

Guy Nadeau De la sculpture dehors-dedans

Marie-Sylvie Hébert

Volume 7, numéro 1, automne 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9872ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hébert, M.-S. (1990). Guy Nadeau : de la sculpture dehors-dedans. *Espace Sculpture*, 7(1), 37–38.

GUY NADEAU de la sculpture

DEHORS DEDANS

Marie-Sylvie Hébert

→
Guy Nadeau, *Iles en gamme*,
Détail. 1990.
Acier, bois, lai-
ton. 10 x 5 x 1 m.
Photo :
G. Nadeau.

Si l'on considère la démarche artistique de Guy Nadeau sous l'angle d'une problématique de l'insitu, on voit qu'elle a évolué principalement sur deux plans. À un niveau plus pratique, disons qu'il s'est tout d'abord fait connaître par ses pièces environnementales et publiques, pour ensuite s'orienter vers une sculpture "adaptée" à l'espace des galeries et musées. Et dans un cas comme dans l'autre, l'utilisation des données de l'espace physique est supportée par une dynamique minimaliste et anecdotique du paysage; une dynamique qui se concrétise notamment par l'exploitation formelle de l'horizontalité en regard de son potentiel narratif et métaphorique.

Ainsi, les œuvres conçues au cours de symposiums ou à l'occasion d'expositions en plein air témoignent d'un processus méthodique qui s'inspire entre autres des caractéristiques du site. L'artiste utilise le plus souvent des plaques d'acier usiné pour composer ses sculptures monumentales en un traitement rationnel qui s'amalgame à des éléments expressifs et laisse place à l'accident.

Réalisé sur le site du Musée de Lachine, *Du Long du long* (1985)¹ en constitue un exemple type. Il s'agit d'une sculpture fermement ancrée au sol et disposée selon un axe convenu, celui du Lac St-Louis; elle est donc ici positionnée et intégrée au site de façon déterministe. Le déploiement des



plaques de métal peint élabore diverses tensions horizontales et produit, dans l'ordre de l'expérience, une alternance entre la logique formelle et la métaphore des plans d'eau environnants - en l'occurrence les rapides de Lachine. Sa problématique de l'horizon se confronte ici à une ligne d'horizon réelle, et le spectateur rencontre un point de référence idéal, celui du paysage immédiat.

Dans la mesure où les paramètres du site motivent considérablement le processus même du faire sculptural, et que l'espace d'inscription est objectif en tant qu'élément du procès de signification, il est certain que l'artiste doit négocier une certaine réorganisation de sa pratique en regard des conditions offertes en galerie. Ce faisant, il est amené à reformuler le problème du rapport au spectateur, lequel est inextricablement lié à une problématisa-

«L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination.»

G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, 1970. Paris, PUF.

tion de l'expérience de l'objet en termes d'échelle, de posture, d'orientation et de distance. Et la démarche de Guy Nadeau est stratégique en ce sens.

Ainsi, l'élaboration d'une œuvre monumentale à caractère public exige de l'artiste des opérations techniques de base, telles que la production d'un modèle à échelle réduite. Dans le cas d'une œuvre réalisée en atelier, le processus d'élaboration de la pièce est, pour ainsi dire, dégagé de la contrainte de la maquette. Or, il est particulièrement intéressant de souligner que, non seulement la maquette est intégrée de diverses façons dans sa production de sculpture en galerie, mais de plus, il s'agira bien souvent de représentations de paysage, comme c'est le cas par exemple pour *Siège de songes* (1988).² C'est

là en quelque sorte un détournement critique du rapport entre paysage et sculpture, le paysage étant amené à son tour à s'intégrer à la sculpture, à une échelle réduite. Mais ce qui se dégage encore plus de ces œuvres, c'est la pertinence avec laquelle il réussit à intégrer les conditions physiques et symboliques de l'espace privé.

Un déterminisme important réside bien sûr dans l'omniprésence de la dimension verticale, c'est-à-dire le mur, la cloison. D'une part, Guy Nadeau parvient à s'appropriier le plan vertical et à l'inscrire dans sa problématique du lieu par l'élaboration de structures ayant un point d'appui au mur ou encore qui s'enlignent tout le long d'une cloison. D'autre part, il s'approprie également le plancher en termes d'ancrage et d'étendue, et posera le problème de l'horizontalité dans un rapport complexe et dynamique avec le plan vertical imposé par les murs et les cloisons.

Tout aussi bien, dans l'ordre d'une symbolique de l'espace privé, il présentera des sculptures construites sur le mode de l'assemblage et qui, soit intègrent des éléments de mobilier, soit s'en inspirent où en reproduisent la forme. Il s'agit donc d'objets qui renvoient à l'espace du domicile, de tables ou de chaises que l'on adosse généralement au mur, et dans lesquels sont intégrés sous forme de paysages anecdotiques des artefacts issus de l'univers intime du sculpteur. Le thème du paysage demeure donc présent sous l'angle d'une poésie intimiste qui ne se départit pas toutefois d'une prise en charge du rapport au spectateur, celle-ci jouant au niveau de l'échelle, et sur les plans formel et narratif.

Les pièces de l'installation *Iles en gamme*³, présentée récemment à la Galerie Skol, proposent à ce titre une interaction complexe entre l'espace intimiste et l'échelle monumentale, entre l'éloigné et le rapproché. Dans une dynamique conforme à une logique du paysage et de l'échelle, son mode de présentation traduit un rapport direct avec le lieu; il soumet le processus de réception à des opérations qui font apparaître l'œuvre sous l'angle d'une confrontation entre la forme et le référent.

Iles en gamme est composé de huit "îlots" conçus à l'image des touches d'un clavier, chacun étant formé d'une longue planche de bois encastrée à un module noir, et est accompagné d'une plaque posée sur le mur - laquelle reprend en quelque sorte le profil paysagiste qui émerge de la pièce. Ainsi disposés côte à côte à égale distance, alignés le long d'une grande cloison, leur sérialité n'est pas sans dégager une certaine facture minimaliste. Chaque îlot - bien qu'étant construit sur un même principe d'assemblage, suivant un même programme, une même formule - conserve pourtant sa singularité, dans un ordre de vision qui exige du spectateur qu'il se penche pour le regarder de près. L'installation offre donc une double optique visuelle et kinesthésique, celle où le particulier et l'ensemble ne semblent ni s'exclure,

→
Guy Nadeau,
*Iles en
gamme*, 1990.
Acier, bois,
laiton. 10 x 5
x 1 m. Photo :
G. Nadeau.



ni s'intégrer dans une finalité englobante et stable.

La forme résulte d'un procédé d'assemblage où chaque morceau est donné à voir, est signifié dans son épaisseur; elle s'affiche en tant que construction où l'intégrité du volume de chaque partie est conservée. Le côté construit côtoie également des interventions de l'artiste : on peut ainsi observer que chaque planche compacte se compose de montants de bois collés, laminés, sur lesquels des tracés sont mis en évidence par des cires et du graffite et dont le brossage a fait ressortir le geste et le grain. La base noire, aux allures d'une enclume, est solidement charpentée et formée d'un alliage de bois où s'emboîte une pièce d'acier à facture industrielle. Leur saillie vient former un relief qui émerge au-dessus de la planche; elle se donne à voir, en ses aspérités, en tant que matière découpée et traces du procédé. Ce faisant, ce profil ébauche la silhouette irrégulière d'un paysage où la planche tiendrait lieu de ligne d'horizon. Ainsi, l'ordre du référent enchâsse une lisibilité du procédé qui force l'attention sur l'élaboration de la surface de lecture, laquelle est à comprendre comme résultat d'un processus, d'une série d'actions posées.

Non seulement cette expérience du rapproché - où les huit pièces présentent chacune un paysage unique dans une structure particulière - vient jouer sur une échelle intimiste, mais de plus elle s'enrichit d'un rapport à l'éloigné, où l'installation toute entière est à considérer dans son échelle monumentale.

L'appréhension visuelle de ces huit îlots, accompagnés de leurs huit "lutrins" aux allures de plaques commémoratives, relève d'une certaine théâtralité amenée entre autre par le dispositif d'alignement des pièces; une théâtralité qui se manifeste suivant une perspective scénique et dont le point de fuite se déplace au gré du point de vue du spectateur, en mouvance constante, suivant une cadence rythmique. Cette mise en scène coordonne une approche frontale à une échelle monumentale; elle permet de plus l'intégration des données de l'espace clos à un

processus ouvert sur une dynamique de la réception. Et la conséquence, c'est que les variables de posture et de distance combinent dans le champ du spectateur l'expérience métaphorique du paysage à celle d'un déambuleme-ment devant les structures formelles de ce même paysage.

Lors de l'exposition à Skol, un banc de piano était posté à l'entrée de la salle. Tout en rappelant la métaphore musicale suggérée par le titre de l'exposition, il signale une sorte de point de vue "idéal" proposé par l'artiste, qui incite à vivre une expérience de contemplation esthétique et poétique. Le banc vient inclure le spectateur comme partie prenante de l'installation, et propose en outre, par sa présence même qui suggère un temps d'arrêt, une prise en charge de la réception en termes de temps et d'espace. Dans cette perspective, l'œuvre se réalise en tant qu'événement; elle s'actualise dans l'expérience même d'une rencontre où le spectateur, l'objet et le lieu sont indissociables.

En d'autres termes, le système entier nous plonge dans une problématique sculpturale où les codes proxémique et kinesthésique jouent un rapport complexe en regard de la fonction référentielle et de la construction formaliste. Manifestement, la recherche de Guy Nadeau est à suivre, car derrière la cohérence avec laquelle il réussit à composer une pratique sculpturale qui intègre une multitude de relations entre l'œuvre construite et l'espace saisi par l'imagination, c'est en fait tout un travail de dissociation et de restructuration du faire sculptural qui a lieu. ♦

1. *Du Long au long* (acier peint, béton, gravier, 1,5 x 4 x 7 m. Promenade Père Marquette, Collection de la Ville de Lachine) a été réalisé dans le cadre du Symposium de Lachine en 1985.
2. *Siège de songes* (bois, acier, cuivre, plomb, 152,4 x 121,9 x 91,4 cm, Galerie Daniel), présenté dans le cadre de l'exposition *Sculpture 89*, Galerie Daniel, Montréal, du 2 au 25 février 1989.
3. *Iles en gamme* (acier, bois, laiton, 10 x 5 x 1 m), Galerie Skol, Montréal, du 31 mars au 22 avril 1990.