

Une sculpture qui naît d'un espace partagé

Germain Lefebvre

Volume 24, Number 96, Fall 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54704ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, G. (1979). Une sculpture qui naît d'un espace partagé. *Vie des arts*, 24(96), 26–29.

Une sculpture qui naît d'un espace partagé

Germain Lefebvre

Ce n'est pas d'aujourd'hui, bien sûr, que l'artiste provoque, par quelque proposition formelle et surtout par la présentation de quelques kilogrammes d'une matière quelconque, dans un certain ordre distribué dans l'espace, la réprobation des spectateurs quand ce n'est pas un rejet brutal.

Les sculpteurs, sans doute parce que leurs réalisations, se dressant de plain-pied dans l'expérience tridimensionnelle de chacun, violentent plus agressivement que le tableau le périmètre d'intimité spatiale des individus, se voient, plus fréquemment que les peintres encore, repoussés sinon bousculés par les autres usagers de la troisième dimension. Pourtant, depuis un bon moment dans notre histoire de l'art le plus contemporain, nombreux sont ceux, parmi les sculpteurs, qui se sont faits des plus discrets et presque humbles, si on peut dire. Ils empruntent ou partagent l'espace plutôt qu'ils ne l'occupent ou l'envahissent. Certains vont vérifier auprès des théoriciens, des hommes de science, leur mode d'investigation de l'espace; d'autres font de leur action une entreprise collective et d'autres encore dialoguent avec la matière en lui accordant la plus grande crédibilité; enfin, il y a aussi ceux qui gardent vivante la tradition la plus ancienne et qui, à l'image de la nature, créent des formes, des objets se découpant sur l'horizon et paraissant posséder leur vie propre. Quatre jeunes sculpteurs québécois réunis dans cet article, illustrent certaines facettes de la situation actuelle de la sculpture de nos régions.

Pierre Granche est sculpteur; diplômé de l'École des Beaux-Arts de Montréal, en 1969; de l'Université du Québec à Montréal, en 1972. Il a complété sa scolarité de doctorat ès arts plastiques à l'Université de Paris, en 1977, et occupe présentement ses rares temps libres à rédiger une thèse de doctorat sous la direction du professeur Frank Popper¹. Pierre Granche avoue volontiers qu'il s'intéresse aux propriétés d'organisation spatiale de divers polyèdres, tels les zonaédres, les parallédoédres, et qu'il se passionne pour les règles de jeu associatives qui découlent de concepts de topologie structurale². Les équipartitions, les bipartitions et les tripartitions, pour ne nommer que celles-là, ne semblent pas avoir de secret pour lui. Mais, quand dans son atelier du boulevard Saint-Laurent, équipé d'une scie rotative, d'une scie à ruban, d'un studio de photo, de tables de dessin, Pierre Granche manipule et façonne la matière, on peut difficilement l'imaginer plus à l'aise.

En début de carrière, Granche a accueilli les influences des Roussil, des Vaillancourt, puis, poussé par la recherche d'une plus grande rigueur d'organisation, il s'est intéressé à la manipulation d'éléments modulaires. Cette orientation s'est amorcée par une recherche axée sur les propriétés du cube. «Il me fallait un cube d'une très grande précision et, vu que je le fabriquais en bois, je taillais chacune des faces à un angle de 45°; ce qui me faisait de belles pyramides tronquées qui m'ont vite fasciné. J'en taillais des dizaines et des dizaines avec la satisfaction très vive de l'ouvrier d'usine qui accomplit consciencieusement son boulot»³. Ce sont ces éléments modulaires que Pierre Granche se met ensuite à assembler pour fabriquer de beaux objets d'une géométrie parfaite et admirable, évoquant parfois la science-fiction.

La fièvre de fabrication a duré quelque temps puis Granche s'est lassé et en a eu assez de fignoler de belles pièces. Il a voulu échapper à la notion même d'objet sculptural à cause de la facilité de s'y complaire. Son penchant à développer un système lui a offert une porte de sortie: il s'est engagé dans une recherche sur

des structures générales et leurs développements spatiaux. Lancé intuitivement dans cette voie, il a été heureux, en 1974, de voir à New-York les expériences que menait en ce sens Sol Lewitt⁴. C'est en 1977 toutefois, dans le cadre des cours qu'il donne à l'Université de Montréal⁵ qu'il a l'occasion de rencontrer Janos Baracs, un collègue de l'École d'Architecture; celui-ci dirige un groupe de recherche en topologie structurale.

«Je me suis inscrit à son cours et j'ai été intégré avec des mathématiciens, de futurs architectes, dans des travaux d'analyse et d'application de données scientifiques». Ces interinfluences, cette multidisciplinalité vers lesquelles les artistes sont portés plus nettement depuis qu'on enseigne les arts à l'université ouvrent une ère tout à fait nouvelle. On partage de façon très concrète l'acte de créer avec d'autres individus, et les spécialisations tendent à s'effacer ou à s'intégrer.

Pour l'instant, Pierre Granche travaille sur des parallédoédres de plus en plus complexes avec des éléments de langage qui sont les surfaces, les crêtes, les sommets et une syntaxe de juxtaposition dans des ensembles compacts ou ouverts. Il explore les affinités des modules à bipartition, tripartition, quadripartition... «Je ne sais pas où cela va s'arrêter; nous traçons des programmes pour les informaticiens, et il y a d'innombrables possibilités qu'il est impossible d'arriver à contenir et à dominer vraiment mais qui peuvent devenir formes.» Ce chercheur demeure malgré tout un sculpteur; son besoin d'expression ne s'est pas effacé avec sa pratique scientifique; il cherche à réconcilier l'apparition d'une présence singulière avec les notions d'ensemble, de système. «Mon système est en réalité un sous-système qu'il me plairait d'intégrer à des systèmes plus larges, à un ensemble architectural, par exemple, ou à la nature elle-même.»

C'est d'ailleurs ce qu'il a fait, en 1976, quand il a conçu la pièce qui s'étire sur toute la hauteur de la place publique du Complexe Desjardins. Il y a établi un dialogue direct avec l'environnement qui s'est concrétisé par une structure qui se marie très étroitement à la personnalité de l'ensemble architectural. Les angles des tours sont coupés à 45°, comme chacune des pyramides tronquées de la sculpture. Le sol est formé d'octogones qu'on retrouve dans la grille qui retient tout l'assemblage des pièces de la sculpture. La place compte, y compris le plafond à coffrages, six tranches d'espace horizontales, comme les six faces d'un cube et les six paliers de développement de la sculpture. Rien n'est laissé au hasard; Pierre Granche a même voulu codifier les variations d'éclairage en produisant, au moyen de rondelles de couleur rouge, l'impression de la lumière.

La pièce du Complexe Desjardins est venue avant les périodes de recherches intensives avec le groupe de Janos Baracs, et, déjà, le système y était omniprésent. D'autres ensembles sculpturaux viendront, qui sans aucun doute témoigneront du développement des interrelations entre des individus, des systèmes, la science et l'art. Pierre Granche n'est pas à bout de ressources.

Claude Millette, pour sa part, aborde les problèmes de la sculpture et de l'occupation spatiale sur un mode plus quotidien et plus social, si ce mot veut encore dire quelque chose. Assez étonnamment, la sculpture, d'art de l'espace qu'elle est à l'origine, devient presque un art du temps; l'instant, le moment, la durée y deviennent pour l'individu qui crée ou pour celui qui parcourt l'échafaudage spatial, tout aussi important que la distribution des

éléments sur le terrain; comme au théâtre d'improvisation, il y a la scène et les protagonistes de l'action qui vont y tenir leur rôle pendant une durée indéterminée.

Claude Millette, on l'aura deviné, anime des happenings de sculpture; en un lieu donné, avec des matériaux subventionnés ou fournis, à un moment donné, grâce à la participation d'individus qui consentent à se prêter à l'expérience, il participe à la création d'un environnement qui restera ou disparaîtra selon peut-être la qualité du travail, l'ouverture d'esprit des commanditaires, la durabilité de la structure et, finalement, l'appréciation de tous ceux qui n'ont pas pris part à l'exercice.

La notion d'objet en prend un coup et celle de la signature n'est même pas effleurée; il s'agit bien là d'une aventure collective où on ne saurait préjuger d'un style, d'une manière. «Ma première expérience du genre a eu lieu, en 1977, à l'occasion d'une rencontre à Saint-Jérôme où Armand Vaillancourt animait un groupe; il a réussi à embarquer tout le monde, et, pour moi, ça a déclenché la nécessité de poursuivre cette animation»⁶. Cela se passe généralement dans des écoles ou sur la place publique, avec des étudiants surtout. On demande aux personnes intéressées à participer d'apporter des matériaux et des outils simples; des bouts de bois, des scies, des marteaux, des boîtes à clous. On met tout en commun, on accueille ceux qui veulent se joindre au groupe en cours d'action, et la sculpture s'élabore. En deux ans, Millette a animé une dizaine d'expériences de création dans les écoles et ailleurs. La plus importante fut probablement l'élaboration d'une sculpture à l'occasion des fêtes nationales de la Saint-Jean, en 1978, à Saint-Hyacinthe.

Claude Millette travaille donc en groupe; il cultive les impulsions du moment et les encourage, c'est entendu. Puis, dans le secret de son atelier, il travaille le bois, il sculpte des objets dans une manière qui s'inscrit dans le développement traditionnel de la sculpture et qui, pour l'instant, retient surtout les leçons du constructivisme.

Avant qu'il y ait intervention de l'homme dans un lieu, un espace, il y a la matière brute; il y a des minéraux, des végétaux, la terre, l'eau qui se répandent à l'horizontale, qui se dressent à la verticale et qui imposent leur matérialité. Voilà le point de départ des entreprises de création de Diane Gougeon, voilà de quoi elle accomplit des réalisations, des événements spatiaux.

La terre, le sable, quelques métaux, mais la pierre, surtout, l'ont attirée jusqu'ici. Elle a peu travaillé le bois, préférant œuvrer dans le dur dès ses premiers essais: pierre d'Indiana, pierre du Texas, pierre de Saint-Marc et même vulgaires cailloux ramassés ici et là ont fourni l'élément de base à plusieurs pièces. Diane Gougeon a taillé au début, elle a aussi râpé, poncé, poli, mais elle s'est bientôt sentie en désaccord avec cette dépersonnalisation du matériau; elle a opté pour le respect. «Pour moi, dit-elle, le choix des matériaux utilisés est primordial. Je veux continuer de les employer bruts ou naturels, inchangés si possible, peu ou pas encore touchés par l'homme, évidemment dans la mesure où cela peut encore se trouver en cette fin du vingtième siècle»⁷.

Dans les premiers travaux de Diane Gougeon, on décèle une esthétique formaliste déjà raffinée; équilibre, harmonie des masses, des vides, qualité des surfaces et recherche de la composition. La spécificité du matériau n'est pas retenue et, si ce rationalisme n'exclut pas la poésie, il lui imprime une forte discipline.

Puis, la rigueur formelle, sans céder d'un pas, cesse de s'imposer à la réalité de la matière. L'artiste utilise les matériaux de synthèse, béton, plexiglas, grilles métalliques, pour composer une structure, une forme qui sert de support, de contenant, mais qui ne domine pas la sculpture. Les structures peuvent contenir des fragments de pierre que le sculpteur assemble en conservant



1. Pierre GRANCHE

Interrelation sculpturale d'un système cubique, 1976.

Bois et acier; H. 16 m 76, diam. 4,57.

Montréal, Complexe Desjardins.



2



3

leur brutalité, comme cette progression de formes hémisphériques moulées dans le béton qui lui a valu, en 1976, la bourse de la Fondation Greenshields, lors du concours des finissants en arts plastiques de l'UQAM. Une autre pièce est constituée de sept sphères fabriquées de gros éclats de pierre et dont une calotte, munie de charnière, peut s'ouvrir pour laisser voir le noyau de béton.

À l'étape suivante, la forme du support devient moins contraignante encore, moins sensible, et se limite à la structuration, à l'implantation des matériaux dans une aire délimitée. «Les matériaux principaux n'étant plus transformés, je me sers alors du pouvoir représentatif et/ou évocateur qu'ils contiennent, explique l'artiste. Ces matériaux sont connus de tous et véhiculent une imagerie consciente ou inconsciente; par exemple, le sable fait penser à la plage qui fait penser à la mer, qui rappelle à son tour la vague, le mouvement et ainsi de suite... tout un environnement psychologique se trouve ainsi recréé». Une œuvre réalisée en 1978 comprend cinq éléments faits de contreplaqué, de grillage métallique et de pièces de bois; réunis au sol ces *contenants* forment un carré de terre dans lequel s'inscrit un cône évasé, un cratère occupé par une spirale de pierres.

Diane Gougeon conçoit, pour l'instant, ce qu'elle appelle ses lieux géographiques ou encore ses formations géologiques pour des espaces intérieurs. Elle veut qu'ils tranchent sur l'environnement domestiqué et choquent ainsi le spectateur pour lui faire saisir un sens qui se diluerait si la pièce, intervention de l'artiste dans la nature, s'intégrait à l'espace naturel. Diane Gougeon revendique pleinement sa réflexion et le geste personnel qui en découle.

Presque aux antipodes de la pratique artistique de Diane Gougeon, c'est en remontant en droite ligne jusqu'aux édificateurs des monuments les plus anciens qu'on retrouve la source de ces œuvres que Ronald Thibert dresse tantôt tels des menhirs, des dolmens ou des totems, ou encore qu'il étend sur le sol comme les sarcophages ou les gisants du Moyen âge. Échos des rêves anciens de l'homme, symbole de ses peurs ancestrales ou bien volonté de métamorphoser les modèles de la nature en empruntant aux pouvoirs des dieux, aux forces créatrices de l'univers: voilà de quoi semblent être faites les pièces de Thibert beaucoup plus que de bois, de pierre ou de métal.

Pas plus qu'il n'imprime les traces de ses manipulations dans la matière, l'artiste ne laisse à cette même matière sa personnalité propre, ses marques individuelles; la forme qui apparaît impose sa réalité, sa substance en toutes ses propriétés plastiques ainsi qu'elle a été *révée*, conçue par l'artiste. L'acier soudé pour lequel Thibert marque une forte prédilection permet justement une grande malléabilité, en même temps qu'une neutralité exemplaire. Les feuilles métalliques réunies par la soudure forment les enveloppes, les *corps* des êtres, des forces qui les transcendent.

Paysage, une pièce magistrale parmi les plus récentes de l'artiste, est composé de six éléments disposés sur le sol, qui par leur assemblage, semblent évoquer dans un esprit très contemporain, sinon prospectif, le destin de notre environnement. Ce paysage abstrait d'où la végétation tout autant que la présence humaine sont radicalement exclues est-il une vue de fin du monde ou d'un autre monde? Peu importe! La réalité qui compte ici est sans doute dramatique, peut-être tragique, mais elle est avant tout vivante. C'est cette forme étendue, étirée sur le sol qui attire le regard et se l'attache, faisant fi des vues de l'esprit: des surfaces larges, irrégulières, se gonflent, s'amenuisent et, brutalement, se heurtent à de vives déchirures, des falaises, des crevasses; plus loin, d'autres prairies, d'autre contreforts, et encore de brusques déchirures.

Ce sont des paysages pour l'œil d'abord, pour l'âme ensuite et, peut-être enfin, pour l'esprit. Il y a là quelque chose qui rappelle, d'une part, le symbolisme et peut-être même l'écriture automatique; d'autre part, en ce qu'elle a de lyrique, une main *inspirée* semble suivre les mouvements de l'âme dans le façonnement de ce paysage. Et cela ne le rend pas moins intéressant en ces années de conceptualisation souvent désincarnée, bien au contraire! Ronald Thibert a façonné des figures d'amant, des couples; il s'est intéressé à leur habitat, il a fait *La Maison*. Ses dernières œuvres touchent le thème du paysage et explorent la notion d'espace qui n'est pas sans lien avec le souci de l'humain et de l'habitat, cela tous les écologistes vous le diront.

Les paysages de Thibert, respirent, ils palpitent même et retiennent ainsi de l'espace ce qu'il a de vulnérable dans le temps, sans doute, mais qui est également ce qu'il a de plus attachant, soit la vie.

Cette courte incursion dans quatre régions de l'actualité sculpturale québécoise permet de voir qu'on n'a pas cessé, dans ce domaine, de se poser des questions fort pertinentes sur l'organisation spatiale, le respect des matériaux, la relation de l'une à l'autre, l'intervention personnelle des artistes *dans l'espace* et le partage qu'ils en font avec la collectivité.

1. La thèse a été inscrite sous le titre de *La Pyramide tronquée — Programmation et expérimentation d'un aspect formel réduit ayant pour but l'intégration à un ordre architectural, à un ordre social.*
2. La Topologie structurale est une notion relativement récente qui a été développée en tant que discipline appliquée, dans l'intention d'équiper l'architecte d'outils morphologiques et structuraux nécessaires à l'organisation de son processus créateur.
3. Propos recueillis au cours d'une entrevue, le 29 mai 1979.
4. Plus récemment, en septembre dernier, le Musée d'Art Contemporain présentait une exposition de travaux de Lewitt.
5. Granche est professeur chargé de formation pratique à la section Histoire de l'art de l'Université de Montréal. Il y a été chargé du programme mineur Arts plastiques. Il est présentement en congé de perfectionnement.
6. Conversation avec l'artiste, le 5 juin 1979.
7. Conversation avec l'artiste, le 8 juin 1979.
8. Extrait d'une présentation rédigée par l'artiste.

2. Diane GOUGEON
Sans titre, 1978-1979.
Pierres, terre, treillis métallique, bois.

3. Pierre GRANCHE
Modules de paralléloèdres.
Maquette en mousse de polystyrène.

4. Claude MILLETTE
Création collective, à Saint-Hyacinthe, le 24 juin 1978.
Planches de bois.
(Phot. Paul Labelle)

5. Ronald THIBERT
Paysage, 1978.
Acier soudé; 4 m 57 x 2 m 74 x 61 cm.
Montréal, Musée d'Art Contemporain.
(Phot. François Carrière)



5

4

