

Yves Trudeau face au fait plastique

Tony P. Spiteris

Numéro 51, été 1968

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/58229ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Spiteris, T. P. (1968). Yves Trudeau face au fait plastique. *Vie des arts*, (51), 30–35.



YVES TRUDEAU FACE AU FAIT PLASTIQUE

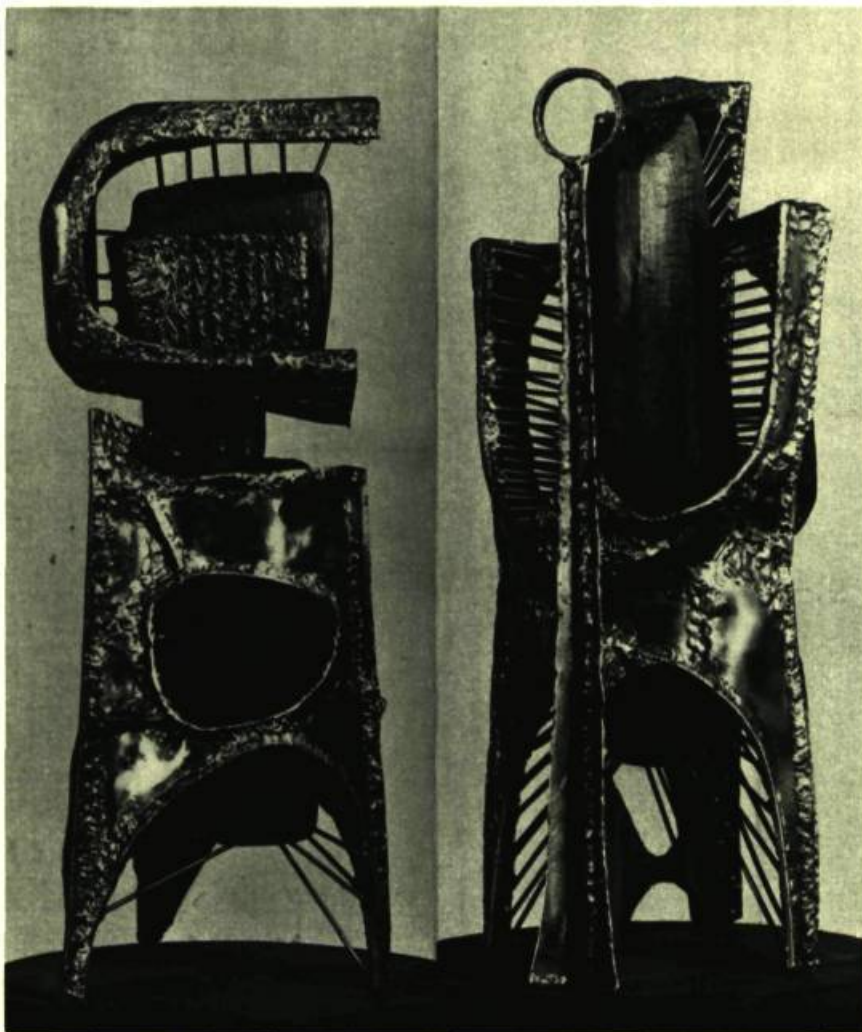
par Tony P. Spiteris,

secrétaire de l'Association internationale
des Critiques d'art.

1. *Le Phare du cosmos*. Sculpture mécanique avec effets sonores. Métal, H : 30' (9,15 m) 1967. Collection Seagram's Co. Expo 67 Place de l'Univers.

2. *Cosmonaute*. 1965. Fer et bois. H : 24" (61 cm). Collection Denys Chevalier.

3. *Oedipe*. 1965. Fer et bois. 26" x 18" x 14" (66,05 x 45,75 x 35,6 cm). Appartient à l'artiste.



"J'ai cherché la justesse dans les pensées; afin que, clairement engendrées par la considération des choses, elles se changent, comme d'elles-mêmes, dans les actes de mon art" (P. Valéry, Eupalinos).

QUATRE MOMENTS D'UNE MÊME HISTOIRE

C'était l'été ensoleillé, dru dans le turquoise cristallin de la mer, les pieds nus palpaient le marbre ébauché du dieu immobilisé dans son éternité, Kouros — Apollon géant de Naxos.

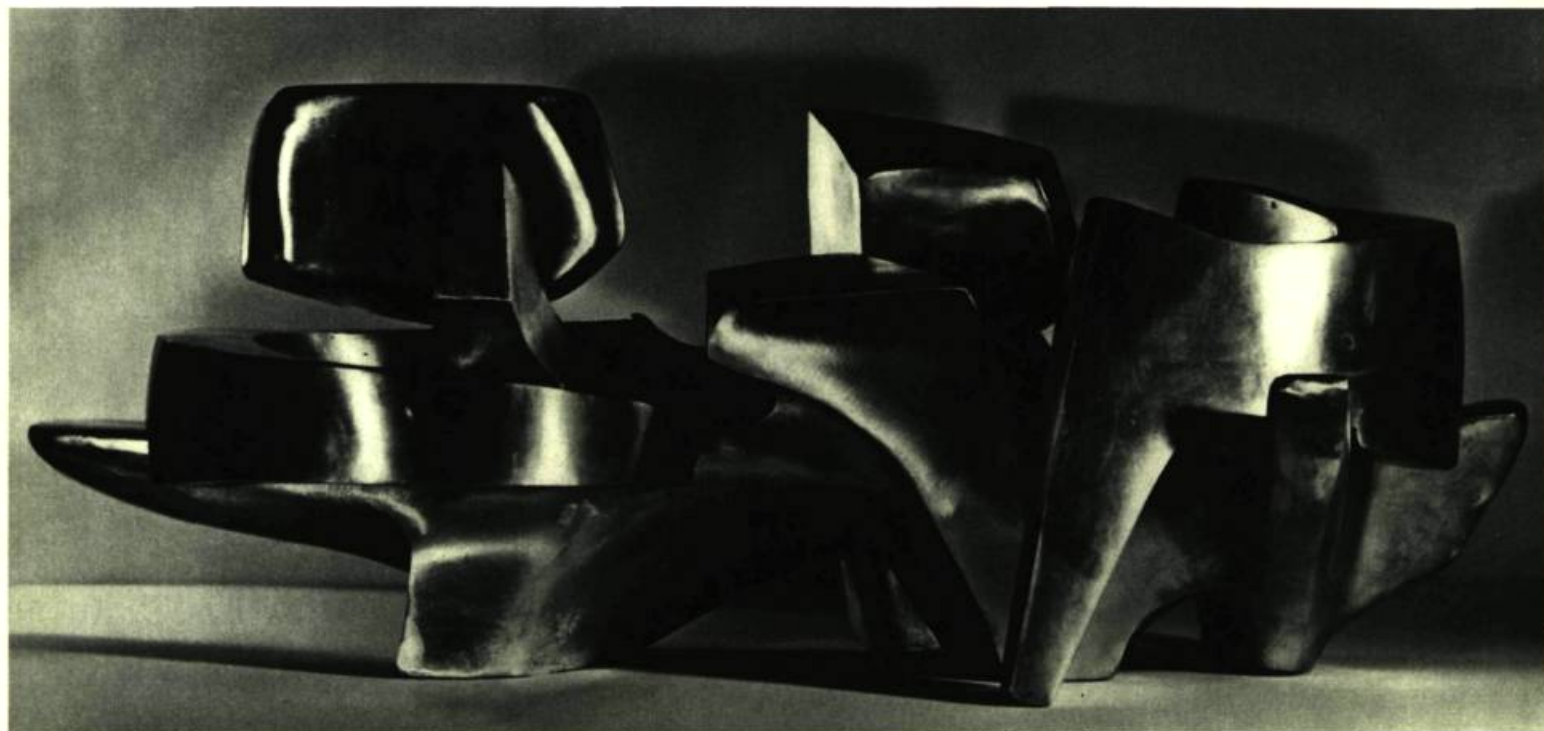
Feuilleter rêveusement l'album des souvenirs — images. Un temps d'arrêt à Bangkok pour revoir le gigantesque Bouddha étendu, endormi pour toujours.

Encore quelques pages que le vent tourne et le sourire roumain de Targu-Jiu avec la *Colonne sans fin* brancusienne se profilant orgueilleuse dans l'azur, superbe défi au ciel.

Ce soir sur la table une photo, un totem d'acier *Phare du cosmos*, cet homme mécanique qui interroge l'univers.

Quatre sculptures, monuments disséminés dans le temps. Quatre moments de l'histoire, aspirations et symboles des "justes pensées devenues actes". Quatre expressions diverses de l'éternel problématique de l'homme sentant sa destinée, que "les coups des siècles ne réussiront pas à réduire", œuvres de civilisations éloignées opposant au fait du périr leur volonté de résistance. Durée et solidité, dénominateur commun rejoignant à travers la nuit des jours ces quatre exigences.

Pourtant, si l'on examine d'un œil plus attentif ces moments de la sculpture, il est aisé de discerner les discordances entre le Kouros et le Bouddha, d'une part, et le volet opposé des produits du XXe siècle, la Colonne de Brancusi et le Phare de Trudeau.



4. *Barque des dieux*. 1966. Bronze, éléments à assemblages par mortaises. 30" x 12" x 16" (76,2 x 30,5 x 40,65 cm). Coulé à six exemplaires numérotés et signés. Collections: Art Institute of Ontario; Dunkelmann Gallery, Toronto; Musée du Québec.

PETIT PRÉLUDE À LA SCULPTURE

Autrefois, par son objet même, la sculpture semblait se soustraire à la temporalité. Née de la verticalité de la colonne, suprême soutien du toit-ciel, la statuaire antique était conçue pour contempler du haut de son immobilité altière l'horizon fuyant du temps. Sa dimension était celle de l'histoire. D'où la nécessité d'intégrer le temps en une vision spatiale immobile, l'"immortaliser" et non pas le "matérialiser". Son langage: les volumes concrétisés dans les masses, délimités par des plans, définis par la précision de l'arabesque du dessin, retrouvant leur unité dans la somme de leurs profils statiques.

La modification radicale du langage plastique, conséquence des transformations et des progrès techniques du monde moderne, a révolutionné les attributs fondamentaux de la sculpture. Mouvement, vitesse, rythme définissent cette conception nouvelle de l'espace plural, espace-temps qualifié comme quatrième dimension. A conception nouvelle, moyens nouveaux. L'abandon graduel des matériaux classiques, tel le marbre ou en partie le bronze, et la faveur de plus en plus grande du fer, du béton, de l'aluminium soudés ainsi que des matières plastiques, matériaux plus souples et adaptables à des possibilités de formes plus variées, en sont les conséquences.

Mais cette aspiration de représenter un concept nouveau de l'espace ne pouvait trouver son heureuse solution qu'en un art délivré de la tridimensionnalité de l'image, de l'espace en soi, un art qui par sa nature même eut la possibilité de "projeter la mobilité inorganique" (Woringer) expression nécessairement et par sa définition, abstraite.

Toutes les recherches conscientes de la sculpture abstraite depuis un demi-siècle — du cubisme au futurisme, de Brancusi à Arp et, dans sa pointe extrême, de Pevsner et Gabo à Calder, pour ne citer que quelques noms d'anciens, — sont consacrées, pour une large part, à la solution de ce problème épineux.

Dans le vocabulaire courant de la critique moderne, il n'est pas rare de rencontrer le terme d'"harmonie" se référant à des œuvres qui apparemment sont loin d'être harmonieuses. Qu'entend-on au juste et où réside le facteur d'émotion esthétique auquel on se réfère, en ces formes cassées, déchiquetées, tourmentées, souvent assemblages hétéroclites de débris métalliques, de matériaux divers, de pièces préfabriquées ?

Pour l'"harmonie possédée" par la forme libérée, n'est-ce pas le principe de Le Châtelier qui nous en donnerait une explication valable ? En effet, si le geste iconoclaste du créateur, brise, déforme, modifie une structure précédemment "équilibrée", au cours du faire, son action le porte à tendre vers un nouvel équilibre, à rétablir une harmonie autre qui tend à éliminer l'effet du changement. C'est pourquoi, dans le trajet accompli par la libre évolution d'un profil, d'un plan ou de leur composante qui détermine le volume, on retrouve une suite rythmique, non pas toujours apparente, mais dénotant l'esprit même d'équilibre ou sa négation, rythme continu ou syncopé nous ramenant vers une nouvelle "structure" de l'ensemble. Cette organisation de la forme, garantie de sa validité, conséquence du jeu sensoriel et mnémonique inconscient du créateur, fruit de son expérience, s'approprie de la forme du passé pour féconder celle du présent. Cycle vital d'un éternel recommencement.

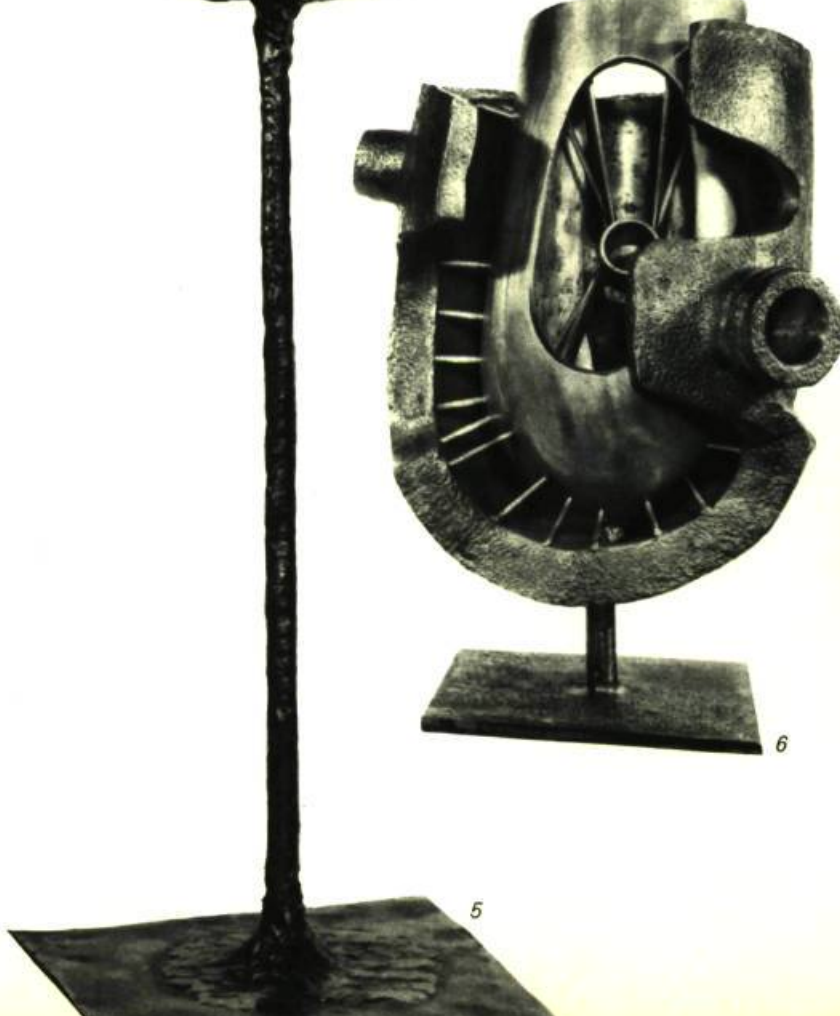
DIALOGUE DE TRUDEAU AVEC LA SCULPTURE

Dans cette perspective est venue s'insérer la recherche d'Yves Trudeau en ces dernières années.

Au début de sa phase de transformation, il garde l'offre généreuse de la technologie actuelle en employant le métal comme un médium expressif d'une forme plus libérée. Il reste figuratif tout en simplifiant, tout en éliminant les scories philologiques du passé.

Par après, insatisfait et inquiet, il s'élançait en un feu combinatoire où le bois est encadré, enserré par le métal et où les volumes vides sont comblés ou définis par un treillis de longs clous. Technique employée déjà par le yougoslave Djamonja, elle laisse le loisir à son créateur non seulement de composer sur une ambivalence de plans, mais également de suggérer un certain sens de la couleur, tout en ouvrant un vaste champ imaginaire au "voyeur" astucieux en quête d'aventures. Cette double exigence du vide en tant que volume — vieille leçon de Henry Moore — et de l'amour artisanal de la matière, de l'empreinte douloureuse de la fatigue humaine, compagne de vie, donne une vitalité inattendue à l'œuvre de Trudeau. D'autre part, il n'est pas difficile de déceler en ce processus créatif l'arrière-plan d'une tradition empiriste, de cette philosophie de la nature chère aux Anglais, où la matière est portée à sa plus haute vitalité organique. Métal déchiqueté dont la surface tressaille, recouverte de caractères de soudure ; bois blessé par la taille du scalpel, colorant dans ses plaies le rouge acajou ; clous fixés en brûlures, cicatrices vivantes d'un corps palpitant. Et ces échos, ces suggestions de guerre de nature vilipendée, de martyre et de douleur, ramènent à une vision actualisée du monde, à cet absurde qui nous domine, qui quête nos gestes et nos pensées, et dont l'artiste saisit les présages et en exprime le message apocalyptique. Conscient de ce rôle, Trudeau déclare : "Pour moi l'artiste est un témoin, un critique de son temps. Il doit être le reflet de son siècle..."

Passant par alternances de la recherche d'un espace plurivalent à la sobriété disciplinée et bidimensionnelle des bas-reliefs, son cadre nécessairement se restreint, devient plus statique. Après les libres ébats de sa statuaire fantasque, un temps de pause s'imposait, repos à la longue course. Les vides se transforment en surfaces pleines, les formes se concrétisent en légers reliefs — signes modulés rythmiquement. De cette discipline, dériveront en 1966 et 1967, sa *Barque des dieux* et son *Phare du cosmos*.



5

6

7

5. *Objet religieux*. 1966. Bois et fer. H: 30" (76,2 cm).

6. *Oeuf cosmique*. 1965. Bronze. 27" x 16" x 18" (68,6 x 40,65 x 45,75 cm). Collection ministère de l'Éducation du Québec.

7. *Oeuf spatial*. 1965. Bronze. H: 27" (68,6 cm). Collection Mrs. Dyde, Edmonton.

8. *Embuscade au cosmonaute*. 1966. Fer et bois. H: 27" (68,6 cm).

9. *Vision cosmique*. 1965. Fer et bois. 18" x 15" x 18" (45,75 x 38,1 x 45,75 cm). Collection Velan Engineering.

Auparavant, il donne naissance à toute une série de personnages dramatiques ou de science-fiction (*Oedipus, Cosmonaute, l'Homme cosmique, l'Homme sphinx*, etc.). Dans ce panthéisme structural chargé d'intentions, dans cet univers encore clos où l'on entend l'écho bloqué dans le rythme, le conflit se manifeste par l'inquiétude, l'agitation, le tragique des structures. Il atteint une certaine délivrance en exécutant le Phare qui campe superbe à 90 pieds de haut à l'Expo 67. La comparaison entre la maquette initiale et la réalisation est instructive.

Pour toute sculpture destinée au plein air, plus la dimension augmente, plus se posent des problèmes nouveaux. Si l'une des données vient à être modifiée, les autres s'en ressentent. Un autre registre de conception plastique, d'affectivité et de vision dicte ses lois. Ceci est d'autant plus vrai pour le Phare, un élément nouveau étant venu compléter sa structure. Matérialiser plastiquement le sentiment et la notion de l'espace et du temps a fait toujours rêver les grands prédécesseurs: Brancusi, Pevsner ou Gabo "suggèrent" la quatrième dimension en arrêtant le développement du temps à un moment donné de sa trajectoire. C'est le désir non accompli, l'ambition qui reste intention vers l'infini.

Calder en donne l'image "réelle", capricieuse, changeante, au gré du vent et de la tempête. Depuis l'avènement d'un nouveau réalisme, le mouvement devient une réalité tangible, participation et accomplissement d'une conception technologique. Son instrument: le moteur électrique, l'une des expressions les plus éloquentes de notre monde présent et futur. En transposant dans sa sculpture cette nouvelle notion par des moyens mécaniques, Trudeau se fait l'interprète de son époque à la recherche d'une nouvelle croyance où les mythes anciens viendront, peut-être, rejoindre les dieux de l'avenir.

