

Intervention



Pierre Granche

Number 9, Fall 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57533ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1980). Pierre Granche. *Intervention*, (9), 22–25.

PIERRE GRANCHE



Intervention: Entre Pierre Granche et la pyramide tronquée c'est le grand amour... Tu me dis «Je suis épris» et ce n'est pas prêt de lâcher.

Pierre Granche: Depuis plusieurs années elle est comme une sorte d'outil. C'est comme si à un certain moment donné, je m'étais dit, avec la pyramide tronquée je n'aurai plus de problèmes de forme, mais en même temps en disant que je n'aurai plus de problèmes de forme, on pourrait faire toutes sortes d'interprétations psychanalytiques: «tronquer la forme», «se castrer du point de vue de la forme», «éliminer toute espèce d'autres formes». Enfin... Il est question de tout faire, question d'aller explorer le monde avec cet outil-là.

I.: Tu t'es choisi un médium.

P.G.: La pyramide tronquée me permet de faire toutes sortes d'expérimentations avec toutes sortes de problèmes intéressants. La pyramide tronquée c'est un cube topologique le même nombre de sommets, même nombre de surfaces, même nombre d'arêtes, mais il n'y a plus ce problème de parallélisme. On prend un cube, on le compresse en haut et ça devient une pyramide tronquée. Ça nous amène aussi à jouer avec la quatrième dimension, non

pas au sens relation temps mais au sens d'une autre direction dans l'espace. L'accumulation de six pyramides tronquées fait un cube, chaque sommet est quadrivalent (quatre directions dans l'espace) tandis qu'avec un cube, on a seulement trois directions dans l'espace (hauteur/longueur/profondeur).

Dans la pyramide tronquée, on ajoute toujours une direction au déplacement spatial, on joue avec quatre dimensions dans l'espace, quatre directions dans l'espace. Ça permet des jeux encore plus subtils, des jeux qui sont à la fine pointe des mathématiques actuelles. Ça nous permet de revenir sur la conception qu'on a du monde bi-dimensionnel, du monde tri-dimensionnel et quadridimensionnel. Les mathématiques jouent à «n» directions et à «n» dimensions dans l'espace. On peut supposer des calculs à cinq ou six dimensions, mais on n'a pas de moyen pour l'instant de les représenter dans un monde géométrique, un monde tri-dimensionnel. Mais c'est possible de penser à explorer ça, en tout cas, ça remet énormément de conception en doute concernant le monde bi-dimensionnel, le monde des plans, le monde de la conception planaire qui est projeté dans des constructions tri-dimensionnelles.

I.: Tu proposes la notion d'assimilation d'un lieu sculptural que tu élabores à partir de sections ou d'accumulations de pyramides tronquées, à un lieu environnemental qu'il soit construit ou naturel. Comment l'as-tu expérimenté?

P.G.: Ça a commencé en 1975 avec la Place Desjardins mais encore là, la liaison se fait plus par logique, par les plans de l'architecte mais la construction même dans cet environnement peut être lue d'une façon autonome. La majorité des gens disent: «le mobile», voient ça comme une espèce de succession aux objets de Calder ou je ne sais trop. Et pourtant ce n'était pas du tout cela; il y avait toute une utilisation du 45° à l'intérieur des modules et une relation tellement logique avec tous les éléments, avec les différents papiers basilaires avec la trame octogonale du sol; bref avec toute l'architecture des édifices de la place Desjardins qui sont construits à partir de l'octogone. Toute cette subtilité, cette volonté d'assimilation d'un système sculptural à un système architectural est peu vue. C'est vu comme un élément suspendu dans les airs comme un mobile...

L'autre expérimentation dont j'ai été vraiment content au niveau de l'assimilation à un lieu, c'est la pyramide tronquée du Musée d'Art contemporain où je reprenais la continuité des lattes de bois du plancher. La pyramide tronquée était comme insérée dans le plancher, elle était comme un renflement du plancher et posait la question qu'est ce qui est sculpture, qu'est ce qui est architecture, quel est le lieu de la sculpture, quel est le lieu de l'architecture: l'insertion de l'un dans l'autre était tellement intime: la notion de volume disparaissait.

Je suis en train de développer cette notion d'assimilation, la notion de simulation. C'est extrêmement intéressant ces volumes-là, ce sont des continuités de surfaces. Je veux comprendre le volume par ses surfaces et non pas par sa définition cubique; je ne veux pas partir de notion d'accumulation de pieds cubes les uns à côté des autres, mais partir d'une surface, et cette surface-là la comprendre par les arêtes

qui la constituent: si elle est uni-
bordée, bibordée. Ça reprend tout le
problème du ruban de Moebius, du
développement des surfaces dans
l'espace intérieur/extérieur sans
passer par le rebord. C'est jouer au
niveau de l'espace par les surfaces...
c'est plus explicitement développé
dans la sculpture de l'Université de
Montréal; c'était exactement ça dans
la sculpture du Musée d'Art contem-
porain: continuité des surfaces dans
l'espace, changement de direction
des surfaces.

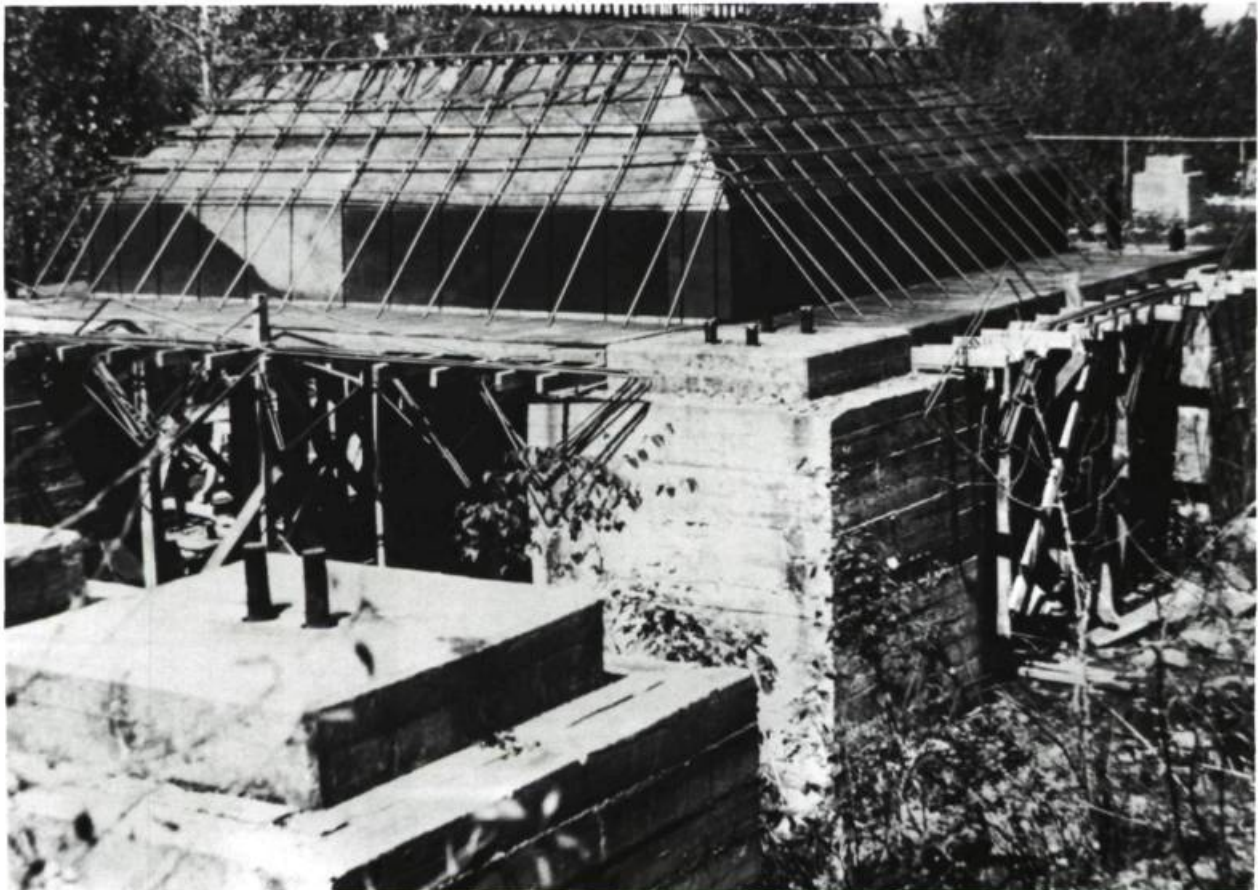
Je pense qu'au niveau de la compré-
hension de l'espace, il reste beau-
coup à faire, je vais finir ma thèse
là-dessus, ça m'engage pour un bout
de temps.

***I.: Tu peux me décrire dans le détail,
le niveau de la conceptualisation,
comment ça s'est organisé tout le
projet du Symposium et puis com-
ment ça c'est désorganisé dans
l'autre réel, celui de la fabrication.***

P.G.: Quand je suis venu, j'avais
examiné les tuyaux qui faisaient
descendre l'eau du barrage vers le
moulin de la pulperie. L'ensemble
de ces colonnes toutes alignées

m'intéressaient beaucoup à cause
de la trame, de la subdivision géo-
métrique du terrain. Alors je suis
reparti avec cette documentation
chez-moi pour travailler; mais cela
m'avait marqué avant que je m'ins-
talle ici. Ici, c'était isolé, je ne
pouvais espérer mieux. C'est un lieu
extraordinaire. Ce sont des ruines
récentes, de 1950, une construction
inachevée qui était prédestinée à
une fonction industrielle qu'il n'a
jamais remplie. C'est un lieu non-
fini. C'est un lieu qui pourrait devenir
in-fini, mais ente le «in» et le «fini»,
il y a un trait d'union. La construc-
tion se fait maintenant dans le fini.
Ça va s'arrêter là. Ce lieu va avoir
une autre fonction, une fonction de
sculpture environnementale. La py-
ramide tronquée vient utiliser les
colonnes. Ça me semblait bien inté-
ressant comme geste à poser de
détourner ce lieu qui était sans fonc-
tion pour lui donner une fonction
sculpturale. La construction de la
pyramide, elle, imposait un certain
processus que je voulais assez arti-
sanal, soit construction de coffrage,
avec les matériaux à ma portée pour
que ça ne coûte pas trop cher. Je
voulais couler le béton en mar-
quant dans le matériau omniprésent

(murs de béton, colonnes de béton,
pyramide en béton) les étapes de
fabrication. En coulant par petites
tranches de béton, en laissant le tra-
vail chaque jour et en suivant, je lais-
sais cette démarcation, un peu com-
me des strates. Il y a déjà de ces
indices sur les colonnes dans le mur
du fond; il était question de repren-
dre ça, d'utiliser des formats de
«plywood» exactement de la même
dimension que ceux qui avaient été
utilisés en 1950 pour construire
les murs. La trame sur la pyramide,
la confrontation des courbes irrégu-
lières des coulis de béton, le lignage
très restiligne des coffrages tout ça
donne déjà une sorte de texture
compatible avec l'environnement
déjà construit. On a là un premier
indice du temps de fabrication de la
sculpture. L'incorporation de la
couleur enfin ... de l'oxyde de fer
noir dans le béton marque la forme,
la dramatise davantage. Je pense
que l'effet du pâle au foncé nous fait
sentir encore plus le poids immense
de cette forme-là. Les colonnes sont
immenses, faites dans le fond pour
porter quelque chose d'énorme. Il y
a encore là une correspondance au
niveau du poids.



Et si on suit les sentiers d'ici à la pulperie, on peut découvrir des grandes quenouilles, des plaques de ciment qui sont en fait le sommet de colonnes complètement enfouies. À cet endroit, il n'y a plus de mur de ciment, la glaise a glissé puis enfoui des tas de colonnes. Il reste parfois une base, parfois un fût de colonne etc... Découvrir tous ces indices nous amène au lieu sculptural.

Et plus on s'approche de la sculpture, plus les indices deviennent grands, évidents et commencent à nous parler de la sculpture. À chaque poche de béton que je coule, je prends un échantillon dans un moule en forme de petite pyramide tronquée (1" x 1" x 3"), ces échantillons-là sont accumulés entre deux colonnes sur le site; de l'autre côté, près du mur je vais déposer les moules qui ont servi à faire ces pyramides (des moules de béton aussi). Il devrait y avoir au bout du compte autant de petites pyramides qu'il y a eu de coulages soit entre cent cinquante et deux cent.

Avant d'arriver sous la grande pyramide, le visiteur verra aussi deux petites pyramides construites sur des piliers à semelles larges, avec des éclats de granit trouvés sur le terrain.

On devra traverser une pyramide en terre, même marché un peu dessus, elle sera presque aussi grande que la pyramide de béton, faite autour d'un pillier. La démarche lente de découverte un peu archéologique devrait nous amener à la pyramide et nous donner de plus en plus de réponses à une exploration spatiale, à une exploration du monde industriel, des modalités de construction de 1950 avec ce matériau de béton omniprésent, utilisé avec une fonction autre, une fonction sculpturale spatiale, temporelle. Tout ce cheminement-là, le raccord qu'on peut faire entre les indices nous amène à une construction mentale de l'espace-temps.

Une construction physique, implantée dans le terrain, dont chacun peut prendre connaissance par sa propre démarche. L'expérimentation de l'espèce de sensation du matériau, en passant entre la pyramide de granit et la grande pyramide de béton va faire en sorte qu'on va se sentir compressé, pris en sandwich entre ces deux matières qui appartiennent à ce lieu-là. On ressort de l'autre côté pour découvrir le

calendrier de construction qui rappelle les étapes de fabrication. Tout cela va chercher des tas d'analogies à des tas de lieux qu'on pourrait appeler archéologiques, des tas de ruines officialisées.

I.: Le thème de la pyramide est très culturel.

P.G.: Oui, il y a tellement de références, de connotations de toutes sortes dans des livres. Mais ici ce n'est pas en relation directe; ce ne sont pas les Toltèques ni les Incas ou les Égyptiens, ce n'est pas Stonehenge, ça ne raconte pas un mythe ou une histoire. Si ça raconte une histoire, c'est une histoire de matériau, une histoire de volume et de masse.

I.: J'aimerais que tu me parles de ce qui a changé dans ton projet depuis la présentation de la maquette?

P.G.: L'évidage de la pyramide. Au départ elle n'était pas vraiment pleine; sur la maquette, elle était déjà un peu évidée. Une demi-sphère était creusée, mais ça devenait trop cathédrale, trop référence à un lieu presque religieux. En venant expliquer mon projet au jury du symposium, j'avais dit: «elle sera pleine», ce qui fait trois cent tonnes de béton. C'est quelque chose d'extrêmement intéressant de brasser tout ça à la main: vingt-cinq jours sans lâcher avec huit à dix heures de travail par jour.

Je voyais ça comme une espèce de performance au point de vue physique, au point de vue énergie, une accumulation de travail très dense dans une courte durée.

Dans le fond, le problème était de supporter toute cette masse de béton. Pour la faire pleine, il aurait fallu implanter deux immenses poutres de métal très épais dont le coût dépassait le budget.

I.: L'idée d'ajouter une pyramide de granit en dessous, c'est donc venu après?

P.G.: Du fait que j'évidais la pyramide je me sentais moralement engagé à faire quelque chose qui avait pas loin de trois cent tonnes. Il y avait là une question de manipulation de poids. Tout le monde parle de tonnes au symposium. Le monumental s'exprime en terme de tonnage et non pas en terme de hauteur comme ça a déjà existé. L'idée de l'exploration de la masse est peut-être en rapport avec toute cette exploration de la sculpture au sol. Je pense à Rabinovitch avec ses grandes plaques d'acier de trois pouces d'épaisseur où déjà l'idée de la pesanteur des matériaux la fait quasiment s'enfoncer dans le plancher. Je me demande comment les planchers du musée peuvent supporter ça.

Au point de vue virtuel, avec des gros poids comme ça on s'amuse intellectuellement à les faire bouger, sachant qu'on n'est pas capable physiquement, à moins d'avoir des



Photo Richard Martel



Photo Richard Martel

outils. La pyramide est une construction qui s'enfoncé. Le spectateur qui entrera dedans aura une impression d'écrasement et d'abri en même temps. C'est cette dualité qui est intéressante parce que c'est un peu comme une toiture d'une maison, on peut passer en dessous.

l.: Ici, au symposium, de façon très pragmatique, quel a été le rapport entre les gens et le projet que tu es en train d'élaborer?

P.G.: Le site où je construis c'est un lieu à explorer en tant que ruine. J'ai l'impression, dans l'état actuel, que ça semble déplaire à beaucoup de monde. Je dirais aux 2/3, à regarder la gueule des gens. J'ai l'impression, que l'idée de la construction un peu archéologique d'une ruine, l'idée de donner un sens nouveau à cet emplacement-là, de faire participer temporellement et physiquement les visiteurs à la découverte de tous les indices pour reconstruire un monde, accrochent les gens; mais je les entends presque intérieurement se dire: «oui ça se peut toujours, mais c'est-tu laid».

D'autre part, il y en a d'autres qui sont beaucoup touchés par ce lieu: «moi, ça m'a touché... une espèce de sensibilité à un monde construit sur lequel la nature reprenait le dessus». «Tout ce contraste: béton/ arbre/végétation comme image, ça m'a touché». J'ai l'impression que ça produit ça chez l'autre tiers, l'autre partie des gens qui sont déjà très attirés par ce lieu, sculpture ou pas.

Tandis que pour beaucoup de gens qui viennent: «Ah! c'est encore en chantier, on s'excuse de vous déranger, c'est pas fini, on reviendra voir ça plus tard». Il y a toutes sortes de réactions, pourtant c'est là pour être vu dans son processus, mais...

Les autres symposiums, celui de Matane, de Terrebonne... Je n'ai jamais envoyé ma candidature, je n'ai jamais voulu participer à ça. Je suis venu ici à cause un peu du thème et beaucoup du lieu. Ça, c'était extrêmement important. Je ne voulais pas m'embarquer n'importe comment là-dedans. Et puis, l'accumulation des informations sérieuses en provenance du comité d'organisation prouvait que c'était entrepris de longue

date; c'était assez bien posé comme problème et pour tout ça, ça me paraissait possible et intéressant d'y participer: la problématique, le rapport sculpture/intégration, la sculpture liée à un lieu ou à un environnement.

• Né en 1948 à Montréal-Nord.

Projets et expositions:

- Expositions de groupe: «Tendances actuelles», Musée d'art contemporain, 1979; «Forum 76», Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1976; Maison des arts de la Sauvegarde, 1975; Art Gallery of London, Ontario, 1976; «Les moins de 35 ans», Galerie Espace à Montréal, 1973.
- Sélectionné: Exposition de groupe au Musée d'art contemporain de Montréal, «Plein Air», 1974; Exposition du groupe au Musée du Québec avec la collaboration de la maison des arts La Sauvegarde, 1973.
- A réalisé et réalisera plusieurs sculptures pour des collections publiques: Station de métro Namur, réalisation prévue pour 1980-81; Sculpture environnementale à l'Université de Montréal, printemps 1980; Complexe Desjardins, une sculpture intérieure, 1976; Cité de Montréal-Nord, 1973; La maison des arts La Sauvegarde, 1972; Cité de Montréal-Nord, 1972; UQAM, 1969.