

Jean-Yves Vigneau
Un bond à quelques pas de l'atelier

Jean-Yves Vigneau
Juxtaposing spaces

Jean-Pierre Latour

Numéro 44, été 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9641ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

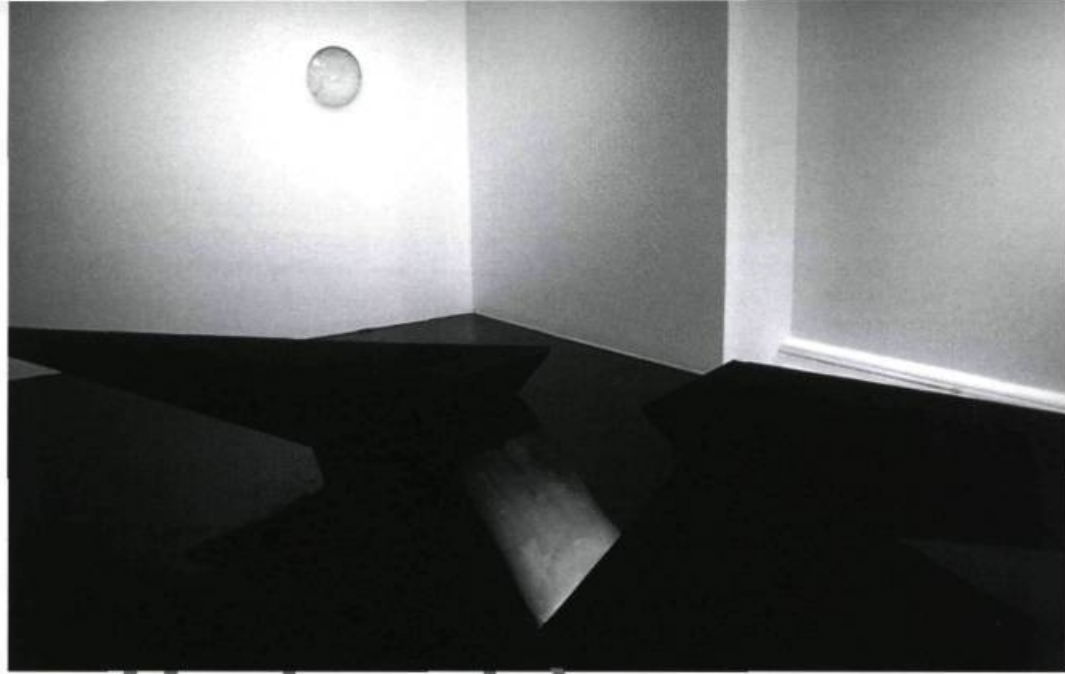
0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Latour, J.-P. (1998). Jean-Yves Vigneau : un bond à quelques pas de l'atelier / Jean-Yves Vigneau: *Juxtaposing spaces*. *Espace Sculpture*, (44), 20–25.



Un bond à quelques pas de l'atelier *Juxtaposing Spaces*

Jean-Pierre Latour

Sous l'égide du 3^e Impérial, dans un vieux bâtiment industriel désaffecté, Jean-Yves Vigneau réalisait à l'été 1997 une oeuvre *in situ*. D'une ampleur considérable, elle couvrait un étage entier de l'ancienne fabrique d'outils de la Stanley Rule & Level, à Roxton Pond¹ dans les Cantons de l'Est. Plus de 1 000 mètres carrés y étaient investis. La question du processus de travail, du *faire*, qui hante toujours singulièrement le lieu constituait, on le comprend fort bien, une part importante du propos de l'intervention.

Mais cette oeuvre *in situ* prenait aussi en compte, plus largement, le contexte social et géographique du lieu investi, véritable monument de l'histoire industrielle de cette région. Ainsi, la première pièce qui accueillait le visiteur évoquait, par des dessins exécutés au fusain directement sur les murs, le décor de la résidence de Stephen Bullock², qui possédait l'usine avant de la vendre à la Stanley Rule & Level. L'enfilade des pièces successives, divers bureaux et ateliers, faisait ensuite l'objet d'une abondante suite de travaux inspirés du lieu et de son environnement.

Un motif, tiré précisément de l'environnement géographique, y revenait avec insistance : celui de la colline, extraite du paysage montréalais. Distribué dans plusieurs petites pièces, le motif était répété de maintes façons et sur diverses surfaces. Une première version au fusain, appliqué directement au mur, orne le «Salon Bullock». Dans une autre pièce, c'est par points perforés au marteau que le profil de la colline fait saillie sur le mur, évoquant du même coup, on le suppose d'emblée, le piolet et l'ascension d'une colline devenue montagne. Ailleurs, c'est par grattage du verre étamé d'une fenêtre de surveillance qu'elle se montre. Dans d'autres pièces ce sont des moulages de plâtre accrochés aux murs qui reprennent encore le motif. Bref, on observe une multiplication des manières de produire la forme, une diversité des modes de production par changement d'outil et de matériau.

In the summer of 1997, under the aegis of the 3^e Impérial, Jean-Yves Vigneau made a work *in situ*, in an old, vacant industrial building. Its scope was considerable, covering more than 1,000 square meters and occupying an entire floor of the former tool manufacturer, Stanley Rule & Level at Roxton Pond¹ in the Eastern Townships. It should be understood that the issue of work, its process and *making* which always strangely haunts a place, makes up an important part of this intervention.

But this work *in situ* also took into account the more broadly social and geographical context of the place as a genuine historic monument of this region's industry. And so the first room which welcomed the visitor with charcoal drawings made directly on the walls, evoked the setting of the residence of Stephen Bullock² who owned the factory before it was sold to Stanley Rule & Level. The successive adjoining rooms, various offices and workshops were, then, the object of a rich suite of works inspired by the place and its environment.

A motif, taken precisely from the geographical environment and which was used repeatedly, is the hill, an extract of the Montréal landscape. Arranged in several small rooms, the motif was repeated in many ways and on various surfaces. The first version, applied directly on the wall in charcoal, decorated the "Salon Bullock". In another room, the outline of a hill was made by punching out holes with a hammer; its projecting out of the wall right away evoked the ice pick, and the ascent of a hill became a mountain. Elsewhere, it appeared scratched on the tinted glass of a surveillance window, and in other rooms there were plaster castings hung on the walls that repeated the motif. In brief, a multiplication of ways to produce the form, and a variety of production modes through the change of tools and materials were shown.

Jean-Yves Vigneau, *En aval*, 1997. Détail. Œuvre *in situ*, Galerie Verticale, Laval. Photo : Édith Morin.

Une très explicite et très appropriée référence à l'histoire de l'art vient appuyer ce premier exposé du travail de l'art. Il s'agit d'une échelle de bois généreusement garnie de pointes de clous qui s'appuie contre un mur tandis qu'au-dessus se détache un inaccessible mont moulé en plâtre. Ce qui le met hors d'atteinte n'est pas la distance mais l'épineuse garniture de l'échelle. Le titre est d'ailleurs moqueur et éloquent : *Le calvaire de Cézanne...* Dans le contexte de la manufacture, ce passage des montérégiennes au Mont Sainte-Victoire nous rappelle, fort à propos, que la figure de la montagne chez Cézanne s'accompagne d'une mise en évidence soutenue du procès pictural. La surface montre à la fois le motif et les traces du travail qui le construisent.

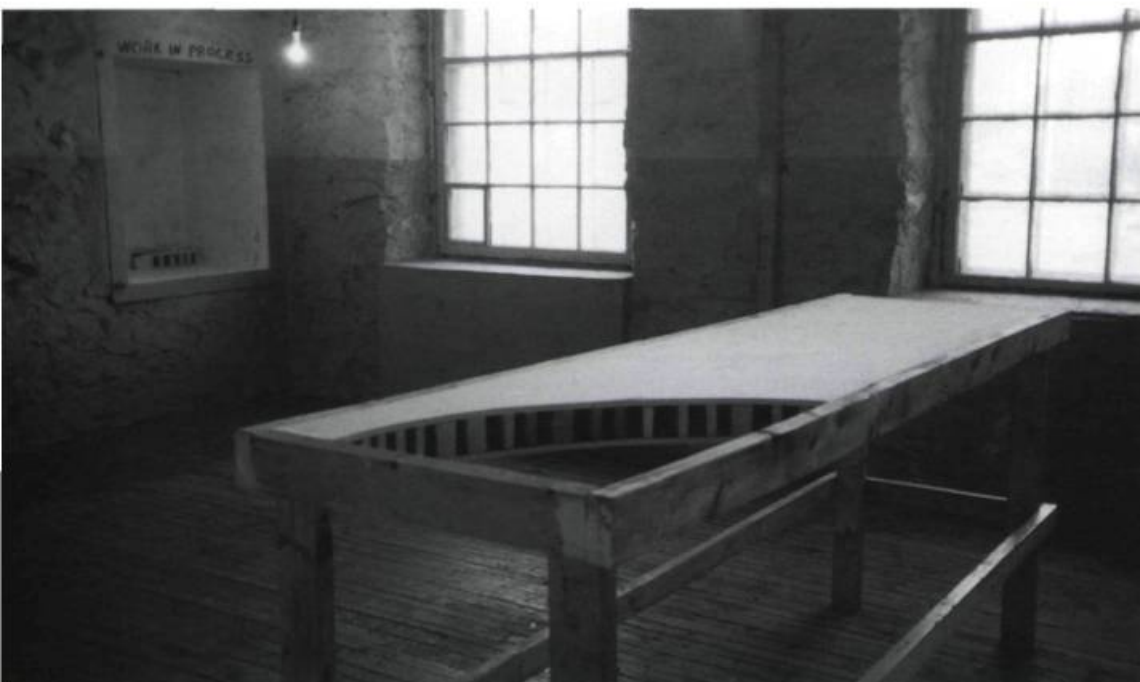
De la montagne au plateau, c'est, plus loin, le motif de la table qui s'impose. Ainsi, dans une salle bien plus vaste que les pièces précédentes, on peut voir une immense et imposante table aux pattes inégales, faites de trois grands plateaux posés en cascade sur des tourets de sculpteur. Le plateau porte les dessins d'une étude de profil de moulure et l'objet lui-même, en plâtre. Les fractures du plan de la table et son basculement, les dessins d'une étude du profil d'une moulure et son prototype en plâtre, tout cela évoquait l'univers cubiste³ et, surtout, le travail de conception⁴. Cette table à dessin présente ainsi un autre lieu du travail de l'art, insistant cette fois-ci, en le séparant, sur le moment de la conception.

Dans une pièce contiguë aux dimensions également fort généreuses, le motif de la table est repris autrement, d'une façon bien davantage sculpturale. Quatre autres tables de travail construites de matériaux standards et communs (pièces de bois et panneaux) exposent des jeux de structure et de laminage où les transformations du plan (du plan de travail, littéralement !) produisent des effets très

A very explicit and appropriate reference to the history of art supported this first display of art work. A wooden ladder, generously covered with nail points, leant against the wall, while on top stood an inaccessible mountain moulded of plaster. What put it out of reach was not the distance, but the spikes covering the ladder. The title, moreover, was mocking and eloquent: *Le calvaire de Cézanne...* In the context of a factory, this passage from the Montérégie to Mont Sainte-Victoire very pertinently reminded us that the figure of the mountain for Cézanne was accompanied by evidence supporting the pictorial process. The surface presented the motif, while at the same time showing traces of its construction.

From the mountain to the plateau, further on, came the motif of the table. In a room much more vast than the preceding rooms, an immense and imposing table with unequal legs, made of three large boards, was installed, tilted on sculptors' workwheels. The tabletop showed drawings of a profile study of moulding and the object itself in plaster. The fractures of the table plan and its tilt, the drawings of the profile study of moulding and its prototype in plaster, all evoked the realm of Cubism³, and above all the work of conception. The drawing table then, presented another workplace of art, insisting this time on separating its period of conception⁴.

In an adjacent room of equally large dimensions, the motif of the table was presented differently, in a more sculptural manner. Four other work tables made of common, standard materials (pieces of wood and board) showed plays of structure and of lamination where the transformations of the plan (of the work plan, literally) produced very sculptural effects. The perforation, shifting, and revolving of the table top offered several fundamental features of the three-dimensional nature of the work. The constructed form was familiar:



Jean-Yves Vigneau à la Stanley: l'atelier, 1997. Détail. Roxton Pond. Photo: Jean-Yves Vigneau.

Jean-Yves Vigneau, *En aval*, 1997. Détail. Œuvre in situ, Galerie Verticale, Laval. Photo: Édith Morin.

sculpturaux. Perforation, déplacement et pivotement du plateau déclinent quelques figures fondamentales du travail tridimensionnel de la forme. La forme construite est familière ; on la retrouve dans tous les ateliers, que ce soit celui de l'artiste ou de l'artisan, ou encore ceux de la manufacture : une simple et longue table permettant de travailler debout. C'est donc dans ce lieu que le travail de l'artiste s'assimile le plus étroitement au travail de production en général. D'évidentes préoccupations constructivistes émergent de la facture des pièces comme leur dialogue avec le travail en atelier, à l'usine comme ailleurs.

Dans la dernière salle, toute en longueur et rythmée par deux séries de piliers, vingt-trois enclumes, faites de panneaux de gypse pliés et enduits de plâtre, alignaient leur blancheur de part et d'autre de

a long simple table where one works standing up and which is found in all workshops whether of a sculptor, a craftsperson or even of the factory. Here, then, is the place where the work of the artist is most closely related to the work of production in general. The construction of the works emerged from obvious Constructivist preoccupations, like their dialogue with work in the workshop and at the factory as elsewhere.

In the last room, its entire length punctuated by two series of columns, twenty three anvils made of folded gypsum panels and coated with plaster lined up their whiteness on both sides of the long room, while a sound track resonated the rhythmic sound of metal being struck. The title of the work is *Le réveil des Montérégiennes*. Each anvil presented a moulding evoking a mountain or a hill. In this imaginary work-



la longue pièce, tandis qu'une bande sonore faisait résonner le son cadencé du métal frappé. La pièce portait le titre *Le réveil des Montérégiennes*. Chacune des enclumes portait un moulage évoquant mont ou colline. Dans cet atelier imaginaire où sont façonnées des montagnes, la série et la cadence se donnaient rendez-vous ; la forme et le son dictaient un rythme. Le son métallique, le nombre des objets et la longue perspective de la pièce produisaient un effet saisissant.

Cette description sommaire et partielle⁵ de l'investissement du lieu indique combien, et surtout comment, la question du travail était au cœur de l'intervention. D'abord le travail de l'art, bien sûr, mais dans sa liaison avec le travail en général, impliquant matériaux, énergie, mouvement et processus. Le commentaire collait intimement à la nature du lieu. À tel point d'ailleurs, que le spectateur pouvait à l'occasion ne plus savoir reconnaître exactement l'action spécifique de l'artiste et la distinguer du *déjà là* à partir duquel elle s'était exercée. L'exemple le plus frappant de cet effet caméléon nous était donné dans la salle des quatre tables-sculptures. Juste au-dessus d'une niche logée dans la cloison, on pouvait lire WORK IN PROCESS. Le premier réflexe du spectateur pouvait être d'attribuer à l'artiste cette inscription. Mais vérification faite, il n'en était rien : ces mots n'étaient pas de lui, mais déjà là. Il y avait donc par moment une si étroite liaison entre l'intervention et le lieu que l'action de l'artiste disparaissait pour ainsi dire, tandis qu'à l'inverse, des caractéristiques du lieu pouvaient apparaître comme produit du travail actif de l'artiste. Ainsi, l'émergence et la disparition des signes de l'art traversaient discrètement l'ensemble.

Bien qu'autonome, l'oeuvre réalisée à la Galerie Verticale quelques mois plus tard, intitulée *En aval*, reprend certains éléments et certaines des questions présentes dans l'intervention de Roxton Pond. Mais le propos diffère considérablement. La question du faire y est suspendue ; l'effet de continuité du processus, marqué par la série, en est absent. Autrement dit, et pour reprendre l'image topo-

shop where mountains are made, series and rhythm met; the form and the sound dictated a rhythm. The metallic sound, the number of objects, and the long perspective of the room produced a striking effect.

This partial⁵ and summary description of the space and its contribution indicated how much the matter of work was at the heart of this intervention. First of all, the work of making art certainly, but also its relationship to work in general, implying materials, energy, movement and process. The commentary adhered closely to the nature of the place. To such a point, moreover, that the spectator on occasion was not able to recognize exactly the specific action of the artist, and to distinguish the *already there* from what was carried out. This most striking chameleon effect was found in the room with the four table-sculptures. Right above a niche in the partition wall could be read WORK IN PROCESS. The first reaction of the spectator was to attribute this inscription to the artist. But through verification, it was found that he had nothing to do with it: these words were not made by him, but were already there. There was then, a very close relationship at times, between the intervention and the place: the action of the artist disappeared, so to speak, while conversely, the characteristics of the place appeared as a product of the artist's work. Therefore, the emergence and the disappearance of the signs of art discretely ran through the entire work.

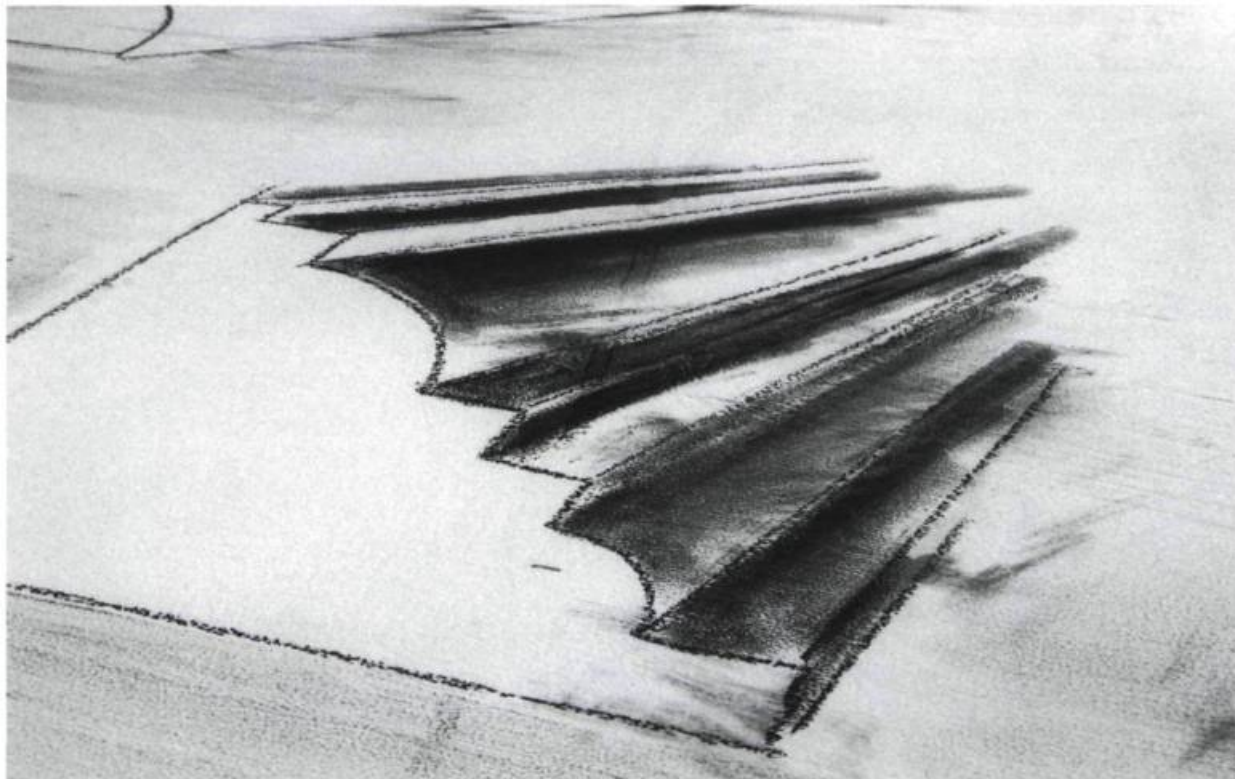
Another work, titled *En aval* (Downstream), although autonomous and made at the Galerie Verticale a few months later, again takes certain elements and issues present in the intervention at Roxton Pond. But the concerns differ significantly. Here the issue of making is excluded and the effect of a continuity of process, marked by the series, is also absent. Stated another way, and to refer to the topographical image of the title, there would be upstream from this intervention at Galerie Verticale what was made in the old tool factory; but the placement plan is not of the same nature. A precise leap is made a few feet from the workshop to the threshold of the gallery.

First, a comment must be made on the subject of space at the two



Jean-Yves Vigneau à la Stanley : le Salon Bullock, 1997. Roxton Pond. Photo : Jean-Yves Vigneau.

Jean-Yves Vigneau à la Stanley : la bi-planche à dessin, 1997. Détail du plateau. Roxton Pond. Photo : Jean-Yves Vigneau.



graphique du titre, il y aurait en amont de l'intervention à la Galerie Verticale celle réalisée dans l'ancienne fabrique d'outils ; mais le plan d'écoulement n'est plus de même nature. Un bond s'y produit à quelques pas de l'atelier, précisément au seuil de la galerie.

Une première remarque s'impose au sujet de l'espace des deux lieux. À l'usine Stanley la quantité d'espace disponible était énorme, le mouvement du parcours horizontal et grosso modo rectiligne. Une promenade d'un bout à l'autre de la manufacture. C'est là, d'ailleurs, l'exacte logique spatiale et cinétique du processus industriel, de la chaîne de production et de sa segmentation. Or, au contraire, la salle investie à la Galerie Verticale est de modestes dimensions, quasi carrée et haute de plafond. Il s'y loge tout naturellement un mouvement circulaire, doublé d'un effet de poussée ascendante verticale. En outre, la relative exigüité des lieux, comme une brusque contraction de l'espace, invitait, on le présume, au résumé. Impossible de s'étendre comme à Roxton Pond. La concision devient alors impérative. On comprendra donc aisément que la construction de l'œuvre comme son parcours, puisqu'*in situ* il y a, soit encore tributaire de ces particularités du lieu.

Au centre de la pièce, ont été déposées, cul à cul, deux « enclumes » de gypse peint. L'objet qui en résulte pourrait faire penser à l'aiguille d'une boussole ou encore à une rose des vents. Dans le communiqué de presse de la galerie, l'artiste parle plutôt d'une ancre. Mais chose certaine, quelle que soit la façon de le nommer (le choix d'un nom ne chassant pas définitivement la possibilité des autres), l'objet fixe indéniablement le pivot d'un mouvement, il impose la figure d'une circulation : pour se mouvoir dans la pièce, il faut le contourner. Il faut tourner autour.

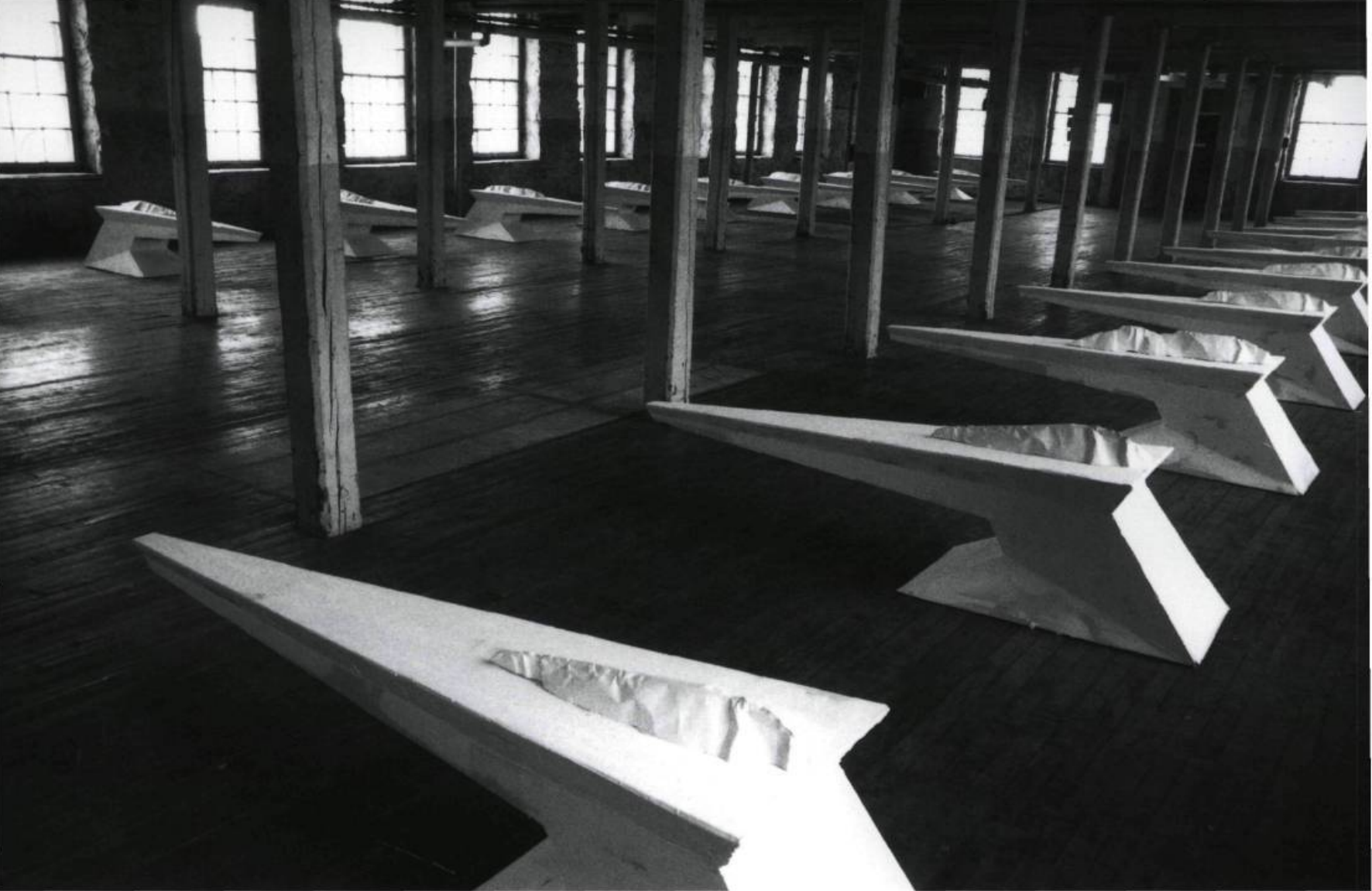
Sur un premier mur, une sorte de hublot nous appelle, une loupe de verre transparent d'une trentaine de centimètres de circonférence. Elle laisse voir une surface de contreplaqué, trouvé là par l'artiste après que le revêtement de gypse eût été retiré. Sur un autre mur à gauche, une forme étrange, d'un blanc parsemé de taches bleues, s'accroche à quelque trois mètres de haut ; elle s'élève bien au-dessus des autres éléments. Pour qui a vu cette forme moulée dans le contexte de Roxton Pond, l'identité de l'objet ne fait pas de doute :

places. At the Stanley factory, the quantity of space available was enormous and the movement in the setting was horizontal and more or less rectilinear. It was a long walk from one end of the factory to the other. There was there, by the way, the exact spatial and kinetic logic of the industrial process, of the production line and of its segmentation. Now, on the contrary, the space at Galerie Verticale is of modest dimensions, almost square with a high ceiling. A circular movement is felt quite naturally here, doubling the effect of an upward vertical thrust. As well, the relative exigüity of the place, like an abrupt contraction of space, presumably invited a summary because it is impossible to spread out like at Roxton Pond. Concision then becomes imperative. It is easily understood now, that the construction of the work, like its direction because it is *in situ*, is again dependent on the particularities of the place.

In the centre of the room, have been placed, back to back, two "anvils" of painted gypsum. The resulting object could make one think of the needle in a compass or a compass card. In the gallery press release, the artist speaks more about an anchor. But one thing is certain, whatever it is called (the choice of a name does not definitively dismiss the possibility of others), the object undeniably fixes the pivotal movement and imposes the path of circulation: in order to move in the room, it is necessary to walk around it, to circle round.

On the first wall, a sort of porthole attracts us, a transparent magnifying glass having a circumference of thirty centimetres. It shows a surface of plywood found here by the artist after the gypsum covering had been removed. On another wall to the left is a strange white form, sprinkled with blue marks, hanging about three meters up; it is raised well above the other elements. For those who have seen the moulded form in the context of Roxton Pond, there is no doubt about the identity of the object: it is a matter of a "Montérégie", so to speak, travesty in the clouds. But this precision is not essential. Its identity stays blurred and represents no serious inconvenience because its high position remains as a much more significant characteristic. It somehow obeys the vertical thrust of the place. The head tilts and the gaze looks up.

Between the magnifying glass-porthole and the mountain hoisted



il s'agit d'une « montérégienne » pour ainsi dire travestie en nuage. Mais cette précision n'est pas indispensable. Que son identité reste floue ne représente aucun inconvénient sérieux car sa position haute demeure à elle seule une caractéristique beaucoup plus significative. Elle obéit en quelque sorte à la poussée verticale du lieu. La tête bascule, le regard s'élève.

Entre la loupe-hublot et la montagne hissée parmi les nuages, le contraste est grand. Mais plus qu'une simple différence, les deux objets construisent un véritable rapport d'opposition. Car le proche et le lointain alternent, selon que l'on considère la loupe et la texture magnifiée du contreplaqué, placée juste sous le niveau des yeux, ou bien ce mont bizarre qui s'éloigne à la verticale et nous oblige à relever la tête.

Mais revenons encore au centre, au sol. Et tournons maintenant autour de cette forme massive peinte d'une couleur sombre, difficile à nommer. Au milieu, la gorge en V formée par la rencontre des deux enclumes est enduite d'un pigment jaune et brûlant dont la luminosité est soutenue par un éclairage ponctuel venu d'en haut. Le sol, quant à lui, a été laqué d'un marron violacé. Cette couleur provoque une sorte de soudure chromatique entre l'aiguille-enclume-ancrage et la surface qui la porte. Elle attise du même coup le violent contraste qui enflamme le jaune. De cette masse d'ombre coupée de feu, il se dégage une odeur souterraine, il se dessine un lieu et une direction : le nadir, voire l'atelier de Vulcain, l'enclume et le feu chromatique nous y invitent⁶.

La surface du sol ne constitue pas le seul plan de circulation possible. Car, contre le mur où s'accomplit l'ascension fictive du mont, un escalier court et en permet une réelle, quoique métaphorique, comme s'il s'agissait de gravir un mont, un mont imaginaire, bien entendu. Il nous est donc possible de monter réellement, par un mouvement du corps tout entier, par la force des jambes et non seulement par celle du regard. Et d'ainsi changer de point de vue. Vue

up among the clouds, the contrast is wide. But having more than a straightforward difference, the two objects construct a true oppositional relationship. This is because the nearby and the far away alternate, depending on whether one considers the magnifying glass and the magnified texture of the plywood, placed just below eye level, or this bizarre mountain that moves away from the vertical and obliges us to lift our head.

But again we return to the ground in the centre, and now we turn around this massive form, painted a dark colour that is difficult to describe. In the middle, the groove like a "V", formed by the meeting of the two anvils, is coated with a flaming yellow pigment whose luminosity is intensified by select overhead lighting. As for the floor, it has been lacquered a purplish brown. This colour provokes a chromatic binding between the needle-anvil-anchor and the surface itself. At the same time, it stirs up the violent contrast that inflames the yellow. From this mass of shadow sparked by fire, a subterranean odour is emitted that takes the shape of a place and a direction: the nadir, indeed the workshop of Vulcan, the anvil and the chromatic fire invite us there⁶.

The floor surface does not constitute the only possible plan of circulation. Because, against the wall where the fictive climb up the mountain is performed, a short stairway permits it in reality although metaphorically, as if it was a matter of climbing a mountain, an imaginary mountain of course. It is possible to really go up, moving the whole body, using the legs and not only the gaze. And there, the point of view changes, giving an alternative to the view from below.

The description of the three elements puts into relief the syncopated nature of the spatial occupation, and underlines its differences. Each object expresses and spells out its strong singularity through its materials, form and position. What links them seems rather to be a matter of circulation, direction and position in the space: an enigmatic system of marking in an imaginary landscape.

Jean-Yves Vigneau à la Stanley : Le réveil des montérégiennes, 1997. Roxton Pond. Photo : Jean-Yves Vigneau.

d'en haut et vue d'en bas alternent.

La description des trois éléments met en relief le caractère syncopé de l'occupation de l'espace, le soulignement des différences. Chaque objet énonce, épelle sa forte singularité, par ses matériaux, sa forme et sa position. Ce qui les lie semble être plutôt une affaire de circulation, de direction et de position dans l'espace : un énigmatique système de signalisation dans un paysage imaginaire.

À force de regarder, à force de tourner, monter et descendre, il se peut qu'un détail finisse par capter et retenir l'attention. Mais il risque aussi bien de passer inaperçu. Dans l'angle d'un mur et du plancher, pas très loin de l'aiguille-enclume, une banale moulure en plâtre, longue de plus d'un mètre et large d'une bonne quinzaine de centimètres, court, l'instant d'un bref pan de mur, entre deux décrochements. Ce greffon architectural, déposé là par l'artiste, possède, pour le spectateur, un statut incertain. Il flirte avec l'oubli. Il fait le caméléon. Est-ce là tout simplement un autre caprice de construction, parmi les nombreux décrochements que compte la salle ?

Il est intéressant de constater que si les autres objets revêtent une identité figurative changeante, en même temps qu'ils clament entre eux une différence radicale, celui-là n'en décline aucune et, loin d'affirmer une différence, il s'engage dans une opération de camouflage. L'art semble maintenant vouloir disparaître⁷, dans le *déjà là* de l'*in situ*. En fait, rien ne dicte au spectateur une manière particulière de voir⁸ cette greffe de plâtre ouvré. Rien même ne dit qu'il faille la voir. Car le saut de registre est drastique : il ne s'agit plus ici de voir ni de près ni de loin, ni d'en haut ni d'en bas. Mais de voir ou de ne pas voir. Le signe résiste à s'énoncer, à se faire reconnaître comme tel. La sémiologie freine brusquement. À son tour, elle subit une syncopée.

Pour restaurer la circulation du sens, il suffit peut-être de prendre ce morceau de plâtre pour ce qu'il est, simplement : matériau, forme et travail, un simple artefact dans la vaste collection des productions humaines. Alors, au pied du mur, il marquerait encore un seuil, mais ce serait maintenant celui d'une porte dérobée, d'un passage imaginaire vers l'atelier. Et nous revoilà en amont. À rebours, dans l'espace premier des matériaux et des outils. Le rappel est brusque et tonifiant. La part du travail est souvent trop prompte à disparaître. ■

Jean-Yves Vigneau à la Stanley
Sous l'égide du 3e Impérial,
à l'ancienne usine Stanley, Roxton Pond
25 mai-22 juin 1997
En aval, oeuvre *in situ*
Galerie Verticale, Laval
6 novembre-21 décembre 1997

Through the force of looking, turning around, going up and down, it is possible that a detail will finally capture and retain one's attention. But it just as easily risks not being seen. In the angle of the wall and the floor, not far from the needle-anvil, a common plaster moulding longer than a meter and a good fifteen centimetres wide runs, for the moment, along a brief section of wall between two recesses. This architectural transplant, placed here by the artist, possesses an uncertain status for the spectator. It flirts with the missing. It becomes the chameleon. Is it simply here as another caprice of construction among the numerous recesses that are part of the room?

It is interesting to note that if other objects assume a changing figurative identity and at the same time proclaim a radical difference between them, this one denies nothing and, far from affirming a difference, it engages in an operation of camouflage. Art seems now to want to disappear⁷ in the *already there* and the *in situ*. Nothing tells the spectator of a special way to look⁸ at this implant of worked plaster. Nothing even says it must be looked at. Because the leap of register is drastic, here it is no longer a matter of seeing, either from nearby or far away, or from above or below. But to see or not to see. The sign resists expressing and making itself known as such. The semiosis brakes suddenly. In its turn it undergoes a syncopation.

In order to restore the circulation of meaning, it is perhaps sufficient to take this piece of plaster for what it plainly is: material, form and work, a single artefact in the vast collection of human production. Then, at the base of the wall, it would still mark a threshold, but this would now be that of a hidden door, an imaginary passage to the workshop. And here again we are going against the current, returning to the initial space of the materials and the tools. The reminder is sudden and stimulating. This sharing of the work often disappears too quickly.

Translation: Janet Logan

Jean-Yves Vigneau à la Stanley
Sous l'égide du 3e Impérial,
à l'ancienne usine Stanley
May 25-June 22, 1997
En aval, work *in situ*
Galerie Verticale, Laval
November 6-December 21, 1997

NOTES :

1. De 1865 à 1984, année de la fermeture de l'usine Stanley Rule & Level, Roxton Pond s'était taillé une réputation en matière de fabrication d'outils/From 1865 to 1984, the year of the factory's closing, Stanley Rule & Level, Roxton Pond made a name for itself in the manufacture of tools.
2. Où d'ailleurs résidait l'artiste pour l'occasion/Where the artist also resided for the occasion.
3. Cette évocation, comme la référence à Cézanne, est fort intéressante puisque les traces du temps passé à peindre que porte la peinture cubiste s'inscrivent dans le prolongement de la démarche cézannienne. Sur un autre registre, on se rappellera aussi ces fréquents jeux de moulures qui structurent les tableaux de Braque, de Juan Gris et de Picasso/This evocation, like the references to Cézanne, is very interesting since the traces of painting from time past that follow through in Cubist painting are inscribed as the continuation of Cézanne's process. On another register, one also recalls the frequent plays on mouldings which structured the paintings of Braque, Juan Gris and Picasso.
4. On sait combien la démarche cubiste insistait sur l'aspect conceptuel de la peinture, ce que Picasso résumait ainsi : «Je peins les objets comme je les pense, non comme je les vois»/One knows how much the Cubist process insisted on the conceptual aspect of painting, and that Picasso summarized it as: "I paint objects as I think of them, not how I see them".
5. Plusieurs pièces seraient encore à visiter mettant en scène d'autres aspects du travail comme la sécurité et l'archivage/Several other rooms were visited that showed aspects of work such as the security system and the archives.
6. Dans le communiqué de presse, il est plutôt question d'une ancre et des profondeurs marines. En fait, les deux lectures, quoique différentes, ne sont en rien contradictoires. Puisque c'est de la même direction qu'il s'agit : le nadir. Le champ d'évocation figurative de l'objet reste large, il ne semble pas vouloir être féroce et contraignant. L'atelier de Vulcain s'enfonce simplement sous le plancher océanique.../In the press release, it is rather the question of an anchor and sea depths. In fact, the two readings, although different, are not contradictory, seeing that it is the same direction that is the issue, the nadir. The field of the object's figurative evocation remains broad, it does not seem to want to be fiercely restricting. The workshop of Vulcan simply sinks under the ocean floor...
7. En fait, cette disparition exprime de façon fort concise la spécificité de la pratique de l'*in situ* : une fusion organique de l'intervention avec le lieu/In fact, this disappearance expresses, in a strong concise manner, the specificity of the practice *in situ*: an organic fusion of the intervention with the place.
8. À moins qu'il n'ait vu cette longueur de moulure parmi les objets disposés sur la table à dessin dans l'ancienne usine Stanley de Roxton Pond. À ce moment-là il peut être reconnu comme appartenant au propre répertoire formel de l'artiste/Unless this length of moulding was seen among the objects displayed on the drawing table in the former Stanley factory in Roxton Pond. At that moment it was perhaps recognized as being part of the formal repertoire of the artist.