

ETC



Allusions atypiques

Pierre Bourgault, Musée du Québec, du 20 mai au 10 décembre 1995

Chantal Boulanger

Numéro 35, septembre–octobre–novembre 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36030ac>

[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

Boulanger, C. (1996). Compte rendu de [Allusions atypiques / Pierre Bourgault, Musée du Québec, du 20 mai au 10 décembre 1995]. *ETC*, (35), 56–59.

QUÉBEC

ALLUSIONS ATYPIQUES

Pierre Bourgault, Musée du Québec, du 20 mai au 10 décembre 1995



PHOTO : PATRICK ALTMAN, MUSÉE DU QUÉBEC

Pierre Bourgault, *Fleuve-musée*.

L'histoire de la sculpture qui se crée, particulièrement en cette fin de siècle, n'a certes pas fini de nous interroger ni de nous troubler. Au début des années 1980 déjà, René Payant se penchait sur les manifestations de ce médium et s'inquiétait presque du fait qu'elle renouait avec la représentation, retour affirmait-il qu'on a vite identifié comme expressionnisme ou nouvelle subjectivité. Quelques quinze années plus tard, ces termes nous apparaissent bien approximatifs pour décrire les productions sculpturales de la dernière décennie. Car la période moderniste, son combat pour échapper à la figuration, ainsi que la volonté d'épuration qui en fut l'apanage, ont ouvert la voie à certains retours dont le plus significatif, on le sait, sera non pas un retour à, mais un retour sur la représentation, dira Payant dans « Vedute ». Les manifestations de cette réapparition de la figure empruntèrent des voies ramifiées au cours de la dernière décennie.

Pendant 7 mois, le Musée du Québec proposait aux visiteurs une incursion dans l'itinéraire atypique de Pierre Bourgault. Deux sculptures monumentales occupaient deux aires de présentation dont les caractères propres ajoutaient un élément signifiant à l'ensemble. Ainsi, *Lat : 51° 27' 50'' - Long : 57° 16' 12''* prenait place dans le jardin extérieur, alors que *Fleuve-Musée* était exposée dans une des salles du Musée dont l'issue faisait face au dit jardin, établissant ainsi un dialogue entre les deux œuvres placées en perspective. L'ampleur des pièces ne laisse pas de surprendre ici, à l'image de cet artiste dont la recherche s'inscrit à contre-courant des modes. Son imaginaire, affranchi de la tradition de St-Jean-Port-Joli, possède la démesure du grand large. Très tôt, Bourgault conçoit des œuvres en symbiose avec le paysage et ses sculptures transcendent l'objet pour investiguer le territoire, le questionner, l'habiter. Bien qu'influencé par la pensée d'artistes tels que Robert Smithson et Robert Morris, il se dissocie néanmoins du *land-art*,

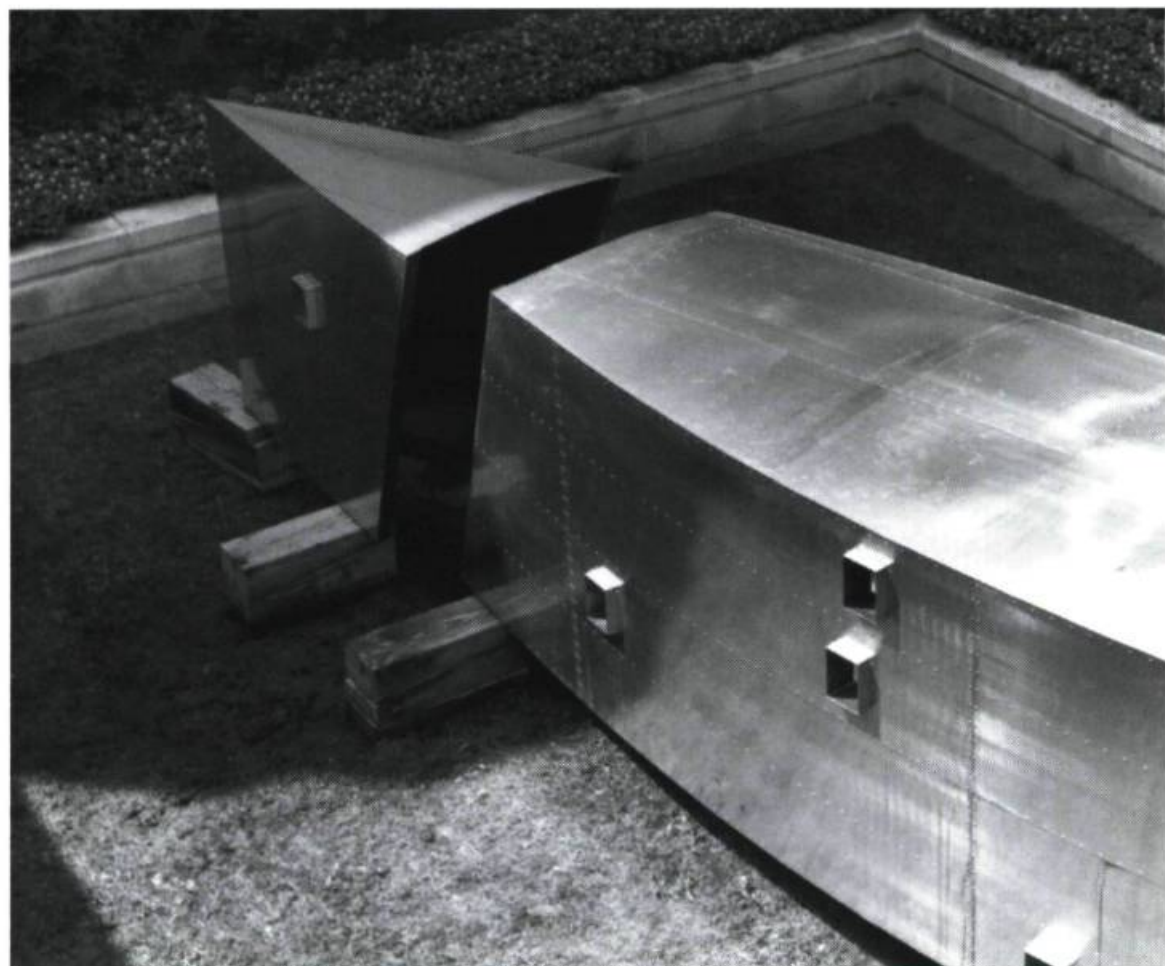


PHOTO : PATRICK ALTMAN, MUSÉE DU QUÉBEC

Pierre Bourgault, Lat: 51° 27' 50" - Long: 57° 16' 12".

puisque chez-lui la forme s'impose toujours dans toute la prégnance de sa matérialité.

Les leçons de l'art minimal ne sont cependant pas loin, qui confèrent à l'expérience du corps une place centrale et en firent le sujet premier de la sculpture. Les années 1970 voient chez Bourgault la réalisation de sculptures habitables, sortes de maisons typiquement modernistes ouvertes sur les parcs et les fleuves. Chaque œuvre, dira Claire Gravel dans un texte de catalogue, a pour projet une action culturelle qui agit à travers une expérience du lieu. La dimension privée se voit délaissée au profit de la collectivité, ce qui place l'artiste au centre d'une dialectique être social/être intime, laquelle constitue le pivot de l'œuvre de l'artiste. Bourgault interroge donc la représentation selon un double axe : celui du corps réinvesti dans son rapport à l'architecture et à l'institution, mais aussi celui, complémentaire, de la sculpture en tant qu'elle est *entre psychique*, qu'elle est « maison comme corps d'images » dira l'artiste.

Sculpture matrice dans un cas, mais aussi cadre et découpe dans l'autre. Ces deux œuvres de Pierre Bourgault reformulent le rapport au corps, tout en agençant une fiction visuelle qui prendrait des allures de trompe-l'oeil.

Lat: 51° 27' 50" - Long: 57° 16' 12" est exemplaire de ce que Payant qualifie d'illusionnisme critique. Tout se passe comme si le regard assistait à « l'ouverture de la chose à son contraire ». La structure évocatrice d'un navire occupe presque toute la superficie du jardin du Musée, le petit muret qui le ceinture faisant figure de cimaise dans son sens premier de moule. Paradigme architectural donc. D'apparence compacte et massive, la sculpture de laiton riveté, ouverte aux deux extrémités, invite au parcours. L'impression de lourdeur et de densité de cette forme/abri sera contrebalancée par les perçées qui constellent la surface de ce simulacre de coque. De ce lieu clos, lui-même enchâssé dans un espace vert, le spectateur capte des fragments de Musée. L'œuvre, sorte d'*antichambre avec*

vue, devient un gigantesque viseur qui saisit le Musée, à la fois comme architecture et comme lieu de mémoire, et cette capture n'est possible qu'au prix de la traversée de la pièce. Le corps détrône le regard d'un spectateur cartésien désincarné. La fiction visuelle opère ainsi à plusieurs niveaux. Ce bateau, comme en cale sèche, rend factice la référence iconographique. Simulacre de représentation, la sculpture s'offre simultanément comme site et comme instrument de savoir.

Au cœur de cet habitacle, le spectateur fait l'apprentissage d'un territoire, plus précisément celui d'une interaction entre l'institution muséale et l'objet d'art. La sculpture dans sa dimension publique devient le théâtre d'une anamorphose entre le corps, l'habitat et l'environnement culturel. Le rapport au corps est travaillé autour des pôles ouvert/fermé et d'une logique privé/public. En serré dans la conque/refuge, le spectateur éprouve une anxiété causée par l'exiguïté des extrémités du bateau. La sculpture fait corps avec lui, dans le sens qu'elle active des rappels mnésiques, la peur des lieux clos par exemple. En même temps, elle signale ce qui lui est extérieur et l'affecte : le Musée qui met à distance le travail de l'artiste en le consacrant. D'abord voyage avant d'être vision, *Lat: 51° 27' 50" - Long: 57° 16' 12"* travaille sur le décentrement du spectateur. IL s'agit d'être *dans* la sculpture et de porter un regard critique sur le Musée et cela, au prix de l'enfermement et d'une impossibilité d'en arriver à une vision globale.

Forme pleine à la croisée de l'architecture (parce qu'habitacle) et de l'objet, la sculpture extérieure agit comme une fenêtre sur le paysage culturel. Œuvre structure qui construit notre regard par la découpe, elle est aussi anamnèse, renvoyant le spectateur à sa propre instabilité émotive, à son histoire personnelle et, ultimement, au fait que l'art ne réconcilie rien. Il pourrait s'agir d'une représentation de la *mise à vue* de l'histoire récente de la sculpture et des errances qui ont défini un nouveau type de spectateur.

Dans la salle du Musée, *Fleuve-Musée* se présente comme l'envers et le complément de l'œuvre extérieure qui nous apparaît, comme sous vitrine, en sortant. Cette forme ouverte et vide, faite de bois et de sanguine et qui s'apparente à une carcasse, ne se laisse pas parcourir mais plutôt circonscrire dans un vaste mouvement circulaire. La déambulation dévoile successivement un squelette d'animal gigantesque et, point névralgique, un *œil* tourné vers le spectateur. La pièce du jardin s'appréhendait tel un signal. C'est que la figure conventionnelle du navire déclenchait une action : le spectateur devait y pénétrer pour décoder un réseau sémantique complexe, tissé à partir de ses mouvements et du regard désaxé qui en résultait.

L'imposante coquille de *Fleuve-Musée* s'offre, quant à elle, comme un métalangage du regard. Cette charpente aux accents anthropomorphiques découpe cette fois l'intérieur du Musée. Contrairement à *Lat : 51° 27' 50" - Long: 57° 16' 12"*, qu'il fallait arpenter pour voir, avec *Fleuve-Musée*, l'activité de regarder engendre un périple mental, l'anamorphose, et cette image de l'œil en serait l'emblème. Armature nue, elle n'affiche pas un symbolisme affirmé. Si, sous un certain angle, l'œuvre peut évoquer une embarcation échouée, cette vision s'évanouit vite parce que notre marche est perturbée par un bruit, par un son indescriptible. Ce son inventé détourne l'attention de la forme. Facteur de décentrement, il rythme la perception : entrelacs de lignes ou thorax de quelque monstre imaginaire se succèdent et se nient tour à tour.

Enfin, *l'œil* regarde le spectateur et le convie à un jeu spéculaire propice à l'investissement d'histoires, aux renversements. La visite se poursuit dans le couloir qui sépare le jardin de la salle. Là, une multitude de nuées noires coiffent autant d'îles en trompe-l'œil; elles parlent de mirages ou tout simplement du nécessaire retour de l'illusion.



Mario Merz, *Igloo de pierre*, 1982. Structure hémisphérique en métal et en pierre.

ERRATUM - Voici la photographie qui aurait dû paraître en page 17 de la livraison précédente (n° 34) de ETC MONTRÉAL, dans un article de Réjean-Bernard Cormier intitulé *Le terrain vague, ou l'improbable Land Art de la mondialisation*.