sont désormais prêts à tout pour laisser le moins d'empreintes environnementales possible autour d'eux⁸. » À la télévision, on voit des émissions de transformations extrêmes, tandis que les ados s'adonnent à de dangereux concours

extrêmes de calage de bière lors de séances d'initiation et qu'on peut même se régaler(?) de burgers « X-trêmes » dans une chaîne de fast-food réputée!

Dans ce contexte, qu'en est-il de « l'art extrême »? Non pas simplement cette forme d'art qu'on dira « excessive » comme un Monty Katsin qui réalise des œuvres à l'aide de son propre sang, ou une Orlan qui a recours à la chirurgie esthétique pour transformer son corps. Mais extrême dans le sens où l'artiste se rend à la limite ultime du supportable. Une limite qui, si elle est franchie, occasionnera une transformation radicale de la situation – pouvant aller jusqu'à la mort. Dans *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Laurence Bertrand Dorléac parle de « l'inflation des signes de violence dans l'art, [de] l'invasion d'un spectacle partout, condamnant l'existence à l'hystérie des images et des représentations⁹ ».

C'est à une telle extrémité que nous invitait Messier avec *L'espace de rien* à la galerie L'Œil de poisson en se recouvrant la tête de feuilles d'aluminium et cela, jusqu'à la limite de l'étouffement pour ensuite, d'un geste brusque, retirer le masque et le jeter derrière lui. L'action étant répétée plusieurs fois, c'est un amoncellement de têtes qui se retrouvait alors dans le lieu d'exposition :

Une horloge arrêtée, note-t-il, perd sa fonction première : celle de mesurer le temps. La respiration, si l'on pense à son rythme et à son rôle qui sont de nous garder en vie, se rapproche de ce que le tic-tac est pour l'horloge. Lorsque notre souffle s'arrête un instant, que devient notre corps dans ce moment en suspens? Peut-on parler de vide, de mort, de silence? Ce moment, où le temps s'arrête, est la clé de mon installation. Cet espace de recherche, je le remplirai non seulement d'empreintes de mon visage moulées dans du papier d'aluminium, mais aussi et surtout de ce moment où je déjoue mon propre corps en retenant ma respiration¹⁰.

Cette action radicale – cette façon de nous amener jusqu'aux confins de l'œuvre – n'est pas sans rappeler *I Love America and America Likes Me* (1974) où Joseph Beuys a pris le risque de s'enfermer avec un coyote dans une galerie; celle de Tinguely également au Museum of Modern Art, sa sculpture *Hommage à New York* (1960) s'autodétruisant elle-même après une demi-heure; celle encore du Californien Chris Burden qui, en 1971, entend parodier l'isolement de l'artiste en restant emprisonné dans le casier d'un vestiaire durant cinq jours (*Five Day Locker Piece*).

Rappelons que c'est une pareille expérience de confinement – intitulée *Vivre dans le mur* (2005) – qu'a reprise Messier à la *Manif d'art 3* de Québec en s'isolant derrière une cloison durant... deux semaines! ←



Christian MESSIER,
L'espace de rien,
2005. Installation-
performance.
Photo : Ivan Binet.

Joseph Beuys took the risk of being shut up in a gallery with a coyote; or of Tinguely's *Hommage à New York* (1960), at the Museum of Modern Art, a sculpture that self-destructed in half an hour; and even of the Californian Chris Burden's *Five Day Locker Piece* (1971), in which he parodied the artist's isolation by staying enclosed in a locker for five days.

Recall a similar experience of confinement, *Vivre dans le mur* (2005), which Messier revived at Quebec City's *Manif d'art 3*, where he isolated himself behind a wall – for two weeks! ←

TRANSLATED BY JANET LOGAN

NOTES

1. Sylvie Lagnier, *Sculpture et espace urbain en France. Histoire de l'instauration d'un dialogue 1951-1992*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 236-237.
2. Dépliant de *Paysages Éphémères / The Paysages Éphémères* brochure.
3. Cité dans *Art Press*, n° 133, février 1989, p. 22 / Quoted in *Art Press*, no. 133, February 1989, p. 22.
4. Voir / See : www.fondationderouin.com
5. Gilles Boisvert, Graham Cantieni, Agnès Dumouchel, David Moore, Robert Roussil, Bill Vazan.
6. Ce 2^e Festival du Recycl'Art de Montpellier, lit-on dans le communiqué de presse, a comme objectif d'actionner la vie culturelle en région éloignée en privilégiant des activités artistiques participatives et novatrices à l'écologie sociale et en mettant l'accent sur les ressources spécifiques d'inépuisables matières d'intervention que l'on retrouve dans la nature et dans notre environnement quotidien (matières résiduelles). Il vise aussi à propager des idées et des façons nouvelles concernant la gestion et la ré-utilisation des matières résiduelles en faveur de la protection de l'environnement. Il désire encourager la population à voir et à faire les choses de manière différente en découvrant leur créativité par la réalisation d'œuvres d'une quarantaine d'artistes du Québec et le l'est ontarien / This 2nd Festival du Recycl'Art in Montpellier, as stated in the press release, has the objective of stimulating cultural life in an outlying region by introducing innovative, participatory artistic activities concerned with the ecology, stressing the specific resources of inexhaustible materials that one finds in nature and in our everyday environment (residual material). The aim is also to propagate ideas and new ways of managing and reusing residual matter in order to protect the environment. The festival would like to encourage the public to see and do things in a different way, to discover their creativity through the viewing of artworks by about forty artists from Quebec and Eastern Ontario.
7. Voir / See : www.dianaboulay.com; <http://cf.geocities.com/cracmontpellier>
8. Fabien Deglise, « 101 recettes pour adeptes de l'écologie extrême », *Le Devoir*, samedi 30 avril et dimanche 1^{er} mai 2005, p. A1. Voir : <http://nimasadi.kiosq.info> / Fabien Deglise, "101 recettes pour adeptes de l'écologie extrême," *Le Devoir*, Saturday April 30 and Sunday May 1, 2005, p. A1. See <http://nimasadi.kiosq.info>
9. Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004, p. 9.
10. Communiqué de presse / Taken from the press release.

Odace Événements,
Paysages Éphémères
Avenue du Mont-Royal, Montréal
27 juin – 4 septembre 2005

Murielle Dupuis Larose,
Points de suspension
Granby
11 juin – 9 septembre 2005

Rose-Marie E. Goulet, *Nos frontières*
Interventions au square Viger (Montréal)
et ailleurs dans la ville
Juillet / July 2005

8^e Symposium international d'art in situ :
Amérique baroque / Barocca America
Fondation Derouin, Val-David
16 juillet – 5 septembre 2005

Gilles Boisvert, Graham Cantieni,
Agnès Dumouchel, David Moore,
Robert Roussil, Bill Vazan, *Échos*
Musée de Lachine, Montréal
29 juin – 18 décembre 2005

Diana Boulay, *Euphorie plastique*
Sylvain Potvin, *L'entre deux temps*
Centre régional d'art contemporain
de Montpellier
23 juillet – 20 août 2005

Christian Messier, *L'espace de rien*
L'Œil de poisson, Québec
4 mars – 3 avril 2005