

Pierre Granche

Entrevue

Pierre Granche

Interview

Gaston Saint-Pierre et Donald McGrath

Numéro 42, hiver 1997–1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9817ac>

[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

Saint-Pierre, G. & McGrath, D. (1997). Pierre Granche : entrevue / Pierre Granche: Interview. *Espace Sculpture*, (42), 21–25.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Entrevue Interview

PIERRE GRANCHE

Gaston Saint-Pierre

GASTON SAINT-PIERRE: *Dès vos premiers projets, vous vous êtes intéressé aux systèmes modulaires, aux formes qui s'emboîtent les unes dans les autres, pour montrer la relativité ou la multiplicité des espaces. Vous cherchiez à ouvrir des cloisons, à ne pas fixer les choses pour rendre la perception aussi mobile qu'elle peut l'être. N'est-ce pas contradictoire avec le "métier" de sculpteur, qui est supposé produire des objets fixes et monolithiques? Comment peut-on suggérer le mouvement ou la continuelle transformation des choses en réalisant des sculptures qui ne présentent aucune mobilité ou qui se matérialisent dans une forme permanente?*

PIERRE GRANCHE: Je trouve très juste votre formulation "ne pas fixer les choses", pour caractériser cette période. J'ai d'ailleurs le sentiment que cette obsession me poursuit toujours. Cette idée de rendre la perception mobile est probablement à la base du déplacement ou de la transformation du "métier". J'ai d'abord questionné la notion de fixité non seulement par des systèmes modulaires, mais par l'idée de la motricité insufflée par l'observateur actif. Partager le geste créateur me semblait plus démocratique, moins autoritaire. Faire ressentir la sensualité des formes, l'intelligence des emboîtements et des systèmes sous-jacents m'apparaissait comme un moyen d'établir une

GASTON SAINT-PIERRE: *Your interest in modular systems, in interlocking forms, goes back to your very first projects, which attempted to show the relativity or multiplicity of spaces. Back then you were trying to break down borders, avoiding defining things, so that perception might attain to its full capacity for mobility. Doesn't this run counter to the sculptor's "occupation", which supposedly consists of making solid, monolithic objects? How is it possible to suggest the movement or continual transformation of things with sculptures that are entirely devoid of mobility, or that assume a permanent form?*

PIERRE GRANCHE: I think that your expression, "avoiding defining things", aptly characterizes this period. Also, I sense that this obsession is still with me. The idea of conferring mobility on perception is probably at the root of the shifts or transformations that have occurred within the context of this "occupation". My initial questioning of the notion of fixity went beyond the use of modular systems to the idea of mobility conferred upon the work through active observation. I considered it more democratic, and less authoritarian, to share the creative act. Enabling viewers or participants to feel the sensuality of the forms and sense the intelligence of the

Pierre Granche, *Boris, Samson, Hercule et quelques amis indociles*, 1996. Détail. Acier galvanisé, laiton / Galvanized steel, brass. 4,6 x 2,6 x 0,85 m.
Photo : Pierre Granche



communication de base avec le spectateur ou le collaborateur. J'imaginai ceux-ci curieux, capables d'expérimentations et d'adaptation à de nouveaux langages morphologiques. Par ce travail de questionnement ou de déconstruction des codes euclidiens, j'avais l'impression que la manipulation topologique de notre compréhension des espaces permettait des lectures ou des constructions en continue transformation, et de façon plus évidente si la notion de pérennité de l'objet fixe et monolithique était abandonnée au profit d'un espace-temps ajusté à cette notion contemporaine de la relativité. Aussi, j'ai l'impression que "l'installation sculpturale" dit mieux la direction entreprise par mes recherches, mes projets.

On reconnaît toujours dans vos sculptures-installations la réalité du monde industriel qui semble en perpétuelle reconstruction. On y voit aussi un plaisir de la fabrication. Est-ce que cela se rapproche d'un idéal constructiviste ?

Le terme "constructiviste", avec sa panoplie d'images, m'a toujours fasciné. Au même titre, j'éprouve toujours une attirance pour les grands chantiers ou pour la construction urbaine. Il y a quelque chose en transformation, qui fait du bruit et qui se constitue. Pour moi, c'est une forme d'activité, de fête liée à un effort, à une collectivité. C'est un moment fort et excitant. Je préfère les œuvres en train de se faire. Dans l'aspect inachevé, "non fini" ou "in-fini", les structures apparentes montrent l'essentiel, en somme sans décoration. Elles sont des leçons, des enseignements sans complaisance directe que je suis en mesure de comprendre, comme un ouvrier de la construction d'espace et comme un "constructiviste". Mais je n'ai pas le même idéal, je ne crois pas à la possibilité d'une harmonie entre l'art et l'industrie. Je m'en inspire, je m'en amuse !

À chaque fois que vous faites une intervention dans un musée (Assimilation/Simulation 1978, Pomme... si Euclide avait croqué, Musée d'art contemporain de Montréal 1986, Zones, Musée du Québec 1992) vous le montrez, par un processus d'inversion, de dédoublement ou de mise en abîme, tel qu'il a été conçu ou inventé. Est-ce à dire que vous n'aimez pas les musées ?

Dans le projet *Zones*, que j'ai réalisé en 1992 au Musée du Québec, j'exploitais le concept d'enfermement de l'espace. L'agrandissement du musée ayant été réalisé à même la prison de Québec, celle-ci lui étant adjacente, l'architecte a pris le parti de conserver certaines données comme les cellules, la tour de pendaison, etc... en guise de références archéologiques. Évidemment, la majorité des surfaces du bâtiment ont été transformées en salles d'exposition. Pour convenir à des exigences muséologiques (lumière, humidité, sécurité, etc.) les grandes fenêtres arquées de la célèbre architecture de Baillargé, ont été bouchées de l'intérieur par la nouvelle enveloppe des cimaises en gypse. C'est donc la fenestration qui a été le déclencheur pour cette installation. Le verre, ce matériau transparent qui fait passer le regard de l'intérieur vers l'extérieur et vice versa, a été utilisé en quantité importante dans la sculpture, pour rendre l'idée que les œuvres sont gardées ou emprisonnées dans les musées aussi bien que les humains, jugés fautifs, le sont dans les prisons. La forme de cette sculpture-installation s'est définie comme une enceinte de métal et de verre brisé, autour de laquelle ont été disposés des mécanismes de surveillance pour surprendre le spectateur. L'œuvre trouvait son aboutissement lorsque le regardeur regardé atteignait le fond de la salle et pouvait monter derrière une cimaise et prendre la position d'un gardien. Bref, dans ce projet, le lieu, son histoire, sa vieille fonction d'emprisonner et sa nouvelle de conserver étaient constamment superposées par le jeu de la forme et des matériaux utilisés dans l'installation. Le télescopage des données produisait une condensation, une mise en abîme, une inversion des rôles. Enfin, vous comprenez. J'aime bien les musées, mais je préfère les investir plutôt que d'être investi.

Il y a toujours une forme géométrique dans votre travail (la spirale, la demi-sphère, l'ellipse) qui devient une structure portante où sont maintenant disposées des figures hybrides (animales, végétales, humaines, mécaniques). Cette structure portante permet aussi d'indi-

imbrications and underlying systems was, it seemed, a good way to establish a basic level of communication with them. I conceived of the latter as curious, capable of trying out and adapting to new morphological languages. In questioning or deconstructing the Euclidean codes, I had the impression that the topological manipulation of our understandings of spaces would make for continually changing readings or constructions, especially if the idea of the durability of the stable and monolithic object were abandoned in favour of a time-space adjusted to the contemporary notion of relativity. I also felt that the term, "sculptural installation", more aptly conveyed the direction of my research and my projects.

The relativity of the industrial world, a world that appears to be undergoing perceptual reconstruction, is a constant feature in your "sculptural installations". The pleasure of building is another. Is there some affinity with a constructivist ideal?

I have always been fascinated by the term "constructivist" and the range of images it suggests. Similarly, I have an abiding interest in large construction sites and municipal work projects. In each case, something is coming together out of the noise and chaos. I see all this as a kind of celebratory activity, a collective effort. These are powerful and exciting moments. I prefer things that are still in process. In their unfinished—or better still, their "non-finite" or "in-finite" state—exposed structures show us what is essential, prior to decoration. They are lessons, direct and uncompromising instructions that I can understand in my capacity as a builder of spaces and a constructivist. But I don't share the constructivist ideal; I don't believe in the possibility of a harmony between art and industry. Rather, I make use of it, I enjoy it!

In each of your museum installations (Assimilation/Simulation, 1978; Pomme... si Euclide avait croqué, Musée d'art contemporain de Montréal, 1986; Zones, Musée du Québec, 1992) you reveal, by a process of inversion, of doubling or mise en abîme, how that institution was created. Do you not like museums?

In my *Zones* project, executed at the Musée du Québec in 1992, I made use of the concept of spatial enclosure. When the museum expanded onto the site formerly occupied by the Québec provincial prison, the project architect decided to retain certain features, such as the cells and the tower where prisoners were hanged, as archaeological points of reference. Obviously, most of the walls of the building were incorporated into galleries. Due to museological requirements with respect to light, humidity control, security and other matters, the large arched windows of the famous architecture of Baillargé were sealed up from the inside with the gypsum wall covering. Thus the fenestration was that prompted this installation. Great quantities of glass—as the transparent material that conveys the gaze from the inside to the outside, and vice versa—were required to convey the idea that works are kept or imprisoned in museums just as human beings deemed to be at fault are kept in prisons. This sculptural installation took the form of a fence made of metal and broken glass and surrounded by surveillance devices intended to surprise the viewer. The work was complete when the observer, who was also simultaneously observed, reached the end wall of the room and climbed up behind a partition to assume the position of a guard. In short, the formal and material features of this installation were used to superimpose various features of the site, such as history, its former function as an internment facility, and its new one as a place for keeping art. The telescoping of features produced a kind of condensation, a *mise en abîme*, a switching of roles. Finally, you understand, I do like museums, but I prefer to invest them with my psychic energy, instead of letting them cathect me.

There are always geometric structures in your work; these include spirals, half-spheres, ellipses, etc. And they tend to become supporting structures for hybrid figures that incorporate elements of the animal, vegetable, human and mechanical. But they also serve to indicate

quer une direction, une trajectoire dans un espace-temps idéal ou idéal, alors que les figures hybrides apparaissent plutôt dans un certain désordre. Comment se joue cette relation entre la forme purement géométrique et les formes de vie qui s'animent autour d'elle?

Cette relation se joue un peu à la manière d'une pensée dans un texte. J'ai parfois l'impression de faire de longues phrases, sans ponctuation, sans reprise, compulsives, automatiques et répétitives jusqu'à épuisement d'une thématique. Et même plus, je me convaincs que la monotonie fait partie de nous comme pour mieux porter et ressentir les moments brillants, vifs et inventifs. La forme géométrique portante me permet de faire glisser de petits moments de folie dans la trame architecturale et urbaine environnante. C'est assez curieux, mais ce protocole de la forme géométrique autorise l'artiste à laisser traîner une opinion personnelle ou un objet privé dans le domaine public. En somme, il s'agit peut-être de l'élaboration de socles?

On peut considérer votre travail comme une forme d'anthropologie de l'habitat où se mêlent la réalité et la fiction. On y retrouve un répertoire d'éléments architecturaux d'une ville, l'histoire condensée d'un quartier urbain et en même temps des formes inventées qui appartiennent au domaine de la fiction. Voyez-vous votre travail comme une façon de révéler les fantasmes, l'imaginaire ou encore l'utopie qui sont contenus dans les formes existantes de notre environnement urbain?

Mon travail de sculpteur au niveau de la ville, de l'urbanité, de l'environnement visuel, de l'architecture est certainement différent de celui de l'urbaniste, de l'architecte ou du sociologue, mais à mon sens tout aussi important. Les relations que les matériaux du sculpteur forment et les points de vue qu'il organise sont singuliers et immensément humains. Les références et les citations d'images de villes et de schèmes architecturaux imbriqués dans mon travail favorisent chez le spectateur l'identification d'une problématique qui appartient au lieu. Le regard critique, qui émerge des juxtapositions inattendues qu'offre la sculpture en milieu urbain, exige de l'observateur une sensibilité nouvelle, tôt ou tard.

Votre travail prend souvent ses sources dans l'histoire des sciences, mais il s'inspire aussi de l'imagerie populaire. Les sculptures racontent des histoires sous la forme d'un conte illustré, qui se veut humoristique et "moraliste" en même temps. Nous avons l'impression de passer continuellement de l'archétype au stéréotype. D'où vient ce double intérêt pour la culture savante et pour la culture populaire?

J'aimerais vous expliquer pourquoi nous avons besoin des mythes, et en même temps je pense qu'il faut démystifier pour saisir et pour comprendre. Je crois que l'imaginaire et la rêverie sont à la source de projets fascinants repoussant sans cesse les frontières des stéréotypes. J'ai souvent besoin de me construire des outils, des modèles, pour comprendre des problèmes que je me pose. Il m'arrive même de démonter un mécanisme pour bien identifier les composantes ou le schème de base. Dans ces circonstances, je me raconte des histoires, c'est-à-dire que je spéculé, j'imagine, je visualise, et le plus souvent je ris de moi-même parce que je découvre ce qui était évident. Mais je ne crois pas que mes sculptures racontent des histoires. Il n'y a pas de structure narrative ni de conte, comme il n'y a pas de début, de dénouement et de conclusion. J'utilise souvent une combinatoire pour faire des associations, des analogies, etc. L'accumulation des figures constitue des unités formelles, des familles. Ces alignements d'éléments nombreux en parade cherchent à faire voir ces possibilités de positions, d'orientations, de variations dans l'ordre de grandeur. De ces jeux de séquences, de regroupements ou d'imbrications naissent des effets de sens et parfois de contresens, des paradoxes. Les juxtapositions offrent des segments monotones d'où jaillissent des profils chargés d'humour ou de dérision. En somme, mon intérêt repose depuis toujours sur les motivations à structurer le regard dans un champ d'espace et de temps. Aligner avec ordre ou désordre des volumes sous des éclairages contrôlés avec un parcours physique qui demande un certain temps, c'est demander du spectateur qu'il mémorise, qu'il

a direction or pathway within an ideational or ideal space-time, whereas the hybrid figures appear to exhibit a certain disorder. Could you explain the dynamic between the purely geometrical forms and the life forms that play off them?

This relation works somewhat like a thought within a text. I sometimes have the impression that I am writing long sentences without stopping or using punctuation, and that these compulsive, automatic and repetitive sentences will continue until a particular line of thought is exhausted. Moreover, I am convinced that monotony is a part of ourselves, that it enables us to more fully sustain and feel the brilliant, intense and creative moments of our lives. The geometrical supports allow me to insert little touches of whimsy into the surrounding architectural and environmental framework. It's curious, but the device of geometric forms can enable an artist to draw a personal opinion or private object into the public domain. In short, perhaps I am creating bases or pedestals.

Your work could be described as a form of anthropology of habitation, one that mixes reality and fiction. In it one can find, for example, an entire stock of urban architectural motifs and a condensed history of a city neighbourhood in conjunction with invented forms that belong to the domain of fiction. Do you see your work as a way of revealing the phantasms, the imaginative or utopian visions, contained within the existing forms of our urban environment?

The sculptures of mines which deals with the city, with urban phenomena, with the visual and architectural features of city life, is certainly different from the work of the city planner, architect or sociologist. But, to my mind, it is no less important. The relations shaped by the sculptor's material and the points of view he orchestrates within his work, are singular and eminently human. My work's allusions to and quotations from urban images and architectural schemes help viewers to identify site-related issues. The critical sense that evolves from witnessing the unexpected juxtapositions which urban sculpture has to offer calls upon observers to develop a new sensibility.

Your work often draws upon the history of science, but it is also inspired by popular imagery. The sculptures tell stories in the manner of illustrated tales that seek to be funny yet, at the same time, contain a "moral". One has the impression that one is moving continually from the archetype to the stereotype. How do you come by this twofold interest in scientific and popular culture?

I would like to explain why we need myths, although I think that one must demystify in order to grasp things, to understand. I believe that the world of imagination and reverie is the source of fascinating projects that keep pushing back the frontiers of stereotypes. I often need to build tools or modules to help me understand the problems I set for myself. Sometimes I will even take a device apart to identify its parts or see how it works. In such circumstances, I tell myself stories; in other words, I speculate, imagine and visualize, and most of the time I end up laughing at myself for discovering what was already obvious. But I don't think that my sculptures tell stories. They do not possess any narrative structure, just as they do not have any conclusion, any *dénouement*. I often make use of a combination of elements to generate associations, analogies and so on. The accumulation of figures composes formal unities, families. The alignments or processions of numerous elements are intended to bring out possibilities with respect to position, orientation and scale. And these various sequences, groupings and interlocking structures give rise to meaning effects... or, sometimes, contradictions and paradoxes. The juxtapositions present us with uniform segments, and out of these emerge shapes imbued with humor or sarcasm. In short, my interest has always resided in what motivates us to structure the gaze in a spatial-temporal field. When one lines up books, in an orderly or disorderly fashion, under controlled lighting conditions and in a sequence that demands a certain time, one implicitly calls upon the viewer to memorize, to

associe son propre temps à celui qui est proposé. À ce moment là, j'ai l'impression de partager ma poétique, ma façon de faire, ma façon de penser. J'espère qu'elles ne sont pas trop moralistes.

Avec leurs représentations d'animaux, vos plus récentes sculptures reprennent souvent les thèmes de la domesticité et de l'indocilité. Est-ce une ironie de notre civilisation actuelle?

Une caricature peut-être, une dérision à l'occasion. Un questionnement, certainement. Des images, des schèmes qui structurent notre espace urbain, des attitudes et des habitudes que nous adoptons sans poser d'interrogation font naître en moi des observations curieuses et pas très sérieuses. À titre d'exemple, je suis très impressionné par l'intolérance que nous manifestons envers les chiens dans les parcs, dans les places publiques tout comme par l'interdiction de nourrir les oiseaux au Square Phillip ou les écureuils au Parc Lafontaine. En milieu urbain, les espaces verts sont essentiels, de l'avis de tous. Nous recherchons un contact avec la nature, un moment de ressourcement. Or, dans ces lieux, on retrouve de plus en plus de panneaux comme ceux qu'on trouve dans les rues pour interdire le stationnement. Par exemple, un cercle rouge avec sa barre oblique signifie que les chiens ne doivent pas être libres mais plutôt attachés avec une laisse; celle-ci pouvant être de longueur variable, les laisses sont devenues démesurées. Près du Square Phillip, les conteneurs de déchets sont ouverts à tous les pigeons et mouettes de Montréal qui adorent l'art public, soit dit en passant et les Burger King, évidemment. Dernièrement, au Square Berri, j'ai vu des adolescents qui portaient des colliers de chien au cou, au bras, à la cheville. Toutes ces observations, qui m'apparaissent normales certains jours, deviennent à d'autres moments une source d'inspiration et d'inquiétude. En effet, je me demande : pourquoi tant de domestication et tant de civilisation? Pourquoi les arbres numérotés de la "forêt urbaine" sont-ils le symbole d'un environnement sain et naturel et pas les animaux? Je me pose aussi des questions d'égalité. Pourquoi les cabanes d'oiseaux et de chiens sont-elles construites à l'image de la maison et pire encore, pourquoi les garages ou les abris "Tempo" ont-ils aussi cette forme? Ce jeu d'associations m'autorise à faire des rapprochements et des équivalences sur l'ordre d'importance qu'on accorde aux choses et à réfléchir sur la place qu'on accorde à l'auto dans la ville, au jardin très urbanisé, très architecturé, qui devient un passe-temps obsédant de bruits de tondeuse, de coupe-bordure, de scie à chaîne pour l'émondage, d'épandage d'engrais chimiques, des herbicides et d'insecticides. Vous comprenez peut-être mieux ces tours de Babel, ces chars allégoriques que j'éleve à la mémoire de mes amis indociles!

Plusieurs de vos interventions sculpturales se font dans un espace public. Vos sculptures sont souvent monumentales mais présentent un aspect intimiste de la vie quotidienne. Elles évitent ainsi la logique du monument et de la commémoration des valeurs dominantes. Quelle est la difficulté de faire admettre ce genre d'idées?

En effet, dans les projets d'espaces publics, il y a toujours un comité de spécialistes et de représentants du public pour rappeler à l'artiste, au sculpteur qu'il s'agit bien d'un lieu partagé par un grand nombre de personnes et que, de ce fait, l'œuvre à implanter doit être compréhensible, d'un haut niveau moral, résistante aux intempéries et au vandalisme et qu'elle doit être géniale. Pour moi, c'est un faux problème. Nous avons plusieurs contre-exemples où, bien que toutes ces conditions soient respectées, l'œuvre est rejetée. Les citoyens ou les usagers d'un lieu peuvent, pour des raisons indépendantes de l'œuvre, lui faire porter l'odieux des coupures budgétaires. Elle devient alors un symbole de la richesse, du luxe et de l'inutilité et son concept ne passe pas; inversement, des œuvres très risquées ou d'autres qui prétendent à des valeurs "universelles" peuvent recevoir un accueil grandiose! Bref, ce que je veux dire ici, c'est que le travail de l'artiste réalisé pour les espaces publics ne saurait être assujéti à des règles de jeux prévisibles ou à un consensus social.

associate his or her own time with the time proposed by the work. At such moments I have the impression that I am sharing my poetics, my ways of thinking and doing things. I hope they are not too moralistic.

In their representations of animals, your most recent sculptures often seem to be taking up the themes of domesticity and untamability. Is this an ironic comment on contemporary civilization?

It may be a parody or a form of sarcasm. Certainly it is a way of questioning. The images and schemes that structure our urban spaces, as well as the attitudes and habits we unquestioningly adopt, lead me to curious — and not very serious — observations. For example, I am quite struck by our intolerance of dogs in parks, by the prohibitions that exist with respect to our public spaces, such as those against feeding birds in Phillips Square or squirrels in Lafontaine Park. Everyone agrees that green spaces are a vital part of urban environments. We long for some contact with nature, for time to replenish our resources. In places such as these, it is becoming more and more common to see signs like those that prohibit parking on city streets: for example, a red circle with a slash mark to signify that dogs must not be allowed to roam freely, but must be attached with a leash. And the latter, which vary in length, are growing outlandishly long. The garbage containers near Phillips Square are open to all of Montréal's pigeons and seagulls which, by the way, adore public art and, of course, Burger King. Recently, in Berri Square, I saw adolescents wearing dog collars around their necks, wrists and ankles. All these observations, which on some days seem normal to me, on others become a source of inspiration or concern. Indeed, I ask myself: Why so much domestication and civilization? Why are the numbered trees of our "urban forest" symbolic of a healthy and natural environment, but not the animals? I am raising questions of parallelism. Why do bird and dog houses imitate our own; worse still, why do garages and driveway storm shelters also assume this shape? The play of associations permits me to draw certain parallels, to establish equivalencies with respect to the priorities we assign to things. I am thinking, for example, about the role we ascribe to the car in the city, to the particularly urban and planned garden that becomes an obsessive pastime punctuated with the noise of lawnmowers, hedge cutters and electric pruning shears, and an occasion for spreading chemical fertilizers and herbicides and insecticides. You may now have a better understanding of my towers of Babel, those allegorical floats that I erect in memory of my untamed friends!

A number of your sculptural works are set in public spaces. Although they are often monumental, they present the quiet and modest features of daily life, thereby avoiding the logic of the monument and the commemoration of dominant values. What problems lie in the way of allowing acceptance for this type of idea?

Projects for public spaces always involve committees of specialists and representatives of the public who take it upon themselves to remind the artist or sculptor that he or she is dealing with a space shared by a large number of people. Because of this fact, the work must be easily understood, morally unimpeachable, resistant to imperialistic forces and vandalism, and a brilliant piece. I consider all this a pseudo problem. We have several counter-examples which show works being rejected despite the fact that all the foregoing conditions were met. For reasons that have nothing to do with a work, the citizens who use the public space in question may saddle it with the blame for budget cutbacks. It thus becomes a symbol of wealth, luxury and uselessness, and the concept doesn't pass. On the other hand, some highly precarious works, as well as others that lay claim to "universal" values, may meet with general acclaim! In short, what I am saying is that art works executed for public spaces cannot expect to be treated according to predictable game rules or social consensus. In a different vein, commercial galleries can often act like bureaucrats, requiring sculptors to produce smaller,

À l'opposé, la galerie commerciale peut devenir exigeante comme un comité des "trop sages", réclamer du sculpteur des petits formats pour répondre à la demande, fortement souhaiter une production identifiable, très "profil musée"... Bref, c'est là une déviance qui mine la sculpture véritable ou, disons plutôt, l'expression libre.

Personnellement, j'ai choisi très tôt de travailler dans les lieux publics avec une problématique visant l'intégration à l'architecture et à l'environnement parce que j'y croyais et parce que j'avais l'impression que la sculpture était avant tout un mode d'expression qui appartenait au lieu public. En sortant de l'École des beaux-arts, je concevais très mal la production de sculptures adaptées aux salons bourgeois ou pour les musées, etc. Par contre, l'installation sculpturale, comme une aventure, un laboratoire, est pour moi compréhensible et compatible avec la recherche et l'expérimentation nécessaires à la production sculpturale. J'ai toujours travaillé avec une équipe. Les dimensions et la diversité des réalisations exigent compétence et aide. Je ne pourrais pas simplement confier à un sous-traitant le soin de réaliser les sculptures selon des dessins et une maquette. J'ai besoin d'échanger avec des collaborateurs proches, sensibles qui apportent une intelligence, un savoir-faire à chaque étape de l'élaboration de l'ouvrage.

J'ai tendance à comparer la sculpture à l'architecture dans une certaine mesure. En effet, les dessins et les maquettes des architectes sont le témoignage d'une recherche, d'un processus créatif, d'une pensée et en ce sens sont intéressants à collectionner. Mais l'architecture, c'est autre chose. C'est l'immeuble, la maison, l'édifice qui ont leur propre vie. Pour le sculpteur, de nombreuses esquisses ou études de petits formats témoignent d'une aventure, d'une expression se matérialisant dans des objets, mais la sculpture n'est pas que ça.

Vous prenez toujours en considération l'espace d'exposition pour qu'il fasse partie de l'exposition. Parfois, vous mettez en valeur certains éléments qui ne sont pas apparents; dans d'autres occasions, vous décidez de dissimuler certaines choses. Comment se joue ce travail de sélection des espaces, comme par exemple à Glendon où vous absorbez littéralement les deux colonnes de la galerie dans la sculpture ?

Le projet qui s'élabore en ce moment exploite une multitude de points qui passent par les deux piliers. La portée est importante. Le chiffre 12, tiré de la trame architecturale, est le régulateur de la composition dans l'espace et de la structure de l'enveloppe galvanisée. Le volume enferme un espace oblong et crée une arène symbolique. Les surfaces portent trois rubans en relief qui gravitent en vrille. Un effet centrifuge aspire l'aire de la galerie. L'espace périphérique permet au spectateur de graviter autour de la pièce, qui prend des allures de char allégorique.

En annexe, dans le creux de la baie vitrée, une deuxième œuvre paraphrase l'installation centrale, comme pour réfléchir sur les données qu'elle propose pour créer un moment de repos, un temps sculptural. Un petit mécanisme à ressort poursuit le mouvement rotatif induit dans la première sculpture. Puis, à la fenêtre, les jardins bien structurés, architecturés et cultivés interrogent l'idée de la nature domestiquée et la place que nous y occupons.

Les projets naissent lentement du télescopage de mes préoccupations initiales vers une adaptation au contexte du lieu d'exposition, à son atmosphère, à ses contraintes et quand l'imaginaire prend le dessus, tout va pour le mieux.¹ ■

more marketable works and putting pressure on them to create an easily identifiable "product line" with a museum-like feel. This is a distortion that undermines authentic sculpture or, shall we say, free expression.

I decided very early to work in public spaces with a view to integrating architecture and the environment, because this was something I believed in. Moreover, I felt that sculpture was first and foremost a means of expression that belonged in the public sphere. When I graduated from the École des beaux-arts, I could not see myself making sculptures for museums or middle-class living rooms. On the other hand, sculptural installation as adventure and exploration makes sense to me, and is compatible with the research and experimentation involved in producing sculpture. I have always worked with a team. The scale and variety of my works call for expertise and assistance. I could never simply hand over my designs and models to a sub-contractor. I need to share my ideas with close, sensitive colleagues who know my work and who bring intelligence and know-how to each phase of production.

I have a tendency to draw certain parallels between sculpture and architecture. As the products of research, the outcome of a creative process, architectural drawings and models are interesting to collect. But the actual architecture is something else entirely. The office building or house has a life all its own. For the sculptor, the many sketches or reduced-scale studies attest to an adventure, to a form of expression that takes concrete shape in the objects, but sculpture is more than that.

You always take the exhibition space into account, make it part of the exhibition. You may bring out elements that are not obvious, or you may decide to conceal certain features. How does the selection process work? At Glendon Gallery, for example, the two columns in the gallery are literally absorbed into the sculpture...

My current project uses numerous points that intersect with the two pillars. The space between them is important. The number 12, derived from the architectural breakdown of the space, regulates the composition within it and serves as the basis for the structure of the galvanized envelope. The volume encloses an oblong shape, creating a symbolic area. Three raised strips spiral around the piece, while a centrifugal effect seems to draw the space of the gallery into it. The surrounding space allows viewers to walk around the piece, which takes on the appearance of an allegorical float.

Nestled in the hollow of the gallery's bay window, a second piece glosses the main installation, commenting on the ideas it suggests. This smaller piece also creates a moment of respite, a sculptural time. Two small spring-activated toys mimic the rotary motion generated by the first sculpture. Meanwhile, through the gallery window, the highly ordered and carefully cultivated garden engages with the idea of a domesticated nature and the place we occupy within it.

Projects such as these develop gradually out of my initial interest in making works adapted to the context of the exhibition site, with its atmosphere and its constraints. And when the imaginary gets the upper hand, it is all for the best.¹ ■

Translation: Donald McGrath

NOTE :

1. Cette entrevue est extraite du catalogue publié par la Galerie Glendon Université York, pour l'exposition *V(r)ille* qui s'est tenue du 19 septembre au 27 octobre 1996/This interview is an excerpt from the catalogue published by Glendon Gallery York University, for the exhibition *V(r)ille* held from September 19 to October 27, 1996.