

Patrick Coutu : cosmogonies intimes et autres concrétions

Nathalie deBlois

Numéro 192, septembre–octobre 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18332ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

deBlois, N. (2003). Patrick Coutu : cosmogonies intimes et autres concrétions. *Spirale*, (192), 53–54.

PATRICK COUTU : COSMOGONIES INTIMES ET AUTRES CONCRÉTIONS

PARTANT DU principe que l'architecture est avant tout affaire d'imagination et de projection, c'est-à-dire qu'elle révèle ce que nous voulons être et comment nous voulons vivre, Patrick Coutu crée des œuvres narratives, à la fois lyriques et formellement rigoureuses, évoquant des espaces fluctuants qui mettent en relief les relations de temps et de processus entrant en jeu dans la création artistique. Tirant ses sources de l'art du bricolage, cette pratique essentiellement sculpturale s'intéresse au besoin qu'a la conscience humaine de trouver un ordre au chaos, une explication de ce qui produit sens dans le flux de l'expérience.

La Moderne, par laquelle l'artiste s'est fait remarquer à l'exposition *Compulsion* en 1999, jetait les bases de cette démarche. L'œuvre consiste en une importante cabane posée sur quelques blocs de bois — comme si elle était là en arrêt temporaire — comportant un fouillis d'objets personnels appartenant à l'artiste : des outils, des matériaux, des dessins, des photographies et, couchée en son centre, une structure insolite évoquant un astronef presque trop imposant pour l'espace qui le contient. C'est à travers deux petites fenêtres disposées sur les faces opposées de la bicoque — seul accès à son intérieur — que le spectateur découvrirait, non sans étonnement, ce bric-à-brac désordonné après avoir contemplé la composition rigoureuse et toute « plasticienne » de son enveloppe, placardée d'un patchwork bien mesuré de carrés découpés dans différents matériaux récupérés.

Sous la simplicité et l'évidence apparente de cette boîte massive s'observe un monde tissé de questions irrésolues, d'ambivalences et d'incertitudes. *La Moderne* se referme en effet sur bien des ambiguïtés et des hésitations qui sous-entendent des états oscillant de la plénitude au doute et à l'angoisse. Ce microcosme fantasmagorique, terrain d'expérimentation, d'invention et des projections les plus extraordinaires, les plus absurdes, les plus démesurées, les plus folles, évoque l'espace de l'atelier mais surtout, il offre le reflet d'une intimité — encore — fragile et confuse.

Dans la filiation de *La Moderne*, l'installation *Constructions dans l'espace*, présentée en 2000 à la galerie CLARK (Montréal), poursuit cette réflexion introspective. Le champ de vecteurs qui

concrétise l'essentiel de cette œuvre — dont plusieurs éléments renvoient au constructivisme russe — abolit toute limitation dans l'espace sans pourtant que le spectateur ne puisse y pénétrer, y circuler. Malgré son ouverture et son étalement, *Constructions dans l'espace* se fait impénétrable, tout comme *La Moderne*. L'œuvre procède d'un enchevêtrement de sculptures anguleuses, suspendues au plafond ou posées directement sur le sol, reliées par un réseau de fils électriques à trois constructions plus grandes : une énorme batterie à l'aspect de vaisseau spatial, une soufflerie intermittente et une serre illuminée. Ce ramassis compulsif de structures assimilables à des corps conducteurs ou générateurs d'énergie entraîne un brouillage, une dissonance visuelle, menaçant toute efficacité de transmission et de réception de signaux. Cette métaphore de l'art comme lieu de stimulation et de médiation traduit l'intensité du désir et la peur de se perdre accompagnant le passage de l'idée à la forme.

Cette démarche, qui jusqu'ici a consisté à témoigner d'états intérieurs liés au processus créatif, se systématise et se tourne, plus récemment, vers l'extérieur. Reportant son intérêt sur les figures de notre environnement architectonique, Coutu réalise, à partir de 1998 mais plus sérieusement depuis 2000, une série d'aquarelles décrivant des édifices publics, des immeubles à logements multiples et des habitations particulières. La représentation des formes urbaines devient le moyen privilégié par l'artiste pour aborder les thèmes de l'identité et des rapports sociaux.

Les portraits architecturaux, tels qu'il les désigne, sont réalisés à la manière des « sketches » d'architectes à partir de photographies captées dans quelques villes du Québec et de la Nouvelle-Écosse. En reproduisant scrupuleusement chaque détail d'une façade, un mur de briques, une succession de fenêtres, Coutu nous incite à scruter ces architectures comme si nous faisons face à de l'inconnu. Minutieusement reproduites à petite échelle, ces figures condensent une foule d'informations visuelles nous invitant à adopter une curiosité presque enfantine pour leur examen. Ce à quoi concourent la qualité artisanale du travail, la précision du dessin et la fine utilisation de couleurs édulcorées. Dans le passage de la reproduction mécanique à la reproduction manuelle, les

modèles sont extraits de leur contexte environnemental afin d'immobiliser sur eux le regard sans que rien ne vienne l'en distraire. Se laissant prendre au jeu on se surprend, devant ces monuments miniatures, à en détailler attentivement telle ou telle particularité, à compter des étages ou plus étonnamment encore, à calculer le nombre de briques constituant la surface d'un mur. Tout comme, pris de fascination pour un être, on s'abandonne à la folle et délicate entreprise de relier du bout du regard la myriade des petits grains pigmentés sur son corps...

Le plaisir de l'observation des structures du réel fait également place à l'invention d'architectures utopiques comme *Esquisse pour une sculpture finie* (2002; cette œuvre a été détruite après sa présentation dans l'exposition *Citizen Clark*, au centre d'artistes Glassbox, à Paris, au cours de l'automne 2002). L'œuvre consiste en une composition tridimensionnelle formée de réseaux entrecroisés de bandes structurantes en styromousse bleue, matériau souple et polyvalent utilisé généralement pour sa résistance en tant qu'isolant dans le transport d'objets délicats. Soulignant les conséquences — potentiellement catastrophiques — de la rapidité de la croissance urbaine, cette structure métonymique exprime la complexité de la ville contemporaine.

Notre œil ne peut résister à la tentation d'établir des relations entre cette esquisse projective et des éléments de l'environnement urbain : gratte-ciel, réseaux routiers, tunnels, ponts et passerelles. Mais cette construction étrange, charpentée de désordre, échappe à toute référence directe. Frêle et vigoureuse à la fois, elle déploie des espaces à dimensions multiples, sans logique apparente, dans lesquels circule quelque chose de vaguement assimilable à une énergie. Et comme pour signifier nettement l'inachèvement et les potentialités de transformation, voire d'expansion, de ce système évoquant le métabolisme urbain figurent, échouées sur l'une ou l'autre de ses ramifications, de petites structures parasitaires en attente d'assimilation.

Cette réflexion sur les systèmes en formation et les espaces expansifs se poursuit dans la production en cours de Patrick Coutu (voir les quelques images ici reproduites grâce à l'aimable permission de l'artiste). Dans l'espace relativement confiné de son atelier, Coutu conçoit et érige littéralement une ville. Ambitieuse entreprise! Utilisant du ciment — symbole de l'architecture moderne — comme seul matériau de « construction », il fabrique par la technique du moulage des centaines de petites pièces abstraites, sortes de modules standardisés rappelant vaguement les pièces d'un jeu de *Légos*, qu'il



Patrick Coutu, *Flèche*, (détail), 2003, pigment et polystyrène, 141 cm X 10 cm.

PASCAL GRANDMAISON : PEAUX COMPULSIVES

dispose délicatement — en les superposant ou en les juxtaposant — sur une immense plateforme placée directement sur le sol, de manière à créer l'image fantastique d'une ville miniature qu'on appréhenderait à vol d'oiseau. De cette composition dynamique aux volumes inégaux émerge un centre urbain jalonné d'édifices et de tours érigés autour d'un échangeur routier en boucle, menant d'un côté à des banlieues en développement et de l'autre à un quartier industriel où des figures géométriques laissées en plan suggèrent l'activité humaine — celle de l'artiste? —, temporairement interrompue. Le déplacement d'échelle ici pratiqué permet une systématisation de la configuration urbaine, notamment en multipliant les perspectives, et réitère habilement le questionnement sur le processus artistique. Ni utopique ni futuriste, cette ville-monument s'élabore et grandit tel un vestige du temps présent. À la fois lieu d'une description et espace imaginaire d'une ville fantasmée, elle devient un véritable objet de fascination en lequel tout participe à créer l'impression que rien ne pourrait suspendre sa progression.

Parallèlement à cet environnement architectural modulé d'un jeu inextricable de décisions renvoyant à la rationalité du monde, Coutu travaille à la réalisation de sculptures résultant d'un procédé plus risqué et imprécis. Ces œuvres fuselées — intitulées *Flèche* — se dressent dans un mouvement ascendant, tel un monument naturel travaillé par le temps, à l'issue d'un procédé lent et répétitif d'accumulation de fines gouttes de matières malléables comme le plâtre ou le ciment. Dans la foulée de la pièce *La musique de Tchekhov en regard de sa nouvelle Romance avec contrebasse* (2001) aboutissant à l'édification d'un sombre récif, cette recherche plastique s'appuie sur des concepts traditionnels de texture, de masse et de volume. Mais son propos ne se résume pas à la seule représentation de la matière. Elle est l'expression — l'inscription — d'un déroulement, d'une histoire, d'une mémoire à laquelle toute concrétion est irréductiblement liée. Cette transformation de la valeur de *temps* dans la production en cours de Patrick Coutu rend perceptible un engagement contemplatif et patient, que l'on ne lui connaissait pas jusqu'ici, devant l'insondable.

NATHALIE de Blois

Dans son introduction à *Esthétique et connaissance* de Nelson Goodman et Catherine Elgin, Roger Pouivet écrit : « Certes, tout tableau n'est pas figuratif, la musique n'est pas toujours expressive et un poème n'a que rarement la fiabilité descriptive d'un rapport d'inspection. Ce n'en sont pas moins des objets dont le fonctionnement symbolique suppose une maîtrise des systèmes conceptuels dans lesquels ils deviennent signifiants. C'est la thèse de Nelson Goodman et Catherine Elgin. Ces conséquences sont multiples, décapantes et fécondes à la fois. » Parmi ces conséquences, poursuit Pouivet, il y a le fait que « L'œuvre d'art n'appartient pas plus au domaine du sensible que n'importe quelle autre chose perçue [...] Et si on analyse toute perception comme une construction, toute perception relève du fonctionnement symbolique. L'expérience esthétique est une capacité à saisir des relations entre symbole et symbolisé. » Ces quelques éléments de la thèse goodmanienne, même esquissés à larges traits, seront utiles pour comprendre le fonctionnement au plan symbolique du travail de Pascal Grandmaison dans le système de l'art contemporain actuel, système dans lequel la vitesse de circulation des idées et de diffusion de l'information visuelle est en forte croissance.

Quand il se retrouve devant une installation vidéo ou une suite de photographies couleur, l'amateur d'art contemporain le moins informé aura tôt fait d'établir des rapprochements formels ou stylistiques entre les œuvres de Pascal Grandmaison et la production artistique d'autres artistes contemporains bien connus. Il se produit ainsi, dès le premier contact avec l'œuvre, un effet de déjà-vu un tantinet irritant pour l'amateur qui croit encore à la tradition du nouveau ou qui recherche l'originalité à tout prix. Ainsi, force est d'admettre que la série de portraits statiques *Waiting Photography* font penser aux portraits monumentaux de l'artiste allemand Thomas Ruff; que les plans rapprochés de peaux de tambour, de la série intitulée *Manner* (2003), participent de ce mouvement de la photographie contemporaine documentant avec précision des outils, instruments et autres objets d'usage courant, Grandmaison s'inscrivant ainsi dans la prolongation de l'esthétique macro-descriptive amorcée en France par Pascal Cairn et Patrick Tosani. Et même, pour peu qu'on y réfléchisse, comment ne pas relier le long mur miroir

de son installation à la galerie B-312 aux projets de Dan Graham intégrant des dispositifs de caméra surveillance des années soixante-dix, même si la présence de cet imposant élément dans l'espace de l'installation répond à d'autres finalités perceptuelles? Pascal Grandmaison joue consciemment et librement avec ces effets de ressemblances et d'analogies. Explicites, elles deviennent alors presque des citations, plus ténues, elles fonctionnent sur le mode allusif. C'est le propre de l'intertextualité que de recourir en alternance à l'un et à l'autre mode.

Pascal Grandmaison semble donc prendre un malin plaisir à combiner et à multiplier les références à ses modèles de production artistique différents et nombreux. Tout son art réside dans la distance qu'il prend par rapport à ces modèles, en transformant et en déplaçant les données fondamentales de leur vocabulaire plastique et conceptuel par exemple. Il pratique, pour ainsi dire, un va-et-vient constant entre le symbole et le symbolisé. Et ce jeu de relations mutuelles devient hypersignifiant quand on évolue dans un système aussi codé que celui du monde de l'art contemporain, pour revenir à l'idée maîtresse de Goodman, idée selon laquelle percevoir un objet c'est aussi, nécessairement, s'intéresser à son fonctionnement symbolique à l'intérieur d'un système spécifique, soit les lieux et réseaux de diffusion de l'art contemporain d'ici et d'ailleurs.

Pour l'amateur qui ne connaît pas l'existence des portraits monumentaux de Thomas Ruff, l'expérience esthétique qu'il vivra en contemplant *Waiting Photography* peut s'avérer malgré tout pleinement satisfaisante et riche de sens. Mais il n'en demeure pas moins que dans le monde de l'art, Thomas Ruff est un symbole puissant de ce désir d'objectivation du sujet, désir qui se manifeste par la réduction, voire l'élimination du moindre signe d'expression. Le sujet se voit pratiquement réifié par l'œil de la caméra, opération qui, faut-il le rappeler, consiste à métamorphoser en chose ce qui est vivant et mobile. Ce qui est ainsi symbolisé dans la série *Waiting Photography*, c'est ce rapport à l'inexpressif, cet état d'être où rien ne se passe, quand le sujet se fait presque un objet à son insu. Capter l'instant où le visage n'exprime plus aucun sentiment n'est pas chose facile. De par son dénuement même, le visage exprime toujours la fragilité et l'extrême vulnérabilité de