

ETC



Sculpture d'ici et d'ailleurs

Jocelyne Lupien

Number 7, Spring 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36364ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

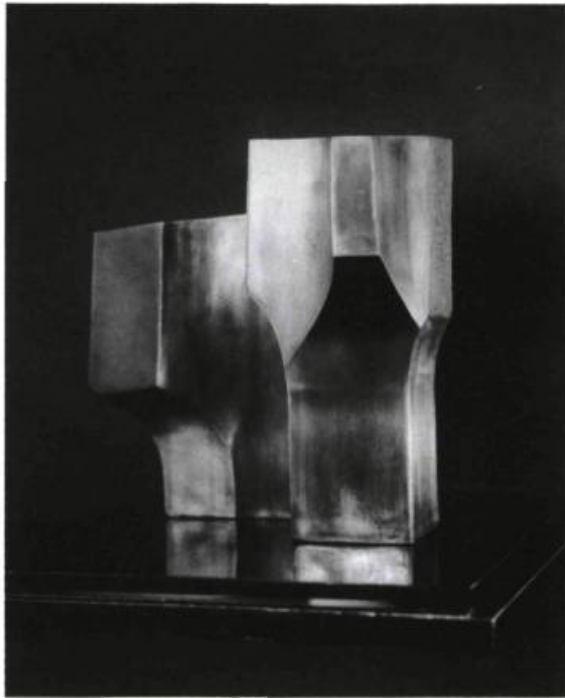
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lupien, J. (1989). Review of [Sculpture d'ici et d'ailleurs]. *ETC*, (7), 48–50.

Sculpture d'ici et d'ailleurs Yves Trudeau et British now



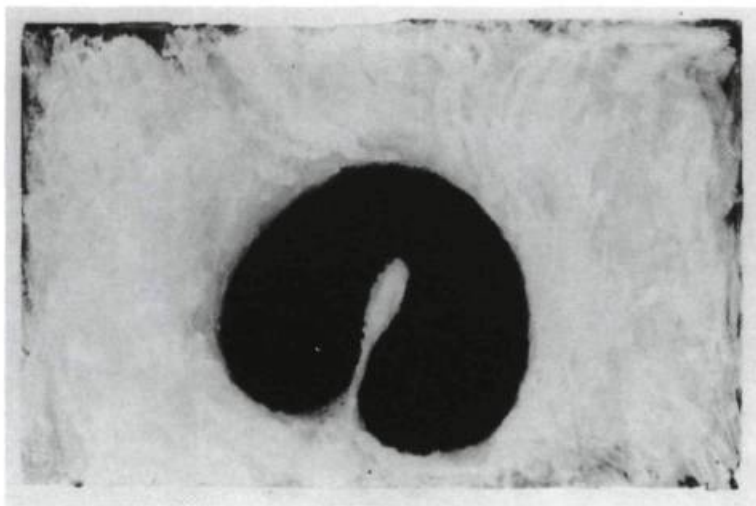
Yves Trudeau, *Portal no.3*, 1988. Bronze

Difficile la sculpture au Québec. Difficile de s'y consacrer, difficile d'en vivre, tour de force de l'exposer. Bien qu'elle soit acquise principalement par les musées, les grandes corporations, la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts, et valorisée par des programmes gouvernementaux tels que le 1%, c'est encore un véritable exploit de la vendre à des collectionneurs particuliers qui préfèrent la peinture plus facile à intégrer dans un espace domestique. On peut conséquemment se réjouir que depuis quelques années, les expositions de sculptures prolifèrent dans les galeries commerciales et alternatives traditionnellement tournées vers les œuvres bidimensionnelles; cet intérêt confirme qu'une place prépondérante est maintenant réservée à cette pratique en plein essor.

Quelques événements récents caractéristiques de la vigueur de cette discipline corroborent cette remontée parmi lesquels, choisis au hasard, comme la pointe de l'iceberg, mentionnons le succès de Michel Goulet à la Biennale de Venise 1988, *Les Temps chauds* au Musée d'art contemporain de Montréal à l'été 1988, l'intéressante (bien qu'inégale) exposition d'une dizaine d'artistes ayant réalisé des œuvres exclusivement avec la terre chez CIRCA en septembre dernier, la création des studios d'été de sculpture à Saint-Jean-Port-Joli qui a

donné *Histoires de bois* présentée chez Optica en novembre 1988, les intelligentes *Re-constructions de mémoire* de Robert Saucier chez J. Yahouda Meir en novembre, et les conférences mensuelles des sculpteurs à l'Atelier Sculpt organisées par Joan Esar. La sculpture d'ici possède une originalité et un dynamisme dont plusieurs déploraient l'absence depuis l'exposition *Québec 75*.

C'est sans doute par le biais de l'installation trop omniprésente et décorative au début des années 80 au Québec, mais plus discrète en 1988, que la sculpture s'est imposée à nouveau. Toutefois, les sculpteurs québécois (et en cela ils rejoignent les préoccupations internationales) effectuent maintenant un franc retour à la taille directe (Michel Saulnier, David Moore), affectionnent les assemblages d'objets culturels résemantisés (Michel Goulet), puisent ouvertement dans les répertoires d'éléments minéraux et végétaux (Jean-Serge Champagne, Francine Larivée). L'abolition de la notion d'avant-garde ainsi que le rejet de toute forme de téléologie ou d'historicisation des styles artistiques leur permettent désormais de revenir aux techniques traditionnelles telles que le coulage du bronze à cire perdue et les pliages et soudures de feuilles d'acier et de cuivre oxydé (Eva Brandl, Murray MacDonald, Yves Trudeau). Les connotations de matériaux nobles/non



Anish Kapoor, *Sans titre*, 1987.
Gouache sur papier, 30 x 46 cm. Photo : Susan Ormerod, Londres.
Courtoisie : Lisson Gallery, Londres

nobles et modernes/passésistes n'existent plus. Des exemples européens : Jean-Charles Blais peint sur les affiches déchirées et les bronzes d'Immendorf sont cachés par une couche de pigments colorés. Par ailleurs, on observe que la pratique de la sculpture au Québec se polarise sur deux formats extrêmes : soit une miniaturisation du type modèle réduit qui instaure une relation intimiste avec le spectateur (Louise Viger, Paul Hunter) ou un environnementalisme théâtral néo-romantique (Eva Brandl). Face à l'effervescence de ces propositions issues principalement des jeunes praticiens, il est intéressant d'être aussi témoin des recherches d'un artiste qui, après trente années de pratique artistique, risque en quelque sorte ses «acquis» par un revirement stylistique assez spectaculaire.

Yves Trudeau presque intimiste

Les *Parvis et portails* d'Yves Trudeau récemment présentés à la galerie John Daniel sont en ce sens exemplaires. Après une longue période s'échelonnant de 1968 à 1986 où l'artiste pratiqua une sculpture essentiellement articulée par plans coupés, pliés et ouverts supportant parfois des graffiti, les sculptures récentes surprennent et marquent indiscutablement un point tournant dans l'œuvre. Audacieux et sans compromis, ces petits bronzes évoquant les cathédrales gothiques surprennent le spectateur pour qui l'œuvre de Trudeau était synonyme de sculpture autoréférentielle; mais il faut mentionner que déjà dans les *Fers et bois* des années 60, l'artiste puisait au répertoire des formes architectoniques médiévales : témoin cette *Citadelle lunaire* de 1960 qu'on pouvait revoir lors de l'exposition. Les alignements et les dolmens de Carnac puis Stonehenge, où il effectua un voyage important, sont à cette époque un paradigme fondamental qui détermine le langage plastique de Trudeau qui considère ces vestiges comme des installations et des mises en scènes encore très efficaces et actuelles. L'architecture des cathédrales gothiques mais surtout ces espaces derrière lesquels Chartres ou Notre-Dame dressent la verticalité de leurs ogives fascinent l'artiste au point de générer en 1987-1988 une série de 12 bronzes polis placés sur de minuscules parvis et surélevés sur des socles à hauteur des yeux. Ces petites sculptures ne reproduisent pas

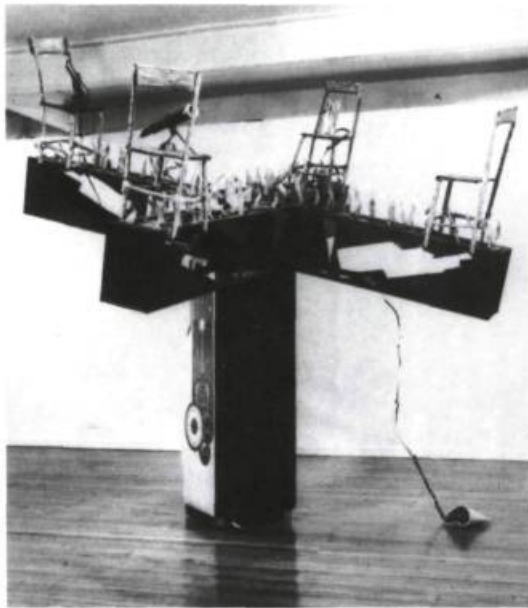
fidèlement les parvis et les portails gothiques mais en reprennent toutefois exactement le fonctionnement. Dans chacune il est question de voie d'accès et d'entrée dans un univers gothique miniaturisé que le spectateur peut incidemment modifier à sa guise en déplaçant un des deux modules plein bronze pivotants, qui s'avèrent être les jambages d'un portail gothique. Aucun motif décoratif si ce n'est quelques plans texturés. L'effet est quasiment religieux.

Un autre aspect nous semble audacieux dans ces récentes sculptures de Trudeau. Le bronze est porteur d'une connotation de préciosité et lorsqu'on ne l'associe pas d'emblée aux grandes sculptures renaissantes il est tout de même associé généralement à une pratique grandiloquente de la sculpture, autant au niveau du format monumental que du style des œuvres. Ainsi, la noblesse de la technique du bronze coulé à cire perdue a de quoi surprendre lorsqu'elle est mise au service du modèle réduit même s'il s'agit, comme c'est le cas ici, d'une miniaturisation de cathédrales. Autrement dit, la préciosité du matériau fonctionne très bien avec l'idée que nous nous faisons de la grandiloquence gothique, mais ce choix d'un matériau «noble» instaure une véritable allotropie entre le plan de l'expression et le plan du contenu lorsque conjugué avec l'idée de maquette qui tient lieu de ce que sera l'œuvre monumentale une fois terminée. Ce qui est paradoxal dans les parvis de Trudeau c'est que tous possèdent le double statut de maquette et d'œuvre achevée. Le gigantesque devient observable et par cette magie, c'est nous, géants, qui détaillons avidement du regard ce que jamais nous ne pourrions voir même si nous étions dotés du pouvoir de voler.

British now, du dessin à la sculpture... au dessin

Le Musée d'art contemporain de Montréal consacre un fort pourcentage de sa programmation à la sculpture et à l'installation, et l'excellente exposition collective *Les Temps chauds* (été 87) est encore tellement fraîche à la mémoire qu'on ne peut résister à la tentation de comparer les pratiques britanniques et québécoises actuelles à la lumière de *British now : sculpture et autres dessins*.

Si une fois de plus il apparaît que notre sculpture peut se mesurer avec succès à ce qui se fait ailleurs, cela



Bill Woodrow, *Sunday Roasting*, 1986.
Appareil pour jeux vidéo, quatre casiers d'acier, émail;
380 x 400 x 400 cm. Courtoisie : Lisson Gallery, Londres

ne veut pas dire que nous pratiquions une sculpture à l'image de celle qui s'expose en Europe. Néanmoins, certaines préoccupations plastiques des Québécois sont partagées par les Britanniques, mais leurs œuvres diffèrent. Ainsi, on retrouve dans *British now* ce goût de travestir les objets du quotidien en matériau de base pour le créateur. Illustrant littéralement ce propos, *Real Plastic Love* (1984) de Tony Cragg présente des amants entièrement définis par collage de petits objets usuels en plastique directement collés au mur : peignes, briquet Bic, bouteille de shampoing, etc. Pleine d'humour cynique, cette œuvre fonctionne exactement comme un portrait peint par Arcimboldo.

Le caractère très narratif ainsi qu'une récurrence des éléments architectoniques dans la sculpture québécoise (Granche, Brandl, Saucier, Curtin, etc.) mériteraient une analyse exhaustive. Même si on constate, avec *British now*, que les Britanniques ne boudent certes pas la figuration ni même les références architecturales (à preuve le « temple » d'Edward Allington), ils ont toutefois plus fréquemment recours que les Québécois aux représentations du corps humain (par exemple les personnages arcimboldesques de Tony Cragg, le corps comme contenant-contenu dans les dessins d'Antony Gormley), ou aux signes indicels qui tiennent lieu du corps (comme les empreintes de pieds de Richard Long). Iconoclaste, la sculpture se contentera parfois de suggérer le corps : le manteau d'acier plombé d'Alison Wilding épouse la forme absente d'un personnage, divinité ou fantôme, rendu plus impressionnant parce que configuré par la négative. À ce chapitre, les petits fusains d'Antony Gormley sont stupéfiants. Angoissants parce qu'ils traitent de la pulsion de vie et de mort, tous montrent de manière saisissante l'intimité organique et viscérale des corps isolés ou accouplés, en position fœtale ou cloués sur des croix invisibles. Malheureusement, les sculptures de Gormley ne possèdent pas cette charge émotive et cette intensité, comme si le passage de la deuxième à la troisième dimension avait vidé le corps de sa substance vitale pour en faire un quelconque objet anonyme flottant dans l'espace. Les dessins et le superbe trompe

l'œil tridimensionnel d'Anish Kapoor (qui rappelle la *Danaë* de James Turrell) ont quelque chose à voir avec l'art du tantrisme ne serait-ce qu'à cause de leur caractère symbolique et mystique. La couleur joue un rôle primordial chez Kapoor; qu'elle évoque le vermillon du bétel indien ou le bleu profond de la voûte céleste, c'est par elle que s'animeront les surfaces et se définira le volume.

Les neuf artistes de *British now* affirment le décroisement des disciplines; sculpture peut rimer avec peinture, et surtout avec dessin, lequel tient lieu parfois, comme chez Richard Long, de « sculpture plane sur le mur »¹. Chez Richard Deacon, la sculpture aura des allures de dessin tridimensionnel. La sculpture devient support du dessin lorsque Tony Cragg couvre de marques et de graffiti noirs des chaises et des panneaux de bois. C'est toutefois dans l'œuvre de Bill Woodrow que se fusionnent avec virtuosité les deux techniques du dessin et de la sculpture. Dans *Eight Bicycle Frames* (1980) Woodrow dessine littéralement avec le métal désarticulé de huit bicyclettes un immense dessin pariétal, se servant du mur de la salle qui devient métaphore de Lascaux. *Sunday Roasting* est plus complexe, utilisant le découpage du métal comme s'il s'agissait de carton, et introduisant la chaise comme icône presque humaine, cette même chaise qu'on retrouve aussi dans l'œuvre des Québécois, notamment chez Goulet.

Il faut mentionner que *British Now : sculpture et autres dessins* est accompagnée d'un catalogue fort bien fait dans lequel la conservatrice, Sandra Grant Marchand, traite intelligemment (mais parfois trop laconiquement comme c'est le cas pour Bill Woodrow) des spécificités de la sculpture anglaise contemporaine.

Jocelyne Lupien

NOTE

1. Catalogue de l'exposition *British now : sculpture et autres dessins*, texte de Sandra Grant Marchand, conservatrice de l'exposition, Éd. MAC, 1988, p.21