

ETC



À propos d'*in situ*-Altérité et métissage

Helen Escobedo, *Intégration aux lieux*, Fondation Derouin, Val David. Du 13 juillet au 15 septembre 1996

Jocelyne Connolly

Numéro 37, mars-avril-mai 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35558ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Connolly, J. (1997). Compte rendu de [À propos d'*in situ*-Altérité et métissage / Helen Escobedo, *Intégration aux lieux*, Fondation Derouin, Val David. Du 13 juillet au 15 septembre 1996]. *ETC*, (37), 39-44.

VAL DAVID

À PROPOS D'IN SITU : ALTÉRITÉ ET MÉTISSAGE

Helen Escobedo, *Intégration aux lieux*, Fondation Derouin, Val David. Du 13 juillet au 15 septembre 1996



PHOTO : MICHEL DUBREUIL

Helen Escobedo, *La cabane de Julie - La terrasse de bois (vue partielle)*, 1996. Forêt, pan de fenêtre, berceau, bois. Gracieuseté Fondation Derouin.

Née au Mexique, vivant à Mexico et à Hambourg, en Allemagne, Helen Escobedo se livre à une pratique internationale in situ. Elle intervient sur des sites dans divers pays. En tant qu'artiste invitée, elle inaugure le schème d'interrelation entre l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud sur le site désigné à cet effet par l'artiste-commissaire de l'événement René Derouin, à Val David, dans le cadre de la Fondation René Derouin. Selon un paramètre de cet organisme, Helen Escobedo est conviée à intégrer une œuvre à l'environnement naturel de ce lieu. Elle créera *La cabane de Julie*.

Les périodes historiques renferment leurs grands débats de pointe : les luttes ouvrières au cœur du 19^e siècle, les courants féministes culminant dans les années 1960 et 1970, le débat écologique dans les années 1980. Notre époque contient les siens. Le contexte social des années 1990 complexifie les sphères de revendication en les multipliant d'une part, en les faisant interagir d'autre part. On décèle les sévères crises économiques dues aux objectifs d'acquiescement de la dette, les divisions sociales et ethniques dégénérant en conflits et en guerres, et le plus actuel des débats, celui de la mondialisation et de ses moyens, en particulier, la technologisation du monde. Or, si le peintre Gustave Courbet s'intéresse à la réalité ouvrière des années

1850 — ce qui, au lieu d'affecter la qualité picturale en tant que langage, en fera ressortir des valeurs de liberté de représentation par rapport aux normes académiques — les artistes écologistes des années 1970 et 1980 ne font pas moins ressortir les valeurs plastiques de leurs travaux polémiques. Tout en portant au grand jour les questionnements de leur temps, ils renouvellent les codes de représentation. Déjà, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, un mouvement de remise en question du musée et de la galerie traditionnelle s'associe à une notion d'écologie du territoire. Au début des années 1970, les Américains Robert Smithson, Walter De Maria et Robert Morris intègrent des œuvres aux paysages dans les espaces naturels des déserts américains par exemple. Simultanément, se développe l'*arte povera* en Italie et en Allemagne. Le contexte de la révolution culturelle se produira de façon concomitante, en mai 1968. Ainsi, l'*arte povera*, dans une visée de déculturation, recourt aux matériaux naturels et incite à la participation active du public.

La notion d'éphémérité s'associe aux courants *land art* et *arte povera*. Rappelons l'ambiguïté du terme « éphémère » puisque l'œuvre éphémère s'inscrit en tant qu'archive plastique par le biais de la photo, de la vidéo, de notices et de textes la documentant, conservés par les

institutions muséales et les centres de documentation. Dans ce contexte de décloisonnement, s'associe également à ces deux courants, la notion d'installation, et au courant *land art*, la notion *in situ*. L'installation résulte de la conjugaison d'un ensemble d'attitudes plastiques dont l'éclatement des disciplines artistiques, l'éphémérité, la participation active du spectateur, l'extension du cadre institutionnel vers des lieux généralement destinés à des fonctions autres, telles que vitrines de boutiques ayant pignon sur rues achalandées, logements ou usines désaffectées, et on en a un exemple ici-même — résidence/atelier d'un artiste (lieu consacré à la réalisation de l'œuvre *in situ* d'Escobedo), etc. Certes, depuis les années 1970, la notion d'installation se modifie et revêt, entre autres, les normes traditionnelles d'acquisition et de conservation par les institutions muséales, voire par les collectionneurs.

Nous situons le travail des années 1980 et 1990 d'Helen Escobedo en tant qu'art installatif ou *in situ* qui contient les paramètres initiaux du *land art* et de l'*arte povera*, lesquels s'inscrivent actuellement comme notion d'hétérogénéité esthétique. Elle utilise des matériaux dits « pauvres », naturels et trouvés souvent localement, tels que déchets, roches, branches d'arbres morts, terre, sacs de plastique, etc., mais elle les dote d'une intervention colorée en les peignant de couleurs vives. L'intervention plastique devient donc plus affirmée, sur un plan poétique, que l'assemblage d'objets naturels liés à l'environnement. Le rapport au lieu naturel et l'esprit écologique se situent dans la foulée *land art* mais là aussi, on verra que les interventions de fabrication d'objets d'abord construits, et ensuite dotés de l'artifice de la couleur s'insèrent davantage dans les modalités de l'installation. La notion d'hétérogénéité dans les arts visuels se manifeste simultanément à une période de forte délocalisation humaine et sociale, ce qui nous amène à observer dans certaines œuvres, parallèlement à une hétérogénéité plastique, un métissage des cultures. Cela crée de nouveaux espaces signifiants. On le verra dans le travail d'Escobedo.

De plus, si ses travaux des années 1980 montrent une position écologique, ils renvoient aussi à la nature comme milieu humain et à la nature mentale et affective humaine. Il est possible que les thèmes du paysage ou encore de la nature, de même que celui de la présence humaine, si répandus dans les représentations actuelles, de quelque discipline esthétique que ce soit, relèvent moins d'un art écologique que d'un discours axé sur la revendication d'un équilibre entre l'humain et l'environnement naturel, et davantage d'une réaction susceptible de compenser la multiplicité des contraintes conflictuelles en émergence tant localement que mondialement. Cette attitude est parallèle à celle d'artistes qui, radicalement, se livrent aux

recherches technologiques, cheminant avec leur système de pensée propre dans un monde où domine une hégémonie technologique. Helen Escobedo, depuis les années 1970, se montre subversive en réagissant contre les normes muséales et l'académisme muraliste mexicains — soulignons qu'elle connaît très bien ces normes pour avoir dirigé des musées à Mexico durant vingt-cinq années. C'est par la voie écologique qu'elle réagit. Elle tient à produire un art extérieur au musée, dans la nature, s'appropriant des éléments naturels et les transformant par des dispositifs plastiques; cette attitude la conduit à la négation critique face aux problèmes écologiques liés à la destruction de la forêt, des villes (elle traite du problème des ordures) et à la mort de la baleine. On assiste là à une déculturation de l'art, de même qu'à une démocratisation : elle nous disait récemment en entretien : « Je m'ouvre alors au public. Le public m'intéresse plus que les œuvres que je présente à l'intérieur du musée. Je vois le musée ouvert vers l'extérieur et non pas vers les connaisseurs. » Cependant, selon nous, depuis le début des années quatre-vingt-dix, elle intègre à sa réflexion des éléments qui relèvent d'une écologie humaine.

Artiste mexicaine et internationale, son travail s'hybride et recèle des paradigmes identitaires de sa mexicanité et ceux d'une pratique internationale. Et c'est du métissage de ces deux espaces que résulte un tiers espace, celui d'une singularité à sonder puisque, si elle est souvent apparente, cette singularité peut se montrer fort subtile. Dans une ère de mondialisation qui sous-tend désormais nos paramètres et réalisations, ne serons-nous pas préoccupés de chercher l'altérité et les différences, ces espaces possiblement en voie de devenir rarissimes. Peut-être nous délecterons-nous davantage de cette rareté. Voilà une part hypothétique de cette approche.

Quelques exemples de travaux antérieurs d'Helen Escobedo nous conduisent à *La Cabane de Julie*. D'abord, remontons à *Centro del Espacio Escultórico*, installation permanente conçue par Escobedo et cinq autres artistes, en 1978, sur le site de l'Université nationale autonome de Mexico. L'historienne de l'art Graciela Schmilchuk, dans le catalogue d'exposition rédigé sous la direction de Louise Déry, *Escobedo Derouin. La dérive des contrastes*, au Musée du Québec, décrit cette installation permanente comme « un grand cercle de 93 m de diamètre en pierre volcanique naturelle, entouré de 64 pièces géométriques monumentales¹ ». Mexico et ses espaces publics tels que les rues, places, jardins et *zocalos* sont, selon Graciela Schmilchuk, surutilisés par les citoyens. René Derouin a montré cette densité avec *Place publique*. Relevant d'une écologie humaine, l'*Espacio Escultórico*, selon Schmilchuk, « protège des bruits de la ville, en délimitant un îlot de silence. On peut y lire, ajoute-t-elle, se bronzer au soleil,



Helen Escobedo, *Le grand cône* (vue partielle), 1985. Tiges d'acier; 8 m x 7 m.

amener les enfants, organiser des concerts ou monter des pièces de théâtre entre autres choses² ». Il est intéressant d'observer ici les espaces métissés de ces artistes : Derouin s'approprie la densité urbaine de la ville de Mexico, surpeuplée, et Escobedo et ses collègues travaillant au Mexique montrent le désir de l'espace, l'espace étant un privilège plus nordique, en le créant sur un site. Chacun d'eux s'approprie le culturel de l'autre, afin de le reproduire dans son propre espace culturel. Vu ainsi, voilà des attitudes interculturelles où s'expriment ces artistes en connaissant les espaces des uns et des autres.

Le grand cône, 1985, érigé à Jérusalem, en Israël, montre une préoccupation majeure dans l'ensemble du travail d'Escobedo : la structure aérée, laissant voir l'espace au travers de la pièce sculptée, faisant voir aussi ce qui compose l'espace autour de la pièce, donc laissant filtrer la couleur et la lumière. Ainsi, la forme, structurée par des quadrillages, réfléchit la lumière naturelle sur toutes les surfaces des tiges d'acier qui la composent. Ce qui donne lieu à une exaltation de la couleur et des tons, fréquemment chauds, chez cette artiste de culture mexicaine. Les couleurs chaudes, riches et soutenues — jaunes, orangés, verts cactus, juxtaposés aux jaunes et roses vifs — sont récurrentes dans le travail d'Escobedo, en tant que signe de sa mexicanité. L'ambiance chromatique de l'espace culturel et physique mexicain regorge de cette vivacité de pigment, en cohabitation avec la profondeur des ocres, des graphites et autres tons exceptionnels de ce pays. Cette atmosphère colorée relève autant de la nature que de l'utilisation sensible de cette nature, c'est-à-dire le savoir-être et le savoir-vivre négociés entre la nature et l'intelligence humaine. On retrouve cette spécificité chromatique : surfaces multiples, quadrillées ou aérées, peintes de couleurs vives et lumière assemblées de façon récurrente, mais de façon éloquente dans *The Spirit of the Trees*, installation de 1990, dans

l'espace vert du Musée Ordrupgaard, à Copenhague, au Danemark. Il y a là une remarquable corrélation entre transparence plastique — le commentaire écologique relevant de préoccupations sociales — et opacité plastique, se traduisant par la conjugaison entre sculpture et peinture dans une topologie donnée, l'opacité réflexive étant rendue par l'installation.

Cette forme autoréflexive, Escobedo la réaffirme dans la majorité de ses travaux. Ses installations de 1992 le montrent au moment des expositions avec René Derouin, au Musée Rufino Tamayo, avec *Paysage impossible* et *Le grand banquet*. Le dispositif de *Paysage impossible* fait dérouler sous nos yeux une séquence-paradigme de l'histoire de la modernité picturale : tel un long tapis jaune sur lequel figurent des motifs de tournesols renvoyant à un motif archiconsacré d'un tableau de Van Gogh, *Les Tournesols*. Cette référence se trouve renforcée par l'apparence d'une cimaise. Une performance s'associe à ce *Paysage...*, alors qu'un homme nu à la pilosité rousse réitère la référence au peintre hollandais. Là encore, pigments, lumière et effets d'art jouxtent un propos sur la nature. Le procédé est semblable, dans le cas du *Grand Banquet*, alors qu'Escobedo fabrique six chaises et une table de treillis métallique peint, qu'elle installe ensuite côte à côte sur un lit de feuilles mortes dans un espace délimité sur le parvis du Musée Tamayo. Des chaises architecturées en formes de fleurs de cactus et de soleil, dans les verts locaux de la nature mexicaine, montrent les signes de la peinture et de la sculpture aussi bien que ceux d'une nature à célébrer.

Dans ce processus d'exposition, elle présente au Musée du Québec *Nature brûlante avec fenêtre*. Elle met donc en interaction un discours interne à l'art et le discours social qu'elle véhicule — la survie de la forêt. Son travail chromatique laisse à nouveau agir la lumière naturelle sur les pigments vifs, jaunes et rouges, contrastés de noir, dont sont



Helen Escobedo, *La cabane de Julie - Le lieu des chats* (vue partielle), 1996. Forêt, pan de fenêtre, arrosoir.

peintes des branches d'arbres trouvées et dénudées de feuilles. Mais également, on peut fort probablement dire que le choix formel de ces éléments naturels s'effectue, outre ce que leur condition offre comme signe critique, à cause de leur structure physique ajourée, là encore permettant au pourtour des tiges de réfléchir divers tons lumineux. Afin d'exacerber le procédé, un treillis métallique structurant le magma de brindilles décuple les incidences lumineuses. Escobedo s'est donc approprié des éléments du lieu naturel de son intervention qu'elle rendra également éloquents sur sa culture, ancrée dans un rapport à la violence climatique : chaleur, sécheresse des terres, etc. Cependant, avec *Nature morte avec chaise*, *L'esprit et l'espoir*, seconde installation de cette exposition, le propos tient de l'écologie humaine. Escobedo investit des espaces qui furent jadis des cellules carcérales de l'ex-pénitencier converti et ajouté au Musée, et à partir d'éclairages, d'éléments architecturaux et d'objets, elle organise des lieux où se jouent artifices chromatiques et lumineux, de même que de grands malentendus humains. Porte, grille et chaises dont la rigueur architecturale et chromatique — noire — suffisent à insuffler le sens du drame. Ce rapport à l'autre investit les espaces humains.

Un lien instructif peut être fait entre ces installations d'Escobedo dans ces deux musées et *Migrations 1 et 2* de René Derouin, au cours des mêmes expositions. Les deux artistes font jouer leurs acquis internationaux à l'intérieur d'une structure donnant lieu à chaque fois à un espace culturel. Si *Nature brûlante avec fenêtre* fait ressortir la mexicanité d'Escobedo par les valeurs chaudes et lumineuses de l'espace culturel et naturel de l'Amérique centrale, elle s'approprie néanmoins les matériaux locaux du pays d'accueil. Les brindilles et les tronçons d'arbres coupés sont des paradigmes de la nature nord-américaine. Au

Musée Tamayo de Mexico, lieu initial de conception de la *Migration* de Derouin, l'installation, en montrant la nordicité de l'artiste : l'austérité chromatique, l'organisation méthodique du Nordique — trait développé à travers le temps afin de solutionner les effets du froid —, une part de la terre rouge de son pays comme matériau céramique de ses migrants, mais l'autre part de la terre graphitée d'Oaxaca, terre mexicaine, montre également une iconographie apte à renvoyer aux objets précolombiens, entre autres signes. Ces deux cultures, chez ces deux artistes, qui mises en interaction à l'intérieur d'une œuvre, donnent lieu à un tiers espace culturel, le métissé, qui absorbe plusieurs espaces identitaires, le leur, celui de la culture d'accueil et ceux d'un système de légitimation international retrouvé dans la part universelle du dispositif. Avec cette structure adviennent donc des produits plastiques qui, dans la singularité propre à chaque œuvre d'art, portent une multitude de nuances venant du lieu que nous nommons un tiers espace, englobant un ensemble de cultures, un espace métissé.

L'installation d'Escobedo, *Les esprits du Saint-Laurent*, produite en 1995 au *Symposium international de la sculpture — Terre grévée, Émergence*, sur le lieu du Parc Marie-Victorin, à Longueuil, laisse percevoir l'austère nordicité de son lieu d'accueil. Préoccupée par le problème de la survie des baleines, elle réalise, en 1990, *Baleines mortes*, qui intègre, face au Saint-Laurent, sur une jetée, trois pièces mi-baleines/mi-barques ne montrant que leur squelette d'acier peint en noir. Ces structures aérées découpent l'espace et l'œil les ramène au milieu de références locales, telles que les équipements portuaires et les gratteciel montréalais.

Venons-en à l'installation *La cabane de Julie*, créée dans un contexte d'intégration à l'environnement. Elle se compose de sept îlots, par ailleurs liés dans une topologie



PHOTO PATRICK ALTMAN

Helen Escobedo, *Nature brûlante avec fenêtre*, 1992. Treillis métallique, arbres, meubles; 3,6 x 6,5 x 2 m. Gracieuseté Musée du Québec.

accidentée par des arbres, des sentiers et des roches formant des monticules. Ces éléments rendent plus floues la déambulation et la vue d'ensemble. S'ajoute à la mouvance visuelle, la lumière naturelle qui pénètre des espaces construits qu'on pourrait nommer cases, cellules — pour emprunter les titres des installations de Louise Bourgeois dans *Les lieux de la mémoire*³, récemment exposées au Musée d'art contemporain de Montréal — ou cabanes, selon l'intitulé d'Escobedo. La cabane de l'enfant à la recherche d'une autonomie reproduit un lieu intime à proximité de la maison familiale. Il trouve là tantôt la solitude, tantôt la sociabilisation qu'il façonne petit à petit, comme un artisan de la communication. Dans une démarche d'appropriation de matériaux naturels et culturels du lieu d'accueil, Escobedo privilégie aussi le mnémonique. Ce lieu devenu public se greffe à un espace privé, dénoté par l'intitulé, où grandit Julie. Cette mémoire privée s'élargit cependant à la collectivité : *La cabane de Julie*, la petite maison, imaginaire ou réelle, que l'enfant érige et aménage parallèlement à celle de ses parents-protecteurs, tient donc de la métaphore du refuge de tous ceux qui reproduisent un espace parallèle d'évasion, de l'enfant au sans-abri, ce dernier se délimitant un espace qu'il considère comme privé au cœur d'un lieu public. À la limite, *La cabane de Julie* pourrait bien tenir des espaces de rêverie que chacun s'aménage parmi ses engrammes. *La cabane de Julie* se situe donc en terrain d'écologie humaine. Néanmoins, les références à la nature

et aux cultures tant américaine, québécoise que mexicaine s'hybrident.

Une des particularités du travail de nature écologique d'Escobedo se situe en lien étroit avec l'idée d'art éphémère. Car, l'éphémérité consiste, chez elle, non seulement à détruire la matérialité de l'installation (on reconnaîtra que ce ne sont pas toutes les installations qui portent en elles cette fin) mais à s'approprier soit carrément des déchets, soit des matériaux ou objets ne portant plus la fonction d'utilité. Ici, elle s'approprie des objets — « entreposés », dirions-nous — peut-être en attente de fonctions autres que celle de l'art et, certes, elle s'approprie la nature même comme matériau. Tous ces éléments, après le temps de l'œuvre, poursuivent leur destin propre mais non plus en tant qu'œuvre d'art. Enfin, la vie fera l'œuvre de la nature et l'œuvre des objets trouvés.

Le procédé d'anamnèse n'agit pas, ici, exclusivement sur le passé de l'histoire de l'art telle qu'opère la tendance à la réflexion postmoderne avec l'installation des années 1970 et 1980, mais sur un rapport formel à la mémoire humaine. Ce procédé déborde la sphère réflexive de l'art pour entrer dans les sphères affectives de l'humain ou encore de la collectivité. Cependant, l'artifice et la poétique ne sont pas pour autant évacués. Bois vieilli, matières végétales, débris d'arbres, roches, arbres et lumière naturelle, de même qu'objets appropriés : chaises, berceau ancien de bois et fenêtre provenant de sites de démolition —

ayant un caractère d'authenticité — et mobile musical de l'enfance, tous ces éléments choisis par l'artiste semblent posséder des valeurs de tons et de matériaux, ensuite assemblés par l'artiste. Le dispositif contient les ingrédients propices à une déstabilisation rétinienne, voire affective.

Escobedo semble abriter la nature. Elle la recouvre de sortes de bulles esthétiques qu'elle nomme cabanes et qu'elle identifie : *La terrasse de bois*, *La cabane qui chante*, *La cabane du silence*, *La cabane du lieu clos*, etc. Elle remonte dans les profondeurs de l'enfance pour en faire ressortir des paradigmes enfouis dans les engrammes : le rapport au social par le biais des jeux. À cet effet, elle crée une zone métonymique intitulée *Le lieu des jeux*. *Le lieu des chats* renvoie à la notion de perte et de deuil. Deux petites tombes métaphorisent les deuils humains, mais également les premiers deuils de l'enfance, le temps des petits animaux enterrés et des rites qui accompagnent l'événement. L'espace de l'installation est délimité par un pan de carreaux vitrés. Meneaux de bois aux pigments verts originels, carreaux opalisés par une poussière blanchâtre et espaces de jours sans vitres forment ces pans et les cabanes. On a là, en plus d'une économie de moyens, une économie référentielle, efficace par le biais des seuls pans vitrés, quadrillés, récupérés de la démolition d'une ancienne usine Angus du Canadien Pacifique située à Montréal. Ces matériaux se trouvent sur le site de l'intervention en tant que restes des matériaux des bâtiments de ce lieu. Ces cellules prennent la forme tantôt d'une métonymie de la plasticité, alors qu'Escobedo peint de taches blanches des troncs d'arbres mis en œuvre par les bornes architecturales vitrées, tantôt de représentation du son, tantôt de la noblesse du bois adoptant un rang humain — montrant sa conservation dans un berceau — et tantôt d'un espace d'invitation à la rêverie. On a affaire ici à une réflexion sur le sens de la mémoire humaine, ce que la postmodernité nous montrait comme perdu. Nouveaux signes — peut-on voir poindre de nouveaux paramètres à cette époque postmoderne ?

On remarque également ici, tel que souligné plus haut, une constante dans la forme d'Escobedo, la structure qua-

drillée ou ajourée des matériaux. Se libérer d'un passé artistique traditionnel, intervenir au cœur de la nature, faire voir la lumière à travers la matière, instaurer des espaces de liberté après la tradition artistique muraliste mexicaine, c'est peut-être là que réside la mexicanité dans l'œuvre d'Escobedo, dans la liberté qu'elle s'octroie afin de se libérer d'un passé plastique omniprésent et trop influent. Par le biais des espaces ajourés, elle affirmerait donc sa mexicanité. C'est par l'allègement du matériau et de la forme, de même que par l'allègement de la durée de conservation de l'objet qu'elle réagirait à la tradition et parviendrait à un renouvellement formel et idéologique. Il nous semble qu'on verra toujours le jour à travers les matériaux d'Helen Escobedo, matériaux de tous ordres confondus : médiums et pensée.

JOCELYNE CONNOLLY

NOTES

1 Entretien, 28 juillet 1996.

2 Graciela Schmilchuck, « Le croisement des regards, *Lettre de Graciela Schmilchuck* », in Louise Déry, *Escobedo/Derouin, La Dérive des contrastes*, Québec, Musée du Québec, 1992, p. 80.

3 *Ibid.*

4 Les installations de Louise Bourgeois, *Les lieux de la mémoire*, exposées au Musée d'art contemporain de Montréal, du 28 avril au 22 septembre 1996.

N.D.L.R. Ce texte est une adaptation de la conférence de l'auteure intitulée « Altérité et métissage dans l'art intégré d'Helen Escobedo », prononcée à l'occasion de l'événement *Intégration aux lieux*, Fondation Derouin, à Val David, le 1^{er} septembre 1996.