

Normand Moffat
L'apprentissage de la sérénité

Alain Gignac

Numéro 23, printemps 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10179ac>

[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

Gignac, A. (1993). Normand Moffat : l'apprentissage de la sérénité. *Espace Sculpture*, (23), 44–45.

L'APPRENTISSAGE

Normand DE LA SÉRÉNITÉ Moffat

Alain Gignac

Peintre et sculpteur, originaire de Lachine, Normand Moffat après un stage aux ateliers d'usinage de la Dominion Engineering, en dessin industriel, entre à l'École des beaux-arts en 1967. Ses explorations picturales à cette époque sont figuratives et fortement imprégnées d'influences surréalistes. Elles se rapportent à une compréhension du monde qui ne pouvait générer que des images dures. Le début de sa vingtaine correspond à une révolte profonde face à la vie, une certaine difficulté d'être. La peinture y joue un rôle libérateur. Ses tableaux aux teintes sombres et somptueuses remportent beaucoup de succès. «J'avais produit une série, confie l'artiste, j'aurais pu continuer dans cette voie, mais j'ai eu peur. Cela devenait un cirque, une machine. Ma production risquait de prendre une tournure commerciale que je refusais. Je ne savais plus comment m'en sortir».

La clé pour échapper à ce piège, c'est Jacques de Tonnancourt qui la lui fournit. Sur ses conseils, il apprend à aborder la toile à partir d'une simple tache, quitte à continuer d'intégrer des personnages. «Ce fut un choc, poursuit Moffat, une révélation. Cette tache était une porte ouverte sur l'inconnu, la découverte soudaine, lumineuse, de tout un univers que je ne soupçonnais pas : le monde des émotions auquel correspondait, sur le plan formel, celui de l'abstraction».

Cette rupture dans son monde de représentations va engendrer, au début de la décennie soixante-dix, un ensemble de tableaux d'une vibrante expressivité où la persistance d'influences surréalistes, notamment au niveau des couleurs (le brun, l'or et le noir sont privilégiés), ne servira qu'à renforcer une adhésion, désormais totale, à l'abstraction. Les huiles de cette époque, «d'une luminosité exceptionnelle, sont de vastes agencements de cercles, de courbes et de carrés. La vibration des surfaces et leur irradiation coïncident avec une sensibilité aiguë à l'extrême et axée, avec tension, sur les palpitations permanentes de la matière lumineuse».¹

Paradoxalement, c'est au moment où on le considère comme l'un des jeunes peintres les plus prometteurs de sa généra-



tion, qu'il remet tout en question. Influencé par des camarades aux sympathies communistes, il se laisse convaincre de "l'inutilité de l'art au service de la classe bourgeoise" et laisse tout tomber pour aller s'établir à la campagne durant deux ans.

C'est sa participation à la *Chambre nuptiale* de Francine Larivée qui parvient à l'arracher, vers 1976, de ce *passage à vide*. Le colossal projet d'installation avait nécessité la collaboration de plusieurs dizaines d'artistes de toutes disciplines. Le discours de l'oeuvre, son caractère *progressiste*, l'émulation due au contact avec d'autres créateurs, le plaisir retrouvé des rapports avec la matière le réconcilient avec lui-même et avec le *droit* d'être artiste.

Cette expérience, qui sera le lieu d'une rencontre *de plein fouet* avec la sculpture — une année à sculpter des torsos — sera suivie, en 1978, d'une installation contro-

versée au Centre d'art du Mont-Royal. Cherchant à illustrer, à partir d'artefacts à caractère autobiographique, les "passages de la vie", il provoque un tollé par ses allusions jugées trop brutales à l'éveil de la sexualité chez l'adolescent.

Il entreprend alors un voyage de ressourcement en Californie dont il reviendra, au début des années quatre-vingt, avec un important bagage d'impressions. Dès son retour à Montréal, il loue un atelier boulevard Saint-Laurent (celui qu'il partage toujours avec le peintre Bruno Tenti) et se remet à la peinture. Une peinture qui déjà commence à prendre relief.

Les tableaux antérieurs, où se donnaient à voir dans un espace illusionniste des formes géométriques, font place à

Normand Moffat, *«Il avait toujours un texte à écrire, encore un texte, le fil des mots le rattachait à la vie»*, Yves Navarre. 1992. Bois, acrylique, plâtre. 2 m x 45 cm x 4m. Photo : Michel Dubreuil.

des tableaux/volumes : «une entreprise simultanée de simplification de l'objet, d'affirmation de son volume et de transfert progressif du travail pictural d'un support bidimensionnel [...] à ce volume lui-même».²

Après avoir travaillé sur une maquette pour une murale à la station de métro St-Michel, en 1984, il réalise un ensemble de constructions en contreplaqué. Ce matériau pauvre, Moffat saura lui conférer une noblesse singulière au moyen de la couleur «dont il a parcouru toutes les nuances, de l'ivoire au noir, avec cette dominante de brun qui vous envahit de chaleur sans jamais céder à la séduction».³

Le caractère tridimensionnel de ces œuvres, de plus en plus affirmé après 1985, à mesure que les assemblages en haut-relief s'affranchissent du support mural pour se déployer librement dans l'espace, s'enrichira d'éléments architectoniques. Ogives, arches, dégradés et parvis, succédant à des structures

élaborées sur des modèles géométriques simples (cubes, pyramides ou parallélépipèdes) conféreront aux œuvres de cette période, essentiellement scénographiques, un frémissement poétique parfois sombrement mais toujours sobrement connoté.

De *L'envers du décor* (1986-87) à *Hommages aux vivants* sur lequel Moffat travaille depuis le symposium de Baie St-Paul de 1990, en passant par l'exploration de *L'envers des frontières* (installation présentée à la Galerie de l'UQAM en 1989), l'artiste n'aura d'autres préoccupations que celles des *mystères* : celui de la mort et de son impénétrable au-delà, celui des vivants, de leur inexplicable et lumineux surgissement. Au cycle de la mort, consentie, appriivoisée, exorcisée, *humanisée* pour ainsi dire, au terme d'une longue démarche cherchant à transposer, sur le plan formel, ce que nous ne saurions nommer qu'un apprentissage de la sérénité, aura corres-

pondu un corpus d'œuvres d'une exceptionnelle puissance d'évocation. Sans jamais la nommer, sinon par des procédés allusifs, Moffat ne cesse de la désigner, soit en érigant des stèles funéraires ou des monolithes cérémoniels où se devine un tombeau (parfois entrouvert), soit en ensevelissant, sous les arcades anodines de piazzetas méditerranéennes, un gisant emmaillotté d'un linceul, soit en rappelant, par la multiplicité des références à leur fragilité, que les "vivants" dont il veut honorer l'élan créateur ne seront jamais que des mortels.

Le vert-de-gris dont sont patinés les "faux" bronzes, la pesanteur factice des pieds enlignés à des roues sans fin, les valises mal ficelées répandant leur contenu, les chaises inoccupées installées face à face, les mains impuissantes à rassembler, le jaillissement désordonné d'une profusion de caractères d'imprimerie, les "lambeaux" de sens, tous les éléments de ces "monuments" sont destinés à mettre en lumière la fragilité de l'homme (ou son inaptitude à communiquer avec ses semblables).

C'est en désignant le friable, le sensible, l'éphémère, le transitoire, c'est en nous rappelant qu'une vie humaine, fut-elle celle d'un saint, d'un héros, d'un génie, toujours entravée de sa finitude, ne pourra jamais être une création absolue, que Moffat parvient le mieux à nous restituer quelque chose du caractère sublime de nos actes — au fond dérisoires — de création. Des actes, nous rappelle Gide, dans son essai sur la *Poétique*, qui ne procéderont jamais que "de la résistance vaincue". ♦

N O R M A N D

M O F F A T

A U V I E U X - P O R T

«Je suis de la vieille école», dit Normand Moffat en souriant. Celle qui, déjà aux XVIII^e et XIX^e siècles, de Houdon à Carpeaux, en passant par Rude et jusqu'à Rodin, utilise l'unité, la cohérence et la prise de possession de l'espace pour conférer une silhouette et un visage aux émotions, pensées et souffrances

de l'homme. Moffat, au XX^e siècle, est l'un des exemples épars d'une filiation de pensée avec cette tradition. L'hermétisme et l'éphémère ne font pas partie de sa démarche artistique. Le sens de l'œuvre doit être apparent pour le spectateur certes, mais non immédiat. Le non-dit est un élément important de l'œuvre. Il a revisité la grammaire sculpturale surtout qu'il y vient par le biais de la peinture. Il utilise aussi un matériau pauvre, le contreplaqué, qu'il transforme par de nombreuses couches de couleurs et des lavis. Vert-de-gris, il rappelle les vieux toits de cuivre de la ville, le passage du temps.

«Il avait toujours un texte à écrire, encore un texte, le fil des mots le rattachait à la vie».

L'œuvre exposée au Vieux-Port dans le cadre du premier Salon international de la sculpture de Montréal, est un hommage aux écrivains, à ceux qui nourrissent l'esprit, l'imaginaire de leurs mots, de leurs textes. Ce *Monument pour les vivants*, selon le sculpteur, est en cours de réalisation quand Moffat, lisant *La terrasse des audiences au moment des adieux* d'Yves Navarre, découvre une phrase qui devient le titre de la sculpture.

Depuis un moment, Moffat introduit des moulages de pieds nus dans ses œuvres. Dans notre culture, les pieds appartiennent au corps secret. Ils sont toujours cachés, pourtant, ils sont révélateurs. En bronze, ils sont un rappel de la sculpture traditionnelle. Moulés sur les pieds de Navarre, placés à l'intérieur d'une roue de 1,8 m. de diamètre, en rapport direct avec le spectateur, ils sont en position d'actionnement. Ils symbolisent l'auteur qui déroule ses textes de l'intérieur de lui-même. La roue, forme dynamique par excellence, est à la fois l'image de la perpétuelle écriture et de la presse à imprimerie. Des lettres se détachent de la roue, dans son sillage sur le sol, comme le texte de l'auteur, puis se distancent à la manière des choses qui tombent dans la mémoire.

La démarche de Moffat convient bien au sens de l'œuvre puisqu'il considère le bois comme le corps de la sculpture, à l'instar des lettres, et la couleur lui donne sa peau, son âme. Le sujet et la réalisation aussi intimement liés donnent une œuvre vibrante d'émotions. C'est ce qu'a reconnu Télé-Direct en lui décernant le premier prix de la sculpture intérieure.

Hedwige Asselin

A native of Lachine, born in 1949, Normand Moffat registered in Fine Arts in 1967. There, under instructors such as Jacques de Tonnancourt, Hurtubise and Fernand Leduc, he received a basic grounding in the essentials of painting, a study to which he devoted himself until the beginning of the 1980's. In that decade, his painterly investigations gave rise to the "picture/books" whose dimensionality asserted itself more and more, until these objects broke free of their supporting walls and expanded freely in space. Their successors, after 1985, were "constructions" of plywood in various colours, which between 1987 and 89 included architectonic elements. In their narrative aspects, these "stage sets" revealed preoccupations with death and what comes after (cf. *L'envers des frontières*, UQAM Gallery, 1989) leading, via work produced since the Baie St-Paul Symposium of 1990, to *Hommages aux vivants*. Moffat incorporated into his art moldings of the hands and the feet of creators (such as novelist Yves Navarre) who sought to underline the importance of the intellectual life without trying to conceal either the fragility of their human condition or the difficulties of communication.