

N
5300.5
UL
1992
M597

FACULTÉ DES LETTRES

QUESTIONS DE MODERNITÉ ET POSTMODERNITÉ

DANS LA SCULPTURE ACTUELLE.

UN CAS: ALOMPH ABRAM DE DAVID MOORE

Danielle Meunier

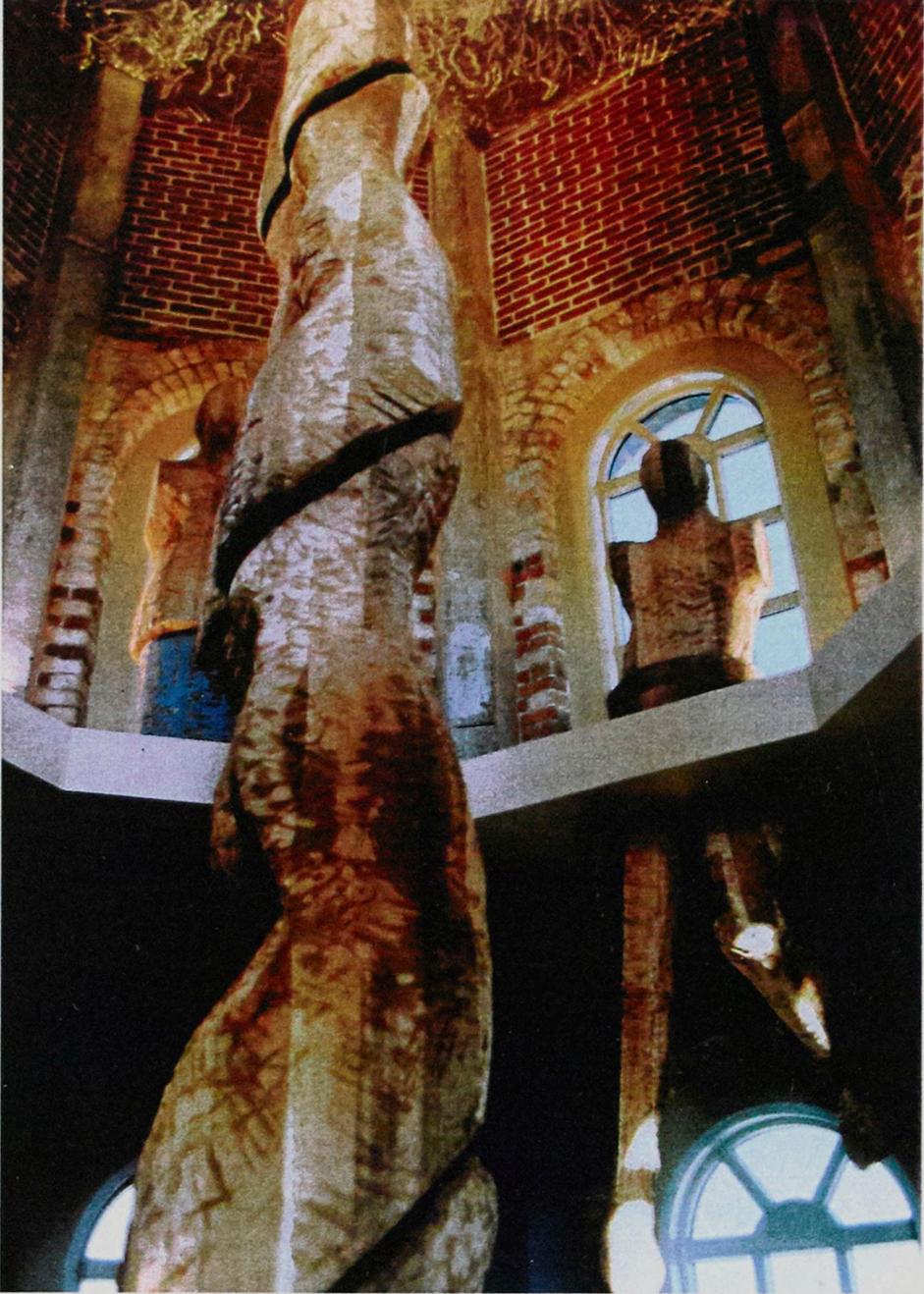
Mémoire présenté pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)

ÉCOLE DES GRADUÉS
Université Laval

Août 1992

© droits réservés de Danielle Meunier 1992





846879

RÉSUMÉ

Le but de ce travail de recherche est de cerner et de circonscrire un certain esprit des temps pour observer ses manifestations dans l'art actuel. J'ai d'abord voulu rendre compte des valeurs qui marquent l'époque que nous vivons, aux plans philosophique et esthétique. Le champ de la connaissance a fait des bonds importants depuis la Renaissance et le Siècle des Lumières. La modernité a élargi les moyens d'analyse et de synthèse des phénomènes du monde. Récemment, la postmodernité semble cependant mettre en doute les expérimentations modernistes lorsqu'elle propose la multiplication des instruments de connaissance. En deuxième étape, j'ai voulu analyser l'esprit qui sous-tend le travail sculptural du post-formalisme américain et par la suite brosser un tableau historique de la situation de la sculpture au Québec. Finalement, je me suis arrêtée sur l'installation aLomph aBram de l'artiste montréalais David Moore pour en montrer les appartenances contemporaines aux points de vue historique, intellectuel et esthétique.

Danielle Meunier
étudiante

Marie Carani
directrice de recherche

AVANT-PROPOS

Toute ma reconnaissance va à Marie Carani pour sa direction des plus stimulantes, son appui constant et tangible en cours d'études, et sa confiance indéfectible. Je veux exprimer ma gratitude aussi à tous mes proches, qui m'ont encouragée pendant ces moments exigeants qu'amènent les études graduées. Je tiens à dire un merci chaleureux à David Moore qui, à plusieurs reprises, m'a fait part généreusement de ses réflexions sur sa démarche artistique. Merci aussi aux gens de la direction de la Conservation du Musée du Québec qui m'ont apporté leur support concret à un moment ou l'autre de la réalisation de ce document. Je remercie également mes examinateurs pour leurs commentaires attentifs.

TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ	i
AVANT-PROPOS	ii
TABLE DES MATIERES	iii
LISTE DES ILLUSTRATIONS ET FIGURES	vi
CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES	vi
INTRODUCTION	1
<u>CHAPITRE UN - ESPRIT MODERNE ET ESPRIT POSTMODERNE</u>	
1.1 L'esprit moderne	
1.11 L'idée du projet	4
1.12 Un retour sur soi ou l'auto-analyse.	8
1.13 L'avant-garde artistique moderniste.	9
1.131 Le nouveau, une rupture-ouverture	11
1.132 L'imprésentable.	13
1.133 La "nostalgia"	14
1.14 Vers le postmodernisme	15
1.2 L'esprit postmoderne	
1.21 Désillusion postmoderne: la raison n'embrasse plus l'insaisissable	17
1.22 Un nouveau savoir: outre raison.	19
1.23 L'avant-garde artistique et l'expérimentation.	22
1.24 La Transavant-garde italienne	23
1.25 La stratégie de la citation.	25
1.3 Engendrement et/ou contemporanéité	27

CHAPITRE DEUX - LA SCULPTURE POSTFORMALISTE

2.1 Analyse générale: référents théoriques	
2.11 Eclatements postmodernistes.	30
2.12 Survol historique sur la modernité	32
2.13 L'art minimal	
2.131 Une rupture postmoderniste	34
2.132 Une singulière spécificité	36
2.133 Extériorité et langage, des définis- seurs	38
2.134 Théâtralité.	40
2.1341 Nouvelle temporalité	41
2.14 La phénoménologie comme partie prenante.	43
2.141 Le je philosophique.	44
2.15 L'espace étendu: un nouveau concept.	48
2.151 Le lieu du corps	48
2.152 L'espace pénétré	50
2.2 Analyse spécifique: une structure logique	
2.21 Pas d'historicisme	52
2.211 Seulement des non-catégories	57
2.212 Et des expansions logiques	59
2.22 Le "champ étendu".	59
2.23 Jeux de langage.	63
2.3 La sculpture québécoise	
2.31 Modernité sculpturale	64
2.311 Antériorités	64
2.312 Les années 40 et 50	66
2.313 Les années 60	68
2.32 Postmodernité. Première vague: les années 70	
2.321 Variantes sur les ancrages	72
2.322 Question d'esprit.	74
2.323 De moins en moins de matérialité	77
2.324 Ou une matérialité à ras le sol/lieu	80
2.325 L'installation	81
2.33 Postmodernité. Deuxième vague: les années 80	
2.331 La nouvelle figuration	86
2.332 Retour à l'objet sculptural.	89
2.333 Un autre type d'installation	91

CHAPITRE TROIS - UN CAS, ALOMPH ABRAM DE DAVID MOORE

3.1 David Moore en contexte	
3.11 Jalons biographiques	94
3.12 L'artiste et sa pensée artistique.	97
3.13 L'oeuvre in situ <u>Usine d'ozone</u>	102
3.2 Outils d'analyse	104
3.3 L'oeuvre <u>aLomph aBram</u>	
3.31 Site	109
3.32 Premier contact avec l'oeuvre.	110
3.33 Regard prolongé sur l'oeuvre	113
3.331 Formellement	121
3.332 Spatialement	125
3.333 Historiquement et culturellement	129
 CONCLUSION	 136
 ANNEXE A	 139
 ANNEXE B	 141
 ANNEXE C	 142
 ANNEXE D	 146
 BIBLIOGRAPHIE.	 166

* * * * *

LISTE DES ILLUSTRATIONS et FIGURES

Illustration 1 . <u>31177S O</u> de R. Poulin.	73
Illustration 2 . <u>For Three Blocks</u> de H. Saxe.	82
Illustration 3 . <u>Assimilation/Simulation</u> de P. Granche.	83
Illustration 4 . <u>aLomph aBram</u> (détail: PV1-A) de D. Moore	115
Illustration 5 . <u>aLomph aBram</u> (détail: PV1-B)	116
Illustration 6 . <u>aLomph aBram</u> (détail: PV2-A)	117
Illustration 7 . <u>aLomph aBram</u> (détail: PV2-B)	118
Illustration 8 . <u>aLomph aBram</u> (détail: PV3-A)	119
Illustration 9 . <u>aLomph aBram</u> (détail: PV3-B)	120
Illustration 10 . David Moore	138 ^a

* * *

Figure 1	58
Figure 2	59
Figure 3	61

* * * * *

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

Les photographies de l'oeuvre aLomph aBram et de son auteur, David Moore, ont été prises par Patrick Altman du Musée du Québec. Mille mercis!

* * * * *

INTRODUCTION

Modernité et postmodernité sont des termes constamment utilisés pendant nos études en histoire de l'art. Aller au fond de ces concepts a constitué pour moi le premier motif d'une recherche personnelle d'envergure. Très tôt, je constate que les philosophes interprètent ces époques, ou plutôt les modes de penser qui s'y rattachent, diversement et en tenant compte d'une multiplicité d'aspects: savoir, universalité, narrativité, critique, passé, rupture, glissements, métaphores et j'en passe. Conquis par Le postmoderne expliqué aux enfants de Jean-François Lyotard, je choisis d'aborder le sujet du point de vue de la pensée de ce philosophe qui, après avoir pointé la suprématie du discours dans la culture occidentale, analyse l'esprit qui l'alimente. L'élaboration du savoir depuis le XVIIIe siècle, par les voies de la logique, du doute et de l'expérimentation, est un fil de trame qui guide mes réflexions et qui place des balises servant à l'interprétation du langage visuel actuel.

La sculpture québécoise contemporaine s'inscrit dans le mouvement occidental d'éclatement du médium, et ce, depuis les années 70. Pour en saisir les préalables, utiliser l'oeil de Rosalind Krauss semble des plus pertinents. La théoricienne qui regarde les développements de la sculpture postformaliste américaine, apporte des éclaircissements philosophiques et linguistiques s'inscrivant précisément dans les champs cultivés par Lyotard. Les phénomènes d'expansion du médium sculptural qu'elle explique savamment, se retrouvent au Québec. Ici comme là-bas, extériorité et éclatement sont articulés au coeur même

des créations artistiques. Le revirement minimaliste a amené les artistes à porter l'accent sur le contexte de l'oeuvre et à faire émerger une nouvelle théâtralité en son sein. Ces artistes construisent des oeuvres ouvertes en exploitant autant la dimension du temps que celle de l'espace, et en ouvrant sur des perceptions multipliées.

Les installations anthropomorphiques de David Moore montrent des facettes importantes de l'état de la sculpture québécoise: l'oeuvre in situ et la nouvelle figuration. Leur impact physique, affectif et intellectuel constitue le second motif de ma recherche spécifique. Mon choix se pose sur l'installation toute récente aLomph aBram. Je désire fouiller les impressions qu'elle suscite et tenter de répondre aux interrogations persistantes qu'elle provoque. Quoique du point de vue iconique, elle semble jouer sur la figuration à la manière surréaliste, des points de vue formel et sémantique, elle met en place un système de références plus diversifié. L'objectif principal de ce mémoire est de mettre en place un appareil conceptuel et un contexte historique qui favorisent l'investigation de l'oeuvre contemporaine. Mon hypothèse de travail est que aLomph aBram, d'une part véhicule les acquis de la modernité en sculpture en leur adjoignant, d'autre part, des stratégies postmodernes élargissant le champ sculptural dans le sillon de la sculpture postformaliste américaine étudiée par Krauss.

La modernité dont on parle est celle qui observe les processus de constitution de la connaissance et les élargit. La postmodernité dont il s'agit est celle qui dépasse la raison logique en diversifiant ces processus d'élaboration du savoir, de sorte qu'un métalangage novateur est développé, pour rendre plus pertinemment compte du monde, et pour établir des rapports plus explicites entre ses deux aspects: le réel et l'imaginaire.

Le cheminement de recherche s'effectue comme suit: d'abord approfondir les thèmes majeurs de la pensée de Jean-François Lyotard qui, à l'instar de Léonard de Vinci, pose que l'art est une chose mentale; chez ce philosophe, c'est l'étude du développement du savoir qui donne les clefs de l'évolution du discours visuel moderne du XXe siècle. Nous en examinerons les thèmes du projet, de la nouveauté, de l'imprésentable, de l'expérimentation et de la nostalgie. Ensuite, à partir de certaines des conclusions de Lyotard, nous nous attarderons à comprendre la représentation de l'éclatement de la sculpture que propose Rosalind Krauss. Nous élaborerons sur ses idées de rupture, d'extériorité, de théâtralité, de phénoménologie et de champ étendu. Dans un autre temps, nous tâcherons de cerner les tendances majeures de la sculpture québécoise contemporaine et actuelle, en y reconnaissant les préoccupations énoncées par les deux théoriciens choisis. Finalement, nous analyserons l'oeuvre de David Moore à l'aide d'un découpage sémiologique inspiré de la méthode de Fernande Saint-Martin. Saisir le fonctionnement langagier de aLomph aBram, ses rapports aux modes modernistes et postmodernistes racontés dans les deux premiers chapitres, et pointer ses dynamismes propres, constituent les préoccupations de base de la dernière partie de ce mémoire.

"WHEN ARTISTS ARE NOT AFRAID OF THE PAST - THEY HAVE NO FEAR".

Betty Goodwin¹

CHAPITRE UN

ESPRIT MODERNE ET ESPRIT POSTMODERNE

1.1 L'ESPRIT MODERNE

1.11 L'idée du projet

L'esprit moderniste² prend naissance au cours du Siècle des Lumières. Encore à l'aube de cette époque, on rêvait d'une cause première pour expliquer le monde et d'une autorité transcendante pour le régir. Mais le savoir positif, élaboré progressivement pendant le XVIIIe siècle, défie rapidement ce type de considérations métaphysiques: les penseurs reconnaissent que les forces de la raison qui étudie empiriquement les phénomènes de la vie sont plus probantes que celles de la foi en une cause antérieure et extérieure qui tente de les expliquer. Ils entreprennent l'observation de la nature et la découverte systématique de ses lois. Cela entraîne la perception de l'univers comme un

¹ Cité dans France Morin, Betty Goodwin. Steel Notes. Canada 20th Sao Paulo International Biennial. 14.10.89 - 10.12.89, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1989 (collaboration de Sanford Kwinter), p.76

² Voici, comme références, quelques définitions tirées du dictionnaire Le Grand Robert (1985). **Moderniste** (1769): [Rousseau] qui adopte les idées modernes; **modernité** (1823): [Balzac] caractère de ce qui est moderne, particulièrement dans le domaine de l'art; **modernisme** (1845): goût de ce qui est moderne, actuel; **moderne** (1361): [de "modo": récemment] qui est du temps de celui qui parle ou d'une époque relativement récente; par opposition à anciennement; actuel, contemporain, présent.

organisme stable, c'est-à-dire prévisible. Il y aurait une direction au déroulement de l'univers. Le nouveau savoir scientifique révèle un certain ordre universel qui porte en germe le contrôle de l'histoire. C'est l'idée de la maîtrise de l'univers par la raison. La domination que l'homme exerce sur le monde oriente celui-ci vers le progrès. D'ores et déjà des modes d'organisation sociale et économique inédits sont envisagés. La révolution française défend ces grands espoirs sur lesquels se sont alignés les intérêts de la bourgeoisie montante.

"Cette Idée (de liberté, de "lumière", de socialisme, d'enrichissement général) a une valeur légitimante parce qu'elle est universelle. Elle donne à la modernité son mode caractéristique: le projet, c'est-à-dire la volonté orientée vers un but."^{3, 4}

Pour Jean-François Lyotard, ce qui est propre à la modernité, c'est l'idée de projet, basé sur la raison. Le projet de construire pour réaliser le sens même de l'histoire. Ce projet soutient une conquête et il s'appuie sur les savoirs nouvellement acquis: l'homme manipulera les données du réel pour donner naissance à un futur, garant d'un grand épanouissement, et conséquemment d'un enrichissement général. Les philosophes de l'époque vont jusqu'à entrevoir l'unanimité possible des esprits

³ Jean-François Lyotard, Le postmodernisme expliqué aux enfants, Paris, Editions Galilée, 1986, p.82

⁴ Jean-François Lyotard, né à Paris en 1924. Comme philosophe il a une longue carrière de recherche et d'enseignement. En 1984 encore, il était professeur de philosophie à l'Université de Paris VIII. Dans son premier livre La phénoménologie (1954), il dit: "Comprendre l'histoire, il n'y a pas de tâche plus vraie pour le philosophe." Dans son écrit Discours et figure (1971), on constate que "le détour par l'art est pour Lyotard l'occasion d'interroger la suprématie que l'Occident, depuis le platonisme, accorde au discours."

Source: Michel Enaudeau et Jean-Loup Thébaud, "Jean-François Lyotard", Dictionnaire des philosophes, tome II, Paris, PUF, 1984 (sous la direction de Denis Huisman), p.1670-1671

raisonnables qui sont tendus vers un but commun: l'équilibre du monde. Ils prônent l'universalité du besoin de développement individuel et social en vue d'actualiser une volonté fondamentale. C'est la liberté pour tous et pour tous les peuples qui est recherchée. Ces philosophes suggèrent de dépasser la notion d'identité culturelle locale pour atteindre celle d'une identité civique Universelle.

Cette nouvelle manière de voir le monde du Siècle des Lumières est née de la prise de conscience d'un deuil, celui de Dieu. Elle a rompu le lien avec les autorités traditionnelles et les croyances anciennes. Mais par contre, pour Lyotard, l'objectif d'émancipation de l'homme et de la société s'appuie encore, malgré tout, sur un présupposé déterministe et, somme toute, chrétien: s'éloignant d'une conception transcendantale du monde, la philosophie moderniste passe à une conception toujours totalisante et prescriptive. Elle remplace l'idée d'une cause première et d'une fin ultime par un projet encore très unitaire: un monde meilleur pour tous.

L'époque engendrera graduellement des récits nouveaux, tels ceux véhiculés par des Voltaire, Rousseau ou encore par les porte-étendards de la Révolution française, récits qui donneront raison aux systèmes philosophiques structurant les différentes sphères du vécu:

"Ces récits ne sont pas des mythes au sens de fables (même le récit chrétien). Certes, comme les mythes, ils ont pour fin de légitimer des institutions et des pratiques sociales et politiques, des législations, des éthiques, des manières de penser. Mais à la différence des mythes, ils ne cherchent pas cette légitimité dans un acte originel fondateur, mais dans un futur à faire advenir, c'est-à-dire dans une Idée à réaliser."⁵

Ces récits rendent compte de l'homme devenant maître de la

⁵ Le postmoderne..., p.38

nature et de son destin. A la limite, de la réalité. Ils racontent le projet moderniste qui table inéluctablement sur l'avenir. Deux récits principaux ont cours, valorisant chacun l'un ou l'autre terme de la connaissance nouvellement acquise, soit le savoir comme fin en soi, ou le savoir pour ses applications à la pratique de la vie:

"Le mode de légitimation dont nous parlons, qui réintroduit le récit comme validité du savoir, peut ainsi prendre deux directions, selon qu'il représente le sujet du récit comme cognitif ou comme pratique: comme un héros de la connaissance ou comme un héros de la liberté."⁶

Un premier récit, élaboré au XVIIIe siècle, prend la connaissance comme axe central: concevoir et manipuler des idées est une activité proprement humaine dotée de grande dignité. Son discours est spéculatif; il philosophe en traitant du savoir des savoirs. Ce récit contribuera, mais ultimement seulement, à la formation morale et spirituelle de la nation. Un second récit s'échafaude sur l'axe de la liberté découlant de l'appropriation individuelle et collective des données du savoir. Son discours est pratique. Il est basé sur l'idée de la recherche des vraies causes - opérée par le savoir spéculatif - et il entraîne la découverte des fins justes. Il se présente comme la forme brute du savoir des savoirs.

Eventuellement, le bouillant esprit moderniste unifiera ces récits humanistes en un métarécit qui construit une histoire universelle de l'Esprit et implique une philosophie de l'histoire. Il confirme le droit de cité des sciences empiriques et des institutions de culture populaire. Ce grand récit fusionne le discours spéculatif et le conte dont le héros est le peuple. Il a comme but de livrer un savoir objectif porteur d'énoncés justes. Il unifie connaissance et action. Pendant longtemps, l'

⁶ Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p.53

esprit moderniste avait véhiculé dans ses grands récits la croyance que le savoir et le pouvoir sont au service du peuple; mais cette foi s'est effritée. Non seulement le savoir n'entraîne-t-il pas nécessairement le pouvoir, mais encore le pouvoir n'opère-t-il pas nécessairement d'une façon juste pour tous.

1.12 Un retour sur soi ou l'auto-analyse

"[La modernité] n'est pas une époque mais plutôt un mode (c'est l'origine latine du mot) dans la pensée, dans l'énonciation, dans la sensibilité." ⁷

L'esprit moderniste se glisse dans les esprits tout en précisant graduellement ses exigences: il amène les penseurs à s'interroger à savoir si la raison comme mode privilégié de connaissance rend exactement compte de la réalité. A la fin du XVIIIe siècle, ils en réévaluent la nature, l'importance et le fonctionnement. Ils l'analysent lorsqu'elle construit la connaissance, et reconnaissent que:

"...les conditions du vrai, c'est-à-dire les règles du jeu de la science sont immanentes à ce jeu, qu'elles ne peuvent pas être établies autrement qu'au sein d'un débat déjà lui-même scientifique, et qu'il n'y a pas d'autre preuve que les règles sont bonnes si ce n'est qu'elles font le consensus des experts." ⁸

Les philosophes pressentent que la logique, telle qu'utilisée traditionnellement, a ses insuffisances: d'abord, les règles sur lesquelles elle s'appuie forment un tout circonscrit dans les limites de la méthode même qu'elle emploie; aussi, il n'y a que la logique qui puisse affirmer la véracité du raisonnement. Il apparaît que la pensée rationnelle est dans un système cohérent, mais clos et autoréférentiel. C'est probant: les règles tentant de favoriser l'appréhension du monde se révèlent limitatives. Le savoir est donc considéré partiellement en marge du réel. Car il

⁷ Lyotard, Le postmoderne..., p.46

⁸ Lyotard, La condition..., p.51-52

est impossible de concevoir un système philosophique globalisant et exact qui ne soit pas réducteur de la complexité de ce réel. De fait, celui-ci est pressenti comme imprésentable dans un tout cohérent et transparent.

Du temps des Baudelaire et Rimbaud, on en vient à mettre en doute l'hégémonie de la raison sur les autres fonctions humaines supérieures. Les philosophes questionnent la légitimité de leur objet de réflexion, c'est-à-dire le savoir élaboré selon des règles autoréférentielles. Ils tiendront donc un discours sur les conditions de ce savoir. Désormais ils soulageront les savoirs scientifique et philosophique de leur tâche de définir le vrai et le faux pour élargir leur champ d'investigation sur leurs modes d'opération. La raison se critique elle-même. "C'est que la raison porte en elle à la fois le totalitarisme et l'intention de s'en départir!"⁹, ¹⁰

Donc, la modernité, c'est-à-dire son outil privilégié qu'est la raison, est devenue critique. Elle utilise ses propres outils qui la mènent à faire un retour sur les savoirs acquis. Elle s'interroge encore sur les phénomènes, sur leurs conditions d'existence mais dorénavant aussi sur sa façon de les étudier. Le doute sur la réalité telle qu'elle a toujours été perçue et anticipée, s'est installé, manifestement.

1.13 L'avant-garde artistique moderniste

Pour les artistes du début du XXe siècle, l'art est manifestement un mode de connaissance, une façon de saisir le monde. A

⁹ François Raymond, "Postmodernum omne animal triste", La petite revue de philosophie, Longueuil, vol.9, no 1 (automne 1987), p.74

¹⁰ François Raymond est professeur de philosophie au Cegep Edouard-Montpetit de Longueuil.

l'instar des philosophes contemporains, ils emboîtent le pas aux démarches de recherche sur les processus, puisque désormais, tout ce qui est reçu doit être soupçonné. D'une certaine façon, ils se trouvent historiquement justifiés puisque l'art est appuyé depuis la Renaissance sur des découvertes scientifiques en chimie, physique, géométrie, optique.

L'avant-garde artistique questionne, analyse, provoque. Elle décrypte les a priori et puis les rejette en transgressant les codes acceptés. Les artistes montrent l'aspect limité et partiel de la représentation. Ils s'objectent à perpétuer la fonction conciliatrice de l'art qui avait jusque là séduit les classes sociales dirigeantes:

"Il leur faut interroger les règles de l'art de peindre ou de raconter telles qu'ils les ont apprises et reçues des prédécesseurs. Elles leur apparaissent bientôt comme des moyens de tromper, de séduire, de rassurer, qui leur interdisent d'être "vrais".¹¹

Ils font éclater le champ d'exercice: être vrai, c'est aller dans l'envers du décor; fouiller le comment se constituent les choses. Ils pensent que le pouvoir de l'auto-examen ratissera bien les champs artistiques. Forcément, il y aura une outrageuse distance prise par rapport à la tradition:

"J'observe pourtant que le véritable processus de l'avant-garde a été en réalité une sorte de travail, long, obstiné, hautement responsable, tourné vers la recherche des présuppositions impliquées dans la modernité."¹²

Il découle des oeuvres une perte de la vue globale traditionnellement énoncée. La place est cédée à une vision décentralisée qui évacue l'illusion de réalité objective jusqu'alors véhiculée. La clarté du propos est détruite. C'est le remplacement de la représentation unitaire du réel visible et

¹¹ Lyotard, Le postmoderne..., p.20

¹² Idem, p.125

compréhensible par une multiplicité de points de vue du réel, invisible et difficile à comprendre. Ceci comprend forcément la mise au grand jour de tâtonnements, de questionnements et de déclarations ambiguës issues du geste scrutateur.

Les pouvoirs d'auto-analyse de la raison interrogent les limites propres aux oeuvres. C'est là la voie qui repousse les frontières de ce qui est déjà connu. Le processus artistique revêt dès lors une valeur fondamentale de connaissance: c'est lui qui ouvre le champ d'exploration dans le domaine du non-savoir, fouillé avec la puissance de l'esprit des créateurs. L'expérimentation est favorisée par l'avant-garde artistique.

La fonction critique de l'art entraîne l'effet suivant: le travail de l'artiste déçoit parce que le goût et la beauté en sont balayés au profit de l'exploration de voies nouvelles. Jean-François Lyotard souscrit à la pertinence des mouvements artistiques du début du siècle car il ne croit pas aux fonctions de renforcement, de réconfort ou d'essentielle communicabilité de l'art. Pour lui, ces emplois thérapeutiques sont mieux tenus par la photographie ou le cinéma industriels. Car l'artiste n'est plus un artisan exceptionnellement habile pourvu de génie créateur, mais il est un peu comme les philosophes qui cherchent à comprendre tout en raisonnant...ou en pratiquant. Ils vont par-delà le réel visible et palpable:

"La modernité, de quelque époque qu'elle date, ne va jamais sans l'ébranlement de la croyance, et sans la découverte du peu de réalité (sic) de la réalité, associée à l'invention d'autres réalités." ¹³

1.131 Le nouveau, une rupture-ouverture

Un philosophe québécois, François Raymond, nous parle de l'art d'expérimentation comme d'une stratégie de déterritorialisa-

¹³ Idem, p.25

tion. Selon lui, le propre de l'esprit moderne est la prise de distance par rapport à la représentation. Il lui faut rejeter les normes du passé pour produire du nouveau:

"L'idée de la modernité, qui est de ne pas s'équivaloir à soi-même, provoque de la part de ces artistes, une dérive dans les formes de créativité. Ce que nous avons appelé ailleurs des opérateurs de déterritorialisation."¹⁴

Les artistes suppriment l'ancien territoire artistique. Leur but n'est pas d'en créer un nouveau - ce qui constituerait une reterritorialisation - mais de laisser toute ouverture nécessaire à l'émergence du nouveau:

"Déterritorialiser c'est plutôt maintenir, momentanément, un non-territoire tel qu'il ne satisfasse rien d'antérieur, rien d'habituel, et tout ce qui affecte du désagrément, du méconnaissable."¹⁵

La recherche artistique, en quête du nouveau, s'est beaucoup axée sur l'approfondissement de la matérialité. Le sens de l'oeuvre n'est plus le miroir de ce que l'oeil perçoit. Il n'est plus non plus dans le récit d'un événement mythique, historique ou personnel. Il est plutôt dans la matière, ses formes et les rapports entre ses éléments. On recherche des solutions plastiques à des problèmes intrinsèques à la matière et à son déploiement dans l'espace. Plusieurs artistes scrutent la surface des choses. Ils géométrisent les formes, en dissèquent les volumes; ils matérialisent les tensions physiques, psychologiques, formelles. Ils représentent les forces occultées au sens commun. Ils fragmentent.¹⁶ Ils conjuguent ces nouvelles préoccupations avec ce qui constitue le phénomène artistique.

¹⁴ Raymond, loc. cit., p.76

¹⁵ Ibidem

¹⁶ "Il me semble que l'essai (Montaigne) est postmoderne, et le fragment (l'Athaenum) moderne." Lyotard, Le postmoderne..., p.33

L'oeuvre devient alors la concrétisation d'une construction de l'esprit lui-même.

1.132 L'imprésentable

La pensée artistique est confrontée ainsi à toute l'étendue du concevable:

"Il a lieu quand [...] l'imagination échoue à présenter un objet qui vienne, ne serait-ce qu'en principe, s'accorder avec un concept. Nous avons l'Idée du monde (la totalité de ce qui est), mais nous n'avons pas la capacité d'en montrer un exemple. Nous avons l'Idée de simple (le non-décomposable), mais nous ne pouvons pas l'illustrer par un objet sensible qui en serait un cas."¹⁷

Elle s'affranchit lentement des acquis classiques du présentable qui s'était donné à voir dans un code visuel savamment élaboré mais très rigide: "Faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir: voilà l'enjeu de la peinture moderne."¹⁸

Il est intéressant de noter qu'il y a à la fois quelque chose de moderne et de postmoderne dans le phénomène de l'imprésentable vers lequel modernité et postmodernité sont attirées. En fait, chaque mode de pensée opère dans le giron du sublime. Le sublime, c'est une forte affection qui oscille entre plaisir et peine, et les comprend à la fois. Pour Lyotard, le sublime est précisément un autre trait marquant du modernisme:

"Je pense en particulier que c'est dans l'esthétique du sublime que l'art moderne (y compris la littérature) trouve son ressort, et la logique des avant-gardes ses axiomes."¹⁹

Au lieu du visible, l'art présente plutôt l'invisible, plus encore, l'imprésentable. L'imprésentable de ce que l'esprit

¹⁷ Lyotard, Le postmoderne..., p.26-27

¹⁸ Idem, p.27

¹⁹ Idem, p.25

peut concevoir, comme l'infiniment simple, l'infiniment grand, l'infiniment puissant...La tension qui s'installe entre le concevable et l'imprésentable provoque du sublime. Le sublime est donc un sentiment de dépassement accompagné d'une certaine frayeur. Penseurs ou artistes éprouvent une insuffisance douloureuse à représenter une idée: une peine à ne réussir à représenter que partiellement, faiblement, ce qui est élaboré dans l'esprit, mais un plaisir à concevoir de l'infini et à inventer des façons de le représenter.

1.133 La "nostalgia"

Le projet de présenter l'imprésentable est moderne. Il allègue encore la force de la raison, toute puissante dans la logique de ses projets. Soit, il y a un plaisir éprouvé devant la raison toute puissante, mais par contre, quelle peine que l'imagination n'embrasse pas l'ampleur du concept! Quel déplaisir cette impossibilité d'unisson des esprits, privés d'images totalisantes! Le modernisme regrette l'inadéquation du discours et de l'idée qu'il a provoquée en cherchant du nouveau. Il éprouve "...la nostalgie du tout et de l'un, de la réconciliation du concept et du sensible, de l'expérience transparente et communicable..."²⁰

L'avant-garde moderniste adopte des stratégies de représentation du monde inédites, pour parvenir à dire le nouveau, à cartographier les territoires vierges parcourus par la raison-critique. Elle pourra représenter l'idée conçue par la négative, ou l'abstraction, ou encore l'informe ou l'absence de forme. Pensons à Malévitch, nous dit Lyotard, pour qui un carré blanc tient lieu de quelque chose de plus grand, d'indéfinissable, qui est absent de la représentation.

La modernité s'ouvre aux tentatives de formulation de nouvelles

²⁰ Idem, p.34

approches qui opèrent sur une multiplicité de lunettes à angles variés car le concevoir a délaissé la raison classique et linéaire. L'esprit est passé à l'utilisation et au questionnement de ses propres procédés pour remettre en question les savoirs récemment acquis. Il pratique une réflexion sur les modes d'acquisition du savoir. Cet aspect critique de la modernité amène les artistes à fouiller l'en-dedans des phénomènes de la pensée et de la représentation. La recherche finaliste du XVIIIe siècle cède le pas à la recherche de l'inconnu, caché dans l'indescriptible.

Déjà, dans la modernité imagière qui tente de dire l'inconnu, il y a un germe de postmodernité: le postmodernisme focalise sur la puissance du concevoir bien plus que sur l'inaptitude de l'imagination à le rendre sensible; son rapport à l'imprésentable en est un de défi. La nostalgie moderniste s'estompe pour faire place à l'euphorie et la jubilation devant la force de l'esprit qui a découvert l'importance d'utiliser plusieurs aspects de ses univers intérieurs... Le postmodernisme sort de l'impasse de la nostalgie. Le projet de présenter l'imprésentable est postmoderne maintenant qu'il a définitivement lâché son désir compulsif de représenter en un tout; sa quête rôde dans les espaces visuels vierges et mouvants, même virtuels:

"Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable."²¹

1.14 Vers le postmodernisme

L'avant-garde américaine des années 60 - on pense aux Carl

²¹ Idem, p.32-33

André, Robert Rauschenberg, à la suite des Européens comme Braque, Picasso, Duchamp du début du siècle - continue le questionnement sur le monde, la perception qu'on en a et la représentation qu'on en fait, en ouvrant plus que jamais la pratique artistique: les manifestations postformalistes débordent les champs artistiques spécifiques - jusque là définis et investigués profondément - pour faire reculer les frontières catégorielles : peinture, sculpture, théâtre, musique, danse, images fixes ou séquences cinématographiques s'insèrent dans des oeuvres devenues éclatées et polymorphes. De surcroît, elles présentent un inachèvement formel et sémantique "qui réclamait l'intervention perfectionnante du spectateur".^{22, 23} Désormais l'avant-garde travaille sur l'accroissement de la connaissance en multipliant ses coups de sonde. Elle utilise des systèmes variés qui témoignent de la complexité du monde. L'illusion d'un réel cernable est définitivement évacuée:

"On dirait qu'il existe une sorte de destinée, de destination involontaire à une condition de plus en plus complexe. Nos demandes de sécurité, d'identité, de bonheur, qui proviennent de notre condition immédiate d'êtres vivants, et même d'êtres sociaux, paraissent aujourd'hui sans aucune pertinence avec cette sorte de contrainte à complexifier, médiatiser, numériser et synthétiser n'importe quel objet, et à en modifier l'échelle... Dans cette perspective, l'exigence de simplicité apparaît en général, aujourd'hui, comme une promesse de barbarie."²⁴

²² Marie Carani, "Propositions critiques de la peinture post-moderne", La petite revue de philosophie, Longueuil, vol.9, n°1 (automne 1987), p.141

²³ Marie Carani est professeure d'histoire de l'art contemporain et des théories de l'art à l'Université Laval. Elle est aussi chercheuse, et théoricienne reconnue internationalement en sémiologie visuelle. Elle est l'auteure de L'oeil de la critique: Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique, 1952-1959 (1990), et depuis plusieurs années, elle a publié nombreux articles dans des revues scientifiques.

²⁴ Lyotard, Le postmoderne..., p.124

D'un point de vue général, on constate une complexification croissante des domaines artistiques depuis le milieu du XIXe siècle. Pendant la première partie du XXe siècle l'art dévoile ses composantes. Il questionne la raison artistique et ses fondements par l'examen de ses modes de pensée et de ses processus. Toute cette démarche est motivée par un désir pressant de progresser en tentant de saisir l'ordre présupposé de l'univers. Mais l'esprit actuel - l'esprit postmoderniste - a perdu l'optimisme qui découlait du projet moderniste de la compréhension universelle des phénomènes; il change les valeurs totalisantes; il porte un doute sur la perception du réel et le sens même de l'histoire.

1.2 L'ESPRIT POSTMODERNE

1.21 Désillusion postmoderne: la raison n'embrasse plus l'insaisissable

Depuis la deuxième guerre mondiale, on assiste au déclin de l'esprit moderniste car l'histoire ne nous a pas fourni l'illustration du bien-être promis. L'événement d'Auswitch-Birkenau démontre de façon percutante les terribles limites du savoir en général et de son objectif "immanent", celui d'amener l'humanité à actualiser son grand destin d'élargissement des libertés, d'émancipation générale. Cet événement tragique de la dernière guerre représente une défaite cuisante des philosophies modernes et des gouvernements démocratiques selon Jean-François Lyotard! C'est ce crime d'Auschwitz qui a détruit le souverain moderne - le peuple - et qui ouvre l'ère spécifiquement postmoderne.²⁵ Il engendre la délégitimation des grands récits historiques qui avaient germé pendant l'époque moderne: il y a de moins en moins de ralliement possible autout des objectifs sous-jacent du savoir - vérité conquise et justice appliquée.

²⁵ Idem, p.39-40

On est donc témoin de la mutation de la conception du monde portée par les idéaux humanistes. Selon Lyotard toujours, le projet moderne est détruit parce que la domination de la machine par l'homme "ne s'accompagne ni de plus de liberté ni de plus d'éducation publique ni de plus de richesse mieux distribuée."²⁶ Pendant le XXe siècle, on a assisté à un déplacement des efforts pour investir dans les moyens techniques. Or si on croyait que les techniques permettaient de se rendre maîtres de la réalité, conformément à l'ambition moderniste, on a constaté qu'elle l'a fait au détriment des fins sociales prometteuses que la modernité espérait servir. Et aussi on se rend compte que l'apogée de la technoscience ne répond pas au principe d'universalité moderne; il y a un empêchement majeur: la diversité incroyable des cultures et de leurs besoins propres est un obstacle à la concrétisation du projet global:

"Il faudrait, sur ce même point, élaborer la question suivante: l'humanité se divise en deux parties. L'une affronte le défi de la complexité, l'autre le terrible défi de sa survie. C'est peut être le principal aspect de l'échec du projet moderne, dont je te rappelle qu'il valait en principe pour l'humanité dans son ensemble."²⁷

Dans sa variabilité, la réalité entière n'est pas saisissable et Lyotard affirme que ceux qui s'obstinent à croire le contraire s'appuient sur le paradigme erroné du déterminisme qui est typiquement moderniste; Einstein lui-même n'a-t-il pas affirmé que Dieu jouait aux dés...²⁸ Le réel n'est pas stable, continu, prévisible, mais plutôt incommensurable, à l'image des jeux de langage multiples les plus d'à-propos pour en rendre compte.

Un certain savoir - une certaine vérité, une certaine justice -

²⁶ Idem, p.40

²⁷ Ibidem

²⁸ Lyotard, La condition ..., p.93

ne concernent pas tous les peuples de la même façon. Il n'y a pas de consensus universel possible face à des états de faits qui sont singuliers. Les considérer d'une façon locale et relative plutôt que totalisante constitue une façon plus adéquate de correspondre à leur spécificité, selon notre penseur. Il faut explorer cette voie plus ouverte vers la concrétisation d'objectifs qui valent mieux être temporaires et ponctuels que globaux et idéalistes. Il faut se donner la capacité de formuler de nouvelles règles qui subiront éventuellement des mutations.

1.22 Un nouveau savoir: outre raison

C'est donc à la lumière des événements historiques que Lyotard annonce les avenues nouvelles dans la production du savoir. Mais c'est aussi à la lumière des plus récentes découvertes des sciences physiques, et suite à une réflexion sur les jeux de langage:

"En s'intéressant aux indécidables, aux limites de la précision du contrôle, aux quanta, aux conflits à information non complète, aux fracta, aux catastrophes, aux paradoxes pragmatiques, la science postmoderne fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale. Elle change le sens du mot savoir, et elle dit comment ce changement peut avoir lieu. Elle produit non pas du connu, mais de l'inconnu. Et elle suggère un modèle de légitimisation qui n'est nullement celui de la meilleure performance, mais celui de la différence comprise comme paralogie."²⁹

Comme le monde est imprévisible, de même sont les données du savoir. La connaissance postmoderne s'appuie sur la paralogie qui est un raisonnement marginal issu de la pragmatique scientifique des systèmes ouverts, de l'antiméthode et de la localité. La paralogie suit le constat d'hétérogénéité des règles; c'est l'acceptation et même la recherche du dissentiment; c'est aussi

²⁹ Idem, p.97



l'utilisation privilégiée de l'imagination comme moteur d'approfondissement de la connaissance sur le monde. L'imagination, rapide et imprévisible, peut accomplir de nouveaux jeux, établir de nouvelles règles et faire des connexions inattendues entre les diverses informations:

"L'activité différenciante, ou d'imagination, ou de paralogie dans la pragmatique scientifique actuelle, a pour fonction de faire apparaître ces métaprescriptifs (les "présupposés") et de demander que les partenaires en acceptent d'autres. La seule légitimation qui rende recevable en fin de compte une telle demande est: cela donne naissance à des idées, c'est-à-dire à de nouveaux énoncés."³⁰

Il s'ensuit que l'interdisciplinarité et le travail en équipe deviennent des facteurs essentiels d'accroissement du savoir et de la performativité du système postmoderne. L'apprentissage, sous ce rapport, consistera entre autres, à parfaire les connaissances des diverses techniques de créativité. La substance du savoir actuel se situe dans de nouveaux énoncés. On en vient à concevoir que les façons de comprendre le monde sont aussi nombreuses que celles qu'on utilise pour le cerner. C'est-à-dire, inépuisables. C'est toute la notion des "coups de langage" comme moteur de progrès que Lyotard amène ici:

"Il faut supposer une puissance qui déstabilise les capacités d'expliquer et qui se manifeste par l'édiction de nouvelles normes d'intelligence ou, si l'on préfère, par la proposition de nouvelles règles du jeu de langage scientifique qui circonscrivent un nouveau champ de recherche."³¹

Mais chaque coup de langage se butera à la surprise sinon à la résistance d'une partie de son auditoire.

"Plus un "coup" est fort, plus il est aisé de lui refuser le consensus minimum justement parce qu'il change les règles du jeu sur les-

³⁰ Idem, p.105

³¹ Idem, p.97

quelles il y avait consensus."³²

Un coup de langage important est la réversibilité des postes dans l'énonciation. On le voit pratiqué constamment par l'avant-garde artistique depuis les années 60 par les approches qui tiennent de la phénoménologie et de la théâtralité:

"Pourquoi? Parce que le référent n'a pas le monopole du **je**, ou à l'inverse, parce que ce qui parle n'a pas le privilège de dire l'être du référent. La position **je** est tout à tour occupée par beaucoup de noms propres, et il en est de même des deux autres instances, celles du référent et du destinataire."³³

Le postmodernisme exige une accélération du processus historique. Il commande le mouvement vers l'avant, non pas vers la finalité moderniste, prévisible et souhaitable, mais vers l'inconnu. Il provoque le changement dans le contexte de l'inquisition, de la recherche à tout crin:

"Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe: le texte qu'il écrit, l'oeuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette oeuvre de catégories connues. Ces règles et ces catégories sont ce que l'oeuvre ou le texte recherche. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui aura été fait."³⁴

Le postmoderne opère dans le domaine de l'invention et l'invention se trouve dans une oeuvre où le sens n'est pas connu préalablement, ni complètement construit, ni complètement fini; à ce moment seulement l'oeuvre est originale, unique:

"Or, le seul critère invariant auquel l'oeuvre

³² Idem, p.102-103

³³ Jean-François Lyotard, "L'époque, la mode, la morale, la passion", Paris, Cahiers du Centre Pompidou, p.471

³⁴ Lyotard, Le postmoderne..., p.33

d'aujourd'hui se soumet est si oui ou non se manifeste en elle un possible inexpérimenté, donc sans règle, de la sensibilité ou du langage."³⁵

La sensibilité postmoderne délaisse la tendance à l'épuration. Elle est plutôt mixte - auditive, visuelle, sensitive, cognitive, etc. - multidirectionnelle. L'exploration du continuum espace-temps lui est d'ailleurs propre. Elle va au-delà des besoins humains usuels.

1.23 L'avant-garde artistique et l'expérimentation

Le "travail" postmoderne fouille les aspects informels qui constituent le savoir. Et c'est l'avant-garde qui est appelée à effectuer ce travail sur le mode de l'expérimentation:

"On sonde des puissances de sentir et de phraser, aux limites de ce qui est possible, et donc on étend le sensible-sentant et le dicible-disant, on expérimente, c'est toute la vocation de notre postmodernité, et l'on ouvre au commentaire une carrière infinie.

"L'art d'aujourd'hui consiste en l'exploration des indicibles et des invisibles, on y monte des machines étranges où ce qu'on n'avait pas idée de dire et pas matière à sentir pourra venir se faire entendre et éprouver."³⁶

Ce n'est que l'expérimentation artistique qui est garante d'une évolution dont on ne présuppose pas le terme:

"Nous avons assez payé la nostalgie du tout et de l'un, de la réconciliation du concept et du sensible, de l'expérience transparente et communicable...La réponse est: guerre au tout, témoignons de l'imprésentable, acti-
vons les différends, sauvons l'honneur du nom."³⁷

La recherche est une responsabilité qu'a longtemps portée l'avant-garde et elle doit continuer à le faire, selon Lyotard,

³⁵ Lyotard, "L'époque, la mode...", p.473

³⁶ Ibidem

³⁷ Lyotard, Le postmoderne..., p.34

sinon elle se condamne à répéter l'histoire:

"Si l'on abandonne une telle responsabilité, il est certain qu'on se condamne à répéter sans aucun déplacement la "névrose moderne", la schizophrénie, la paranoïa, etc, occidentales, source des malheurs que nous avons connus pendant deux siècles. Tu comprends qu'ainsi compris, le "post-" de "postmoderne" ne signifie pas un mouvement de COME BACK, de FLASH BACK, de FEEDBACK, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en "ana-", un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie, et d'anamorphose, qui élabore un "oubli initial".³⁸

Liotard croit que les avant-gardes ont interrompu leur débuts des métaprescriptifs à la fin des années 60. D'une part, le totalitarisme du capitalisme les a muselées. Le philosophe français rappelle que la suprématie de la technoscience a aussi contribué à l'isolement des avant-gardes en valorisant exclusivement la performativité du système. Or on sait que l'avant-garde exige beaucoup de temps dans sa tâche réflexive, temps qui entraîne un rendement subtil, pas toujours accordé aux exigences du savoir performatif contemporain. D'autre part, les avant-gardes ont fait l'erreur de proclamer le pluralisme artistique des années 70 et l'internationalisme des années 80 comme des dogmes.³⁹ Or on le comprend maintenant, l'expérimentation, voie royale empruntée par les avant-gardes - qu'elles soient moderniste ou postmoderniste - n'a assises que sur des champs inexplorés qui rendent impossible la cristallisation des manières de faire de l'art.

1.24 La Transavant-garde italienne

Liotard prend fermement position quant aux manifestations picturales postmodernes issues de l'Italie. Il considère le phé-

³⁸ Idem, p.126

³⁹ Rose-Marie Arbour et Francine Couture, "L'esprit du temps", Possibles, Montréal, vol.2 no 2 (hiver 1986), 1986, p.117-129

nomène de la Transavant-garde italienne comme l'indice même de la force de la nostalgie moderniste... C'est du moins ce qu'on peut comprendre lorsqu'il taxe la transavant-garde italienne de réactionnaire et d'irresponsable dans son refus de continuer la recherche artistique entreprise dans les trois premiers quarts du XXe siècle. Pour lui, le transavant-gardisme est une invitation à suspendre l'expérimentation artistique. C'est un rappel à l'ordre, un désir mélancolique d'unité, une demande à l'art de guérir cet Occident qui n'accepte pas la caducité de l'héritage moderne - l'universalisation des valeurs; du coup, le transavant-gardisme propose la liquidation de l'héritage des avant-gardes, c'est-à-dire, l'art de penser en énonçant..."Il appartient sans doute à la condition postmoderne que le penser soit un "phraser".⁴⁰

Impardonnable faute de la Transavant-garde, celle de l'oubli initial. C'est l'oubli moderniste: celui du passé. Le modernisme a rompu avec la tradition récente en oubliant d'en tirer les leçons. La Transavant-garde a omis de faire le deuil de l'unanimité, le deuil du sujet impossible - un nous universel et de faire le deuil de l'objet unique. Elle a refusé de faire face à la souffrance causée par cette prise de conscience de la perte du grand projet, de la grande cause, du grand héros, du grand récit. On pourrait dire que la Transavant-garde tient d'une postmodernité mélancolique qui a pris la place de l'exigente modernité de la première moitié du XXe siècle, chercheuse des métaprescriptifs. Elle a renié le germe philosophique postmoderne qui commande vers l'avant. Cette postmodernité nostalgique opère - compulsivement - sur l'histoire qui, au fait, s'est avérée hors de tout contrôle. Finalement, elle commet un autre oubli: elle oublie que le réel est imprévisible

⁴⁰ Michel Enaudeau et Jean-Loup Thébaud, Dictionnaire des philosophes, tome II, Paris, PUF, 1984 (sous la direction de Denis Huisman), p.1673

à cause de l'incommensurabilité du monde; elle oublie qu'il n'y a pas de possibilité de dire ni de faire, simplement, le vrai et le faux.

1.25 La stratégie de la citation

Plusieurs oeuvres actuelles semblent tenir de mouvements artistiques antérieurs: expressionnisme, géométrisme, impressionnisme, surréalisme, primitivisme, etc. Lyotard est d'avis que cette stratégie de la citation cache, non pas un besoin de communiquer, par le retour au récit et à une nouvelle subjectivité, mais un oubli de ces leçons que le passé récent nous a servies. Il explique que ce recours à la narrativité est loin d'être un retour aux sources:

"Dans ce cas, il faudrait reconnaître un besoin d'histoire irréductible, celui-ci étant à comprendre, ainsi que nous l'avons ébauché, non pas comme un besoin de se souvenir et de projeter (besoin d'historicité, besoin d'accent), mais au contraire comme un besoin d'oubli (besoin de métrum⁴¹)."⁴²

Le sens de la stratégie citationnelle est paradoxal: "Nous soupçonnons aujourd'hui que cette "rupture" est plutôt une manière d'oublier et de réprimer le passé, c'est-à-dire de le répéter, qu'une manière de le dépasser."⁴³ Pour Lyotard, ce mode citationnel reflète la nostalgie moderne d'un point de vue unitaire.

D'autres théoriciens conçoivent différemment ce phénomène de la citation. Nous nous éloignerons ici de la pensée du philosophe français qui nous a servi de guide jusqu'ici pour approfondir la

⁴¹ "Le rapport mètre/accent qui fait et défait le rythme est au centre de la réflexion hégélienne sur la spéculation." Lyotard, La condition ..., note p. 41

⁴² Lyotard, La condition ..., p.50

⁴³ Lyotard, Le postmoderne..., p.121

spécificité de l'esprit moderniste et de l'esprit postmoderniste, pour adopter plutôt le point de vue de Marie Carani, qui voit dans la stratégie citationnelle, une appropriation du passé mais avec une attitude fortement critique. Pour Carani, la citation indique une sorte de prise en charge distanciée de l'histoire de l'art. L'artiste est un être "cultivé" qui prend en compte ce qui l'a précédé: il utilise une portion du passé culturel, mais il en subvertit le sens; il retire un fragment de son contexte originel pour l'intégrer à un nouvel espace-temps. La Transavant-garde italienne, qui joue énormément autour de l'archaïsme et de l'expressionnisme, est ainsi interprétée:

"Selon son premier théoricien, Achille Bonito Oliva, la nouvelle expressivité serait fondée sur un mouvement sans directions préconstituées, sans départs ni arrivées, mais accompagné par le désir de trouver à chaque fois un point d'ancrage provisoire dans le déplacement progressif de la sensibilité au-dedans de l'oeuvre. Donc travail sur la mémoire trans-culturelle..."⁴⁴

La citation est utilisée de façon référentielle pour amener de nouveaux niveaux de significations dans les oeuvres. Ces références au champ professionnel ou aux autres domaines de la connaissance servent les dépassements à coup de négation, d'ironie, ou de questions. C'est l'élaboration d'un métalangage qui est comme un tissage étriqué de différents signes portant ensemble des sens inédits et multidirectionnels.

Rappelons ici le fait que le langage visuel actuel utilise de nouveaux "mots", tels des fragments, des traces, des racines, des codes, des énergies, dans de nouvelles configurations comme des interfaces, des réseaux, et selon des nouvelles stratégies de déconstruction, de confrontation, de différends, de parodie, de déplacement, de mimétisme. Cela favorise l'utilisation de la fonction ludique de la sensibilité qui est invitée à manipuler

⁴⁴ Carani, "Propositions critiques...", p.141

symboliquement les termes des nouvelles propositions.⁴⁵ L'écueil du retour du même est éloigné.

Nous sommes ici en présence d'un postmodernisme dit de la deuxième vague qui utilise les acquis de la modernité plutôt que les ignorer.

1.3 E N G E N D R E M E N T E T / O U C O N T E M P O R A - N E I T E

On a saisi progressivement, comment modernité et postmodernité sont imbriquées. La modernité artistique a d'abord répondu à l'espoir du grand projet: les tableaux et les sculptures historiques en font foi. Elle voit grand; elle table sur la raison logique avant toute chose. Plus récemment, la modernité en arts explore systématiquement et méticuleusement ses propres manifestations et processus. L'avant-garde est née. Elle pointe des préalables acceptés mais non nécessairement valides aux niveaux de la représentation du monde et de la recherche de la vérité. Cette avant-garde questionne les fonctions de la raison logique d'une façon ouverte, décentrée, fragmentée. Pour Lyotard, l'avant-garde est un aspect postmoderne engendré par la modernité. Le postmodernisme est, ce qui dans le modernisme, exige l'invasion de l'inconnu. Dans un premier temps, il s'est manifesté dans l'avant-garde qui a questionné ses propres processus de rapport au monde. Dans un deuxième temps, il se manifeste dans l'esprit créatif qui s'éclaire non seulement à la lumière de la raison logique, mais aussi à celles de l'imagination et de la paralogie.

Lyotard constate la convivialité des deux modes - modernisme et postmodernisme - pendant une même époque et même à l'intérieur

⁴⁵ Propos recueillis lors de la conférence "Iles, archipels ou continents. Pour sortir de la postmodernité" prononcée au Musée du Québec, le 4 mars 1992, par Christian Ruby, professeur de philosophie au Lycée international de Paris.

d'une même oeuvre: croyance au grand projet, soupçon sur la façon antérieure d'appréhender le monde. Rosalind Krauss n'ajoute-t-elle pas foi à ce concept d'interpénétration des modes en intitulant son fameux article publié dans la revue October, "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition" ?

Et, il y a donc un mouvement de va-et-vient entre modernité et postmodernité. Modernité et postmodernité se contiennent et dialoguent. Le mode moderne continue son autoexamen, sa quête de l'unité, de l'adéquation du sensible et de l'esprit dans un sentiment de "nostalgia", de regret. Le mode postmoderne - qui lui est par ailleurs redevable de ses motivations - travaille sur le "novatio", l'essai⁴⁶, s'étant délesté du besoin de maîtrise, de domination moderne. Il a tiré des leçons des désillusions que l'histoire lui a servies, et il continue l'exploration du monde.

On peut considérer finalement que le postmodernisme a deux moments différents. D'abord il germe dans le modernisme; il en est l'avant-garde. Il est recherche de "vérité", à la limite de "pureté". A l'orée des années 60, il pousse plus loin les questionnements sur l'art - et le monde - dans un éclatement complet des champs artistiques: installation, landart, performance, etc. Il donne ainsi à voir une "impureté" génératrice, une pluralité étourdissante. Dans un deuxième moment - et ici nous nous éloignons encore de la pensée de Lyotard qui considère décadent le recours à la citation qui amène la figuration - le postmodernisme a recours au passé en construisant un métalangage à partir de codes que l'histoire a véhiculés. Il y aurait donc le postmodernisme "pur" de la

⁴⁶ **Essai**: 1680 [Montaigne] "ouvrage littéraire en prose, de facture libre, traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas en réunissant des textes." Le Grand Robert (1985).

première phase, celui de la recherche, de l'innovation, et de l'éclatement. Il y aurait aussi celui de la deuxième phase, qui a réutilisé la figuration dans ses citations, entre autres. Dans les manifestations du postmodernisme de la deuxième vague, plusieurs observateurs perçoivent la nostalgie. S'agit-il de la reconduction du projet moderniste? Est un retour à l'unité du sujet, au récit, à l'histoire et à son sens préinscrit? Non, il s'agit plutôt d'un travail vers l'avant, avec en main des acquis que la modernité avant-gardiste a débusqués: importance du doute et de l'ouverture, nécessité de la créativité dans le rapport au monde. Pour ne pas revenir au dogmatisme du passé, il faut l'observer pour le connaître et en tirer les leçons. Il faut voir le passé en face, pour ne pas avoir peur de lui.

CHAPITRE DEUX

LA SCULPTURE POSTFORMALISTE2.1 ANALYSE GÉNÉRALE : RÉFÉRENTS
HISTORIQUES

2.1.1 Eclatements postmodernistes

La sculpture postformaliste est un bassin bouillonnant d'inventions. L'esprit postmoderne qui la meut repousse déjà les nouvelles limites des champs artistiques tassés par la modernité. Elle explore, de façon prioritaire, les dimensions de temps et d'espace avec une ouverture d'esprit déconcertante.

Traditionnellement, la sculpture a été considérée comme l'art du déploiement des corps dans l'espace. Ce jeu dans l'espace la distingue des autres formes d'art - telle la poésie - qui, elles, sont reliées au temps. De plus, comme art du domaine visuel, la sculpture a un caractère inhérent: celui de l'immobilité. Des immobilités, devrait-on dire. Sa propre immobilité et l'immobilité du regardeur. Des immobilités spatiales, donc, et aussi, une immobilité temporelle. L'objet sculptural, dans sa signification, serait perçu instantanément au travers de son tout et de ses parties. C'est du moins, en ces termes que Gotthold Lessing a défini, au XVIIIe siècle, l'essence de la sculpture:

"If the depiction of actions in time is natural to poetry, Lessing argues, it is not natural to sculpture or painting, for the character of the visual arts is that they are static. Because of this condition, the relationship formed between the separate parts of a visual object are **simultaneously** given to its viewer; they are there to be perceived and taken in all

at once."⁴⁷, ⁴⁸

Au XXe siècle, on considère toujours que la sculpture classique opère sur l'espace délimité par un cube initial de matière brute; mais, on prend conscience qu'elle interfère en plus sur l'espace autour d'elle. Il apparaît en outre, que même si la sculpture privilégie un axe de lecture frontal, elle suggère fortement au regardeur de circuler autour d'elle: l'oeuvre habite un espace littéral, puis délimite un espace immédiat, et encore un espace environnemental qui deviendra une composante fortement signifiante; tous ces espaces sont saisis dans le temps, grâce à une perception mnésique. Pour Rosalind Krauss, celle qui guidera notre recherche dans le présent chapitre, l'espace et le temps ne peuvent pas être dissociés dans l'analyse de la sculpture. Spatialité et continuum temporel, deux dimensions imbriquées, indissociables, qui seront de plus en plus prégnantes à mesure que progresse la sculpture du XXe siècle.

Au cours des années 60, la spatialité et la temporalité de la sculpture éclatent. Le postformalisme sculptural naît dans des manifestations artistiques hybrides où l'événement et l'environnement jouent un rôle déterminant. Ainsi s'élaborent des oeuvres qui appartiendront à différents mouvements nommés art minimal, art conceptuel, arte povera, land art, body art, ou happenings. Ces nouvelles formes d'art évacuent définitivement les normes de la stabilité spatio-temporelle de l'objet d'art et de l'observateur, en forçant à l'élargissement sinon à la multiplication des points de vue, formels et intellectuels. En

⁴⁷ Rosalind Krauss, Passages in Modern Sculpture, Cambridge (EU)/London(Angl.), The MIT Press, 1979, p.3

⁴⁸ Rosalind E. Krauss est professeure d'histoire de l'art à la City University de New York et critique. Elle a écrit plusieurs ouvrages théoriques de première importance et elle est co-éditeure de la revue américaine October.

pratiquant l'interchangeabilité des domaines visuels, de même qu'en empruntant au théâtre, à la musique, à la danse, à l'architecture, à l'ingénierie, par exemple, ces nouvelles formes artistiques remettent en question la définition de la sculpture elle-même.

2.12 Survol historique sur la modernité

Un regard sur l'histoire de l'art révèle que la sculpture, de la Renaissance à la fin du XIXe siècle, est intimement liée à l'idée du monument, vertical et volumétrique. Alors essentiellement figurative, elle commémore un fait qui a une signification publique. Or la sculpture moderne rompt avec le sens historique contenu dans le récit. Dans ses Portes de l'Enfer, Rodin introduit, par la répétition de motifs anthropomorphiques identiques, une opacité quant à la narrativité autour de laquelle le monument s'élaborait. Rupture du mode classique du discours visuel. Rupture, donc, de la relation logique espace/temps au sein d'une histoire.

"Rather, it seems to spell the breakdown of the principle of spatio-temporal uniqueness that is a prerequisite of logical narration, for doubling ends to destroy the very possibility of a logical narrative sequence." ⁴⁹

Le sens de la sculpture est donc peu à peu déplacé de ses fins narratives vers d'autres fins. Brancusi crée bientôt des oeuvres dans lesquelles les relations intérieur/extérieur sont obnubilées par des formes holistiques aux surfaces très polies, exerçant une réflexion vive de l'environnement. Ces sculptures forment un tout impénétrable et sans parties hiérarchisées, interdisant l'analyse de l'intérieur de l'oeuvre. Remarquablement, l'oeuvre réfléchit le lieu dans lequel elle est présentée. Elle l'utilise donc à ses propres fins plutôt que le servir. Déjà le germe de l'art minimal américain se pressent...

⁴⁹ Idem, p.17

Le champ sculptural est par ailleurs bouleversé par des préoccupations formelles axées sur le volume en tant que tel. "C'est par un éclatement du volume externe que s'effectuera la révolution de la sculpture au début de ce siècle."⁵⁰, ⁵¹ Après que le cubisme ait introduit l'assemblage comme mode sculptural, le futurisme, le constructivisme, le vitalisme percent le volume et modifient le rapport causal structure/surface. Subséquemment, le surréalisme amène une sculpture dans laquelle le sens n'est plus issu de la forme mais des rapports inattendus entre les composantes de l'oeuvre. Déjà fortement ébranlée, la sculpture perd de son pouvoir de représentation et de sa cohésion.

Le formalisme en sculpture, pour sa part, pousse à l'extrême ses jeux de lignes, de pleins et de vides et de couleurs. Il élabore parfois des oeuvres dont l'incohérence préméditée (anti-gestalt) remet en question le type de présence de la sculpture:

"For the American sculptors who followed him [Tony Smith], in the early 1960s, the notion of disjunctiveness became a powerful generative tool. Like Smith, they tended to treat the sculpture as an irrational volume: a set of peripheral elements deprived of the logic of a constructive core."⁵²

Le formalisme sculptural s'achève sur une ouverture plus grande que jamais à l'espace ambiant, malgré ses principes d'autoréférentialité et d'autonomie farouchement défendus: il établit un espace de confrontation entre l'oeuvre et le receveur.

⁵⁰ Fernande Saint-Martin, Sémiologie du langage visuel, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987, p.208

⁵¹ Fernande Saint-Martin est actuellement professeure à l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié ses recherches sur les fondements du langage visuel dans plusieurs recueils et articles scientifiques. Elle occupe une place prépondérante dans le développement international de la sémiologie des arts visuels. Elle a été directrice du Musée d'art contemporain de Montréal de 1972 à 1977.

⁵² Krauss, op. cit., p.173-174

Depuis le début du XXe siècle donc, le rapport intérieur/extérieur d'une sculpture subit d'importantes variations. Il est inconstant, flou, complexe. La sculpture quitte définitivement la spatialité circonscrite, la temporalité figée, bref l'immobilisme centripète de la tradition, pour faire l'expérience d'un nomadisme formel où la spatialité est ouverte et la temporalité mouvante.

2.13 L'art minimal

2.131 Une rupture postmoderniste

Pour Krauss, l'art minimal représente un développement radical de l'histoire de la sculpture: il rompt avec toutes les tendances stylistiques qui l'ont précédé. De fait, pendant les années 60, de nouveaux types d'oeuvres apparaissent, appuyés sur une réflexion approfondie du phénomène artistique et ses pratiques spécifiques. L'expérience moderniste de définir et de critiquer le champ artistique se poursuit et donne lieu à des tendances diverses dont les prémisses théoriques s'interpellent et s'alimentent. Certaines oeuvres semblent inachevées, partielles, incongrues; d'autres sont éphémères. Cela exige la mise en place de nouveaux modes d'appréhension de la sculpture. On observe plusieurs artistes réaliser des oeuvres, certes, mais aussi écrire pour faire comprendre leurs créations. Enfin, l'art minimal développe une conception tout à fait nouvelle de l'oeuvre d'art et de sa place dans le champ de la connaissance.

La relation qui s'établit entre l'oeuvre minimaliste et son percepteur relaie la séduction séculaire à l'arrière-plan; elle laisse le champ libre à la provocation voire même à l'agression. Le plus souvent monumentale, la sculpture minimaliste abolit le socle, transgressant les limites spatio-temporelles classiques et même modernistes. Elle rejette même toute trace de la main de l'artiste. Elle s'accapare le mur ou le sol d'un lieu culturel - la galerie - ou même naturel - le paysage. On note une horizontalité nouvelle qui la greffe à son lieu de présenta-

tion. Bien plus que de créer un objet, les minimalistes créent un lieu. Le sens de l'oeuvre se profile entre la pensée du créateur et l'acte de perception du regardeur. Voyons comment se situe l'art minimal dans les champs de l'histoire et dans celui de la connaissance du monde.

D'abord, pour les tenants du déterminisme historique, l'art minimal s'en prendrait à l'illusionnisme en peinture et aux relations hiérarchiques que la peinture entretient dans les images qu'elle crée. Conséquemment, il entend marquer une distance infranchissable par rapport au formalisme européen qui est basé sur des notions d'équilibre rationnel: hiérarchisation et illusionnisme sont à évacuer d'une peinture toujours trop focalisante et somme toute, trompeuse. Le minimalisme reproche à la sculpture moderniste, sa composition hiérarchique et son aspect référentiel dérivé de la tradition. Il est déçu de retrouver la métaphore du corps humain sans cesse présente dans sa façon d'interpeller l'espace et dans l'élaboration qu'elle fait des termes intérieur/extérieur qui lui est, par ailleurs, bien propre:

"Il est à noter que Judd assimile à de l'anthropomorphisme le fait que la plupart des sculptures soient constituées "partie par partie" et sur un mode "relationnel". "Une poutre se projette en avant, un morceau de fer suit un geste, ensemble ils constituent une image naturaliste et anthropomorphique; l'espace y correspond.""⁵³

De plus, l'art minimal réagirait contre l'hermétisme de l'expressionnisme abstrait. Il contesterait l'inaccessibilité de l'expérience évoquée en doutant de ce qui prétend s'y loger. Il rejetterait l'unicité des oeuvres et décrierait finalement tout le monde psychique qui est convoqué. Ils s'insurgeraient contre

⁵³ Michael Fried, "Art and objecthood", Artforum, New York, no V (automne 67), p.12

l'absence de contenu théorique et intellectuel dans cet expressionnisme abstrait.

Quoiqu'il en soit, une part de l'intention minimaliste est d'évacuer tout anthropomorphisme formel des oeuvres. Mais, comme l'affirme Krauss, l'art minimal n'entretient pas moins une relation continue au corps humain comme sujet/objet phénoménologique, dans le temps et l'espace.

2.132 Une singulière spécificité

L'art minimal a comme but de faire quelque chose hors de tout doute. Quelque chose de concret, d'immédiatement saisissable, d'objectivement réel. Redéfinition par singularisation, par opposition à une tradition même récente. Plusieurs stratégies sont mises à contribution pour assurer les caractères de neutralité et d'extériorité qui participeront de la nature du minimalisme: utiliser un matériau neutre et banal; produire une forme géométrique simple; répéter cette forme selon un ordre naturel, logique; former ainsi un tout indivisible et complet en lui-même; bannir le socle.

L'art minimal se définit lui-même par le truchement des idées exprimées par les Tony Smith, Robert Morris, Donald Judd et autres; il est une forme d'art qui présente une réalité saisissable hors de tout doute, quelque chose de concret qui existe objectivement. Les écrits de Merleau-Ponty font un juste écho à ses exigences: "recherche d'un art abstrait fondé sur du solide."⁵⁴ Le statut de cet art doit être équivalent à celui de la peinture et de la sculpture: "Son but est de les destituer, peut-être ni totalement, ni dans l'immédiat, tout au moins de se situer comme art indépendant sur un pied d'égalité avec

⁵⁴ Cité dans Rosalind Krauss, "Richard Serra", Artstudio, Paris, no 3 (hiver 1986-87), p.47

elles."⁵⁵ L'objet inarticulé, sans centre, ainsi produit, servira au récepteur des signes opaques sans aucune relation organique ni hiérarchique. L'assemblage de ces signes visuels objectifs tient d'une grande simplicité et présente un objet, souvent monumental, qui s'intègre à son lieu d'exposition.

L'objet - ou l'ensemble d'objets - n'a aucune intériorité: symboliquement, on ne retrouve aucune trace de l'individualité de l'artiste; formellement le volume est escamoté. Il est souvent tout à fait compressé (Twelfth Copper Corner (1975) de Carl André) ou encore se donne-t-il dans une forme soit immensément ouverte et non délimitable (Spiral Jetty (1969-1970) de Robert Smithson, Double Negative (1969) de Michael Heizer), soit encore non décomposable et impénétrable, parce que tenant d'une structure primale offrant une gestalt extrêmement simple (Die de Tony Smith, Sans titre (1965) de Robert Morris (poutres en L)). Pas de volume, pas de centre, pas de coeur, pas d'intériorité. Le travail de la main de l'artiste est absent des oeuvres, souvent remplacé par les productions industrielles de haute technologie. L'ordre est ici perçu comme une convention provenant de l'extérieur de l'oeuvre et portant une connotation culturelle plutôt qu'individuelle. L'utilisation du ready-made et le recours à des principes d'ordre tels que répétition, sérialité, progression, permutation sont des stratégies supplémentaires brouillant l'indice d'un lieu originel personnel. La signification de l'oeuvre se situe davantage à sa surface et autour d'elle. L'oeuvre n'est plus un contenant à contenu.

"The ambition of minimalism was, then, to relocate the origins of a sculpture's meaning to the outside, no longer modeling its structure on the privacy of psychological space but on the public, conventional nature of what

⁵⁵ Ibidem

might be called cultural space."⁵⁶

Barbara Rose souligne, comme Krauss, cet aspect de l'espace minimaliste, reporté du psychologique vers le culturel. "Déplacer la perception esthétique de l'objet isolé vers son contexte."⁵⁷

2.133 Extériorité et langage, des définisseurs

"Dans un mouvement enclenché par Jasper Johns et Robert Rauschenberg, la génération des années soixante a élaboré un art du sujet humain retourné comme un gant, conditionné par l'espace en général, le cadre, la situation géographique, l'empreinte de toute chose extérieure au naguère sacro-saint espace virtuel de l'art qui était l'"intérieur" de l'espace pictural, l'"essence intime" de l'espace sculptural."⁵⁸

Ce revirement minimaliste dans la façon d'élaborer une oeuvre est relié aux recherches des philosophes contemporains. Ceux-ci mettent en doute l'idée acquise que le langage s'élabore à partir de l'individualité et de l'intériorité de chacun. Il le serait plutôt à partir du contexte social et des acquis culturels désormais considérés comme des agents structurants et déterminants de l'esprit humain. Selon ces penseurs postmodernes, la formation du moi, l'expression d'un sentiment, le développement d'une pensée, s'élaboreraient davantage à partir des données extérieures que d'une disposition intérieure.

"We are the sum of our visible gestures.
We are as available to others as to ourselves. Our gestures are themselves formed by the public world, by its conventions, its language, the repertory of its emotions,

⁵⁶ Krauss, Passages..., p.270

⁵⁷ Barbara Rose, "La sculpture américaine: l'anti-tradition", Qu'est-ce que la sculpture moderne, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986 (sous la direction de Margit Rowell), p.302

⁵⁸ Krauss, "Richard Serra", p.39

from which we learn our own."⁵⁹

Dans son article sur l'oeuvre de Richard Serra, Rosalind Krauss explique bien l'influence du langage sur la perception d'une réalité qu'il cerne, délimite, et même définit.

"...De sorte que si le spectre des couleurs, qui est absolument continu, est interrompu au point a pour créer le "bleu" et au point b pour créer le "vert", par exemple, c'est une opération de segmentation effectuée sur le spectre par le langage, et non une réalité que nos sens nous transmettent et que nous nommons ensuite."⁶⁰

L'art minimal créera des oeuvres d'extériorité, c'est-à-dire dont le sens sera logé dans la situation et forgé par l'expérience de perception du regardeur. En effet la signification extérieure de l'oeuvre minimale sera révélée par l'usage que le spectateur en fera. Celui-ci est mis en relation avec une oeuvre qui ne propose aucun point culminant dans le trajet perceptuel. Elle n'a pas d'effet instantané mais se révélera dans la durée. Parce qu'elle est non-référentielle, elle oblige le regardeur à porter son attention sur le contexte, et aussi sur lui-même. Ces déplacements le renvoient à sa propre situation de spectateur...

Un mythe que l'art minimal a tenu à défaire, est celui de l'immobilité et de l'immuabilité de l'oeuvre et du perceuteur. En élargissant les notions d'espace et de temps, il a ébranlé ces a priori qu'il jugeait rétrécissants et contraignants.

"By the mid-1960s it was clear that theatricality and performance could produce an operational divide between the sculptural object and the preconceptions about knowledge that the viewer might have about both him and himself."⁶¹

⁵⁹ Krauss, Passages, p. 270

⁶⁰ Krauss, "Richard Serra", p.39

⁶¹ Krauss, Passages, p.240

2.134 Théâtralité

Dans son projet dénonciateur, l'art minimal pointe l'importance du lieu, celle de la temporalité, et il prend en charge tout l'aspect de l'expérience de l'oeuvre. Selon Krauss, cette insertion de la théâtralité dans l'oeuvre d'art visuel, a permis de poursuivre la quête des avant-gardes c'est-à-dire le questionnement et la critique de préalables jusqu'alors définisseurs de la modernité artistique.

"...the feeling that what sculpture was is insufficient because founded on an idealist myth. And in trying to find out what sculpture is, or what it can be, it has used theater and its relation to the context of the viewer as a tool to destroy, to investigate, and to reconstruct."⁶²

Pour la théoricienne américaine, la sculpture minimaliste est nécessairement théâtrale puisqu'elle entretient un rapport dynamique à l'espace qu'elle envahit et au temps qu'elle convoque. Le spectateur est impliqué. Il est auditoire parfois même performeur. Il a été incité à agir, du moins à déambuler. Le contact qu'il vit avec l'oeuvre se prolonge parce qu'il doit parcourir l'étendue physique de l'oeuvre en s'insérant dans le temps. L'oeuvre ne se révèle donc que dans la double dimension, extensive, espace/temps. L'étendue espace/temps est nécessairement accolée au mouvement, situé au coeur des deux dimensions.

C'est une convention de la scène que d'immerger le spectateur dans une temporalité étendue, de l'inciter à faire, sous le couvert d'une activité artistique traditionnellement passive, l'expérience temporelle du temps réel, l'expérience gratuite du temps de son action sur le monde...Le temps, tout comme l'espace, dans les cas qui nous occupent, sont considérés comme des véhicules de connaissances à produire, et non à découvrir au sens archéologique du terme.

⁶² Idem, p.242

2.1341 Nouvelle temporalité

Rappelons-nous que la sculpture traditionnelle s'inscrivait dans une temporalité analytique...

"in which the viewer grasps the apriori structure of the object, deciphering the relationship between its parts, and connecting everything to a structural logic or first cause."⁶³

Le temps, saisi sur le vif, était alors enceint⁶⁴ d'un récit, entretenant la connexion entre le passé et le futur, implicites dans l'oeuvre. Le sens de celle-ci portait une progression vers une conclusion. Cette temporalité dévoilait une séquence causale à la recherche analytique du regardeur. Au cours du XXe siècle, plusieurs artistes ont proposé des oeuvres qui résistaient à ce genre d'analyse rationnelle. Que ce soit chez les Dadaïstes ou chez les Surréalistes, la temporalité n'était plus séquentielle mais conjecturale: elle ouvrait sur des hypothèses, des suppositions. Ce type de temporalité amène l'esprit, stimulé par une expérience nouvelle, à la spéculation.

"And its time, unlike the time of rational inference from a given cause, is the slow unfolding of unprogrammed experience. So it is the projection of lived time outward - the imposition of that time on the material context of the world."⁶⁵

Les sculptures de Duchamp, particulièrement, sont des oeuvres qui incluent et engendrent ce nouveau mode de relation au temps. "The temporality of the readymade is that of the conundrum or

⁶³ Idem, p.106

⁶⁴ J'ai utilisé la référence suivante: Paul Robert, Le grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Le Robert, 1985, pour ratifier l'utilisation de ce terme et de plusieurs autres que l'on serait tenté de qualifier de barbarismes ou de néologismes; il en est donc de même des mots comme abstrac-tivité, expérimentation, iconisé, imputé, intuitionné, focalisé...

⁶⁵ Krauss, Passages, p.146

the riddle; as such it is speculative time."⁶⁶ Au demeurant, la temporalité inscrite dans les oeuvres de Brancusi, comme dans celles des Minimalistes d'ailleurs, s'apparente à cette temporalité moderniste car elle est aussi non directionnelle, non programmatique: les oeuvres du sculpteur roumain semblent impénétrables et proposent au regardeur de faire un itinéraire avant qu'il ne trouve sens. De plus, fortement liées à l'environnement, leurs significations se modifient selon le lieu qu'elles habitent. La temporalité qu'elles exigent est donc littérale et expérientielle.

"It is the lived time through which one encounters the riddle, experiencing its twists and deviations, its resistance to the very idea of "solution". Or it is the experience of form as it is shown to be open to change through time and place - the contingency of shape as a function of experience."⁶⁷

Tout comme ces dernières, les oeuvres minimalistes imposent au regardeur le temps réel d'une expérience, spécifiquement ouverte et incomplète qui mime l'état provisoire du monde, sans proposer de résolution précise.

Michael Fried s'oppose à cette adjonction de la théâtralité aux arts visuels. Selon lui, ce qui distingue les arts visuels des arts de la scène c'est précisément leur relation au temps. Chez les premiers, le temps doit être contenu dans une perception instantanée. Une temporalité concise correspond à la saisie immédiate de la signification de l'oeuvre. Ce serait la condensation de la temporalité en un moment crucial qui garantit l'effet de présence de l'oeuvre. Présence = instantanéité. Cet effet de présence serait le gage de la qualité de l'oeuvre existant en elle-même, dans sa propre objectité. Fried nomme "presentness" cette qualité d'une sculpture:

⁶⁶ Idem, p.106

⁶⁷ Idem, p.108

"parce qu'à chaque instant l'oeuvre elle-même est totalement manifeste. (Et ceci est vrai d'une sculpture, malgré le fait évident qu'étant tridimensionnelle, elle est visible d'un nombre infini de points de vue...C'est cet "être présent" continu et entier, qui est en quelque sorte une perpétuelle auto-crédation que l'on expérimente comme une espèce d'instantanéité..."⁶⁸

Ce ne doit être que dans les arts de la scène que le temps se déploie, que l'effet de présence soit relié intimement à l'auditoire et que la qualité se révèle suite à une attention soutenue. La théâtralité dans les arts visuels est pour Fried anti-moderniste, car elle brouille tous les critères pouvant servir à établir la valeur et la qualité d'une oeuvre.

"Les concepts de qualité et de valeur - et dans la mesure où ceux-ci sont essentiels à l'art, le concept de l'art lui-même - ne sont signifiants ou totalement signifiants que dans le cadre de chaque forme d'art individuelle. Ce qui se situe entre les formes d'art est théâtre."⁶⁹

Fried - qui nomme l'art minimal "littéraliste" en faisant référence à la temporalité - se rapproche ici de Gotthold Lessing qui classifiait les arts selon leur interaction privilégiée avec le temps, ou l'espace.

2.14 La phénoménologie comme partie prenante

Bien au contraire, pour Krauss les oeuvres minimalistes qui focalisent sur la place du spectateur - et ses perceptions - dans l'oeuvre, représentent une ouverture dans la réflexion du champ artistique sculptural.

"But the fact that is essential here is that the kind of theatricality one finds in the work of Oldenburg, Morris, and Nauman is central to the reformulation of the sculptural enterprise: what the object is, how we know it, and what it

⁶⁸ Michael Fried, "Art and objecthood", p.26

⁶⁹ Idem, p.24

means to "know it."⁷⁰

A l'opposé de ses intentions, la stratégie minimaliste de la théâtralité ramène au sein de l'oeuvre toute la dimension phénoménologique de la forme dans son contexte. Krauss appuie ce report phénoménologique comme mode de saisie de l'univers.

"Ainsi, la phénoménologie redéfinit les données perceptives. Ce ne sont plus des stimuli neutres qui pénètrent le système sensoriel pour y subir un traitement point par point, mais les **significations** que les choses présentent sous un point de vue donné."⁷¹

C'est Kant qui avait déjà fait valoir l'importance des dimensions d'espace et de temps dans le processus de la connaissance: il les considérait comme des formes matricielles situées au premier niveau du champ perceptif, dont sont dérivés tous les éléments.

"Et tout d'abord, ce qui organise l'expérience avant tout travail de l'entendement, ce sont les formes a priori de l'Espace et du Temps. A priori? Cela signifie que l'Espace et le Temps sont antérieurs à l'expérience et font partie de la structure même de notre esprit."^{72, 73}

2.141 Le je philosophique

Corollairement, Kant avait tenu compte de la notion d'expérience dans le phénomène de la relation du sujet avec l'objet. Par la suite, c'est Hegel qui a élaboré une réflexion sur le lien de nécessité entre le je et l'objet. La notion d'expérience jouera

⁷⁰ Krauss, Passages, p.242

⁷¹ Krauss, "Richard Serra", p.46

⁷² Jacqueline Russ, Histoire de la philosophie, de Socrate à Foucault, Paris, Hatier, 1985, p.103

⁷³ Mais, à un deuxième niveau de connaissance, Kant pose des catégories "universelles" telles la causalité, la finalité, opérant en **a priori** nécessaire comme unificatrices du champ de l'expérience, explications théoriques dont se sont éloignés les Minimalistes.

désormais un rôle important dans la quête de la connaissance: dans sa compréhension du monde, le sujet tente continuellement d'aplanir les différences entre l'expérience qu'il fait et le concept qu'il a de cette réalité.

"Celui-ci, à son tour, se trouve modifié par l'expérience qui en est élaborée et ainsi de suite jusqu'à ce que concept et expérience soient parfaitement adéquats l'un à l'autre. Cette coïncidence définit l'idée concrète et le savoir absolu."⁷⁴

Par la suite, Husserl affirme que la chose n'existe pas en dehors de la conscience du sujet, tributaire de l'expérience qu'il a de la réalité. Ce philosophe s'attarde à la perception comme inscrite dans "le flux vécu de la présence"⁷⁵ et comme dérivée de données sensorielles bien plus larges que les données logiques. C'est l'abandon de la croyance en une réalité en soi, absolue, en dehors de la conscience...Mais la conscience ne peut être totale et objective.

"Il faut dire, au contraire, que la conscience est toujours visée intentionnelle d'un objet. L'image qu'on doit lui appliquer pour la comprendre n'est pas celle du récipient ou du contenant d'un contenu, mais celle d'un phare qui illumine."⁷⁶

Les choses se passent comme s'il y avait entre la conscience et la réalité observée une lumière. Or les visées du faisceau lumineux peuvent être aussi variées dans le sens de la conscience à l'objet que dans le trajet inverse.⁷⁷ Il y a une transitivity de la perception. La perception englobe ce qui est saisi par tous les sens, en tenant compte des multiples visées

⁷⁴ Alphonse de Waelhens, "Phénoménologie", Encyclopaedia Universalis, tome 18, p.21

⁷⁵ Ibidem

⁷⁶ Idem, p.22

⁷⁷ Image faisant référence aux théories anciennes de la vision cherchant à savoir si le rayon lumineux est produit par l'oeil ou engendré par l'objet.

du sujet et des apparences de l'oeuvre. Oui, l'observateur change de points de vue continuellement, et il voit comment il est vu. Il est à la fois sujet et objet. "L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible."⁷⁸ Il deviendra donc le sujet de la sculpture aussi.

Pour les phénoménologues, il y a dans le voir plus qu'une intervention de l'oeil, mais encore celle du corps entier. On y trouve de plus l'intervention de la partie intuitive de l'esprit qui cherchera les structures de signification des données de l'expérience. C'est grâce à l'imagination, qui nourrit l'intuition, que le regardeur en vient à élaborer "une série d'ontologies régionales, matérielles ou formelles."⁷⁹ On retrouve ici une connexion directe au savoir postmoderne, qui tient de la localité et de la paralogie. Finalement il faut spécifier que "la conception phénoménologique de la perception aussi ne prend pas modèle sur la conception psychologique de ces mêmes notions"⁸⁰; c'est l'expérience comme phénomène philosophique qui est le sujet d'étude et le catalyseur de la créativité minimaliste. Et la perception est le croisement de la subjectivité d'un regardeur avec la subjectivité de l'autre et de ceux-ci avec la rationalité, qui constate l'interaction des expériences. On abat conséquemment l'apparente contradiction qui existe entre l'apologie de l'expérience d'une oeuvre et le désir minimaliste de produire des oeuvres qui soient toute extériorité.

C'est à l'instar du philosophe français Merleau-Ponty que les Minimalistes suggèrent des expériences perceptuelles nouvelles

⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty, L'oeil et l'esprit, Paris, Gallimard, 1985, p.18

⁷⁹ de Waelhens, loc. cit., p.22

⁸⁰ Ibidem

qui se situent plus près de la mise au jour des effets du voir sur la conscience que de la révélation de l'idée anachronique d'une réalité objective. C'est l'impératif du retour aux choses, au noeud qui lie le sentant avec le senti, au chiasme de la sensibilité étendue..."Le chiasme est un rapport de croisement et d'échange."⁸¹ Le but de l'art postformaliste est de favoriser l'art du percevoir.

"Through this approach the sculpted form is not an end in itself, but only the means - the vehicle - by which perceptual experience are made possible."⁸²

Cette expérimentation ouvrira sur une connaissance ébauchée par un sujet en perpétuelle mutation dans le continuum espace/temps. La signification de l'oeuvre aura les propriétés de l'événement porteur des expériences vécues dans le flux de la durée et inscrites dans un lieu.

⁸¹ Krauss, "Richard Serra", p.52

⁸² Jack Burnham, Beyond Modern Sculpture, New York, George Braziller, 1968, p.174

2.15 L'espace étendu: un nouveau concept

L'espace est le lieu et l'objet de la sculpture depuis des millénaires. Il est une dimension primaire que nous expérimentons plus ou moins consciemment. L'espace étendu est à la base de la sculpture postformaliste. D'une part la forme prend son sens dans la relation qu'elle entretient avec le lieu: la situation de l'oeuvre est elle-même un "véhicule de sens"⁸³; d'autre part le lieu à son tour révèle ses énergies bien davantage lorsqu'il est habité, visité, que simplement appréhendé par l'oeil.

2.151 Le lieu du corps

L'espace minimaliste établit, à la différence des espaces sculpturaux précédents, des relations au sein d'un réseau élargi sollicité par l'oeuvre. Il comprend tout le volume retenu dans un lieu, même à ciel ouvert...Ce lieu d'ailleurs, ne répond plus à sa fonction d'espace de représentation. Il est utilisé dans sa globalité comme élément non délimité au sein duquel le mouvement du regardeur opère des visées sur l'ensemble de l'oeuvre. Il est le substrat de l'expérience phénoménologique. Krauss, commentant la perception des formes dans l'oeuvre Sans titre (poutres en L de 1965) de Robert Morris, en témoigne.

"Thus no matter how clearly we might **understand** that the three Ls are identical (in structure and dimension), it is impossible to see them as the same. Therefore, Morris seems to be saying, the "fact" of the objects' similarity belongs to a logic that exists **prior** to experience; because at the moment of experience, or **in** experience, the Ls defeat this logic and are "different". Their "sameness" belongs only to an ideal structure - an inner being that we cannot see. Their difference belongs to their exterior - to the point at which they surface into the public world of our experience." ⁸⁴

⁸³ "Richard Serra", p.59

⁸⁴ Krauss, Passages..., p.266-267

Il y a un a priori à la connaissance, pourraient clamer paradoxalement les Minimalistes; mais il est mouvant, variable, et situationnel. C'est le corps, instrument de communication, qui apparaît comme le moyen le plus total pour saisir l'oeuvre.

"...le fait que ce corps a un devant, d'où il voit, et un dos, dont il connaît l'existence mais qu'il ne voit pas. C'est pourtant cette face non vue et non visible de son corps qui donne de l'épaisseur à l'univers du spectateur, qui l'assure que les choses ont des envers, à savoir ces faces qui, dissimulées à son regard, se dévoilent les unes aux autres...l'orientation de ce corps est la condition préalable à la "connaissance de la densité", et de la pluralité des aspects, de la structure..."⁸⁵

Au demeurant, l'expérimentation que le regardeur fait de l'espace, passe par un retour à son propre corps, et l'expérience du mouvement intégré dans l'oeuvre questionne la place centrale du corps dans l'art. Prenons, par exemple, l'oeuvre Corridor (1968-1970) de Bruce Nauman. Elle offre comme point focal l'image même du regardeur en mouvement. Celui-ci est donc présent comme le sujet de l'objet sculptural qu'il regarde. Mais l'oeuvre ne lui permet de se saisir que partiellement, et provisoirement, car à mesure que le spectateur avance vers le moniteur-vidéo qui lui fournit sa propre image, cette image s'éloigne. En plus, il ne se perçoit pas frontalement mais postérieurement, ni centralement, mais parfois périphériquement ou de façon décentrée, conformément à la position qu'il occupe dans l'oeuvre et par rapport à la caméra-vidéo qui capte sa présence.

"This sense of a moving center within the viewer's own body is yet another attack on the conventions of sculpture as they had been maintained throughout the century."⁸⁶

⁸⁵ Krauss, "Richard Serra", p.43

⁸⁶ Krauss, Passages..., p.240

Le corps donne sa palpabilité au visuel. Le corps et sa matérialité dans ses coordonnées. Le vu avait communiqué une connaissance rationnelle de la réalité, mais le senti spectral et différentiel que procure le corps la multiplie, la complexifie. Le corps avait toujours été perçu comme le siège d'une vision syncrétique, parce que l'intellect résidait en son centre (le cerveau) mais plusieurs artistes remettent en cause cette conception. On assiste au déplacement de l'organe perceptuel de l'oeil (l'esprit) vers celui du corps, et de ce fait, vers toutes les régions du corps. On assiste aussi au déplacement du point focal du centre de l'oeuvre vers celui de ses lieux déployés. C'est un acte radical de décentration du lieu de signification du corps et de l'oeuvre vers leurs surfaces, empreintes des dimensions espace/temps.

"What I have been arguing is that the sculpture of our own time continues this project of decentering through a vocabulary of form that is radically abstract. The abstractness of minimalism makes it less easy to recognize the human body in those works and therefore less easy to project ourselves into the space of that sculpture with all of our settled prejudices left intact. Yet our bodies and our experience of our bodies continue to be the subject of this sculpture - even when a work is made of several tons of earth."⁸⁷

2.152 L'espace pénétré

L'oeuvre minimale est souvent monumentale et elle est gigantesque lorsqu'elle privilégie la nature comme lieu...et objet. Elle est faite pour être pénétrée. Ici encore, Heizer, comme Nauman l'avait fait, rappelle et provoque dans Double Negative (1965) la remise en question des conceptions traditionnelles de saisie de l'oeuvre. Il convoque le déplacement et le décentrement du regardeur. C'est seulement en occupant différentes positions excentriques dans l'oeuvre que nous

⁸⁷ Idem, p. 279

pouvons nous en faire une image complète. Ce n'est pas à partir du centre car le centre est inaccessible, c'est un ravin. Il devient extérieur à ce que je peux m'appropriier de l'oeuvre en y circulant. Ce centre est la métaphore du monde extérieur inséré dans l'être intérieur du corps. Un centre qui évoque le dehors et son rôle au niveau des motivations et des significations. Espace extérieur situé au centre de la sculpture, au centre de notre corps. Car notre centre n'est pas nécessairement "essence". Il n'est pas absolu. Cette stratégie artistique propose par analogie une alternative à l'atteinte de la connaissance de nous-mêmes. Krauss affirme...

"It is a metaphor for the self as it is known through its appearance to the other. The effect of Double Negative is to declare the eccentricity of the position we occupy relative to our physical and psychological centers."⁸⁸

La sculpture monolithique s'accaparait d'un cube virtuel. Mais la sculpture postformaliste intervient dans le flux espace/temps et l'utilise, le déploie, le fait chair. La sculpture comme monument rendait le temps captif. Elle procède maintenant à l'addition de tous les **ici et maintenant** de la présence immédiate. Ce passage vers la fluidité des dimensions primales de notre univers sert à mettre l'artiste et le regardeur devant une chose matérielle qui puisse déclencher des sensations de réciprocité, d'adhésion momentanée, de connaissance subite. Krauss trouve en cela une analogie à la mémoire involontaire qu'explore Marcel Proust: révélation d'une connaissance du monde dépassant l'intellect et située dans le moment présent, celui qui fuit. J'ajouterai que l'effet de connaissance est proche de celui que réclamaient les Surréalistes...Les oeuvres minimalistes portent leur sens dans l'unicité de leur situation et des relations qu'elles établissent avec l'espace qu'elles

⁸⁸ Idem, p.280

interpellent.

"This "difference" is their sculptural meaning; and this meaning is dependent upon the connection of these shapes to the space of experience."⁸⁹

Elles sont des champs d'exploration des plus riches et ouvrent sur d'autres encore...

"Tous s'accordent pour donner à l'oeuvre la fonction d'un instrument au service d'une expérience ou d'une action. Pour cette raison, la brève floraison de l'art minimal en tant que phénomène collectif a joué un rôle extrêmement important: tel un goulot historique, il a fait converger en lui toutes les innovations issues de l'expressionnisme abstrait, sous leur forme la plus radicale, l'accélération du courant favorisant un brassage jamais connu auparavant. C'est ce qui justifie l'appellation de post-minimal donnée à l'art qui se situe dans le prolongement historique de ce mouvement."⁹⁰

2.2 ANALYSE SPECIFIQUE : STRUCTURE LOGIQUE

2.21 Pas d'historicisme

Au printemps 1979, Rosalind Krauss publie dans la revue October ce qu'elle a appelé la cartographie des expériences postformalistes sculpturales. Elle s'interroge sur l'infiltration dans les oeuvres d'art d'une "impureté" qui devient manifeste par le choix de matières et de techniques empruntées hors champs, par les alliances des domaines artistiques jusque là spécifiques et autonomes. Bref, elle réfléchit sur l'éclatement de la pratique artistique dans un ensemble hétérogène. Elle regardera ces manifestations sculpturales contemporaines du

⁸⁹ Idem, p.267

⁹⁰ Franz Meyer, "La nouvelle sculpture des années soixante", Qu'est-ce que la sculpture moderne?, p.308

minimalisme et du post-minimalisme du point de vue de leur structure logique, et non de celui de leurs filiations, qu'elle juge du reste impossibles à établir.

Krauss ne souscrit pas à la thèse historiciste qui voit dans l'éclatement postformaliste la poursuite de l'exigence de nouveauté de l'avant-garde moderniste. Car l'historicisme se présente comme une vérité permanente voulant que l'histoire soit la source de tout mouvement évolutif et que la singularité culturelle détermine le développement de tout phénomène. Les différences entre l'ancien et le nouveau sont ainsi atténuées et les causes qui les ont amenées sont supposées être circonscrites dans le champ de la réalité passée.

Krauss se penche sur les parentés attribuées au minimalisme chez les Tatlin, Gabo, Lissitzky, et autres... Bien sûr Tatlin s'est, le premier, préoccupé de l'espace sculptural agrandi. Il a tenu compte de l'environnement comme partie intégrante de la structure logique de l'objet présenté. Son oeuvre Relief en coin (1915) affirme cette préoccupation et suggère de plus, par son asymétrie complexe, l'inexistence d'un centre interne et idéal à l'oeuvre. Krauss a raison, ce sont des propos minimalistes, résolument avant-gardistes pour l'époque, qui touchent un aspect général de l'art des années 60. Le critique québécois René Payant abonde aussi dans cette même perceptions des complicités esthétiques.

"On imaginerait alors une histoire où... les enchaînements ne seraient pas de causalité mais selon des branchements intensifs: confluences, boucles, entrelacs. Une écriture de l'histoire qui n'établirait pas des filiations mais révélerait des affinités, qui ne traquerait pas des influences mais dramatiserait des frictions."⁹¹, ⁹²

⁹¹ René Payant dans Histoire en quatre temps, Montréal, Musée d'art contemporain, 1987, p.43

Quant aux filiations des Minimalistes avec Gabo et Lissitsky, Krauss les conteste, parce que les propos de ceux-ci diffèrent diamétralement de ceux qui nous occupent. En effet, chez Gabo, le réel contient une transcendance: l'artiste effectue une percée conceptuelle des objets qu'il fabrique: il tente ainsi de révéler des structures internes considérées comme absolues. Une grande distance donc apparaît entre la matérialité et la contingence du minimalisme et l'absolutisme du constructivisme. Cette brèche fondamentale efface l'apparente similitude de l'un et l'autre mouvement dû à leur emploi de la géométrie. La critique historisante a pourtant aplani ces différences marquantes.

"The new is made comfortable by being made familiar, since it is seen as having gradually evolved from the forms of the past. Historicism works on the new and different to diminish newness and mitigate difference. It makes a place for change in our experience by evoking the model of evolution..."⁹³

Krauss affirme qu'avec les oeuvres que les années 70 nous offrent - accumulations de bois ou de terre, monceaux de matériaux mous, empilades de rebuts, et encore - les liens avec la tradition sculpturale sont de plus en plus difficiles à établir. La critique évolutionniste déploie pourtant un effort supplémentaire pour trouver un fil parental transculturel dans certaines réalisations de civilisations archaïques jusque là oubliées: en imputant l'antériorité des oeuvres minimalistes aux pierres de Stonehenge ou aux lignes tracées des Nazca, par

⁹² René Payant (1949-1987) a été professeur d'histoire et de théories de l'art à l'Université de Montréal. Il a rédigé de nombreux articles critiques dans des revues québécoises, canadiennes et étrangères. Il a aussi plusieurs catalogues d'exposition.

⁹³ Rosalind Krauss, "Sculpture in the expanded field", dans Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge (EU)/London (ANgl.), The MIT Press, 1986, p.279

exemple, elle leur a trouvé une légitimation passant, lorsque le lien était trop ténu, par le relais des sculptures primitivistes du début du XXe siècle.

"But in doing all of this, the very term we had thought we were saving - sculpture - has begun to be somewhat obscured. We had thought to use the universal category to authenticate a group of particulars, but the category has now been forced to cover such a heterogeneity that it is, itself, in danger of collapsing. And so we stare at the pit in the earth and think we both do and don't know what sculpture is."⁹⁴

En effet, on questionne énormément la nature de la sculpture. Pas de filiation directe au minimalisme mais certainement une cristallisation du genre de la sculpture qui jusque là est restée déterminée par la tradition. En effet, la logique de la sculpture est intimement reliée à celle du monument et ce champ artistique n'a pas été défini comme une catégorie universelle dont les termes font place à beaucoup de changements. En tant que telle, la sculpture a des fonctions commémoratives et indicatives: elle représente un personnage, décrit un événement historique, incarne une légende mythologique ou une croyance religieuse. A cause de cette fonction de représentation, une place physique propre lui est assignée: elle est intimement reliée au lieu qu'elle marque, dont elle peut même prescrire l'utilisation, et dont elle active la mémoire.

"Because they thus function in relation to the logic of representation and marking, sculptures are normally figurative and vertical, their pedestals [sic] an important part of the sculpture since they mediate between actual site and representational sign. There is nothing very mysterious about this logic; understood and inhabited, it was the source of a tremendous production of sculpture during centuries of Western art."⁹⁵

⁹⁴ Ibidem

⁹⁵ Ibidem

Pourtant, à la fin du XIXe siècle, certaines oeuvres de Rodin rompent avec ces conventions sculpturales: les Portes de l'Enfer (1880-1917) et Balzac (1897) ne se retrouveront pas aux endroits pour lesquels elles avaient été commandées, et toutes deux seront reproduites en plusieurs exemplaires, aussi bien qu'exposées dans différents lieux. Balzac, par ailleurs, était empreinte d'un tel degré de subjectivité que l'auteur même ne croyait plus à son acceptation par les commanditaires... Ces oeuvres représentent pour Krauss le passage de la sculpture à l'ère moderniste, caractérisée dès lors par la perte de son site et par l'apparition graduelle de l'abstraction et par là, de l'autoréférentialité. La sculpture devient nomade et autonome.

Brancusi fait sienne cette caractéristique du nomadisme. D'une part, il fait disparaître les socles de ses oeuvres en les y intégrant dans un continuum formel, soit par absorption (La colonne sans fin (1937-1938)) ou par fétichisation (Le Commencement du Monde (1924)); il les a rendus ainsi objets eux-mêmes; la base a perdu son statut de support et ne marque plus le lien avec un lieu précis.

D'autre part, Brancusi a utilisé le fragment dans ses créations: les têtes, les torsos, les ailes sont coupées de leur entier, et pourtant imposent une complétude. Donc, nomadisme quant au site, et aussi nomadisme quant à la structure originelle, et à la référence.

La sculpture a désormais perdu son statut de monument traditionnel. Elle en est même la négation. Elle raconte une histoire qui n'a aucun passé, aucune linéarité - c'est l'histoire immédiate de l'esprit qui crée, l'histoire du matériau, des formes et de leurs rapports; elle ne relève d'aucun site puisqu'elle se réfère à des zones inexplorées qui n'ont pas de lieu. Affranchie de son rôle commémoratif, elle

explore à fond des espaces idéels jusqu'aux limites des conventions sculpturales, en s'adjoignant les matériaux nouveaux, l'objet trouvé, le mouvement, la picturalité, les mondes de l'inconscient, du primitivisme par des techniques d'assemblage (collage et soudure). Elle dénie les canons esthétiques.

Mais bientôt, sous l'impulsion du formalisme, elle évacue l'illusion. C'est l'épuration de l'oeuvre: la matérialité le faire artistique deviennent le sujet privilégié. Les moyens d'expression deviennent la fin de l'oeuvre.

La quête greenbergienne de ce qui est propre à la sculpture affirme que ni la couleur, ni la ligne, ni le volume, ni le fait qu'elle est monument ne constituent des éléments exclusifs qui la détermine. D'ores et déjà, la sculpture sasse ses diverses composantes, pour n'en retenir que les termes proposés à la négative. Son identité est précaire.

"At this point modernist sculpture appeared as a kind of black hole in the space of consciousness, something whose positive content was increasingly difficult to define, something that was possible to locate only in terms of what it was not. "Sculpture is what you bump into when you back up to see a painting," Barnett Newman said in the fifties."⁹⁶

2.211 Seulement des non-catégories

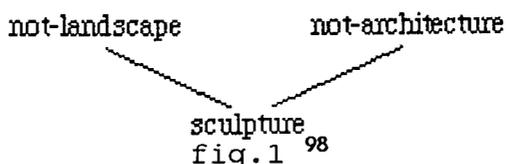
Si l'abolition du socle a permis à la sculpture d'envahir l'espace même du spectateur, dans quel que lieu où elle soit présentée, il n'en reste pas moins pour Krauss que l'oeuvre sculpturale est un objet d'art sans catégorie logique, décrit comme "quelque chose dessus ou en avant d'un édifice qui n'est pas l'édifice, ou quelque chose qui est dans le paysage mais qui

⁹⁶ Idem, p.280-281

n'est pas le paysage." ⁹⁷

Les exemples les plus explicites de cette situation de "catégorie sans appartenance" sont deux oeuvres de Robert Morris. L'une est une installation faite de grandes formes géométriques simples posées au sol et au mur d'une galerie, et interférant singulièrement avec l'espace de la galerie; l'oeuvre est quelque chose qui est dans la pièce, s'y intégrant mais ne constituant pas la pièce. L'autre exemple est une oeuvre extérieure de Morris, composée de boîtes faites de miroirs réfléchissant. Elle prolonge le paysage, mais s'en distinguant en même temps, parce qu'elle fait intrusion dans l'environnement urbain. Krauss explique et représente ainsi pareil phénomène:

"In this sense sculpture had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions. Sculpture, it could be said, had ceased being a positivity, and was now the category that resulted from the addition of the **not-landscape** to the **not-architecture**. Diagrammatically expressed, the limit of modernist sculpture, the addition of the neither/nor, looks like this:



Cette définition par la négative est l'expression des limites qu'a atteintes la sculpture moderniste dans sa définition, limites que transgressera la sculpture postmoderniste.

Même si la sculpture semble être dans un vide ontologique, les exclusions sur lesquelles elle table pour se définir sont intéressantes puisqu'elles proposent que la sculpture est suspendue entre le construit et le non-construit, le culturel et

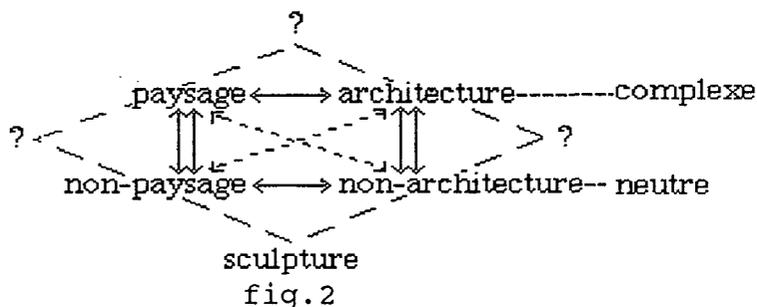
⁹⁷ Traduction d'un extrait de Krauss, Passages... p.282

⁹⁸ Idem, p.282

le naturel. Krauss souligne que les sculpteurs des années 60 se sont intéressés aux limites extérieures des termes d'exclusion tenant lieu de définisseurs de leur champ d'investigation.

2.212 Et des expansions logiques

Krauss observe que ces définisseurs négatifs sont en opposition logique, opposition que les grands universaux léviStraussiens ont mis en évidence. Or, par une simple inversion, ne pourrait-on pas exprimer la même opposition mais d'une façon affirmative? De là, si l'on procède à une expansion logique⁹⁹, la "non-architecture" pourrait s'exprimer par le "paysage", et le "non-paysage" par l'"architecture". Selon cette logique, un ensemble de couples binaires est transformé en champ quaternaire rendant compte de leur opposition originelle, leur donnant à la fois une expansion. Ce champ élargi offre désormais la configuration suivante:



La sculpture est exprimée dans l'axe neutre de ce carré logique, en "non-paysage" et "non-architecture"; or il est possible de concevoir, au pôle opposé et dans l'axe complexe du carré, quelque chose qui se constitue à la fois de "paysage" et d'"architecture".

2.22 Le "champ étendu"

Mais procéder à un tel élargissement implique le retour dans le

⁹⁹ Elaborée selon le modèle "groupe Klein", utilisé en mathématiques, et nommé aussi "groupe Piaget" lorsque qu'utilisé par les structuralistes en sciences humaines.

champ des arts visuels de deux réalités qui en avaient été bannies depuis longtemps, soit l'architecture et le paysage. Krauss affirme que c'est à cause de la détermination idéologique des domaines artistiques que le concept de sculpture, depuis la Renaissance, est resté restreint, confiné à la logique du monument. Au XXe siècle, si ces termes ont pu être utilisés pour définir la sculpture, ce n'est que sous leur forme négative ou neutre. Pourtant, même si notre culture s'est refusée à élaborer des créations sur l'axe complexe de la logique du champ étendu, il semble que d'autres l'aient maintes fois fait, il y a déjà longtemps: les jardins japonais, les labyrinthes et les dédales procèdent tous à la fois du paysage et de l'architecture. Ils n'ont pas été considérés comme une forme dégénérée ou comme une variante de la sculpture, mais ils ont été inclus dans l'étendue d'un univers artistique dont la sculpture était un volet. En fait, l'intérêt qu'ils suscitent ne tient pas au fait qu'ils fassent partie de la sculpture mais plutôt qu'ils en soient différents et même opposés.

"The expanded field is thus generated by problematizing the set of oppositions between which the modernist category **sculpture** is suspended. And once this has happened, once one is able to think one's way into this expansion, there are - logically - three other categories that one can envision, all of them a condition of the field itself, and none of them assimilable to **sculpture**. Because as we can see, **sculpture** is no longer the privileged middle term between two things that it isn't. **Sculpture** is rather only one term on the periphery of a field in which there are other, differently structured possibilities. And has thereby gained the "permission" to think these other forms."¹⁰⁰

Le diagramme complété comporte les termes suivants:

¹⁰⁰ Idem, p.284

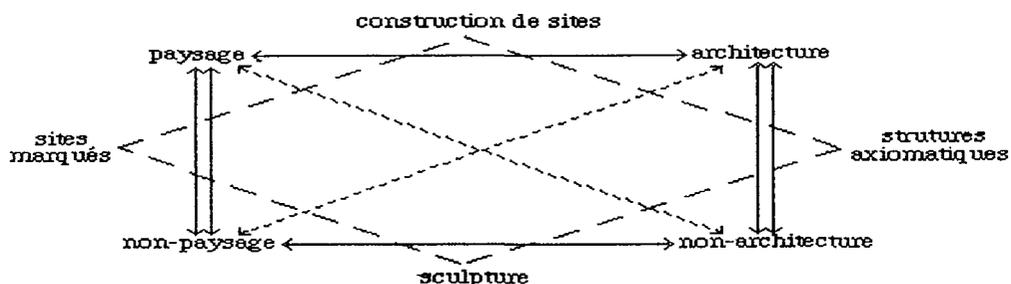


fig. 3

Plusieurs artistes ressentent, à peu près en même temps, soit à la fin des années 60, une permission sinon une pression à opérer dans le nouveau champ élargi des arts visuels...

A cette époque, les manifestations artistiques de type postmoderne se sont multipliées. Certains artistes construisent littéralement des sites. A la Kent State University, Robert Smithson propose son Partially Buried Woodshed et Robert Morris construit en Hollande un observatoire à partir de bois et de gazon. Peu après, Smithson exploite une autre extrémité du champ culturel agrandi, composant avec les termes paysage/non-paysage: il manipule le site naturel de Great Salt Lake en Utah (Etats-Unis), en y inscrivant une énorme spirale, Spiral Jetty (1969-70), inspirée de l'histoire mythique du lieu et des énergies qui s'en dégagent. De son côté, Dennis Oppenheim marque de son Time Line (1968) un vaste site en le calquant sur une réalité conceptuelle. L'année suivante, au Québec, Bill Vazan trace, sur le sol du Musée des beaux-arts de Montréal, des lignes conçues comme pointillés d'une ligne imaginaire mondiale (Ligne mondiale (1969-71)).¹⁰¹ Au niveau du regroupement architecture/non-architecture, des édifications partielles ou des dessins rendent compte du travail d'artistes comme Sol LeWitt ou Richard Serra, sur les conditions abstraites d'ouverture et de fermeture d'un espace construit donné. Chez

¹⁰¹ Le plus souvent ces interventions de nature éphémère subsistent grâce à la photographie.

nous, on peut penser à l'oeuvre Steel Echelon (1984-85) de Murray MacDonald et, aux oeuvres comme Toriito (1990) de François Robidoux de Québec.

En prenant conscience des pôles du nouveau champ artistique, les artistes créent des oeuvres qui sont structurées différemment de la sculpture même la plus moderne. On vient d'assister à une rupture définitive avec les domaines culturels traditionnels. Le projet moderniste réflexif a été poussé à ses limites jusqu'à ce qu'un changement - qu'on dira postmoderne - survienne dans les modes de pensée: on agrandit logiquement mais par inversion, une définition qui s'était posée, finalement, comme essentiellement négative. C'est un moment historique qui ne s'inscrit pas dans la continuité moderniste, mais tient plutôt d'une modification de la logique appliquée jusque là aux arts.

Dans ces manifestations postmodernes, la pureté moderniste reposant sur la spécificité de la peinture ou de la sculpture est évacuée: les artistes dérivent d'un pôle à l'autre de la structure culturelle désormais étendue, utilisant successivement des composantes diverses pour leurs oeuvres. Ils choisissent, combinent, altèrent les média de façons surprenantes. C'est l'anti-spécialité. C'est l'impureté. Ces nouvelles pratiques issues de l'ouverture sont taxées d'éclectiques par certains critiques. Pourtant elles trouvent leur consistance à l'intérieur du champ étendu: leur logique ne tient plus du médium exploité mais des nouveaux regroupements rationnels de termes culturels ancestralement isolés:

"..it is obvious that the logic of the space of postmodernist practice is no longer organized around the definition of a given medium on the grounds of material, or, for that matter, the perception of material. It is organized instead through the universe of terms that are felt to be

in opposition within a cultural situation."¹⁰²

A l'instar de Baudelaire qui indique que toute oeuvre doit être jugée selon les critères fournis par la logique interne du medium, Krauss maintient que l'oeuvre la plus forte réflétera les conditions du carré logique. Elle cite en exemple l'installtion Untitled (1974) de Joel Shapiro. Krauss insiste sur l'importance de la rupture historique complète qu'ont amenée ces manifestations artistiques, et sur leur rôle déterminant dans l'histoire de l'art. Elle a donné les points de repère de ce changement en identifiant des zones de jonctions et de disjonctions entre des termes culturels et naturels, qui s'étaient toujours exclus mutuellement. Elle propose une carte globale sur laquelle les artistes pratiquent différents parcours. Alain Laframboise apporte la réflexion suivante:

"La carte joue souvent à la "scène totalisante", elle vise à la lisibilité maximale, à l'homogénéité des territoires, alors que le parcours s'autorise souvent aux déplacements, aux dépassements."¹⁰³, ¹⁰⁴

Il reste à explorer à fond, dit Krauss, les déterminants culturels de l'opposition à travers laquelle un champ est structuré, et les conditions du possible qui ont provoqué le virage postmoderne... On est ici bien loin de la constitution de l'arbre généalogique; on doit s'attarder plutôt aux structures logiques...possibles de la culture.

2.23 Jeux de langage

Le postmodernisme s'immisce dans le projet moderniste. Il interrompt la tendance vers un équilibre stable. Graduellement,

¹⁰² Idem, p.289

¹⁰³ Où est le fragment?, Montréal, Musée d'art contemporain, 1987

¹⁰⁴ Alain Laframboise est artiste, critique et professeur au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal.

la pureté du médium sera évacuée. Le lieu de l'art postmoderne, tributaire des nouvelles voies d'acquisition de la connaissance, se situe entre les arts. Il se loge dans l'intertexte. Le postmodernisme de la première vague est radical. Il est basé sur la déconstruction des codes antérieurs, l'auto-critique, et l'innovation. Le postmodernisme de la deuxième vague ne rompt pas avec l'histoire; au contraire, il utilise les acquis de la modernité, mais avec un retour au je qui marque un désir de communicabilité plus accentué qu'auparavant. Il privilégie l'allégorie comme coup de langage et réinstaure la figuration dans le champ de l'art. L'essence de la nouvelle figuration ne réside pas dans l'image, mais plutôt dans sa relation au spectateur et dans la manipulation des codes. En figuration, on ne pratique plus la mimesis, mais on fabrique une image hybride, fortement abrégée, qui rend sa force primaire. Un métalangage s'élabore, correspondant à l'envergure des savoirs acquis et pressentis. Il marque une tendance vers l'universel, par-dessus les drames privés

2.3 LA SCULPTURE QUÉBÉCOISE

2.31 Modernité sculpturale d'ici ¹⁰⁵

2.311 Antériorités

D'après les historiens, les plus anciens occupants de ce territoire sont ici depuis approximativement 2500 avant Jésus-Christ. Ces gens, des nomades, se répartissent en différentes nations ou tribus, et ils s'attachent peu aux biens matériels car leur préoccupation constante est d'assurer, par maints

¹⁰⁵ Par "ici", nous entendons l'espace géopolitique appelé le Québec depuis la Confédération canadienne. "Ici" comprend donc l'Iroquoisie laurentienne, occupant les basses terres du Saint-Laurent et les pays algonquiens, situés dans les régions forestières plus septentrionales.

efforts, leur survie. Lorsqu'ils ont épuisé les ressources de leur environnement immédiat, ils quittent le village qu'ils ont habité pendant 10 à 25 ans, pour s'installer ailleurs. L'exigence de leur vie et la précarité de leur situation peut expliquer l'absence de temples ou d'édifices gouvernementaux et la rareté des objets d'art. Par contre on sait qu'aux portes des maisons-longues abritant leurs grandes familles..."A l'extérieur, sur le pan des vestibules construits aux extrémités, il était fréquent de trouver des signes d'identification peints ou sculptés." ¹⁰⁶ On a vu aussi des idéogrammes d'animaux totémiques représentant différentes tribus servir de signature à certains traités avec les Blancs. Par ailleurs, l'archéologie a permis de reconstituer différents objets de poterie servant à l'entreposage ou à la cuisson des denrées et décorés de motifs linéaires simples. Elle a découvert quelques outils de cuivre natif, des instruments de pierre, des jouets, des colliers et des pipes, zoomorphiques ou anthropomorphiques, utilisées lors de rituels religieux. On peut dire que l'art amérindien d'ici est transmis surtout par les vêtements et leurs humbles accessoires, brodés d'aiguilles de porc-épic ou de perles de coquillages. En regard de ce qui nous est parvenu et de l'état de nos connaissances, l'art iroquoien n'a pas d'impact notable sur l'art québécois qui suit.

La pratique de la sculpture prend un virage à la fondation de la Nouvelle-France par les Blancs. En effet, les artistes de souche européenne immédiatement sollicités par un système social pressé de poser ses assises politiques, économiques et culturelles, sont les sculpteurs. L'Eglise se révèle vite comme le principal commanditaire des arts: elle a besoin de mobilier, statues, accessoires et ornements liturgiques pour ses fabriques

¹⁰⁶ Le monde de Jacques Cartier. L'aventure au XVI^e siècle. Paris et Montréal, Berger-Levrault et Libre-Expression, 1984, p.77 (sous la direction de F. Braudel et M. Mollat du Jourdin).

paroissiales et ses communautés religieuses. Les XVII^e et XVIII^e siècles dotent la colonie de magnifiques objets de culte faits de bois polychromé ou couvert de feuilles d'or. Un Leblond dit Latour, des Levasseur, un Liébert et des Baillairgé se sont succédés jusqu'au milieu du XIX^e siècle; alors, d'autres sculpteurs tels François-Xavier Berlinguet, Jean-Baptiste Côté, Louis Jobin, plus tard Louis-Philippe Hébert, répondent aux commandes de monuments commémoratifs qui font écho à l'esprit nationaliste de l'époque; et bientôt encore voient-ils leurs habiletés requises par les bourgeoisies commerçantes et intellectuelles qui leur font exécuter des enseignes, des sigles, des figures de proue; fréquemment, désormais, leurs services sont-ils requis par les diverses associations professionnelles et culturelles. Nous sommes en présence de sculptures essentiellement en bois qui entretiennent un récit social unificateur, qu'il soit religieux, historique ou social. Au début du XX^e siècle, principalement avec les Alfred Laliberté et les Marc-Aurèle De Foy Suzor-Côté, la sculpture sur bronze fait son apparition tout en relatant les moeurs, les traditions et les légendes populaires. Les quelques rares autres sculpteurs des années 20, puis 30, ont aussi une pratique figurative, mais au sein de laquelle s'insinuent une stylisation des formes et une nouvelle mise en valeur des surfaces.

2.312 Les années 40 et 50

La modernité québécoise qui réactualise son esprit d'avant-garde pendant les années 40, se manifeste d'abord par l'avènement d'une peinture non figurative et surréaliste. Ce n'est qu'à la fin des années 40 qu'apparaissent les pionniers de la sculpture contemporaine. Il semble que plusieurs puisent dans les cultures archaïques l'inspiration qui les libérera des diktats des

oeuvres de commande.¹⁰⁷ Louis Archambault utilise des médiums nouveaux chez nous, soit la céramique et l'acier. Non seulement il modèle, mais encore il assemble par soudage un matériau pré-usiné...Avec lui le vide prend une valeur positive car les volumes sont percés. Avec lui les formes schématisées naissent au profit d'une abstraction naissante. Pensons à L'Appel (1946) et à l'Oiseau de fer (1951). Pensons encore à la Femme accroupie (1947) de Charles Daudelin qui offre des volumes épurés mais pourtant vitalisés dans leur simplification organique. Par ailleurs, ces années 50 voient poindre au travers des premières oeuvres d'Armand Vaillancourt et de Robert Roussil, une esthétique libérante: celle-ci appelle une remise en question du rôle social de la sculpture et une définition engagée de celui du sculpteur. Avec son oeuvre Justice aux Indiens d'Amérique (1957), Vaillancourt entame son discours revendicateur et persistant pour une plus grande justice sociale:

"Le médium de la sculpture, grâce à eux justement, a connu un rythme de transformation très accéléré au Québec et même de cinq ans en cinq ans, chaque artiste a souvent exploré des voies tout à fait nouvelles..."¹⁰⁸

On remarque que le bois reste prépondérant comme matériau. Dans sa forme brute, il mène à une quantité d'oeuvres qui tiennent du mât totémique. L'exploration des correspondances intimes entre ce matériau et la forme à donner à l'oeuvre constitue une préoccupation qui accouchera d'oeuvres figuratives aussi bien qu'abstraites. En général, la connaissance mais aussi le respect des matériaux deviennent une valeur esthétique importante.

¹⁰⁷ Michel Martin et Gaston Saint-Pierre, La sculpture au Québec. 1946-1961. Naissance et persistance, Québec, Musée du Québec, 1992, p.18

¹⁰⁸ Fernande Saint-Martin, Tendances de la sculpture québécoise, 1960-1970, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1977, p.3

2.313 Les années 60

Pendant les années 60, l'héritage récent et très vivant des Automatistes et des Néo-plasticiens assure l'approfondissement de l'aventure formelle: une bonne part de la sculpture cultive explicitement, analogiquement ou métaphoriquement, des références naturalistes et anthropomorphiques quoiqu'elle soit graduellement pénétrée par l'esprit de l'abstraction. Par ailleurs, on distingue occasionnellement des renvois à la machine, dans le sillon de l'art futuriste italien du début du siècle. Une autre part de notre sculpture est essentiellement abstraite et tient d'une simplification rigoureuse des formes souvent inspirées de la peinture, de l'architecture et des possibilités des nouveaux matériaux utilisés: fer, acier, fonte, laiton, plomb, aluminium, fibre de verre, ciment, etc. Ces matériaux, servis à leur état brut, s'insèrent dans le vocabulaire sculptural, particulièrement sous les mains d'un Henry Saxe qui est devenu, aux côtés d'Ulysse Comtois, un maître à penser de la nouvelle sculpture québécoise:

"Depuis le naturalisme organique de Roussil, Vaillancourt ou Diné, autour des années 50, les formes s'épurent formellement, comme l'avaient laissé entrevoir les sculptures de Borduas en 1951. Le surréalisme archétypal d'un Archambault ou d'un Daudelin se prolonge jusqu'à la dernière moitié des années 60, pour s'ancrer dans les formes primaires et rigoureuses. L'influence structurale et polychromique des Plasticiens: Juneau, Soucy, Tousignant, Molinari ou Comtois, jointe à une préoccupation grandissante du cinétisme de la perception, provoquera des synthèses nouvelles extrêmement riches et nombreuses à la fin des années 60."¹⁰⁹

En outre, il se profile, dans une autre zone du spectre sculptural, un art d'influence minimal où sérialité et horizontalité

¹⁰⁹ Fernande Saint-Martin, "Introduction", Trois générations d'art Québécois 1940, 1950, 1960, Québec/Montréal, Ministère des Affaires culturelles, Musée d'art contemporain, 1976, p.16

constituent les aspects les plus visibles de ce nouveau langage formel:

"A travers les sculptures lumineuses de Mousseau, les bois laminés et polychromés de Comtois et ses oeuvres mobiles, à travers la découverte des plastiques de Sullivan, Heyvaert, Gnass, Gervais, S.Tousignant, LeRoy, Delavalle ou Trudeau, d'assemblages hétéroclites de Lajeunie, Cozic, Cournoyer, ou modulaires de Saxe, se constitue un vaste laboratoire cherchant à transcender le statisme traditionnel de l'objet à trois dimensions. Seuls les coûts de plus en plus prohibitifs de cet art et son exigence de vastes espaces ralentiront peut-être par la suite, l'expansion d'une forme d'expression qui su se déployer aux extrêmes du baroque et du minimalisme."¹¹⁰

Cette sculpture québécoise des années 60 initie une collaboration entre l'industrie et le sculpteur: celui-ci se retrouve partiellement libéré du faire, il s'adjoit une technologie de pointe, et peut se dédier à l'élaboration conceptuelle d'une oeuvre nouvelle, de plus en plus ouverte. Le mouvement réel intervient dans certaines oeuvres. De toutes parts, différentes avenues sont explorées, abordant les problématiques propres à la sculpture moderniste:

"Résolument moderne, cette sculpture l'a été par son aisance à affronter les problèmes les plus contemporains de la sculpture, soit la métamorphose de la fonction du socle et son éventuelle élimination, l'émergence libératrice de la soudure, l'incorporation de l'espace ambiant (ou des vides) dans la forme sculpturale elle-même, l'exploration de nouveaux matériaux de plastique, l'utilisation de la polychromie, etc. etc."¹¹¹

Notons que la place de la sculpture dans l'environnement est accrue de façon significative: parcs, places et édifices publics

¹¹⁰ Ibidem

¹¹¹ Saint-Martin, Tendances ..., p.3

intègrent à leur paysage des oeuvres qui obtiennent ainsi une visibilité publique constante.

Il faut mentionner que certains facteurs socio-culturels contribuent à l'essor que la sculpture connaît alors: les artistes commencent à se regrouper, et constituer une force d'attraction qui vivifie le milieu culturel dans son ensemble, et sculptural en particulier:

"...le domaine de la sculpture connaît un développement spectaculaire avec la création de l'Association des sculpteurs du Québec en 1961 et, par la suite avec de nombreuses expositions ainsi que par sa présence à l'étranger. Plusieurs événements à caractère international viennent stimuler les sculpteurs québécois, tels les Symposiums de 1964 et 1965, de même que Confrontation 65, première manifestation internationale organisée par l'A.S.Q.. Dans le même esprit, des symposiums régionaux sont également organisés par la suite, qui permettent une confrontation avec un public plus vaste. Ce dynamisme conduit à la présentation en 1970 au Musée Rodin, à Paris, d'un Panorama de la sculpture au Québec."¹¹²

C'est un nouveau collectivisme empreint d'un nationalisme fort qui entraîne la création de regroupements d'artistes qui veulent se doter de moyens communs de production, de diffusion et d'intervention. On assiste à la création de groupes multidisciplinaires tels les **Horlogers du Nouvel Age**, **Zirmate** et **Québec Underground** qui actualisent la conception de l'artiste comme agent privilégié de changement social. Ils remettent en question la mythification séculaire du créateur. Ils considèrent une exposition comme une intervention dans la pratique artistique. Donc, une réflexion autour de la fonction sociale de l'artiste est mise en place, appuyée sur un processus de prise en charge commun. S'y jouxent des recherches sur les formes et

¹¹² Réal Lussier, "Eléments rétrospectifs", Repères: art actuel du Québec/Quebec Art now, Montréal, Musée d'art contemporain, 1982, p.8

les matériaux qui deviennent garantes de l'évolution de toute la société québécoise pendant cette décennie de la révolution tranquille.

"Ainsi, l'extraordinaire activité des sculpteurs au cours des années soixante comme la richesse et la variété de leurs propos ont permis à la sculpture d'affirmer son rôle au sein de la collectivité tandis que la lente dématérialisation de l'oeuvre d'art ouvrait la porte, au début des années soixante-dix, à une démarche de plus en plus conceptuelle."¹¹³

Mise à part sa présence éparse sur des places publiques la sculpture moderniste s'est rarement manifestée dans des réseaux corporatifs ou privés. Elle est d'abord victime de l'hésitation des collectionneurs privés à intégrer une oeuvre tridimensionnelle à leur collection. Le type de visibilité populaire dont elle a joui - alimentée de scandales - entraîne une certaine résistance chez les corporations susceptibles de faire des acquisitions. Elle souffre de la persistance de son aura contestataire et agressive. Non seulement pour des raisons idéologiques, mais aussi pour des raisons formelles elle se butte, encore au début des années 70, à la réticence des collectionneurs et de certaines galeries. Parallèlement, la difficulté d'en faire une représentation photographique adéquate diminue ses possibilités de diffusion par voie de catalogues de tous genres... Cette dernière complication explique, du moins en partie, le temps que le journalisme d'art a mis à promouvoir sa présence. "La diffusion de la sculpture ne se fait pas largement dans les périodiques et les histoires de l'art... La revue Parachute est une exception récente et heureuse en la

¹¹³ Anne-Marie Blouin, "Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970", Tendances de la sculpture québécoise. 1960-1970, p.7

matière...¹¹⁴

2.32 Postmodernité . Première vague : Les années 70

2.321 Variantes sur les ancrages

Dans le mouvement de mutation des arts visuels de ce début des années 70, la diffusion de la sculpture comme objet, sera favorisée par un phénomène de transfert culturel:

"L'apparition dans le champ culturel de nouvelles formes d'art - la vidéo et les performances, entre autres - aura sans doute pour effet de faire voir la sculpture, puisqu'il y aura déplacement de la résistance..."¹¹⁵

Quelques galeries privées présenteront désormais des sculptures contemporaines, surtout celles qui tiennent de l'abstraction formelle encore monolithique. De plus, l'approche formaliste de sculpteurs comme Guy Montpetit, Pierre-Roland Diné ou Robert Poulin (illustration 1) élargit sa diffusion chez qui l'anthropomorphisme, même mécaniciste, et la verticalité prédominent. Bois, métal, acier, ciment, fibre plastique sont le plus souvent utilisés.

Mais le besoin pressant des artistes de se servir de l'art pour parler de leurs préoccupations tous azimuts a exigé une structure de production et de diffusion appropriée. Le réseau des galeries parallèles s'est consolidé et institutionnalisé graduellement. Il répond à cette urgence de trouver des lieux qui accueillent ces nouvelles propositions. Des galeries coopératives telles **Média** et **Véhicule** naissent, fondées, dirigées et gérées par des artistes:

"Localement, une des influences les plus pro-

¹¹⁴ Lise Lamarche, "La sculpture", Tendances actuelles au Québec, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980, p.121

¹¹⁵ France Gascon, "L'actualité, quelques voix", Repères: art actuel du Québec, Montréal, Musée d'art contemporain, 1982.

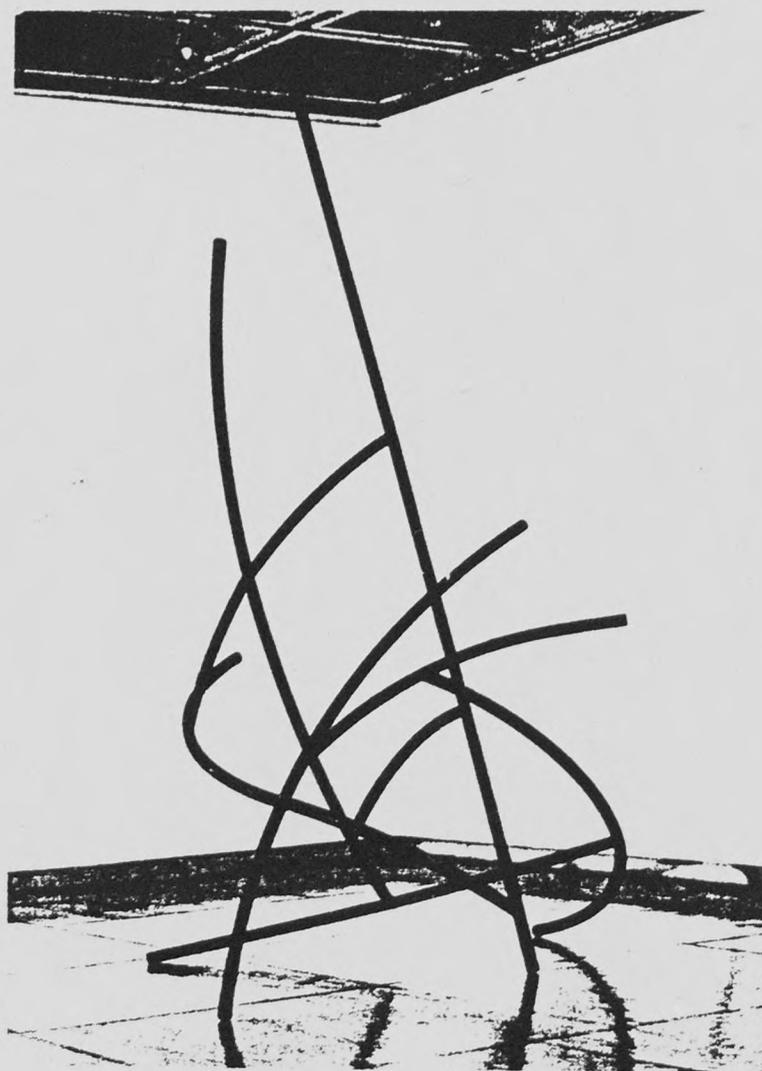


Illustration 1

31177S O (1977)

Robert Poulin

Tiré du catalogue Tendances actuelles au Québec (1980)

fondes de l'art des années soixante-dix est sans aucun doute le phénomène des galeries dites parallèles...Le type d'espace qu'elles privilégient correspond à l'idée de l'oeuvre éclatée qui est le fait des années soixante-dix."¹¹⁶

Des projets collectifs d'exposition tels **Forum 76** et **Corridart** (1976) ¹¹⁷, tout comme le **Symposium international de la sculpture environnementale** (1980) naîtront de ces regroupements fertiles. ¹¹⁸

2.322 Question d'esprit

Les années 70 se définissent par un climat d'ouverture, d'expérimentation et de diversification du champ des arts visuels. Il n'y aura plus d'apaisement possible pour qui regarde cet art d'avant-garde:

"Non seulement avons-nous perdu les "ismes" mais encore les grandes divisions sécurisantes sont-elles dans un équilibre précaire."¹¹⁹

Bien sûr on trouve encore des sculptures formalistes, utilisant souvent des matériaux industrialisés pour jouer sur des tensions formelles et énergétiques. Elles procèdent le plus souvent de l'assemblage. Mais le décroisement des catégories artistiques traditionnelles que l'on a observé aux Etats-Unis pendant les années 60 advient chez nous. Nos artistes font des glissements d'un médium à l'autre, pour accuser la spécificité de leur

¹¹⁶ René Blouin, Aurora borealis. Les cent jours d'art contemporain, Montréal, Ciac.Centre international d'art contemporain, 1985 (textes de René Blouin, Lesley Joynstone, Normand Thériault), p.12

¹¹⁷ Projet issu de programme **Art et culture** des XXIe Jeux olympiques tenus à Montréal en 1976, et écourté pour des raisons politiques.

¹¹⁸ Quelques expositions, accompagnées de catalogues, nous présentent les multiples tendances de cette décennie: **Les moins de 35** (1973), **Périphéries** (1974), **Tendances actuelles au Québec** (1978-1979) et **Repères, art actuel du Québec** (1982).

¹¹⁹ Lamarche, "La sculpture", p.120

vision/discours. Après une pratique de la pureté, fruit d'une démarche définitoire du médium artistique ou d'une exploitation poussée de la substance matérielle de l'objet, ils pratiquent l'impureté, dans une grande liberté d'expression. C'est la pluralité qui s'installe; de multiples voies s'ouvrent. Le langage visuel s'appuie sur des référents théoriques élargis: que sont donc la réalité, la fiction, leurs rapports interactifs et le rôle que joue l'art en leur sein:

"La préoccupation majeure des artistes s'est, semble-t-il, située dans la question de la spécificité de l'art. Ils se sont interrogés tant sur l'acte de créer que sur la notion de réalité, tant sur les éléments servant à leur pratique que sur le langage plastique en général."¹²⁰

Les artistes posent un doute sur le connu, même récemment acquis, et s'enquière dans leurs oeuvres des façons d'opérer pour faire sens, parlons du sens multiplié, celui qui s'établit autant dans un rapport vertical qu'horizontal avec la réalité. Les modèles théoriques identitaires ont disparu pour céder la place à l'expression élargie des préoccupations propres à chaque artiste par rapport au langage, par rapport à l'art, par rapport au métier, par rapport au récepteur de l'oeuvre. Il n'y a plus de credo unitaire; c'est l'éclatement, la multiplication des valeurs:

"Lorsqu'il est apparu, le terme de pluralité nous signalait qu'était révolue l'époque où l'on pouvait compter sur des cadres de référence déjà donnés pour juger des oeuvres, et il nous confirmait en même temps que nous étions entrés dans une nouvelle époque où chaque oeuvre d'art tendait à devenir un univers en soi, un univers dont la raison d'être, les modalités, la causalité et l'impact lui étaient propres et étaient donc à redéfinir à chaque fois."¹²¹

¹²⁰ Lussier, "Eléments rétrospectifs", p.9

¹²¹ Ibidem

France Gascon soutient que c'est la crise des valeurs que l'art québécois a vécue pendant les années 50 et 60 qui a mené à une multiplication de celles-ci pendant les années 70. "...une multiplication de valeurs, contradictoires, non réductibles, dont il n'était plus possible que de faire l'énumération et donc de constater qu'elles étaient "plurielles"". ¹²²

Nous sommes placés face à des oeuvres qui dévoilent le procédé, le comment faire, en montrant l'intérieur de ce qui ressemble souvent à une construction. D'autres oeuvres travaillent sur la perception du spectateur, en le déjouant, en le déstabilisant, en provoquant le mouvement, la quête, d'une façon ou d'une autre. D'autres encore utilisent l'objet ou le signe comme trace de la pensée créatrice, devenue prépondérante.

Dans cette pluralité, un but reste commun: c'est celui de replacer producteurs et récepteurs comme sujets: revenir aux choses elles-mêmes par le voir que chacun exerce. Désormais le voir apparaît comme opération d'analyse et de synthèse à la fois:

"Somme toute, les artistes de la dernière décennie se sont efforcés d'établir une plus grande communication entre la vie et l'art en remettant en question le connu pour amorcer une autre lecture du réel, en réalisant un rapport plus étroit entre "pratique" et "théorie". ¹²³

Donc multiplicité d'oeuvres encore modernistes ou d'oeuvres éclatées, d'oeuvres à matérialité forte ou presque nulle, d'oeuvres à "contenu artistique" faible ou d'oeuvres de processus, oeuvres-traces, oeuvres-instruments:

"Lorsqu'il est apparu, le terme de pluralité nous confirmait en même temps que nous étions entrés dans une nouvelle époque où

¹²² France Gascon, "L'actualité: quelques voix", p.12

¹²³ Lussier, "Eléments rétrospectifs", p.10

chaque oeuvre d'art tendait à devenir un univers en soi, un univers dont la raison d'être, les modalités, la causalité et l'impact lui étaient propres et étaient donc à redéfinir à chaque fois."¹²⁴

Mais nous sommes en présence d'oeuvres toujours élaborées avec une économie de moyens, ce qui caractérisera l'aspect formel des pratiques artistiques des années 70.

2.323 De moins en moins de matérialité

De fait, un des axes explorés par les artistes tend à une dématérialisation de la chose sculpturale: de nouvelles oeuvres ont comme support/signes des textes, des rubans magnétiques ou magnétoscopiques et même des gestes, des événements. Dans ces cas, la nature de l'art passe d'une question de forme à une question de fonction. L'oeuvre perd son caractère d'objet pour devenir instrument, phénomène, ou encore pour documenter une expérience. Elle se joue dans l'attitude qui est non seulement le mobile du travail artistique, mais qui en devient souvent le motif. Plusieurs créateurs expriment leur impérieux désir de revisiter la vie quotidienne, sinon de la remodeler, du moins de donner une lumière nouvelle aux consciences personnelles et d'élargir la conscience sociale:

"Pour Dennis Lukas, l'oeuvre commence dès que l'on regarde quelque chose et dans le regard, écrit-il, la verbalisation n'est qu'une phase du processus de regarder. "Je veux voir un art, ajoute-t-il, qui soit aussi humaniste que de marcher dans la rue et que d'être activement engagé dans ce processus.""¹²⁵

Cet art qu'on nommera conceptuel fait éclater les rapports traditionnels entre nature et culture. Il intervient non

¹²⁴ Gascon, "L'actualité, quelques voix", p.12

¹²⁵ Gilles Toupin, "Attention!Attention!les barbares entrent au musée", La Presse, Montréal, mars 1974.

seulement sur les "objets" des autres champs de la culture ou ceux du monde naturel, mais aussi il se donne à voir dans des réseaux inhabituels. Le landart - appelé en Europe géoart - en est un exemple vivant:

"La première sortie des artistes hors des murs des galeries vers des sites naturels et souvent inaccessibles, contestait l'existence même de L'ESPACE de la galerie et du musée. D'une certaine manière, elles ont amorcé l'effet de déséquilibre qu'amplifieront ensuite l'installation et la performance..."¹²⁶

Par exemple, l'oeuvre Ligne mondiale (1969) de Bill Vazan utilise l'art pour embrasser d'une façon unificatrice, des réalités géographiques, transculturelles et universelles. Chantal Pontbriand relève les préoccupations de cet artiste conceptuel québécois auquel plusieurs autres se rallient:

"Ses oeuvres sont une parenthèse dans le temps, et relatent une expérience précise en rapport avec l'environnement naturel. Elles visent uniquement à communiquer les données de cette intervention, les éléments significatifs d'une présence dans le monde. Cette présence est surtout définie à un niveau cosmique et planétaire; elle ne tient pas compte d'un environnement social, urbanisé et cherche à replacer l'homme dans son contexte naturel aux prises avec des phénomènes physiques de gravité, pesanteur, tension, cycles naturel et astrologique..."¹²⁷

Dans une optique similaire, des oeuvres qui surtout documentent des expériences s'inscrivant dans la vie des artistes sont proposées par l'exposition Périphéries (1974), qui marque une collaboration entre la galerie Véhicule et le Musée d'art

¹²⁶ Lesley Johnstone, "Installation: l'invention du contexte", dans Aurora borealis. Les cent jours d'art contemporain, Montréal, Ciac. Centre international d'art contemporain, 1985 (autres textes de René Blouin et de Normand Thériault), p.168

¹²⁷ Chantal Pontbriand dans Périphéries, Montréal, Musée d'art contemporain, Montréal, 1974, n.p.

contemporain de Montréal. Une fois de plus, l'art devient l'instrument d'un discours qui proclame son doute par rapport à son histoire même récente, et investit du coup, en public, les ruptures et les élargissements qu'il pressent nécessaires:

"Périphéries est à la fois la manifestation de réflexions individuelles, mais convergentes, sur les notions d'objet et de perception, et l'illustration de cette démarche, qui crée ses propres lois en s'opposant à la notion d'objet esthétique, mais en la définissant par la présentation d'un concept prééminent à l'oeuvre. La fête pour l'oeil se transforme en une fête pour l'esprit."¹²⁸

Pensons encore à l'oeuvre Le Terrain du dictionnaire A/Z (1980) de Rober Racine, qui reconstitue par des gestes répétitifs, presque artisanaux et obsessionnels, un monde de mots, en n'ayant eu recours à aucune calligraphie. Partant de l'idée très simple - mais exigeante et pénétrante - de lire le dictionnaire de fond en comble, l'artiste crée une oeuvre d'envergure aux motivations aussi proches de la vie - valeurs de concentration, d'exactitude, de ténacité, de solitude - que la réflexion philosophique - interrogations sur le savoir, la mémoire et ses pertes, la relation aux mots, et à l'acteur langagier...

La performance, tout comme l'art conceptuel, questionne une des dichotomies lévi-straussiennes: le corps de l'artiste devient l'objet par et dans lequel nature et culture sont fusionnées. Ce nouveau genre de manifestation met d'abord en valeur le faire artistique, le processus du travail de la création: le penser, avec tout ce qu'il comprend d'épurations, d'exacerbations, d'emportements, et l'agir, avec ses tâtonnements, ses approximations, ses risques, sont mis à nus. L'objet inanimé est évacué:

"...les artistes de la performance ont insisté sur la mise en acte de l'oeuvre et l'ont associée étroitement au personnage de l'artiste - l'oeuvre, la performance en l'occurrence - n'existant pas en dehors de l'acte et ne se

¹²⁸ Alain Parent in Périphéries. n.p.

matérialisant pas en dehors dans un objet.¹²⁹

C'est aussi toute l'aura d'autorité normalement dévolue à l'oeuvre d'art qui est remise en cause: l'expectative d'une sorte de récit progressif, et orienté vers une fin, est trompée; la relation au public est transgressée; les notions du privé et du public, du personnel et du collectif sont contrecarrées:

"Avec ce décentrement qui ramène l'art à une simple valeur instrumentale, le personnage de l'artiste se voit devenir le pivot du geste artistique, celui qui le décide, le motive, l'institue et le met en acte. La position éthique de l'artiste prend de plus en plus d'importance. Il est un centre de décision et non plus seulement un relais - par qui l'Art, la Peinture ou la Sculpture se manifestent."¹³⁰

Ces phénomènes rendent manifestes les nouvelles attitudes révolutionnaires de l'avant-garde des arts visuels.

2.324 Ou une matérialité à ras le sol/lieu

Parallèlement à ces transgressions artistiques systématiques opérant dans une matérialité faible, provisoire ou absente, s'élaborent des sculptures qui investissent désormais le sol du lieu d'exposition. Les oeuvres de ce type "...ont toutes la caractéristique d'offrir à la pratique sculpturale, avec un grand épurement de moyens, un maximum de rigueur formelle, de richesse plastique, de cohérence novatrice."¹³¹ Le sol devient une surface signifiante, assimilé à un champ circonscrit par l'architecture, phénomène nouveau en sculpture. Le sol ainsi intégré a un double statut: celui de support d'une l'oeuvre lié à celui d'une structure qui lui est inhérente. En délestant son

¹²⁹ France Gascon in Repères..., p.13

¹³⁰ Ibidem

¹³¹ Alain Parent dans Onze sculpteurs canadiens, Montréal, Ministère des Affaires culturelles et Musée d'art contemporain, 1977, p.2

rôle aveugle de soutien d'un objet sculptural posé sur un socle, il remplace partiellement ce dernier, tout en annonçant que sa présence ne sera plus nécessaire. Élément syntaxique important, il rappelle par ailleurs, toute la force de la gravité exercée sur l'oeuvre, et pointe du coup, sa pro-fonde matérialité. Cobalt (1978) d'Andrew Dutkewych et For Three Blocks (1976) de Henry Saxe (illustration 2) font foi de cette occupation/utilisation du plancher. Elles l'intègrent au jeu des affaissements, imbrications, tensions, poids et équilibres qui s'interpellent. Elles établissent aussi une relation physique singulière avec le corps du producteur ou du regardeur, en portant le volume/masse de la sculpture à la limite même de la force d'un individu. Au demeurant, elles se distancient du génie de la construction par l'incorporation qu'elles font de la précarité et du hasard. A ce moment-ci, ces oeuvres investissent le sol davantage que le lieu tout en faisant corps avec l'environnement matériel. Le socle porteur s'absente manifestement.

2.325 L'installation

Pendant ces années 70, nous sommes aussi exposés à des oeuvres encore davantage liées au lieu: après s'être étendues au sol, avoir interagi avec lui, elles s'intègrent au lieu de présentation et alors vont même jusqu'à le déterminer. Ces nouvelles stratégies restructurantes de l'espace d'exposition sont mises en évidence dans des oeuvres comme Assimilation/Simulation (1978) de Pierre Granche (illustration 3) et Sans titre (1978) de Bill Vazan. Qu'elles envahissent la zone déambulatoire, qu'elles utilisent le mur comme point d'ancrage ou qu'elles se posent à la jonction du mur et du plancher, elles élargissent leur champ de référents après avoir annihilé les anciens. Par ailleurs, tout en occupant largement l'espace, elles s'insèrent dans une temporalité complexifiée; d'une part, elles exigent un temps de perception prolongé du fait de leur configuration étendue; d'autre part, elles prennent en charge autant

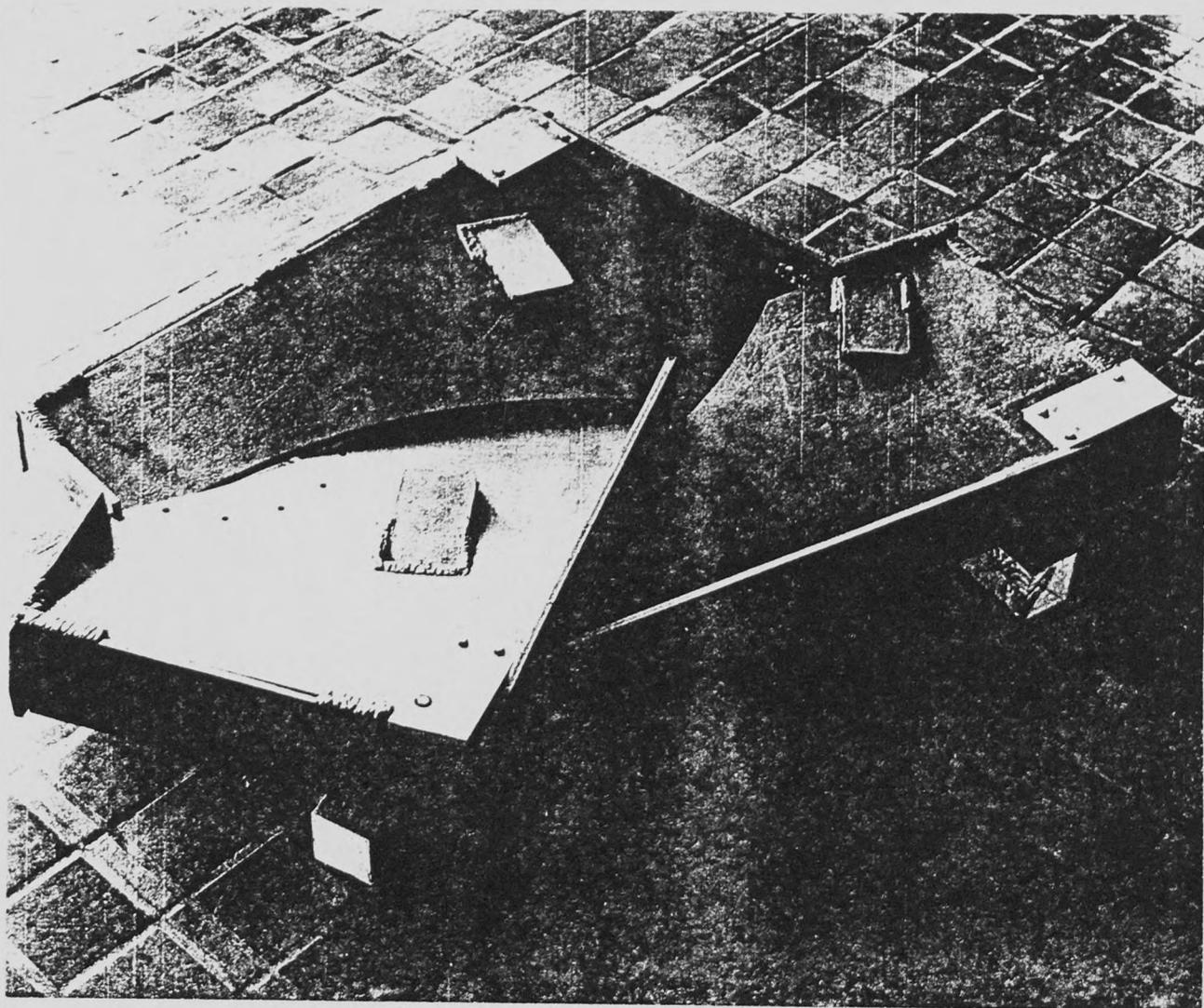


Illustration 2

For Three Blocks

Henry Saxe

Tiré du catalogue Tendances actuelles au Québec (1980)

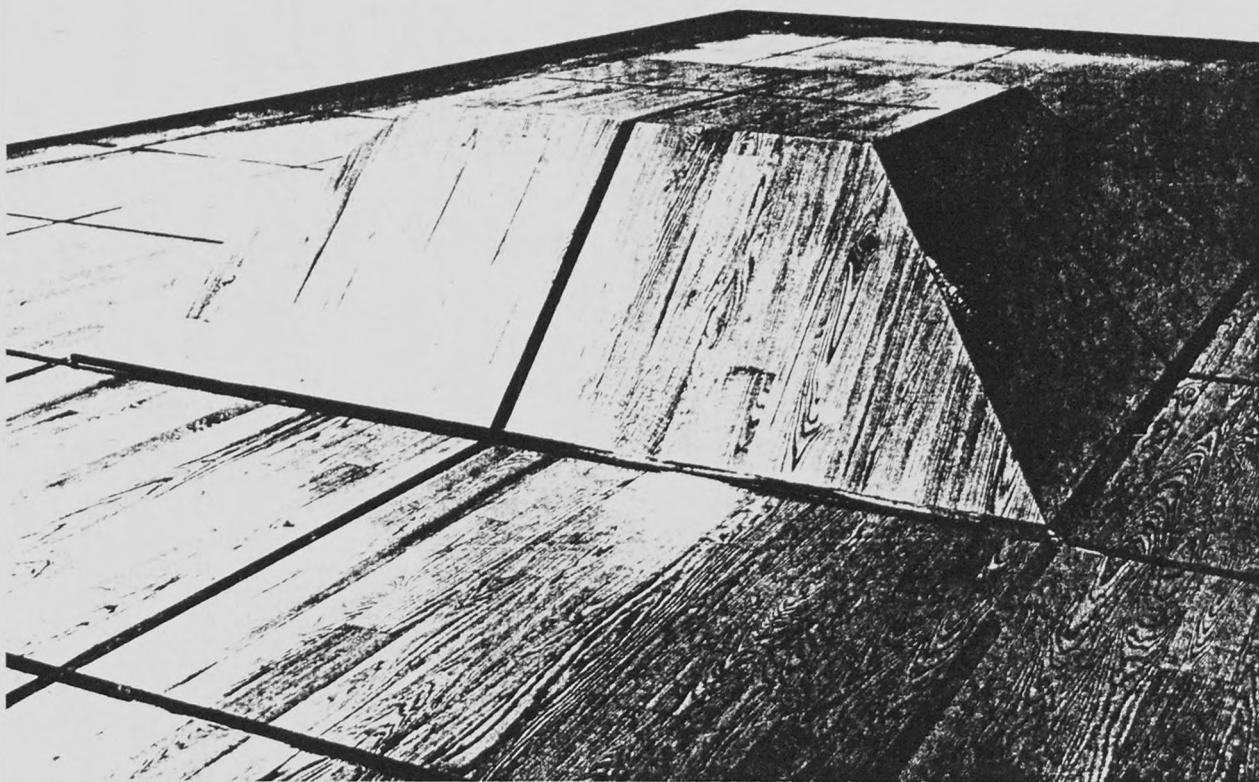


Illustration 3

Assimilation/Simulation

Pierre Granche

Tiré du catalogue Histoire en quatre temps (1988)

l'histoire du lieu que sa situation physique. Elles servent des niveaux de significations qui réfèrent à un ensemble élargi:

"L'installation est un art non-objectal... Les caractéristiques architecturales et spatiales, de même que celles jouant sur la perception de l'espace, sont intégrées à la structure de la pièce. Il en résulte une reformulation de l'espace inhérente au concept... Enfin, le public est physiquement ou métaphoriquement intégré à l'oeuvre."¹³²

De fait, la sculpture a perdu sa préoccupation du cube originel et ses dialectiques traditionnelles intérieur/extérieur. L'artiste expérimente des façons de mettre en scène en sculptant littéralement l'espace. C'est le lieu dans son sens large qui le convoque et qui est investi: le contexte physique de l'oeuvre primera et englobera donc les conditions culturelles, économiques, et politiques qui l'ont créé. A la limite, même l'organisation sociétale fera l'objet du propos. Dans une grande polyphonie syntaxique, l'artiste sert un propos personnalisé relié à des préoccupations théoriques.

Mais l'oeuvre prend une place spécifique, et pour une durée de vie limitée seulement. Elle occupe un lieu d'une façon tentaculaire, mais éphémère. On l'appelle **installation**, même si l'occupation quelle fait est provisoire:

"A l'origine, l'installation, comme forme artistique, contestait l'idéologie dominante et ses attributs que sont le musée, l'institution et, plus généralement, le système de l'art. Cette réaction s'est faite, d'une part, en affirmant le caractère d'indéplaçabilité de l'installation, "installer" ayant pour antonyme "déplacer"; l'immobilité de l'oeuvre fut revendiquée, sous peine de destruction, puis la destruction de l'oeuvre fut exigée, comme pour marquer son caractère

¹³² Johnstone, "Installation: l'invention...", p.168

d'indéplaçabilité (l'oeuvre détruite ne
pourra jamais être reprise ailleurs)...¹³³

L'installation, découlant directement des questionnements de la sculpture moderniste, en a rejeté le caractère nomade. Le terme qui la désigne¹³⁴ définit une nouvelle catégorie, ouverte, hybride et complexe qui mise non seulement sur le site, mais sur les rapports entre les objets qu'elle porte, de même que sur le rôle actif du regardeur. Du point de vue de ce dernier, l'oeuvre déçoit. Ses attentes d'un propos unificateur pour l'esprit, d'un récit qui comble son âme sont trompées. L'oeuvre est souvent constituée de fragments qui résistent à se livrer tout d'un coup. Ils opèrent comme des indices déroutants d'un propos dont les multiples facettes recevront un éclairage plus ou moins révélateur selon les points de vue psychologiques, intellectuels et sensibles que le regardeur lui accordera. L'image totale est une construction de son imaginaire stimulé par des matériaux portant déjà des connotations. Fini le prévisible, l'entendu. La clarté du discours visuel est confondue dans la richesse des rapports provoqués entre les éléments. Dense ou éparpillée, l'oeuvre laissera une empreinte active qui, même pour qui s'y intéresse, ne divulguera ses significations que graduellement. Par son envahissement des lieux et par son caractère d'opacité, l'installation suggère une présence insistante de l'art dans le monde, toujours au travers d'une notable économie de moyens.

C'est un champ balisé de presque tous les possibles qui sert d'assises aux années 80. Les artistes effectuent de nouveaux tournants:

¹³³ Ginette Massé, Lire l'installation. Un cas d'analyse: David Moore, Montréal, Uqam, 1990 (mémoire de maîtrise), p.35

¹³⁴ Dans le catalogue Aurora Borealis..., Leslie Johnstone répertorie les oeuvres du XXe siècle qu'on a qualifiées d'installations depuis que Dan Flavin a utilisé le terme pour désigner une de ses créations. Selon les données apportées, la première installation québécoise serait Wedge (1971) de Henry Saxe, exposée alors au Musée des beaux-arts du Canada. La seconde serait Sphinx, de Jocelyne Alloucherie, présentée au Musée du Québec, en 1973. Mais, compte tenu des idées et idéologies qui ont amené le phénomène installatif des premières heures, on comprend que bon nombre d'installations ne sont répertoriées que dans les annales malheureusement éphémères des tenanciers ponctuels de ces événements passagers...

"D'un côté comme de l'autre, on voit l'art actuel québécois se parcelliser, résister aux mouvements collectifs et aux étiquettes, et prendre la mesure de volontés individuelles pour démontrer, tout compte fait, une très grande intériorité... les préoccupations symboliques démontrées par ces artistes sont plus englobantes et ... elles tentent, précisément, des réconciliations entre la part de vécu et la part théorique de l'oeuvre, entre l'universel et le personnel et entre la part traditionnelle et la part actuelle du langage de l'art."¹³⁵

2.33 Postmodernité . Deuxième vague : Les années 80

2.331 La nouvelle figuration

Les années 80 s'édifient sur deux acquis majeurs: regard critique sur la pratique artistique, flexibilité des limites des champs. Elles sont marquées par une grande diversité, mais toutefois, on note de façon générale l'émergence d'une nouvelle figuration. Les arts visuels opèrent un retour à l'image qui porte un récit, cette fois, multi-référentiel. La sculpture et l'installation se réfèrent de nouveau à l'objet mais on observe le déploiement d'un nouveau sens narratif. Les artistes se tournent vers des pratiques rhétoriques utilisant et combinant allusions, citations, symboles, métaphores, analogies; de plus, les paradoxes, pastiches, ironies et fictions se multiplient; fréquemment, des préoccupations vernaculaires et historiques sont énoncées et un ton lyrique renouvelé est dissimulé derrière la polysémie des oeuvres.

D'entrée de jeu, la **citation** envahit les champs visuels. Il s'agit le plus souvent d'évocation de contextes historico-artistiques ou plus directement, de manières de faire appartenant à la tradition. Que ces citations marquent un retour aux sources du métier ou à celles de la culture en général,

¹³⁵ France Gascon in Repères..., p.19

comme le propose une lecture de premier niveau, qu'elles indiquent une prise en charge distanciée de l'histoire de l'art comme le suggère Marie Carani¹³⁶, ou encore qu'elles signifient une rupture avec le passé, selon la pensée de Lyotard - passé qui n'aurait subi aucune intégration ni transformation créative de la part de l'artiste, puisque rendu et lisible tel quel - cette stratégie citationnelle a un effet de familiarisation. Elle touche la zone vitale du désir chez le regardeur comme chez le producteur:

"Celui qui cite a d'abord été séduit. Ainsi la citation est avant tout un travail de la séduction et sur la séduction. Elle se présente d'abord comme un repère de lecture et devient un point de départ privilégié, permettant, avant même que l'oeuvre ne soit comprise, qu'on fasse l'expérience de la reconnaissance...La citation invite le spectateur à prolonger sa lecture, à établir une intimité avec l'oeuvre. Entendue comme séduction, elle sollicite par sa dynamique le regard vers l'espace du travail et favorise la construction d'objets mentaux."¹³⁷

Séduction et fascination compenseront le dessaisissement ressenti devant un propos non unitaire. La citation est un travail sur la mémoire qu'on a du coup réintroduite en art. L'artiste et critique Alain Laframboise, en collaboration avec de jeunes historiens de l'art, ont pointé le **fragment** comme un aspect important de la production québécoise des années 80, dans le cadre de l'exposition Où est le fragment?:

"Que l'oeuvre se constitue de fragments ou qu'elle se fragmente, qu'elle se propose comme totalité ou qu'elle contraigne à une perception-interprétation fragmentée, qu'elle joue d'évidence ou qu'elle brouille les lectures, voilà bien des modalités retenues par une large part des productions

¹³⁶ Carani, "Propositions critiques...", p.142

¹³⁷ Line Laroche, "Mireille Perron: les récifs du récits", Où est le fragment?, Montréal, Musée d'art contemporain, 1987 (textes d'Alain Laframboise et collaborateurs), p.22

québécoises contemporaines."¹³⁸

Il y a le fragment comme condensation du sens; il y a aussi celui qui dénie la prétention moderniste à embrasser l'universel. Celui-ci réaffirme la relativité des choses; il est le signe d'une totalité irreprésentable, non pas que l'imagination ne suffise pas à la tâche de représenter cette totalité, mais son ampleur et sa diversité sont telles qu'elles commandent de nouveaux modes de représentation. C'est le rappel de la localité du territoire sémantique, position typiquement postmoderne:

"Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable."¹³⁹

A contrario des oeuvres de Jean-Pierre Morin, par exemple, qui sélectionne, stylise et magnifie un élément du monde naturel; l'artiste opère de façon romantique sur le fragment en l'insufflant d'une valeur symbolique totalisante. Voilà exprimée ici une certaine nostalgie - issue des illusions que portait le projet moderniste.

Lorsque la stratégie de la citation s'adjoint celle du fragment, elle pointe sa condition même, c'est-à-dire la coupure de son contexte d'émergence originelle.

La peinture, après avoir revisité l'abstraction dans une quête formelle où se sont côtoyées rationalité et gestuelle, et après lui avoir adjoint des modulations sur le support, sur la

¹³⁸ Alain Laframboise, Où est le fragment?, p.14

¹³⁹ Lyotard, Le postmoderne..., p.32-33

matière, la forme et le format¹⁴⁰, revient à une certaine illusion. Elle dérive de sa littéralité moderniste, et exploite à nouveau son potentiel mimétique. Il ne s'agira plus pour elle de la mimesis de premier niveau qui se réfère au monde naturel, mais de celle des manières et des styles que l'histoire de l'art a inventoriés, analysés. La sculpture aura une évolution semblable. Elle perdra de l'intérêt à dévoiler ses processus. L'**illusion** dans l'art en général est revenue.

En même temps, le symbolisme réapparaît.

Le retour au je que pratiquent les artistes, témoins actifs de la culture, est porteur de préoccupations tous azimuts et concourt au dépaysement que le regardeur peut ressentir: celui-ci erre d'une oeuvre installative à une autre, pour constater que la grille employée pour comprendre l'une ne sert pas à la compréhension de sa contemporaine.

Une image parle, un fragment indique, une citation rappelle, une métaphore évoque, une fiction appelle; nous voilà invités dans les sphères d'un récit postmoderne, qu'il soit nostalgique ou novateur, insinué dans la majorité des oeuvres. Rappelons que le récit nostalgique tend à se décrocher du théorique qui avait alimenté les propos de l'avant-garde; il reprend la tendance moderne unificatrice et se remet en quête d'universalité. Le récit novateur est plus circonstanciel et se réfère aux contextes immédiats plus qu'à un propos idéologique synthétisant.

2.332 Retour à l'objet sculptural

"Alors que ces dernières années, la nouvelle peinture et l'installation retenaient presque exclusivement l'attention

¹⁴⁰ Charles Gagnon, Leopold Plotek, Richard Mill, Christian Knudsen, etc...

et occupaient une place prédominante dans les différentes manifestations artistiques, l'activité sculpturale connaissait de nouveaux développements. A l'instar de la sculpture européenne - plus particulièrement la sculpture britannique - qui a manifesté récemment une grande efflorescence, certains jeunes artistes québécois amorçaient en quelque sorte un retour à l'objet."¹⁴¹

Le champ de la sculpture s'est étendu, le décroisement des genres se poursuit: on voit de nombreuses références à l'architecture où des fragments du bâti sont intégrés dans des jeux d'échelle variés; la peinture est évoquée par l'incorporation de la couleur, par l'affirmation d'une certaine planéité qui offre le volume en illusion, et encore, par l'utilisation du mur comme support; on y constate de fréquentes références au mobilier, comme d'autres, de plus en plus courantes, au paysage. L'attrait pour le bricolage refait surface: on remarque qu'il y a une porosité entre sculpture et les champs de l'artisanat et de l'art populaire; les matériaux ordinaires et les objets trouvés sont incorporés, et ils inscrivent la résurgence des références aux mondes végétal et anthropomorphe. On utilise de plus en plus volontiers le bois:

"Le retour à ce matériau est surtout marqué par la préoccupation constante à faire particulièrement ressortir ses qualités, sa couleur, son grain, sa sensibilité aux interventions et sa sensibilité, différemment mise en valeur."¹⁴²

Finalement, le socle revient mais sous toutes sortes de formes, le plus souvent intégrées dans l'oeuvre. A ce moment, l'objet acquiert un statut privilégié par rapport au monde naturel tout en maintenant une ambiguïté dans sa distinction.

¹⁴¹ Réal Lussier, "Quatre images de la sculpture", Objets inédits, Montréal, Musée d'art contemporain, 1986 ,p.8

¹⁴² Gilles Godmer, "Autour de quelques constats", Les temps chauds, Montréal, Musée d'art contemporain, 1988 (autres textes de J. Bélisle, F. Gascon, P. Landry et R. Lussier), p.15

2.333 Un autre type d'installation

Le legs bien vivant de la décennie précédente est l'éclatement des genres, des formes et des espaces, ouvrant sur de nouvelles lectures de l'art lui-même, et approfondissant le rôle de ses protagonistes. L'installation maintient sa présence tout en vivant une mutation. Elle affirme des changements syntaxiques et sémantiques importants: elle adopte, à l'instar de la sculpture, un statut nomade, ou bien encore, s'intègre en permanence à des lieux publics. Dans les deux cas, elle gagne en longévité, ce qui amène une redéfinition de certains de ses signifiés.

De façon générale, les nouvelles oeuvres installatives rejettent le principe séculaire d'unification de l'image. Dans un éclatement formel, hybridité et polysémie les caractérisent. Le plus souvent, elles n'ont pas de centre: leurs éléments épars sont liés par des relations novatrices logées au-delà des rapports formels investigués par la modernité. Le sens s'inscrit dans des réseaux plus complexes que ceux de la narration linéaire. Les rapports que les éléments entretiennent entre eux paraissent plutôt arbitraires, hermétiques même. Ils exigent, pour être saisis, le déplacement physique du regardeur sur plusieurs points de vue et son errance dans plusieurs sphères de la connaissance; les rapports ne se dévoilent que dans la durée:

"Après une phase éminemment expressionniste, c'est encore le mode de composition surréaliste qui fait surface par des déplacements d'échelle, de perspective, de positionnement des éléments plastiques."¹⁴³

L'installation, la sculpture, la peinture élaborent leurs modes à l'instar l'un de l'autre... Mise à part leur organisation éclatée, les oeuvres installatives sont composées de manière surréaliste: elles surprennent, elles tiennent du jamais-vu car elles ont inventé un arrangement imprévisible des données.

¹⁴³ Carani, "Propositions critiques...", p.138

elles ont inventé un arrangement imprévisible des données. Cependant, au niveau sémantique, elles se distancient du fonctionnement de l'image surréaliste dans ce que les rapports entre les éléments sont dévoilés non seulement par associations libres mais aussi par des liens construits autour du symbolique, du poétique, comme du politique et du social. De fait, l'opacité des rapports entre les signes induisent à des réflexions qui n'écartent pas le décryptage de l'expression de l'inconscient, mais l'intègrent à un ensemble de considérations plus vastes et de tous ordres:

"En outre, les tentatives de lecture, les rapprochements, les analogies seront toujours cassés, interrompus, obligeant à des ajustements constants d'un registre à un autre; les points de contact, une fois établis, les ponts précaires, une fois franchis, il faut vite reconsidérer les outils il y a un instant opératoires, aussitôt devenus inappropriés...Voilà un peu, imagine-t-on, ce qui se passera en termes de parcours pour les spectateurs."¹⁴⁴

L'art investit le monde des signes pour y découvrir une diachronie qu'il représente en strates ou en fragments. Les signifiés de l'oeuvre viennent des regroupements perceptifs suggérés tant par les éléments/variables conceptuels que visuels. Souvent la virtualité des formes et l'ambiguïté de la perception seront mis en évidence; les rapports perspectivistes seront offerts comme en démonstration. Les inquisitions artistiques sont transculturelles et intertextuelles. Tout ce passe comme si les artistes scrutaient leur langage dans son extériorité comme dans son intériorité. Ils pratiquent une archéologie de l'art - et de l'esprit - en profondeur mais aussi en étendue. Les appuis de la connaissance traditionnelle y sont débusqués ou subtilement racontés en images parcellaires, condensées. De nouveaux repères affleurent, témoignant de façon réflexive du réel ré-

¹⁴⁴ Laframboise, op. citat., p.17

férentiel. Les propos de la sculpture et par extension ceux de l'installation, appuient les dires de Krauss voulant que l'art soit une forme que prend l'acte spéculatif de poser des questions.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Krauss, Passages..., p.140

CHAPITRE TROIS

UN CAS, L'OEUVRE **ALOMPH ABRAM DE DAVID MOORE**3.1 **DAVID MOORE EN CONTEXTE**3.11 **Jalons biographiques**

David Moore est né à Dublin en 1943. Lorsqu'en 1964 il quitte l'Irlande pour venir s'installer à Montréal, il détient un diplôme en philosophie. Ayant toujours aimé les arts, il étudie la gravure à l'Ecole des beaux-arts de Montréal de 1966 à 1970, tout en exerçant divers emplois.¹⁴⁶ De 1972 à 1978, il étudie la pédagogie à l'Uqam et devient professeur à l'Université Sir George Williams en y poursuivant des études de maîtrise; son mémoire porte sur la critique formaliste.

De 1969 à 1976, il participe à diverses expositions collectives à Montréal et dans son pays d'origine. A cette époque déjà, il considère que le but de sa vie est la quête de son identité en tant qu'être humain par l'exploration de ses émotions profondes. Il se rebelle contre l'enseignement institutionnel qui favorise le développement d'un art international axé sur la raison bien plus que sur l'intuition.¹⁴⁷ Devenu méfiant, il délaisse le formalisme pur et dur et se consacre à des pratiques alternatives. Il s'accorde dorénavant une grande latitude qui lui permet de se développer à son propre rythme. Alors, de façon

¹⁴⁶ Plusieurs informations biographiques sont tirées de: David Morre, David Moore, Montréal, Centre Saidye Bronfman, 1989, 71p.

¹⁴⁷ George Bogardi et Henry Lehmann, "Be Free", The Montreal Star, Montréal, 31 août 1974, C-12

notable, Moore se rapproche de l'esprit esthétique de Joseph Beuys. De 1975 à 1979, il s'ouvre à une variété de types d'interventions artistiques qui approfondissent son idée créatrice. Il s'adonne à la peinture, aux mixed-média, au dessin, au moulage, à la photographie, à la vidéo et à la performance. Il s'interroge sur les limites de la peinture: il laisse les traces de ses diverses manipulations sur ses toiles; il y incorpore des objets trouvés. Au cours de ses performances, il explore la mémoire personnelle et la mémoire collective par des rituels simples. En photographie, il cherche à capter les présences auratiques... Moore expérimente tout en affirmant ses préoccupations jamais résolues. Il se questionne beaucoup sur les origines, les acquis culturels, sur ce qu'est l'histoire et sur ce qu'elle devient dans la mythologie et la fiction.

Sa première exposition individuelle date de 1976. A la galerie Véhicule de Montréal, il expose des oeuvres de facture surréaliste faites à partir de matériaux "crus", empruntés au monde naturel. Il étudie la perception des relations entre ce qui constitue l'illusion, et la présence physique¹⁴⁸. Suivront de nombreuses expositions où se manifesteront ses intérêts pour le passé, les énergies et la matérialité.

Le début des années 80 marque un développement très personnalisé de son art: Moore réfléchit sur l'appropriation d'un site par l'artiste; que ce soit la culture disparue de l'île gaélique de Blasket ou les traces laissées par les éruptions à Pompéi qui alimentent son questionnement, ses oeuvres revêtent les caractères du tragique et du sacré. Primordialement, le lieu interpelle Moore. Il se demande comment se sont forgées et comment lui parviennent les étranges ondes qu'il pressent. Dans ce contexte-ci, il est intéressant de noter qu'en 1981, il a

¹⁴⁸ Henry Lehman, The Montreal Star, Montréal, 20 février 1976

longuement déambulé sur les Plaines d'Abraham, tous sens éveillés, en maintenant à sa conscience l'événement historique remémoré. C'est ainsi qu'il établit sa première relation intime avec un lieu au sein duquel il interviendra dix ans plus tard.

A cette époque, Moore met en place des installations qui ont une forte présence physique, tout en se référant à des contenus narratifs ciblés. La relation méditative au monde que l'artiste poursuit, l'a conduit à des oeuvres faites de matériaux naturels, dont les images évoquent l'inconscient, la mythologie, les cycles de la vie et de la mort, les technologies très primitives et les systèmes cosmogoniques. 1983 voit surgir par exemple, le cercle et l'escalier, des figures constantes dans l'oeuvre de Moore. Les idées de l'origine, du retour et de la finalité humaine, le remuent et le convoquent sans cesse.

De 1984 à 1986, David Moore séjourne en Crète. A son retour, il offre des sculptures de petites dimensions faites de bois brut. A la suite d'une oeuvre comme Mahayuga (1983)¹⁴⁹, les Travaux de Crète¹⁵⁰ mettent en scène la thématique du mouvement, giratoire ou ascensionnel, dans lequel Moore perçoit de profondes résonances existentielles. Parallèlement, il élabore sa première sculpture anthropomorphique réalisée à échelle humaine cette fois-ci: L'unificateur des opposés I. Dès lors il exploite la figure humaine de façon sculpturale, en pièces autonomes ou en installations. Il forme des images de type archétypal au sein desquelles le mouvement vital est maître en utilisant des représentations de personnages hybrides: hommes-bateaux, sirènes, femmes-rivières, aux membres souvent tronqués "...et la magie de ces compositions simples naît de ce que

¹⁴⁹ Oeuvre installative présentée dans l'exposition Détours, voire ailleurs au Musée d'art contemporain de Montréal en 1983.

¹⁵⁰ Sculptures de petites dimensions, à ras du sol, présentées en 1985 à la galerie Michel Tétrault de Montréal.

"...et la magie de ces compositions simples naît de ce que l'attention passe imperceptiblement du pôle le plus physique au plus abstrait."¹⁵¹

3.12 L'artiste et sa pensée artistique

La première période de la pratique installative de David Moore, depuis les années 70 jusqu'en 1984, comprend surtout des oeuvres où se conjuguent des éléments du monde naturel (bois, pierres, lumière), des objets usuels parfois travestis (fragments de mobilier), des instruments techniques (boussole, radiographies, hélices); l'artiste qualifie les approches de cette période de distanciées et complexes:

"Mais la pratique que j'avais de ces travaux-là, quand j'étais en Crête était très indirecte, et très compliquée, et était à mon sens, alors que j'étais en plein soleil de la Méditerranée, très poussiéreuse. Ça n'était pas littéralement poussiéreux, mais j'avais l'impression que ça parlait d'un atmosphère éphémère; j'utilisais des moyens, des objets, mais pour parler d'autres choses qui devenaient des signes. Pour parler de quelque chose de perdu, une culture ou un état d'esprit qui était autre, ou ailleurs, ou qui était dans l'inconscient ou qui était intangible."¹⁵²

Mais son séjour en Crête et ses voyages en Egypte et en Turquie, lui ont fait vivre un contact renouvelé avec la matérialité des objets d'art: il éprouve alors le vif sentiment que des forces émanent des objets c'est-à-dire de leur tangibilité. La connaissance singulière qu'il acquiert de l'art archaïque affute sa sensibilité d'archéologue s'affute à une réalité paradoxale: l'aspect concret des choses porterait de fortes résonances abstraites. Son intérêt permanent pour la dialectique spatiale entre l'objet sculptural (figure humaine ou autre) et l'espace

¹⁵¹ Gilles Daigneault, Sullivan/Moore.1984-1989, Rimouski, Musée régional de Rimouski, 1989, p.7

¹⁵² Annexe D, "Entrevue avec l'artiste", p.1-2

installatif est activé par ces nouvelles intuitions d'une sorte de spiritualité dans le concret. Ce qui émane de l'objet, étrangement, subtilement, subrepticement, insuffler une matérialité à l'espace entier, demeuré indiscernable. Moore cherche toujours à représenter un indescriptible, auquel il greffera la pérennité. C'est comme s'il faisait des tentatives de condensation de quelque chose qui est évanescent. Sa préoccupation est de faire sentir le vide, ce lieu qui peut contenir l'imprésentable. Il cherche à accroître la palpabilité de ce qu'il pressent. Mais l'imprésentable pour lui est-il connu ou inconnu?

Sous cet aspect central, l'art de Moore tient du sublime, ce sentiment de tension qui s'installe entre le concevable et l'imprésentable. Un sublime qu'il est difficile, à ce stade-ci, de qualifier de moderniste ou de postmoderniste:

"Dans la condition postmoderne, le sentiment du sublime se substitue au jugement de goût...L'artiste et le philosophe, frères en expérimentation, inventent qui avec les mots, les couleurs, les sons, qui, avec les phrases et leurs règles de formation. Ils "jouent" l'un et l'autre avec le dé-plaisir empreint de satisfaction, avec l'effort de présenter l'imprésentable et l'illimité de la pensée. La peinture d'aujourd'hui ne présente rien que l'invisible et jamais la réalité ou l'absence de réalité convenue: il y a, dit Lyotard, de l'"imprésentable" pour la pensée (l'absolu, l'infini, etc.).¹⁵³

C'est donc pour aller au-delà de l'atmosphère d'éphémérité dégagée dans ses oeuvres antérieures, que Moore cesse de privilégier l'installation - toujours très proche du sol - pour s'investir dans la sculpture. Sa sculpture est à forte prégnance: le matériau choisi est le bois, témoin d'une vie

¹⁵³ Dictionnaire des philosophes, Paris, PUF, 1984 (sous la direction de Denis Huisman), p. 1673

organique inscrite dans la durée; la technique est la taille directe sur des assemblages de petits madriers collés et laissés à leur couleur naturelle. Moore chasse toute virtualité au niveau de la perception. Il tire du bois des volumes sis dans de lourdes masses et laisse voir leur mode de fabrication. Il travaille systématiquement à plus grande échelle. Ces éléments à concrétude multipliée l'aident à cerner l'indéterminé de ses intuitions, à préciser ce que dira l'espace.

Moore sculpte des figures humaines qu'il considère comme la voie d'insertion du regardeur dans l'oeuvre car il veut y inclure l'expérimentateur, artiste ou regardeur. Il favorise ainsi l'implication de ce dernier par projection:

"...puis, par la suite, j'ai fait des figures parce que j'ai compris ça dans les installations: je voyais toujours la personne dans l'installation, qui marchait autour, comme faisant partie de l'oeuvre, comme la complétant, si tu veux, et j'ai réalisé quand je voyais mes diapos après, que l'installation avait l'air vide, ou incomplète; c'est comme si, quand il y avait une personne là-dedans, ça semblait faire beaucoup plus de bon sens, donc, la personne en faisait partie. Donc ils comprenaient pas que eux, ils faisaient partie... Moi, j'aurais aimé que ce soit plus conscient, moins compris comme acquis. Là j'ai pensé, il faut que je fabrique mon propre corps, et mon participant ou la personne qui regarde..."¹⁵⁴

Le corps devient un l'instrument privilégié qui capte des impressions de moins en moins fugitives...

Plusieurs sculptures importantes marquent la période de 1984 à 1990. Particulièrement en 1988. On les nomme "sculptures", certes, mais dans une acception étendue. Toutes sont anthropomorphiques souvent partiellement peinturées, constituées principalement de bois auxquels sont adjoints plomb, néon, acier,

¹⁵⁴ Annexe D, p.17

et différents objets.

"Il y a un aspect de moi qui correspond vraiment au bois, un sentiment, une sensation, quelque chose que je ressens qui serait difficile dans une autre matière. Je sens que le bois, c'est un témoignage de sa propre histoire, qu'il porte: des trous, des branches, des éléments qui portent une histoire."¹⁵⁵

Toutes sans exception ont une forte teneur symbolique. Les Unificateurs des opposés I (1984), II (1986), et III (1986), de 1984; la Sirène (1987), présentée à l'Université Concordia la même année; La table des complicités inégales (1987), In advance of... (1987), présentées au Centre Saidye Bronfman et à Berlin; Réponse à une proposition de Milan Kundera (1988) est une sculpture hybride, c'est-à-dire qu'elle chevauche entre l'installation du type précédemment décrit et la sculpture proprement dite. Terre (1988-89), une installation montrée chez Circa en 1989 se présente, exceptionnellement, comme une sculpture éclatée jonchant le sol. Sans titre de 1989 ¹⁵⁶ présentée chez Michel Guimond (Québec) en 1989; D'une main à l'autre (1990), exposée chez Circa; Riverrun I(1989), II(1989), présenté chez Michel Guimond. Mis à part la première série et Sans titre de 1989, elles occupent un espace extensif, souvent horizontal. Elles jouent sur les socles, de présences ou d'absences, gommant les références historiques que l'on pourrait leur imputer. Sporadiquement Moore pratiquera l'installation. Eclipse: l'inspection d'un site par un colosse (1988), présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, diversement, construit le site "en ce sens qu'elle est perçue comme hétérogène à ce qui l'environne et comme aire de jeu, c'est-à-dire le "lieu où il se passe quelque chose qui n'a pas besoin d'avoir sa référence

¹⁵⁵ Annexe D, p.5

¹⁵⁶ Sculpture mythologique faunique et paysagesque.

ailleurs"¹⁵⁷. Récemment, Moore a créé deux installations qui prennent en compte l'histoire du lieu:

"Et puis l'imagerie que j'utilise porte son histoire; je cherche pas l'originalité des images. Je pense que j'utilise des images qui ont déjà existé dans différentes combinaisons, dans différents sens, puis il y a une sorte d'éveil d'imagerie qui était très profonde, profondément ancrée dans nous, et qui était un peu comme supprimée dans l'évolution de l'art moderne...Donc j'ai l'impression que j'évolue dans des choses mises de côté, et puis, si ça parle à quelqu'un ...et que ça touche quelque chose..."¹⁵⁸

D'un autre côté, Moore laisse intervenir le hasard dans ses oeuvres, parce que cet élément peut se révéler un relais-déclencheur de la machine à images. Cette ouverture sert bien le but de son art qui est de se/nous connecter par voie d'images, à un ailleurs spatio-temporel significatif, qu'il soit personnel ou collectif.

On découvre dans les oeuvres de Moore, un dialogue matière/esprit qui, quoique parlant d'autres choses que d'elles-mêmes, donnent à voir leurs processus de construction et présentent de nombreuses modulations sur leurs stratégies de présentation. Moore est un chercheur, on pourrait dire un alchimiste de l'esthétique; la relation intime qu'il établit avec les matériaux à forte densité, l'espace et le temps, lui permet de pénétrer un monde souterrain. Pour lui, le travail en atelier est un rituel qui assure le processus d'identification personnelle, tremplin de la plongée en un centre qui soit universel.

¹⁵⁷ Ginette Massé, Lire l'installation. Un cas d'analyse: David Moore, p.50

¹⁵⁸ Annexe D, p.5

3.13 L'oeuvre in situ Usine d'ozone

Depuis 1984, Moore jongle avec la primordialité de la matière joutée à la subtilité de l'énergie qui l'entoure. S'il s'intéresse de plus en plus à réaliser des oeuvres reliées au lieu, c'est parce qu'elles s'inscrivent au départ dans un riche continuum espace/temps qu'il se donne pour mission de mettre en relation avec son intervention propre. C'est la cas de Usine d'ozone (1990) exposée à l'été 1990 à la Pointe-du-Lac, près de Trois-Rivières, et de aLomph aBram (1991) du Musée du Québec. Les deux installations exhalent les dimensions primordiales qui les accueillent auxquelles l'artiste insuffle des prolongements inattendus. Toutes deux s'adjoignent l'espace périphérique, à plus ou moins large rayon. Usine d'ozone projette sur le temps à venir. aLomph aBram pénètre l'espace psychanalytique. Dans la même foulée, les deux oeuvres **in situ** approfondissent les recherches de l'artiste sur le mouvement, qu'il s'effectue en polarités ou en circularités.

Pour Usine d'ozone¹⁵⁹, Moore a choisi le site, un vieux moulin seigneurial datant de la fin du XVIIIe siècle, à cause de son potentiel énergétique et symbolique. Il envahit complètement l'espace aux trois niveaux du bâtiment. Le regardeur réa-lise, quoiqu'il n'obtienne jamais de vue d'ensemble de l'oeuvre, qu'il y a un mouvement vertical induit dans cette oeuvre, de l'eau (rez-de-chaussée), en passant par le feu (premier plancher) et l'air (deuxième plancher). Et ce mouvement est circulaire, de façon indicielle cependant, parce qu'il pointe le cycle écologique des éléments.

Usine d'ozone propose une étroite relation intérieur/extérieur: elle opère une extension de l'un vers l'autre, en plus d'évoquer

¹⁵⁹ Certaines informations sont tirées de l'article suivant: André Gaudreault, "Une installation de David Moore. Le moulin en "Usine d'ozone", Le nouvelliste (supplément du week-end), Trois-Rivières, 23 juin 1990, 1A, 4A

l'un l'autre par métonymies et métaphores; les ouvertures telles l'âtre et le boîtier sont investies. Moore a posé subtilement sur certains des instruments "architecturaux" du meunier - comme la roue d'entraînement - des figures humaines plus petites que nature, robustement sculptées dans le bois ou encore délicatement faites de toile bourrée de bran de scie. Chacune porte des références symboliques: l'une a les pieds dans l'eau, élément vital alimentant cette usine à air pur; elle fait le passage de l'élément de vie à celui de survie. Elle suggère la transmutation de l'arbre en homme, de l'eau en air. L'autre figurine, de matière ligneuse, est dans l'âtre et semble pleurer sur les milliers d'arbres perdus dans des incendies de forêts. Ici Moore associe symboliquement le sujet et la matière homme/bois, et il métaphorise en substituant l'humain au végétal. Une autre figure, poupée pâle et souple faite de fibres molles, représente l'homme tel qu'il pourrait être soit, davantage sensible aux pressions de son environnement. Ailleurs dans l'installation, Moore insère de courtes phrases¹⁶⁰, quelques objets à teneur symbolique¹⁶¹ issus du domaine technologique, et des arbres, représentant la forêt.

Usine d'ozone n'accapare pas énormément l'espace, mais elle s'y insinue de façon percutante à chaque repli investi. L'installation est intimement liée au lieu, mais chacun de ses éléments en ressortit en surprenant et en interpellant. L'oeuvre se présente comme un tissu fabriqué par l'étrange machine qui aurait construit tout le moulin. L'oeuvre est écologiste dans son propos et si bien intégrée qu'on a l'impression qu'elle constitue les paroles d'un grand livre sage - le bâtiment - qui traite de la vie biologique de notre planète.

¹⁶⁰ Par exemple : "Deus in machina".

¹⁶¹ Un soufflet qui est relié à une enseigne disant: "Belle haleine", et à la phrase suivante: "Respire sur moi, Amazonie".

C'est d'une façon nouvelle que Moore tend désormais vers l'universalité; pendant les années 70 et 80, il y touchait par des canaux spécifiques - présences auratiques, sociétés et langues menacées, cultures étrangères - iconisées des plus diverses façons. Avec Usine d'ozone, Moore traite de réalités universelles non par découpage sectoriel mais par embrassement sélectif. Déjà ici le choix se rapproche du politique qui a pour mission de gérer la vie communautaire. Avec aLomph aBram le propos s'éloigne de la réalité immédiate et focalise son attention sur une autre qui est subconsciente.

La richesse des images que Moore nous procure désormais dans certains espaces publics, incite à l'analyse de son discours visuel. Nous privilégions sa dernière création aLomph aBram en lui consacrant un regard attentif qui découlera des connaissances historiques et philosophiques que nous venons d'exposer et de la grille sémiologique de Fernande Saint-Martin dont nous donnons les appuis conceptuels à l'instant.

3.2 O U T I L S D' A N A L Y S E

La théorie des centrations de Fernande Saint-Martin orientera - l'observation de l'oeuvre. Utiliser une approche reliée à la sculpture peut être pertinent dans le cas de cette oeuvre-ci, car aLomph aBram a des parentés avec la sculpture comme telle. D'abord, la question du centre. L'espace que cette réalisation investit, conserve, comme au sein de la sculpture antérieure aux années 60, un pôle organisationnel. Dans le cas présent, il est au fin milieu de l'oeuvre. Ensuite, la question du volume. aLomph aBram utilise toutes sortes de volumes, aériens et matériels, qu'on peut observer comme des variables visuelles significatives. Finalement, le choix d'utiliser, dans le premier moment de l'analyse, plusieurs éléments du modèle théorique sur la sculpture de Madame Saint-Martin est induit par des relations

analogiques entre le Cube virtuel et le cylindre à pans. Les frontières premières sont les limites architecturales de la tourelle. Elles forment une figure volumétrique à multiples pans et à multiples arêtes. Si nous ne sommes pas en présence du Cube virtuel, nous sommes pourtant à l'intérieur d'une structure fermée qui est englobante et qui possède des caractéristiques semblables. La constitution même du lieu de l'oeuvre impute à l'espace presque complètement enclos, des énergies singulières: les axes planaires périphériques contiennent avant tout de fortes poussées verticales, et induisent des mouvements circulaires, plutôt spiralés, aux trajets perceptifs du spectateur:

"L'analyse syntaxique de la sculpture aura pour but d'observer la nature des phénomènes énergétiques qui se construisent dans la périphérie, c'est-à-dire aux frontières des multiples volumes intérieurs, et les interrelations entre ceux-ci, à partir de l'infrastructure du Cube virtuel, afin de déterminer l'organisation spatiale d'une oeuvre particulière et le type de rythmique qu'elle véhicule du centre vers la périphérie et inversement.¹⁶²

Nous sommes en présence d'une configuration géométrique cylindrique à pans réguliers qui s'impose à l'oeuvre, et devient une variable langagière déterminant déjà plusieurs de ses énergies.

Le modèle de Saint-Martin semble un outil privilégié pour saisir et nommer les multiples réseaux de rapports des éléments qui constituent aLomph aBram.

L'oeuvre se rapproche donc de la sculpture surtout, mais parfois même, de la peinture. Le lien qui s'établit avec la peinture tient de la visée que l'oeuvre prescrit. Il ne s'agit pas d'une visée frontale, bien sûr, mais de visées en contre-plongées,

¹⁶² Fernande Saint-Martin, Sémiologie du langage visuel, p.224

primordialement. Le regardeur n'a pas un point de vue idéal immobile - nous sommes à l'intérieur d'une installation - mais par contre le nombre de sollicitations de points de vue et de visées qu'il reçoit, est restreint. La mobilité réelle du regardeur est réduite en raison de la zone déambulatoire de l'espace installatif (plancher d'environ 4,80 mètres de diamètre) qui ne correspond qu'à un palier de l'oeuvre. Cette évocation analogique d'une condition de la perception de la peinture, comme le jeu d'interactions entre les espaces - intérieur et extérieur - et les formes, laissent présager toute l'hybridité de l'oeuvre de Moore.

Le recours au modèle d'analyse de Saint-Martin paraît s'ajuster très bien à l'étude des formes et au décryptage des énergies de aLomph aBram. Il tolérera, nous semble-t-il, les accommodations libres que nous lui ferons pour mettre en lumière les sens possibles des zones internes de l'oeuvre. Nous tiendrons aussi compte de la relation privilégiée de celle-ci à son site environnemental global, comme des liens symboliques et conceptuels qui y sont mis au jour.

Comment cerner et décrire les stimuli portés par l'oeuvre d'art, Fernande Saint-Martin s'est-elle questionnée. La couleur a longtemps eu comme véhicule la forme, toujours enserrée dans des lignes périphériques. En analysant les travaux des premiers sémioticiens du langage visuel, Saint-Martin demeure insatisfaite des transferts conceptuels que les sémioticiens du langage verbal avaient imputés à l'étude des arts visuels. Elle voit, dans ce champ particulier de la connaissance, une spécificité qui est la dimension spatiale. En puisant dans l'approche psychanalytique de Freud et en s'appuyant sur les phénomènes de la perception étudiés par Piaget et Merleau-Ponty, elle affirme:

"Fondamentalement, la notion d'espace, qui est éminemment plurielle, doit être pensée dans une antériorité à toute notion d'objet ou de construction d'objet, comme l'avait proposé Merleau-

Ponty qui écrivait que l'espace est "une communication avec le monde plus vieille que la pensée". René Thom reprenait plus récemment cette idée en définissant la pensée spatiale comme fondement de pensée conceptuelle chez l'homme...la propriété essentielle du langage visuel qui est d'être spatialisé...¹⁶³

Saint-Martin décryptera l'élément premier - combien dense -du phénomène visuel artistique. Elle l'appelle le colorème. Il s'agit d'un élément visuel de base, mais complexe, qui porte son énergie propre et qui a son mode spécifique de déploiement dans l'espace. Il est formé de différentes composantes, forme, texture, dimensions, couleurs, vectorialités¹⁶⁴, repérables par une certaine qualité du regard. A lui seul, comme élément de base, il est un champ de variables agglomérées, organisées dans des rapports d'interdépendance ponctuels et nécessaires.

"Il faut plutôt reconnaître que ce qui se donne dans une perception minimale, c'est la réunion de ces variables quantifiées, dans un lieu donné, le **colorème**, qui s'offre comme une gestalt ou une totalité organisée par la perception. Sa structure globale est tout à fait différente des caractéristiques individuelles de chacune des variables...Chaque colorème structure en hauteur, en largeur et en profondeur un agrégat d'énergies dans une masse ou région plus ou moins plane ou ondulée." ¹⁶⁵

Le colorème est un regroupement de différentes variables qui, amalgamées, produisent une unité localisée entretenant des relations dynamiques continues avec ses pairs. Il est formé de deux zones contiguës: la couche centrale, précise et dense, répondant à la vision fovéale, et les couches périphériques, plus diffuses, et produites par la vision maculaire. Son format est assez grand pour être perceptible aisément, et assez

¹⁶³ Idem, p. xiv et xvi

¹⁶⁴ Idem, p.17

¹⁶⁵ Idem, p.214

restreint pour que puissent s'y produire les mouvements perceptuels. Il possède l'élasticité propre aux variables topologiques. Il a nécessairement une épaisseur qui contribue à déterminer son volume interne, c'est-à-dire la quantité de matière enveloppée par ses propres surfaces. "Aucune réalité matérielle ne peut avoir que deux dimensions: une fiction logique seule peut concevoir un point sans dimension ou un plan à deux dimensions."¹⁶⁶

Saint-Martin définit le fonctionnement interactif des colorèmes. Cinq types de liaisons syntaxiques de base sont relevés et décrits: le jeu des rapports topologiques et des rapports gestaltiens des colorèmes; celui de leurs couleurs, et spécifiquement dans le cas de la sculpture, ceux des différentes perspectives naturelles et artificielles, et finalement, celui des énergies combinatoires de l'oeuvre au Cube virtuel. Les **rapports topologiques** seront les premiers étudiés puisqu'ils "sont à la base même de toute construction du réel"¹⁶⁷. Ces rapports traitent du voisinage comme des liaisons immédiates des colorèmes, de leur séparation comme de leurs différences, de leurs disjonctions, de l'emboîtement c'est-à-dire de l'insertion d'un colorème entre deux autres et de l'enveloppement, partiel ou total. Ils pointent aussi l'ordre de succession c'est-à-dire les phénomènes de récurrence, de symétrie, d'asymétrie, d'alternance, d'inversion, de sérialisation, etc., qui déterminent le rythme dans l'oeuvre; ils révèlent des vectorialités c'est-à-dire des transformations de masses colorématiques en mouvements énergétiques, et enfin, ils indiquent l'ouverture et la fermeture d'une région sur l'autre, ou sur une super région, selon l'état des frontières. Les **rapports gestaltiens** expliquent les mouvements perceptuels conduits, culturellement, à saisir

¹⁶⁶ Idem, p.15

¹⁶⁷ Idem, p.92

une bonne forme, par regroupement des colorèmes. Ces rapports s'opèrent dans l'esprit du regardeur en fonction des tendances devenues automatiques à la constitution figure/fond, à la recherche de la similitude, de la bonne courbe ou du bon angle, du repérage de la clôture et de la fermeture dans les colorèmes, ou d'une direction commune, et tout ceci, en fonction de l'expérience acquise de chaque individu. Le modèle de Saint-Martin nous amènera à observer en plus, les effets d'égalisation et de contrastes des couleurs, les effets perspectivistes et les phénomènes énergétiques. D'une façon générale, la récurrence des différents types d'interactions des colorèmes crée des codes qui, lorsqu'ils se cristallisent, deviennent des styles artistiques.

Dans notre étude, nous tenterons de mettre en lumière le sens de l'oeuvre venu des relations formelles et syntaxiques. Nous avons privilégié les variables visuelles suivantes¹⁶⁸: d'abord, du point de vue formel, les formes et volumes, les couleurs, les matériaux, et les dimensions; ensuite, du point de vue de l'organisation spatiale, les espaces, les perspectives et les mouvements. Nous observerons le jeu de ces composantes entre elles selon les opérations topologiques et gestaltiennes énumérées en annexe A.

3.3 L'OEUVRE A L O M P H A B R A M

3.31 Site

L'oeuvre aLomph aBram occupe un espace contigu dans le Pavillon Baillairegé du Musée du Québec, soit le mirador de l'ancienne **Prison des Plaines**¹⁶⁹. L'oeuvre in situ de David Moore remplit

¹⁶⁸ Voir Annexe A

¹⁶⁹ L'édifice a servi de prison de 1867 à 1970.

le champ spatial circonscrit par cet appendice architectural qui a été détourné de sa fonction originelle de tour d'observation. Si l'artiste obéit à son attrait pour les matérialités immédiates - mise en valeur des matières déjà en place (brique ancienne et récente, béton, boiseries des fenêtres), insertion d'importants volumes/masses, il traite aussi cet espace grand mais enserré en tablant sur les qualités et les ambiguïtés volumétriques:

"...la formation de l'espace dans lequel elle [la sculpture] se trouve la chose la plus importante et ...la qualité de la matière dont on remplit les différentes parties de ces espaces n'est qu'un problème secondaire."¹⁷⁰

De fait, Moore, utilisant les acquis de la sculpture moderniste, s'attachera autant à l'espace dit "négatif", qu'à l'espace positif, c'est-à-dire celui qui est occupé par la matière visible. L'artiste nous parle ainsi de son intérêt pour l'espace non matérialisé:

"Et j'ai eu l'impression plus tard que c'était une leçon de l'art contemporain, c'était la leçon de l'espace, de l'espace comme un vide; c'est comme si je palpais de l'espace par tous les moyens...C'est comme si j'essayais de faire sentir le vide, comme s'il était palpitant, plein d'énergie et j'essaie de diminuer l'aspect tangible, matériel."¹⁷¹

3.32 Premier contact avec l'oeuvre

Rappelons que David Moore a expérimenté un premier contact significatif avec le site des Plaines d'Abraham en 1981, contact dont il fait mention dans sa biographie.

"Documenté mes réactions en marchant sur les Plaines d'Abraham à Québec, deux cents ans après la bataille et invoquant Jean-

¹⁷⁰ Idem, p.211

¹⁷¹ Annexe D, p.2

Louis Bastien, soldat."¹⁷²

Sept ans après ce premier contact significatif avec le site, d'autres sensations profondes guideront l'artiste dans l'élaboration d'aLomph aBram.

L'oeuvre répond au Programme du 1%, intégration des arts à l'architecture, mis sur pied en 1981 par le ministère des Affaires culturelles du Québec pour favoriser la présence continuelle de l'art qui se fait dans nos espaces publics. L'espace choisi pour cette oeuvre par la direction du Musée forme une tourelle octogonale placée aux faîtes de l'édifice, qui a déjà logé la cheminée du bâtiment. On y a accès par le dernier niveau de l'édifice recyclé, derrière la cage de l'ascenseur actuel. Un étroit escalier angulaire en colimaçon nous y conduit. En gravissant les dernières des marches qui nous y mènent, on voit d'abord des jambes robustes qui semblent en mouvement, deux fenêtres, et en hauteur, une portion de palier et de plafond, brillant. En tournant la tête, on aperçoit au centre de l'espace, une structure longue et haute qui ressemble à un arbre modelé. On découvre ensuite un plancher formé de morceaux d'ardoise foncée, posés en cercles concentriques autour des éléments sculptés qui l'occupent. En tout, sept personnages faits de bois sont placés ici et là sur des surfaces/paliers qui servent d'appui à leur corps tronqué, les retenant à mi-corps, suspendus dans les airs ou jaillis du plancher.

L'architecture du site offre un espace moyennement large mais assez haut (7m60 x 4m80). Huit murs constituent ce polyèdre régulier percé de treize fenêtres, réparties sur deux registres. Des huit pans du registre supérieur, sept sont percés d'une fenêtre rectangulaire à petits carreaux vitrés, coiffée d'un arc

¹⁷² David Moore, David Moore, Montréal, Centre Saidye Bronfman et David Moore, 1989, p.61

en plein cintre. Le huitième pan est troué d'un oeil-de-boeuf. Au registre inférieur, on trouve cinq fenêtres identiques à celles du haut, deux sont en oeil-de-boeuf, ouvrant, comme l'ont fait les autres, chacun des pans de l'octogone sur l'environnement extérieur. Un seul des murs est aveugle. Y est posé une fausse fenêtre miniature dont la forme et les proportions miment celles qui sont voisines; un lanternon qui semble en chute libre y est dessiné d'un trait ferme. Le dessin semble avoir été reproduit mécaniquement. Les murs du bas sont peints d'un turquoise foncé et laissent sortir, à leur sommet, une lumière artificielle qui frôle le dessous de la mezzanine et les murs du haut, faits de vieilles briques beiges juxtaposées à des rouges, neuves et des pilastres de béton. Les deux registres de la tourelle sont délimités par un palier largement troué en son centre disposé en mezzanine périphérique.

L'axe central vertical, imposant, ressemble à un totem. Il est formé par l'aboutement de paires de jambes humaines, sculptées rustiquement dans des petits madriers de cèdre rouge laminés; la section des cuisses a été biseautée et accolée parallèlement à la plante des pieds qui pointent, tête-bêche. La forte colonne produite par la répétition de ce motif du sol au plafond du mirador, donne l'impression d'une chaîne massive et robuste. Elle est omniprésente dans tous les points de vue offerts au spectateur. La couleur est opaque et mate. La texture est rugueuse.

Des sept personnages segmentés qui ponctuent littéralement l'espace à différents niveaux, cinq se présentent en solitaires et deux en couple homme/femme, sans bras. Ils sont massifs, trapus et râpeux. Tous semblent avoir subi une interruption de facture: au niveau du diaphragme, leurs lignes anthropomorphiques sont coupées par une masse de bois, cubique ou cylindrique, proposée à brûle-pourpoint comme socle, ou

encore leur corps est sectionné à la taille par le palier de la petite tour. Sur les visages, nul trait n'est ébauché; sur les corps, nul détail personnalisant n'est donné. Les cous sont forts, les troncs étroits, les jambes élongées et puissantes; un seul personnage a des bras, configurés sommairement et avec ambiguïté. La plupart ont une allure figée, hiératique même.

La partie supérieure de aLomph aBram est chapeauté d'un plafond octogonal ajusté au mur de contour de la tourelle. Il est argenté, et gravé d'un réseau touffu de lignes superficielles. Le métal utilisé est de l'aluminium brossé.

3.33 Regard prolongé sur l'oeuvre

Désormais, nous discuterons des aspects de l'oeuvre qui nous sont révélés par leur observation au travers d'une lunette sémiotique. Pour éventuellement embrasser complètement l'oeuvre du regard, nous avons privilégié trois points de vue, chacun exigeant deux visées, l'une contre-plongante et l'autre, "naturelle", ou horizontale. Le premier point de vue est obtenu lorsque nous arrivons au terme de la montée vers l'oeuvre (PV1-A, PV1-B: illustrations 4-5); le second se situe presque en face, lorsque nous nous plaçons du côté sud du petit banc que David Moore a inclus dans son oeuvre (PV2-A, PV2-B: illustrations 6-7); le troisième point de vue est obtenu en nous plaçant derrière le personnage masculin du couple qui semble jaillir du plancher (PV3-A, PV3-B: illustrations 8-9). Voici, schématiquement, les directions géographiques de ces points de vue, de même que l'énoncé (de gauche à droite) de la portion de l'oeuvre qu'ils englobent. A noter que l'enfilade de jambes formant une colonne est présente de tous les points de vue, et non mentionnée dans cette brève description. Suivront les prises de vue photographiques des points de vue sélectionnés.

<u>Direction Sud-Ouest</u>	<p>PV1-A: personnages 5 (jambes), 1, 2, 3 (jambes) sur fond percé de fenêtres, et plafond</p> <p>PV1-B: fenêtres, plancher, garde- fou de l'escalier, person- nages 6, 7 (couple), banc, plancher</p>
<u>Direction Est</u>	<p>PV2-A: personnages 3, 4 et 5 sur fond de fenêtres et du plafond</p> <p>PV2-B: un hublot, deux fenêtres, l'escalier d'accès et son garde-fou, personnage 4 (jambes), plancher</p>
<u>Direction Nord</u>	<p>PV3-A: personnages 4, 5, 1 (bras) fond percé de fenêtres, pla- fond</p> <p>PV3-B: banc, fausse fenêtre, hublot, fenêtre, personnage 3 (jambes), couple (sommet des têtes), plancher</p>

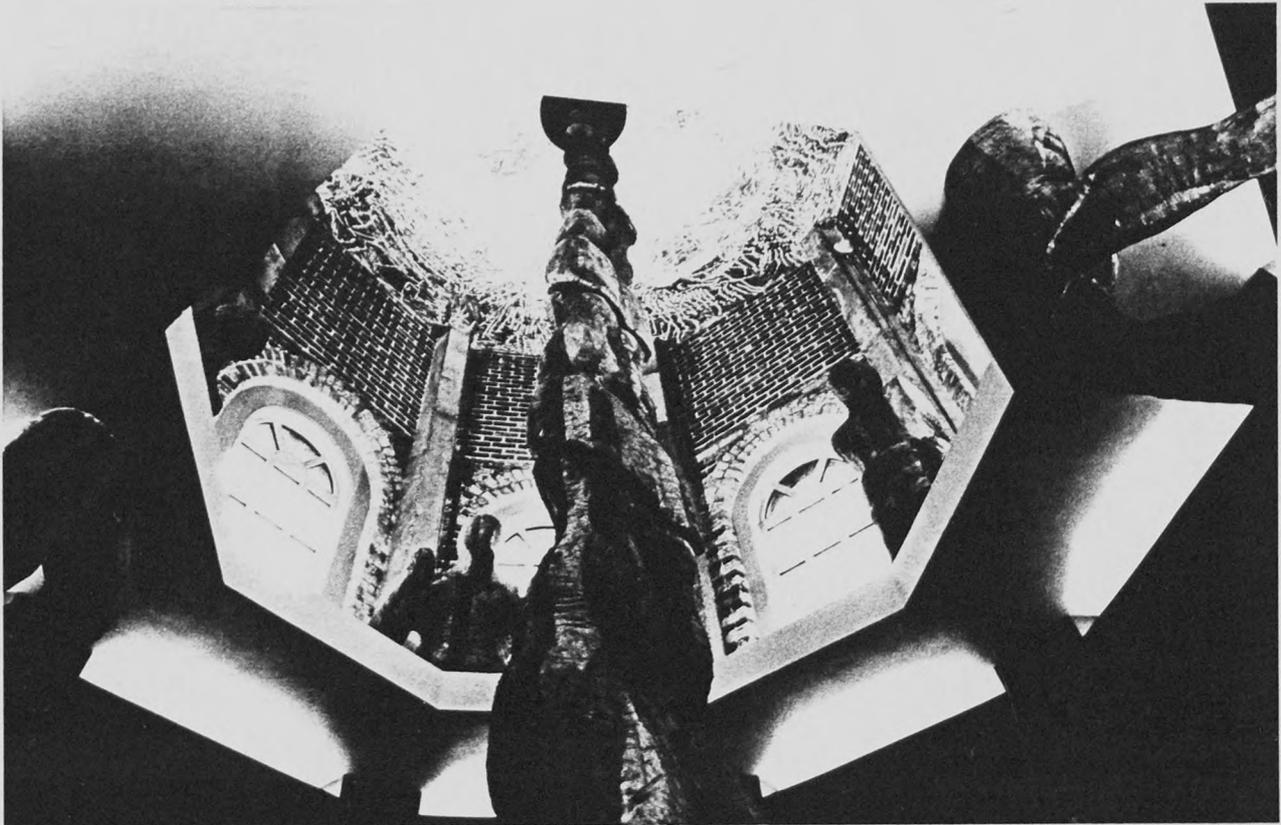


Illustration 4

aLomph aBram - PVI-A

Photographie: Patrick Altman
Musée du Québec

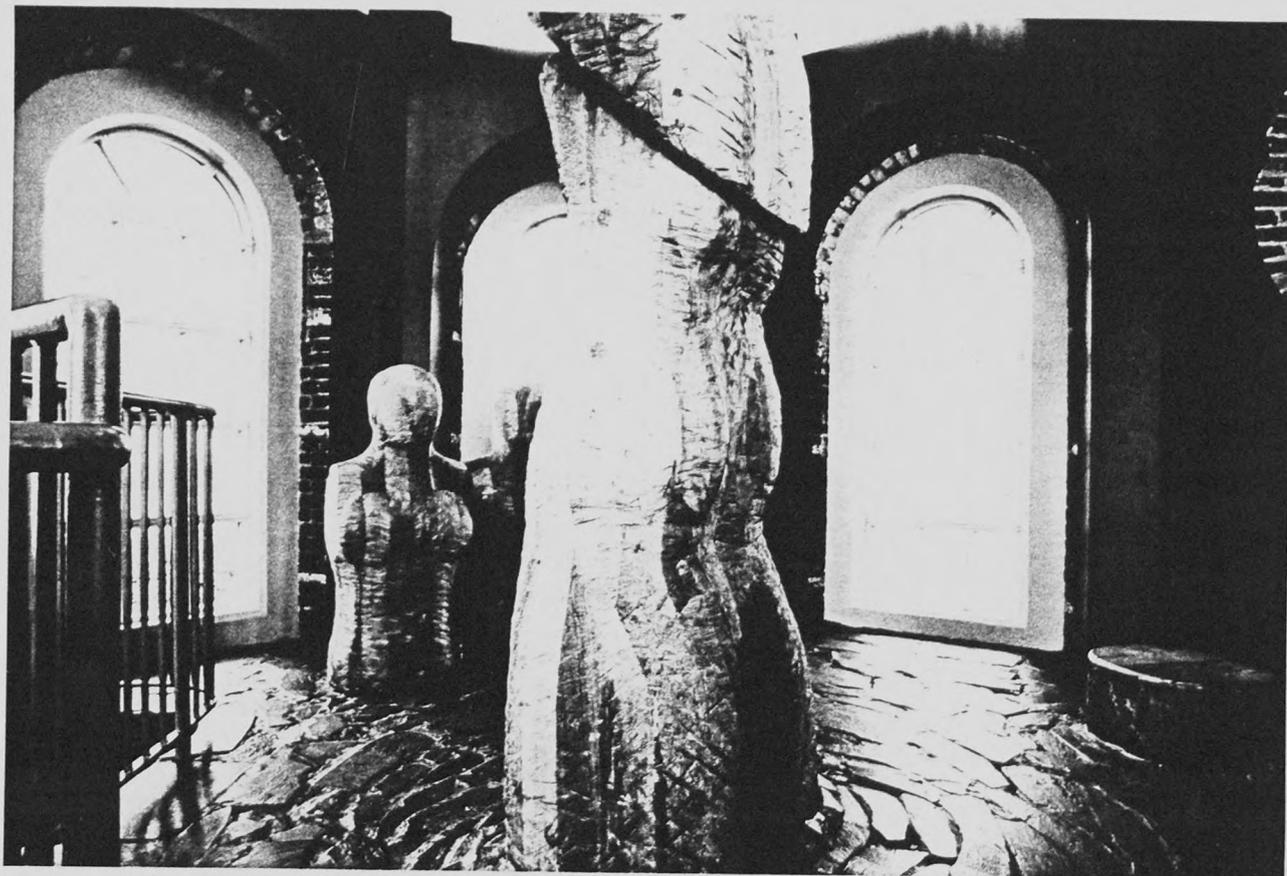


Illustration 5

aLomph aBram - PVI-B

Photographie: Patrick Altman
Musée du Québec

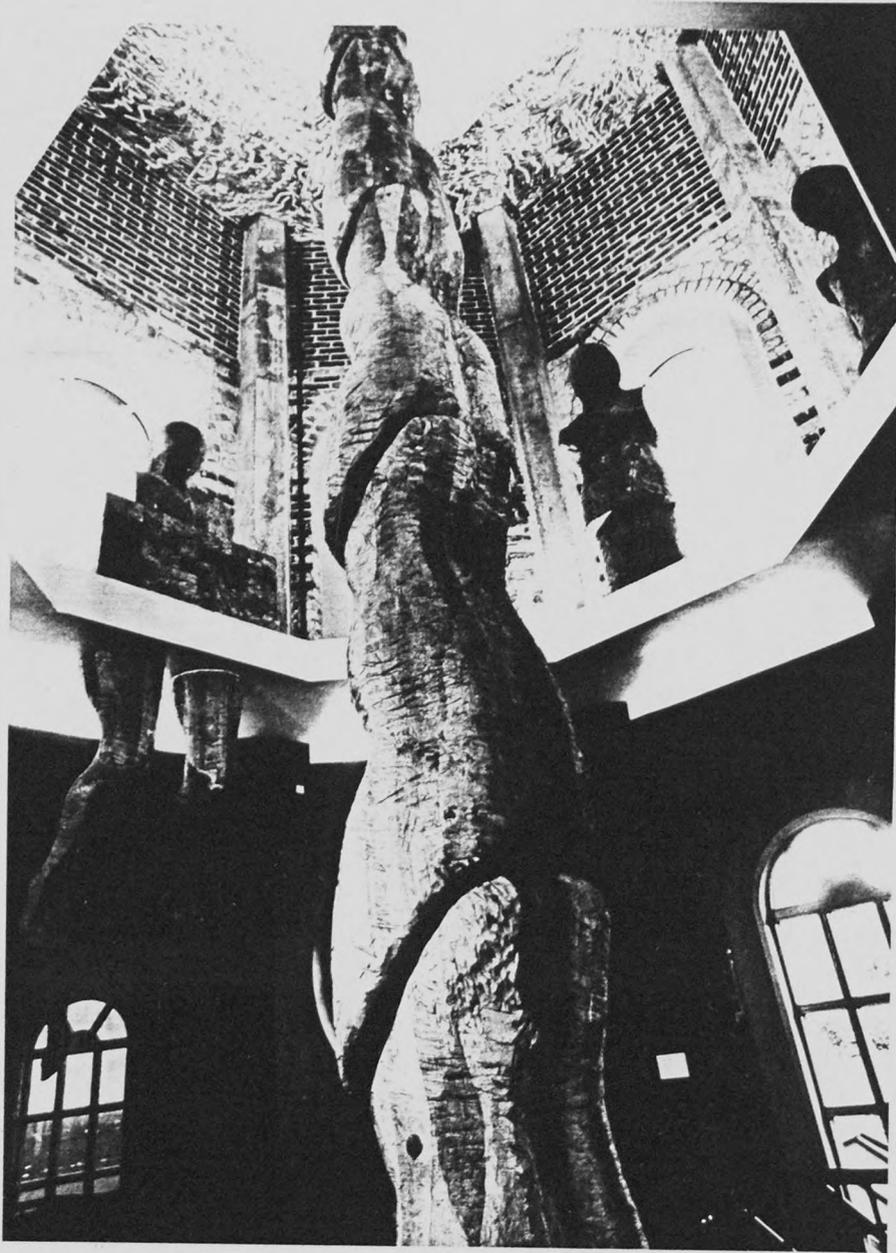


Illustration 6

aLomph aBram - PV2-A

Photographie: Patrick Altman
Musée du Québec

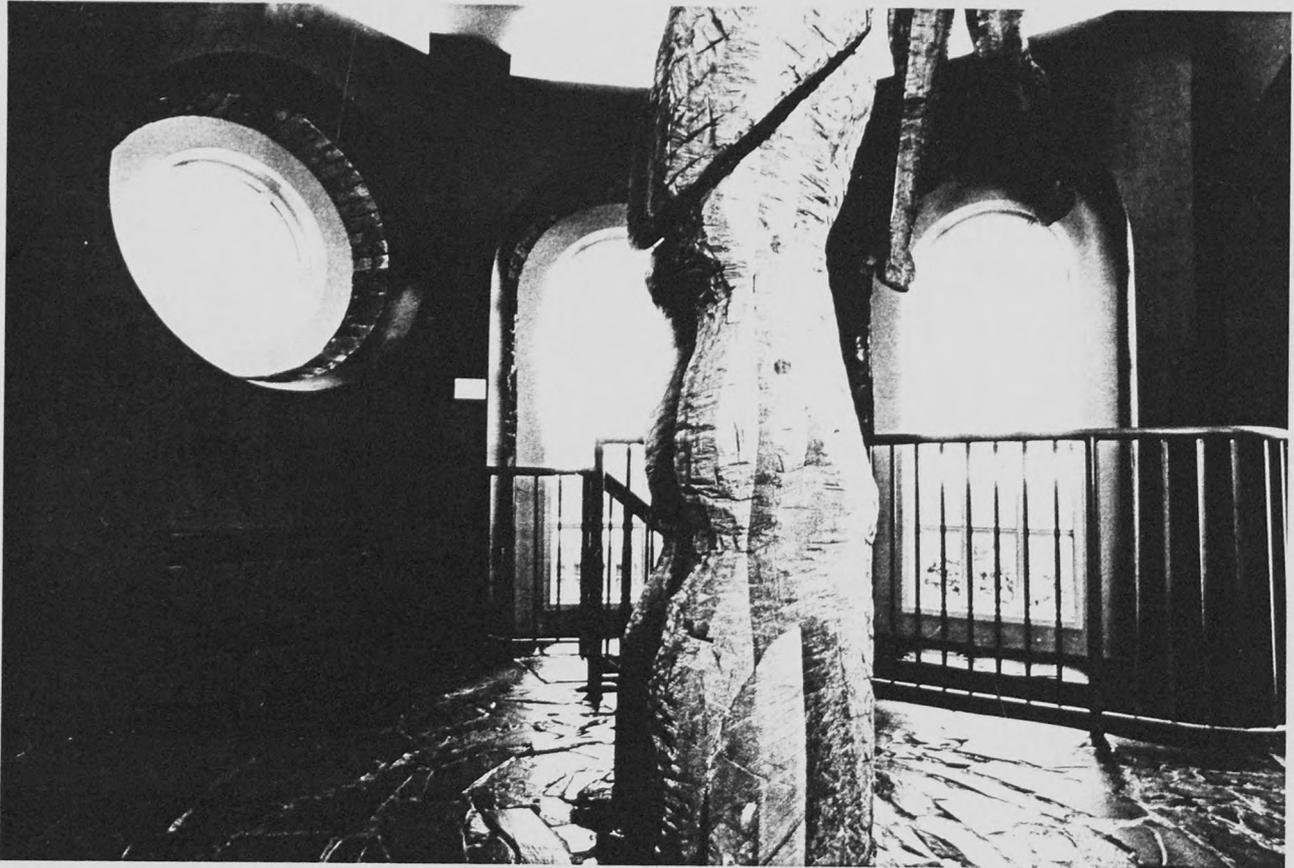


Illustration 7

aLomph aBram - PV2-B

Photographie: Patrick Altman
Musée du Québec

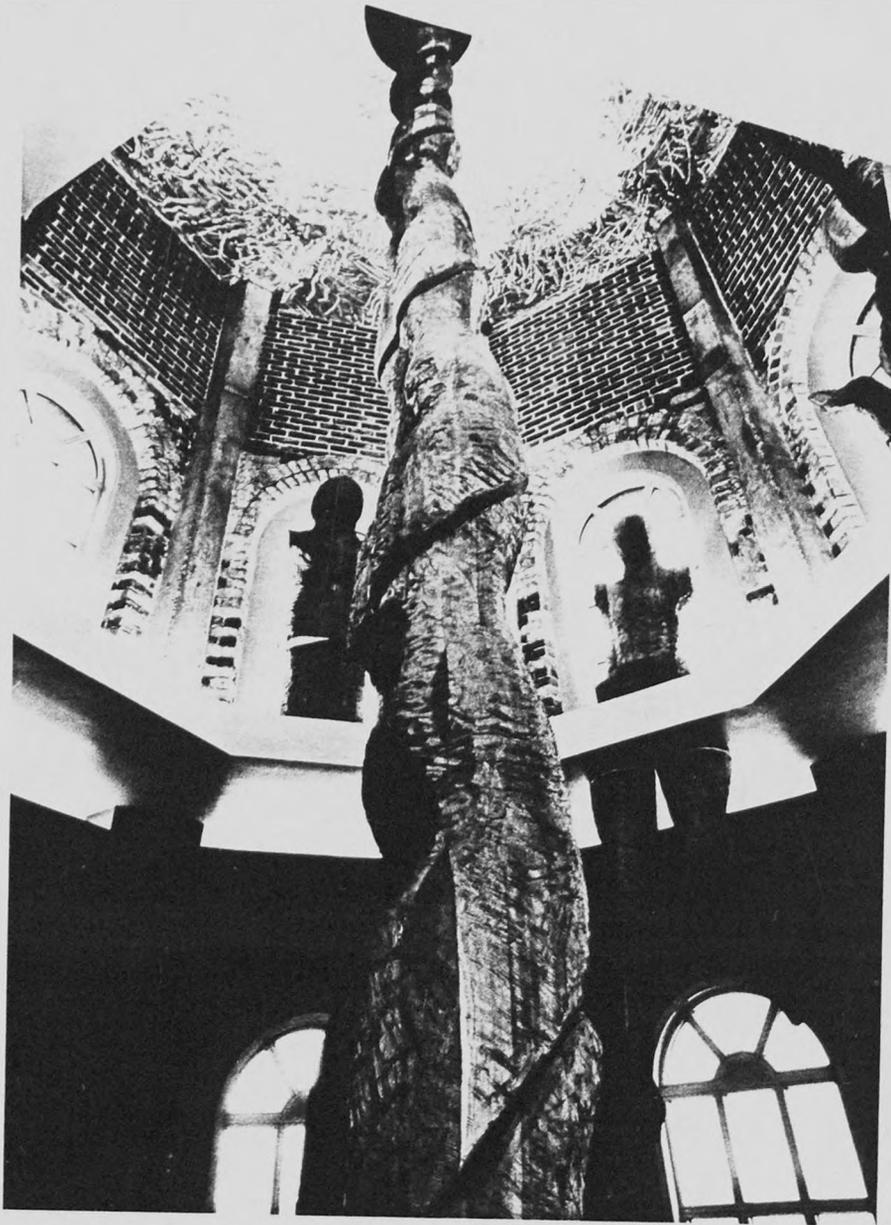


Illustration 8

aLomph aBram - PV3-A

Photographie: Patrick Altman
Musée du Québec



Illustration 9

aLomph aBram - PV3-B

Photographie: Patrick Altman
Musée du Québec

3.331 Formellement

aLomph aBram est principalement constituée de matériaux naturels sculpturaux et architecturaux. A noter que l'air ambiant que l'oeuvre comprend et l'air extérieur qu'elle s'adjoint, constituent des matériaux, au même titre que la "colonne" centrale et les statues de bois. Par ailleurs, des éléments de structure (pilastres de béton, planchers), d'autres d'appareillage (fenêtres) ou de recouvrement intérieur (gypse peinturé, maçonnerie) eux aussi sont utilisés de façon significative dans l'installation: ainsi, des matériaux organiques (bois, placo-plâtre, béton) côtoient des matériaux inorganiques provenant directement de la nature (ardoise) ou ayant subi une transformation industrielle (aluminium, brique, verre).

Ces matières conservent presque partout leur couleur d'origine. Bien sûr les boiseries sont peintes: blanc cassé en bordure des fenêtres, beige-rosé sur la mezzanine et turquoise fort aux murs du premier niveau de la tourelle; par ailleurs, les socles cylindriques de deux des personnages sont grossièrement recouverts de gris. Mais ailleurs, c'est la couleur naturelle de la matière qui prime. L'artiste nous offre des chairs de bois et des eaux de pierres. Les hachures du bois des figures sculptées procurent un effet de proximité.¹⁷³ Seulement quatre pôles chromatiques sont présents: le blanc (incluant les beiges peints et les tons pâles du cèdre), le gris (variant de l'argenté rutilant du plafond au gris sombre du plancher), le brun-rouge (comprenant les tons foncés de la brique et du bois), et le turquoise. Cette couleur-ci, qui recouvre la surface du niveau inférieur de la tourelle, et cette couleur-là, occupant le tiers le plus élevé du niveau supérieur, sont en complémentarité directe. La première peut être perçue comme le mélange des bleus

¹⁷³ Cela crée un rapprochement sensible du même ordre que la relation du corps à l'amulette qui a fortement impressionné Moore lors de ses voyages en Egypte et en Grèce.

du fleuve et du ciel avec le vert de la végétation de l'environnement extérieur pendant la belle saison. La deuxième, faisant corps avec son support, rappelle la fonction originelle d'emmurement de l'ancienne institution carcérale.

L'oeuvre occupe un très grand volume. Ce haut cylindre constitué de panneaux joints à angles obtus, enclôt un volume réel qui est invisible et impalpable, le volume de l'air. Il renferme d'autres volumes ceux-là très denses, les volumes des masses, marquant l'espace d'une façon régulière. Ces deux types de volume sont antinomiques: ils se placent à chaque extrémité d'un continuum perceptuel, s'opposant et du coup accentuant les spécificités de l'autre. On est en présence du volume extensif de l'oeuvre, celui qui est donné à voir par les ouvertures vitrées, fluctuant virtuellement selon la couleur du temps. En plein jour, l'oeuvre baigne de lumière, éclairée de toutes parts par les treize trouées de l'enceinte architecturale. S'il fait gris, le ciel semble collé aux fenêtres, augmentant la stabilité de l'oeuvre, l'enveloppant et l'incitant à un regard sur elle-même; s'il fait bleu, c'est une forte luminosité qui remplit l'espace, le rendant mouvant, appelant à l'errance cet énorme tambour juché. Alors le faisceau produit par l'éclairage naturel, embarrassé par endroits par les formes qui occupent l'espace, produit un clair-obscur de lumière scintillante sur ombre douce, au travers des stries des meneaux des fenêtres sur les personnages. Une lumière artificielle (néon) irradie du palier placé à mi-hauteur de l'ancien mirador vers le haut comme vers le bas. Impression d'un point calorifique supplémentaire à la chaleur même des matériaux, ayant pour effet de bomber virtuellement l'espace. De fait, les limites immédiates éclairées par cette lumière rasante, sont en quelque sorte dématérialisées par elle, ce qui contribue à expansionner l'espace énormément. Le plafond aussi est éclairé par des projecteurs. Leur action est multipliée par la texture travaillée de cette surface, la plus réfléchissante de l'oeuvre. Cette lumière qui éclate sur

des réseaux de lignes et de traits gravés lui confère une épaisseur imaginaire. Ailleurs, contrairement, le fini rêche du bois et la matité des briques absorbent l'élément lumineux, alors que l'ardoise en projette un pâle reflet.

L'espace global est vu comme une rotonde à pans coupés ponctuée de formes pleines et fermées, même si souvent fragmentaires. L'épaisse colonne centrale est faite de bois très dense dans lequel sont sculptées des paires de jambes robustes et courtes, mises bout à bout. Au moment de l'élaboration du projet, l'artiste a écrit: "Le thème est un rapport entre le réel et le fictif: l'endroit de la chute."¹⁷⁴ On a l'impression du rendu tridimensionnel d'une prise cinématographique du mouvement de plongée. Il est intéressant de noter ici que le sculpteur fabrique une image hybride en empruntant un motif aux coulisses d'un champ artistique extérieur. Par ailleurs le plancher marque les ondes engendrées par l'impact du corps pénétrant les eaux. La couleur gris foncé de l'ardoise désigne la profondeur du milieu marin qui est sous nos pieds. Le mouvement descendant de cette plongée trouve, en polarité, un écho dans le mouvement ascendant du seul couple de l'oeuvre, semblant sourdre du palier-planter. En plus, cette étrange ligne centrale très organique, exhale l'énergie d'un mouvement ondoyant continu.

Qu'est donc cet énorme barreau, toujours présent dans le champ de vision, comme la paille dans l'oeil... Au moment de la fonction originelle du lieu de cette oeuvre, la cheminée du bâtiment occupait cet espace longiligne. Maintenant, est-ce la chaîne de la captivité que nous voyons, ou l'échelle qui rescape celui qui est au fond du puits? Cette forme constitue le tremplin d'une série d'interprétations sémantiques. Sa configuration totémique amène aussi l'idée d'un immense câble

¹⁷⁴ Annexe B, "Description du projet", faite par l'artiste pour le Musée du Québec dans le cadre du Programme du 1%

rattachant le ciel au sol, une sorte de cordon ombilical rejoignant le cosmos et le centre de la mère-terre. Ou encore, ce pourrait être l'instrument qui permet l'évasion: la courte-échelle pour grimper le mur, ou les draps noués pour se glisser le long des murs. Peut-être évoque-t-elle le pendu des lieux, ou encore celui du tarot "cette arcanne qui représente les paradoxes de l'esprit".¹⁷⁵

Les personnages de l'oeuvre, comme des statues géantes, se présentent eux-mêmes comme des volumes très prégnants, et ils en induisent d'autres, de diverses façons. Curieusement, il semble que ce ne soient pas leurs membres absents qui le fassent, mais plutôt le fait que leur corps entier soit tronçonné (les personnages 3 et 5, par exemple) par un genre de socle qui délimite un cube potentiel, antérieur à leur élaboration. Le cube initial est manifeste. Différemment, d'autres figures (le personnage 4, par exemple) sont placés sur un socle à circonférence plus petite que son propre tronc; il sollicite donc l'esprit encore davantage à englober un volume imaginaire différent du cube virtuel. Les autres formes, humaines, frappent par leur schématisme et leur incomplétude. "Le corps est morcelé en signe de dissolution de représentation. Les corps en bois jouent entre la mémoire culturelle et un esprit ludique qui mine l'aspect solennel."¹⁷⁶ Chacun a une lourdeur appréciable. Tous portent un regard horizontal devant eux, dans une attitude lointaine et pensive. "Ils renforcent le sentiment de verticalité, et donnent par leur socle, le sentiment d'une stabilité en dehors du temps."¹⁷⁷ Ils sont très hiératiques, présents surtout de leur tête et de leur tronc, de ces lieux qui abritent le mal,

¹⁷⁵ Yves Paquin, Le tarot idéographique du Québec, Boucherville, Editions de Mortagne, 1979, p.56

¹⁷⁶ Annexe B

¹⁷⁷ Ibidem

l'extase, ces lieux où sont fomentés la peur, la satisfaction et l'effort. Les cinq personnages posés à peu près à égale distance sur la mezzanine, y semblent fixés, certains dans une espèce de contentement, dénoté par le socle qui les soulève, d'autres, dans un étau figuré qui les maintient stationnaires au niveau qu'ils ont déjà atteint; ou s'agirait-il de bouées de sauvetage maintenant les plongeurs potentiels près de la surface, ou de ceintures de plomb qui leur garantiraient une exploration à un niveau plus profond? Mais l'artiste réfère plutôt au statut honorifique procuré aux anciens par le socle: marque de préséance, symbole de la consécration parfois aléatoire décernée par l'histoire. Deux d'entre eux battent lentement de leurs longues jambes charnues, dans cet espace fictif sous-marin symbolisant l'inconscient. Un seul personnage a une forme expansive: ses bras fléchis sont ouverts vers les côtés; ils offrent, ils accueillent, ils parlent ou enseignent.

Trois types d'activités donc sont représentés: le penser, l'agir et le dire. Tous ces personnages, un peu plus grands que nature, ont une prestance indiscutable, une prégnance forte, dégageant en même temps un aura fantômatique. Les autres éléments humains de la sculpture sont les regardeurs de l'oeuvre, à qui est réservé un banc dans une assez grande place, face au couple sculpté.

3.332 Spatialement

Il y a dans aLomph aBram une matérialisation et une dynamisation de l'espace et des plans extrêmement subtiles et riches.

L'espace d'aLomph aBram garde une dimension éthérée: la forte texture des formes, leur poids et leur masse accentuent par opposition la volumétrie aérienne du lieu. Les corps rêches ponctuent fortement cet espace habité. La position en contre-plongée du regardeur augmente l'effet aérien. A un certain moment, on a l'impression d'être dans une nacelle qui voyage

mais qui reste toujours fortement ancrée au terrestre par ce fil attaché à un centre profond. Par ailleurs, l'espace est étiré par des stratégies perspectivistes. La chaîne de jambes s'inscrit dans un tracé linéaire orienté vers un point de fuite au zénith; les jambes des deux sculptures sont disproportionnellement longues par rapport au corps auquel elles se rattachent.

L'espace interne de l'oeuvre, déjà grand, est solidaire de l'espace environnemental: le lieu pourtant enclos, est très ouvert sur les champs naturels qui meublent ses ouvertures. Les espaces révélés sont extensifs. L'enveloppe architecturale joue à la fois le rôle de fond pour les formes sculptées, en devenant par ailleurs une forme sur l'espace extensif appelé par les trouées des fenêtres. Parfois par contre, cet espèce de plan originel se subtilise, sous l'effet de la lumière. Les fenêtres agissent comme des vedute qui relaient sans cesse un ailleurs plus lointain. L'oeuvre qui s'est allié le lieu fait fonctionner de façon significative les dimensions architecturales: l'espace du plafond agit comme un dôme et insuffle à la composition globale un caractère religieux. La forme même des fenêtres et les portions du ciel qu'elles donnent à voir, alimentent cette spécificité; en effet les fenêtres jouent le rôle de niches virtuelles pour les "statues" de la mezzanine, selon les points de vue que nous avons privilégiés; l'ambiance de recueillement et de contemplation est accentué par les points de vue en contre-plongée que l'oeuvre exige, rappel-lant les rapports physiques de la chaire à la nef dans les églises catholiques.

D'autres types d'espace, plus proxémiques, jouissent d'une perception sensitive diversifiée: l'odeur du cèdre et la chaleur émise du plafond éclairé appellent respectivement l'olfactif et le tactile qui augmentent l'appréhension de l'oeuvre.

La relation au corps que suggère aLomph aBram diffère de celle

qui est appelée par les oeuvres de la tradition moderniste. On n'est jamais en périphérie de l'oeuvre mais toujours quelque part près de son centre. Celui-ci impose un axe primordial qui est vertical qu'on ne peut explorer que du regard. aLomph aBram dans son ensemble exige du regardeur des positionnements contradictoires: alors que son thème, manifeste dans son centre très vectoriel, est le plongeon, la chute, le point de vue qu'elle exige est ascendant; de plus, le premier moment d'appréhension de l'oeuvre se situe au moment de la montée vers elle, et les points de vue spontanés qu'elle commande sont en contre-plongée, ce qui, en quelque sorte, prolonge l'ascension. Il y a donc des vectorialités opposées: d'abord vers le sommet, dans la démarche de découverte de l'oeuvre; ensuite vers le bas, commandé par l'iconicité de la colonne centrale jusqu'au sol. Les polarités sont fortes: l'oeuvre suggère beaucoup d'élévation, une sorte de fuite vers le haut mais elle suggère aussi une longue chute ou une plongée radicale dans le monde du Musée. Les personnages accentuent la verticalité: d'abord par leur construction en poutres verticales, puis par le positionnement de quatre d'entre eux sur des socles qui les réhaussent¹⁷⁸ et par leurs jambes battantes sont longues. Le même rapport différentiel s'établit entre la vectorialité centrale, descendante, et le mouvement latéral ascendant du couple homme/femme qui ressurgit des profondeurs ou du coeur du Musée. Le plongeon central trouve une correspondance antinomique dans la résurgence du couple des profondeurs.

Mais, il y a un deuxième axe important dans l'oeuvre, perpendiculaire au premier. Les cinq personnages renforcent le plan horizontal de la mezzanine: la direction de leur corps et leur regard, unanimement orientés vers le centre, induisent un tracé imaginaire qui pointe l'horizon. Dans un deuxième regard, donc,

¹⁷⁸ Contrairement à un cinquième qui est plutôt arrimé par son socle.

il y a freinage sinon une stabilisation des effets d'aspiration vers le haut et d'écoulement vers le bas par une figure implicite de croix. Donc encore, deux mouvements contradictoires qui se côtoient sans s'annuler. Deux axes comme des droites à l'intérieur d'un oeuf. Vecticalité et horizontalité combinées dessinent un cercle.

Il y a aussi d'autres mouvements: on perçoit des traces de motion au sol dans la disposition indicielle des ardoises, des turbulences au sommet-plafond causées par l'éclairage stratégique dirigé sur les réseaux de lignes du plafond, et des agitations douces venues des légers ballottements des membres inférieurs de certains personnages. Donc, une énergie constante émane de l'oeuvre dans les mouvements de bas en haut et inversement, dans les circularités induites et la circulation prescrite par l'oeuvre. Moore aime travailler avec la circularité. Après tout, le thème sous-jacent de son oeuvre ne serait-il pas le mouvement des formes actionnant celui des énergies, l'une par rapport à l'autre?

Le plongeon est depuis longtemps au centre des préoccupations de Moore. Déjà en 1984, La chambre transparente en portait les traces et depuis, nombre d'oeuvres le proposent comme thème.

L'espace référentiel d'aLomph aBram est le fruit de deux "coups de langage" qui corroborent l'analyse du monde visuel que fait Lyotard: une première métaphore est issue de la contiguité - espace/fleuve - et la deuxième de la symbolique universelle - eau/subconscient:

"L'espace, dans certains cas, c'est une métaphore pour un espace intérieur, ou un espace mental, un espace psychologique...Il y a un peu d'un côté sacré, comme un lieu où tu ressens qu'il y a d'autres dimensions même si ce n'est pas explicite, mais il y a d'autres dimensions quand tu vas dans un lieu où tu sens que quelque chose s'est passé, qu'il s'est

vécu un moment privilégié. Je pense que je voulais que les installations véhiculent ce sentiment."¹⁷⁹

Les champs sémantiques de l'oeuvre sont du coup agrandis: sommes-nous dans un aéronef, un sous-marin ou un énorme fragment fluvial?

Un des désirs de l'artiste est de donner à l'installation toute la richesse de la peinture dans le sens de l'espace représenté, il accomplit sa mission par les ambiguïtés nourries qu'il construit:

"Je ne peux déroger de la peinture, même, je souligne que je trouve la tradition de la peinture tellement riche, beaucoup plus riche que la tradition de la sculpture; et même j'essaie de faire de la sculpture en me laissant la possibilité d'avoir la souplesse d'utiliser toute image que la peinture a utilisé. Je sais qu'une sculpture a toujours une tendance plus simple, dans le sens que dans un tableau, tu peux vraiment jouer avec l'espace à l'infini, tandis que dans la sculpture tu peux pas contrôler l'espace à l'infini, par exemple. Tu fais un focus sur un objet, ou deux objets ou trois objets en relation, mais la sorte d'imagerie puis comment j'utilise la sculpture, je trouve que j'ai une certaine inspiration ou exemple que la peinture a donné..."¹⁸⁰

3.333 Historiquement et culturellement

L'oeuvre aLomph aBram de David Moore ne rompt pas avec le passé mais elle utilise les acquis des traditions récentes et anciennes, auxquels elle accole les dires d'une sensibilité qui s'est ramifiée, complexifiée. Elle tient du postmodernisme de la deuxième vague qui axe ses dires vers la communicabilité de l'oeuvre. Elle accuse la conscience d'un continuum historique. Pour Moore, les images fabriquées émergent du refoulé entraîné

¹⁷⁹ Annexe D, p.2

¹⁸⁰ Idem, p.4

par la recherche moderniste de spécificité. Elles remontent à l'imagerie ancestrale qui tient d'archétypes que chaque génération a à actualiser, dit-il.¹⁸¹ C'est d'une nouvelle manière qu'aLomph aBram sert des images séculaires: des corps humains sculptés sont fragmentés et présentés dans des états divers de passivité ou d'activité; ils ont comme toile de fond des panoramas composites: l'architectural dans la contiguité et le paysagesque dans l'extension. Cette réactualisation d'une imagerie collective, plutôt qu'indiquer le terme de la recherche, pointe le tracé d'un cheminement; les images opèrent comme des relais qui clarifient la démarche d'identification de l'artiste lui-même; elles participent d'un rituel étendu qui convoque la conscience d'une façon personnelle.

Moore poursuit formellement et symboliquement l'idée de l'unité, et du centre dans un ordre mouvant. Sous cet aspect, il peut être qualifié d'artiste moderniste, et plus spécifiquement d'artiste anthropologique:

"Un art anthropologique se définit avant tout comme l'expression d'un homme interrogateur s'interrogeant sur son origine. L'homme qui est interrogé est l'homme qui interroge..."¹⁸²

La recherche universaliste est qualifiée de moderne. Mais Moore reste critique: il pose un soupçon sur la tradition en pointant symboliquement la lourdeur du passé. Il ne rompt pas avec ce dernier mais laisse voir que l'héritage qu'il lègue n'est pas encore adéquat. De surcroît, aLomph aBram accuse une parenté avec un certain primitivisme dans la quête des origines qu'elle pratique. Cela constituerait, aux yeux de Lyotard, une préoccupation pré-moderniste dont l'artiste serait bien loin de se défendre:

¹⁸¹ Annexe D, p.5

¹⁸² Giorgio Cortenova cité dans David Moore par David Moore,

"L'ancien monde m'avait enseigné une simplicité terre-à-terre alors que le moderne ne m'avait laissé qu'air et espace. Tandis que je laissais mon travail s'imprégner de ce monde archaïque, j'avais le sentiment tenu que ma trahison commise envers les courants modernes s'annulait par cette nouvelle emprise sur toutes les époques, non seulement en esprit mais dans la forme."¹⁸³

Mais la quête effectuée par Moore est faite dans un esprit de connaissances à produire, et non dans celui d'un donné à représenter. Sous cet angle, il devient postmoderne...

Dans l'oeuvre qui nous occupe, il y a une prépondérance des éléments langagiers. Le récit, la métaphore et le symbole contribuent à son aspect séducteur. La figuration et la narrativité participent du récit qui s'élabore autour du privé et de l'universel; une narrativité qui propose des images condensées, une narrativité qui active l'esprit. Un récit, certes, mais à décrypter et un dénouement à bâtir. Sur le je, sur la localité, comme dirait Lyotard. L'oeuvre tire sa substance de la mémoire collective et individuelle:

"...Si le rôle dévolu à la sculpture a été historiquement figuratif et décoratif, il faut se réjouir de constater que cela n'a jamais empêché ce long désir d'approche intime...La sculpture est vraiment une attente provoquée et un désir de s'avancer vers une émotion superficiellement ressentie, mais pressentie plus profonde...

La rhétorique - et ses figures de style - peut décrire ce cheminement vers l'intériorité de la sculpture. Ce qui induit à juste titre une certaine identification entre matière et sens, d'une part, et entre forme et émotion, d'autre part..."¹⁸⁴

Moore y bricole des références sociales: il laisse la trace des gestes de différents métiers: maçonnerie, menuiserie,

¹⁸³ David Moore, op. cit., p. 25

¹⁸⁴ Luc Joly, "Une rhétorique du désir: la sculpture", Espace, Montréal, vol.7, no2 (hiver 91), p.52

charpenterie, ferblanterie. L'artiste ici devient menuisier, ébéniste, bâtisseur. Il multiplie les niveaux de relation à l'oeuvre par les multiples positionnements qu'il commande: il nous fait expérimenter une relation traditionnelle, moderniste, et postmoderniste à l'objet: domination, égalité et implication.

Le titre aLomph aBram agit comme un mantra. Sa consonnance évoque le sanscrit, langue indo-européenne de la civilisation brahmanique. Pourtant il est construit par l'artiste à partir de deux sources différentes: "aLomph" évoque l'Omphalus de Delphes, pierre sacrée placée dans un lieux aux dimensions semblables et perçue comme le centre du monde chez les anciens Grecs; "aBram" rappelle le nom des Plaines d'Abraham, en raccourci.

Parallèlement, Moore risque l'anti-séduction, en produisant des figures fragmentées, qui résistent à livrer leur sens d'un seul coup. Il fait des glissements d'un niveau de signification à un autre qui en médusent plus d'un. Il n'hésite pas à montrer l'envers du décor, son processus de travail. Il cite de ce fait l'histoire de son champ professionnel, qui a, pendant la première moitié du XXe siècle, ouvert les volumes, les a disséqués, manipulés jusqu'à leurs limites, jusqu'à les évacuer pendant une certaine période. Beaucoup de choses se passent dans les intervalles. L'art est un processus pour celui qui le reçoit comme pour qui le donne. Il n'exige pas littéralement de dire ou de lire, mais d'écouter l'imprévu qu'il secrète. L'artiste devient l'ouvrier de ses oeuvres.¹⁸⁵ Rappelons-le, pour Moore l'art est un processus d'identification. Comme un rituel qui trace lentement un passage vers l'ailleurs.

¹⁸⁵ Annexe D, p.8

Somme toute, aLomph aBram tient de l'éclatement référentiel postmoderniste. Elle inclut une nouvelle théâtralité. Son sens est entre les arts: entre l'art avec un grand A et l'art de la vie. La dynamique espace/temps va dans plusieurs directions. Le passé du lieu est subverti, transcendé. Le mirador n'inspecte plus, il n'est plus à l'affût des délits; il laisse plutôt circuler dans son enceinte les éléments air et eau de la nature, ceux qui sont les plus fugitifs, les plus informes et les plus répandus. Le temps investi n'est pas le passé, mais l'ici-maintenant, dans ce qu'il suppose d'expérimentation, de découvertes et d'insertions dans l'intériorité individuelle et l'imaginaire collectif. Le moment représenté par la vaste image qui nous est servie se trouve hors du temps et de ce fait, non directionnel; il ne signifie ni apogée ni déclin, ni avant, ni après. L'oeuvre ne raconte pas un événement, elle le crée, et cela, à chaque fois que quelqu'un entre en rapport avec elle. Elle produit de la connaissance. L'aspect formel de l'oeuvre manipule la relation au temps. Les corps sculptés à la taille directe, comme l'immense chaîne centrale, ont une circonférence évoquant un âge avancé pour l'arbre utilisé, mais le procédé de fabrication par collage de petits madriers, déjoue cette donnée temporelle. L'oeuvre est inachevée. Elle reste donc ouverte dans ce grand axe primordial.

L'espace, quant à lui, est un lieu du sens: le registre supérieur réfère au passé; le registre inférieur à l'ici-maintenant. Il s'adjoit l'extérieur dans sa vastitude comme l'intérieur dans son moindre cubage. Il s'approprie autant celui qui, en d'autres temps était **autre**, que lui-même. Il inclut des dimensions récemment exclues du monde de la sculpture. Il est d'extériorité comme d'intériorité. Il est déployé. Le dedans comme le dehors sont fondus dans un espace déambulatoire qui s'adresse au corps. aLomph aBram exige du regardeur de faire un itinéraire pour être saisi. La clarification du sens se fait graduellement. C'est le regardeur qui tissera, par son mouvement

de lecture, le temps aux espaces physique et mental.

Dans l'ensemble, on touche à une démarche marquée par son ouverture, et aussi son indépendance; si elle semble aller à rebrousse-courants dans des questionnements originaires, archéologiques, par ailleurs, elle montre des préoccupations qui utilisent l'imaginaire et l'imprévu. Aussi, David Moore a ce goût de réunir la matière et l'idée, en dialogue. Le commentaire de Chantal Boulanger sur quelques unes de ses oeuvres de 1984 s'applique toujours très bien:

"Le petit escalier de cuivre, qui est de l'ordre de la représentation et qui transcende l'évidence des choses, invite à explorer une pièce énigmatique, à franchir les frontières du visible, à aller au-delà du contact intuitif avec les parties pour tenter de les relier en un tout signifiant dans un dialogue du sensoriel avec le conceptuel."¹⁸⁶

Intégration, mémoire, matérialité, énergies, quête. De fait, aLomph aBram réaffirme l'intérêt moderniste pour la matérialité: ce sont des textures fortes qui appuient constamment les formes; et non seulement elles jouent de volumétrie, mais tout autant de massivité; le monde biologique des matériaux, même les plus inertes, est investi. Mais les recherches les plus récentes des physiciens n'annoncent-elles pas que le monde n'est pas fait de matière et de non-matière, mais plutôt de psycho-matière, c'est-à-dire d'une interpénétration de matière et d'esprit?

Sous ces quelques aspects, l'oeuvre de Moore présente d'étroites parentés avec beaucoup des autres productions actuelles, commentées ainsi par le critique Jean Dumont:

"Il y a bien sûr ce goût pour la matière. Il n'est pas nouveau, mais il s'exprime de façon nouvelle. Il ne se manifeste pas tant dans la sophistication des techniques de sa mise en

¹⁸⁶ Chantal Boulanger, "David Moore", Parachute, Montréal, no 37 (décembre-janvier-février 84-85), p.42

oeuvre que dans l'épaisseur même de cette matière...Comme la matière, la mémoire de la pensée antérieure semble toujours présente aux côtés de la pensée nouvelle, et souvent à égalité avec elle...Ce qui est important c'est que ces nouvelles valeurs ne sont pas considérées comme des conquêtes. Elles semblent monter de l'intérieur de nombre d'oeuvres de notre temps."¹⁸⁷

L'oeuvre tient du postmodernisme de la deuxième vague, parce qu'elle ne mime pas l'état provisoire du monde mais elle opère plutôt sur le non-temps, le non-lieu où s'élaborent des dimensions individuelles de l'ordre de l'esprit. Des dimensions qui redeviennent communicables...

¹⁸⁷ Jean Dumont, "Les nouvelles valeurs", Le Devoir, Montréal, 31 septembre 1991, B-8

CONCLUSION

Examiner des productions artistiques contemporaines en superposant deux lunettes, à la fois philosophique et linguistique, de surcroît l'une française et l'autre américaine, donne énormément de relief à ce segment d'histoire récente tellement proche, dont je discernais mal les forces que j'appellerai métaphoriquement, orogéniques. Cette démarche permet de prendre conscience, tangiblement, des recoupements de fond de deux observateurs/penseurs des actualités du savoir et de l'art.

Jean-François Lyotard rappelle que le monde n'est pas continu ni prévisible malgré la représentation que les savants en ont faite. Devant l'étendue et la diversité des phénomènes, il est d'avis qu'"il n'y a que des îlots de déterminisme". "Le modèle des catastrophes réduit tout processus causatif à un seul, dont la justification intuitive ne pose pas de problèmes: le conflit, père, selon Héraclite, de toutes choses."¹⁸⁸ La reconnaissance de la complexité du monde exige pour le saisir, la remise en question des consensus, le dévoilement et l'exploration des paradoxes. Produire de l'inconnu est l'activité qui embrassera le mieux l'univers, et cela exige de l'imagination. Or Jean-François Lyotard donne une place prépondérante à cette faculté, dans l'élaboration d'un nouveau savoir; cela légitimise les démarches artistiques de la postmodernité actuelle:

"Le savoir postmoderne n'est pas seulement l'instrument des pouvoirs. Il raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable. Lui-même ne trouve

¹⁸⁸ Lyotard, La condition postmoderne, p.96

pas sa raison dans l'homologie des experts, mais dans la paralogie des inventeurs."¹⁸⁹

Superposer à ces constats l'analyse d'une Rosalind Krauss qui, par son concept de "champ étendu" a interprété l'éclatement des catégories définitaires de la sculpture pratiquée par plusieurs artistes de l'avant-garde américaine, donne à voir des convergences de pensée. Entendre la chercheuse nommer et appuyer les stratégies artistiques de décentrement, de dépolariation, appelle sa communauté d'esprit avec celle de Lyotard: perte des notions d'absolu et de la réalité objective. A l'instar des Minimalistes, Krauss remet en question les présupposés du champ sculptural. Elle sanctionne le recul des limites modernistes de l'expérience artistique et homologue l'ouverture de l'art sur le contexte et la référence à un réseau élargi. Ses a priori de la connaissance sont le mouvement, le variable. Alors qu'elle valorise le situationnel, Lyotard convoque à la localité des consensus. Alors qu'elle parle d'intertexte, il incite à la multidisciplinarité. Elle conçoit, tout comme lui, que l'art est un véhicule de connaissances à produire car son sens n'est pas donné, il est dans l'itinéraire. Beaucoup de recoupements, donc, qui s'étaient les uns les autres et donnent une profondeur à l'appréhension de l'esprit postmoderne artistique.

Voir que la recherche des imprévus révélateurs incarne ses interrogations dans le champ étendu. Constaté aussi que l'imprésentable de la quête moderniste et postmoderniste trouve issue dans le champ étendu. Saisir l'ouverture de l'art québécois sur le situationnel, donc le physique, le politique, l'écologique, le psychanalytique, le sociologique, le féminisme. Visualiser, au travers de l'oeuvre d'un David Moore, les expansions logiques intuitionnées et explicitées par Krauss. Voilà des voies d'exploration de cette démarche analytique qui

¹⁸⁹ Idem, p.8

s'achève. D'un point de vue très concret, le présent ouvrage apporte un ensemble substantiel de notes biographiques et bibliographiques sur l'artiste David Moore, de même que le texte d'une longue entrevue accordée à l'auteure.

Il faut dire que l'oeuvre entier de David Moore bénéficierait de l'éclairage d'appoint d'autres penseurs de la postmodernité tels Guy Scarpetta et Bonito Oliva, qui, chacun à leur façon, focalisent sur le retour du refoulé, le rétablissement de la communicabilité - séduction plutôt que provocation - , et le recours à la figuration. Par ailleurs, au niveau symbolique, il serait intéressant d'explorer la psychanalyse jungienne pour voir comment opèrent les nouvelles images que nous sert David Moore.

Du point de vue théorique abordé comme grille d'analyse de la sculpture postformaliste, il reste à expliciter les complicités kraussiennes et lyotardiennes. Dans un autre temps, il faudrait approfondir et raffiner l'utilisation de la méthode d'analyse de la sculpture de Fernande Saint-Martin et l'appliquer à l'étude de l'installation.

FIN

* * * * *



Illustration 10

David Moore
Photographie: Patrick Altman
Musée du Québec

ANNEXE AV a r i a b l e s v i s u e l l e s o b s e r v é e s-----
1. POINT DE VUE FORMEL
-----1.1 Formes et volumes

- .matériels
- .aériens
- .virtuels d'ombre portée

1.2 Chromaticité1.21 Couleurs

- .effets d'égalisation et de contrastes

1.22 Lumière

- .lumière naturelle
 - ambiante
 - ramassée
 - densifiée
 - rayonnante
 - réfléchissante
- .lumière artificielle
- .clair-obscur
- .ombres

1.3 Matériaux

- . nature
- . textures

1.4 Dimensions

- . échelle, proportionnalité

2. POINT DE VUE SPATIAL

2.1 Espaces

2.11 Espace interne

- .limites immédiates
- .espaces organiques
 - tactile
 - olfactif
- .espaces extensifs
 - auditif
 - visuel
- .espace fictionnel (spatialisation virtuelle)

2.12 Espace externe

- .limites secondaires
 - vedute
 - non limites

2.2 Mouvements

- . courbures, circonvolutions .
- axialités réelles
- . axialités virtuelles
- . axes planaires (leurs particularités frontalières)

2.3 Perspectives

2.31 Naturelles

- .perspective proxémique
- .perspective à plus grande distance
- .perspective contre-plongeante
- .encerclante
- .en spirale

2.32 Illusionnistes

- .centrale
- ."marine"
- ."céleste"

A N N E X E B

Texte du projet préliminaire pour aLomph aBram, tel que présenté au Musée du Québec par David Moore.

Projet: 004220. Contrat: 303-95-243.
Musée du Québec
1, avenue Wolfe-Montcalm

DAVID MOOREDescription de projet.

Le thème est un rapport entre le réel et le fictif: l'endroit de la chute. L'évacuation de l'espace du centre par plongeon au sol joue comme le renversement de la montée du spectateur au mirador.

La double métaphore de ciel/mer de la vision panoramique de Québec entrave avec ces références aquatiques.

Une brisure est suggérée par trois horizons virtuels qui existent triplement au plafond, à l'anneau de béton, et au sol, ce qui donne les deux niveaux d'interventions.

Le corps humain est morcelé en signes de dissolution de représentation. Les corps en bois jouent entre la mémoire culturelle et un esprit ludique qui mine l'aspect solennel.

Le plafond miroité donne un renversement et ^{un} prolongement de cet espace dans une hauteur fictive donnée par la profondeur du plongeon.

De dehors les figures sont visibles et présentes le plongeon figé en sept temps. Les figures sur l'anneau de béton font le clos sur l'espace du plongeon, et jouent en circularité comme le fil de culvres d'un moteur électrique. Ils renforcent le sentiment de verticalité, et donnent par leurs socles le sentiment d'une stabilité en dehors du temps, qui est, par contre, suspendu ironiquement en-haut, avec certaines subversions, comme la continuation des jambes des baigneurs sous les socles.

La seule fenêtre-fictive nous renvoie sur l'aspect extérieur du mirador qui rappelle ainsi d'autres formes comme 'la tour des vents à Athènes, ou 'la tour de Giotto à Florence, etc, autant que auto-référence.

La matière du bois est chaude en couleur et rappelle la couleur des vieilles briques, qui sont laissées visibles au deuxième niveau.

Le bleu du premier niveau renforce la fiction sousmarine, tout comme le plancher en ardoise noire qui nous renvoie à un fond infini.

Le plafond en métal brossé donne une surface dure et semi-réfléchissante tout comme la translucence de la surface de l'eau vue d'en bas.

La lumière artificielle est en néon, cachée en bas des murs au deuxième étage, et aussi en-haut des murs au première étage.

A N N E X E C

NOTES BIOGRAPHIQUES SUR DAVID MOORE

*L'astérisque suivant le titre d'une exposition indique la publication d'un catalogue ou d'un feuillet d'exposition dont les références sont portées en bibliographie.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1990 -David Moore/Françoise Sullivan, Centre d'exposition Circa, Montréal
 -David Moore/Françoise Sullivan, Galerie Dominion, Montréal
 -Steelcase/Stow & Davis, * , Montréal
 -**Usine d'ozone**, Pointe-du-Lac (Québec)
- 1989 -David Moore/Tom Hopkins, Galerie Michel Guimond, Québec
 -Sullivan/Moore, 1984-1989, * , Musée régional de Rimouski, Rimouski
 -David Moore, Grünwald Gallery, Toronto
 -David Moore, "...of Unequal Complicity", * , The Nickle Arts Museum, Calgary
- 1987 -Construction, communication, conflagration, * , Centre Saidye Bronfman, Montréal
 -David Moore, oeuvres récentes/Recent Works 1985-1987, * , Galerie d'art Concordia, Université Concordia, Montréal
 -David Moore, Grünwald & Watterson, Toronto
- 1986 -David Moore, Grünwald Gallery, Toronto
 -Valley Forms, Canadian Art Galleries, Calgary
- 1985 -David Moore, travaux de Crête, * , Galerie Michel Tétreault, Montréal
 -La chambre transparente, Niagara Arts Center, Sainte-Catherine (Ontario)
- 1984 -David Moore, Galerie du Musée [du Québec], Québec
- 1983 -David Moore, Grünwald Gallery, Toronto
 -David Moore, Galerie Sans Nom, Moncton (Nouveau-Brunswick)
 -Reconstructions (Basket), (duo avec Susan Schelle), * , Toronto

- 1982 -Blasket, Struts Gallery, Sackville (Nouveau-Brunswick)
 -Furnishings-Chapter 2, * , Grünwald Gallery, Toronto
 -Almost Six Feet Long/Presque six pieds de long, * , Atelier Moore/Sullivan, Montréal
- 1981 -Almost Six Feet Long/Presque six pieds de long, Galerie Unimedia, Gênes (Italie)
- 1980 -David Moore, Galerie Weissman, Université Concordia, Montréal
 -Environment pour un espace noir et un espace semi-noirci/Environment for a darkened and semi-darkened space, 3643, boul. St-Laurent, 3e étage, Montréal
 -Blasket, Franklin Furnace, New York
 -Almost Six Feet Long/Presque six pieds de long, * , Atelier Sullivan/Moore, Montréal
 -Double rejet/Double Rejection (installation extérieure par appropriation d'un site), boulevard Saint-Laurent, Montréal
- 1979 -David Moore, Véhicule Art, Montréal
 -Interventions on Blasket (installation faite avec Françoise Sullivan, présentée avec la performance **Accumulation of Movement** à laquelle participent en plus quatre danseurs et un musicien), Forest City Art Gallery, London (Ontario)
- 1977 -David Moore/Françoise Sullivan, Véhicule Art, Montréal
- 1976 -Piscine, Véhicule Art, Montréal

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1992 -Corps, Centre d'exposition Circa, Montréal
- 1989 -Montréal-Berlin, Centre Saidye Bronfman, La galerie d'art Lavalin, Goethe-Institut, Montréal, et présentée à Berlin au TIP-Technologie und Innovationspark et au Westend Bahnhof
 -Bernard Gamoy, Janet Logan, David Moore, Françoise Sullivan, Galerie Frédéric Palardy, Montréal
 -Dieux et diables...les artistes, Centre d'exposition Circa, Montréal

- 1988 -Dix artistes...la terre, Centre d'exposition Circa, Montréal
 -Les temps chauds, * , Musée d'art contemporain, Montréal, exposition itinérante: en 1989, Musée des Augustins, Toulouse (France): en 1990, Musée des beaux-arts de Mons, Mons (Belgique) et Norman Macdenzie Art Gallery, Regina (Saskatchewan).
 -Histoires de bois, * , Galerie Optica, Montréal
 -Noël réinventé, * , Musée de la civilisation, Québec
 -Implicit Reality, * , Mississauga Civic Centre Art Gallery, Mississauga (Ontario)
 -Figurative Force, * , Stratford Art Centre, Stratford (Ontario)
- 1987 -Sculptures, Galerie Daniel, Montréal
- 1986 -Le musée imaginaire de..., Centre Saidye Bronfman, Montréal
 -Maison de chambres/Rooming House, * , 1069 rue MacKay, Montréal
 -F.I.A.C., Paris
 -Foire de Cologne, R.F.A.
- 1984 -Les fêtes du fleuve, * , Galerie du Musée [du Québec], Québec
- 1983 -Détours, voire ailleurs, * , Musée d'art contemporain, Montréal
- 1982 -Risques et périls, Galerie Optica, Montréal
- 1981 -Ritual: The Winnipeg Perspective, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg
- 1980 -Université Concordia, Montréal
 -Art d'après nature, le nouvel art québécois face à la nature/Art through Nature, * , Montréal, Toronto, Vancouver, Calgary (exposition itinérante organisée par Lavalin)
- 1979 -Université Concordia, Montréal
 -Italie-Canada 20 x 20, * , Factory 77, Toronto et Galerie Dové le tigre, Milan
- 1977 -Université Concordia, Montréal
 -Premières rencontres internationales d'art contemporain. 03-23-03, * , Galerie nationale du Canada, Ottawa

- 1976 -Forum 76, * , Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
 -Seasonal (performance), * , Agnes Etherington Center, Kingston (Ontario), exposition de groupe de la galerie Véhicule Art
 -Corridart, XXIe Jeux olympiques (programme art et culture, projet interrompu) (collaboration avec Françoise Sullivan), Montréal
- 1973 -15 Attitudes, Maison des Arts de la Sauvegarde, Montréal
 -Université Sir George Williams, Montréal
- 1972 -Oireachtas (Exposition nationale de l'Irlande) Dublin, premier prix de gravure
 - Galerie Joliet, Québec
- 1970 -Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
 -Oireachtas (Exposition nationale de l'Irlande), Dublin
- 1969 -Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal

QUELQUES AUTRES REALISATIONS

- 1980 The difficulty of...La difficulté de...(vidéo), Vidéopoint, Véhicule Art, Montréal
Trois trous dans la terre/Three holes in the ground (livre d'artiste)
- 1979 Munroe - 4 Jewels (vidéo), Vidéopoint, Véhicule Art, Montréal
Content/Contents (livre d'artiste)
- 1978 Portrait (vidéo n&B, 10 minutes, 1977), Vidéopoint, Véhicule Art, Montréal
- 1977 I Don't Know (n&b, 10 minutes, 1977)
Foliage (couleur, 10 minutes, 1977)
Vers un but (n&b, 12 minutes, 1976)

ANNEXE D

ENTREVUE AVEC DAVID MOORE

AOUT 1988

Q- Pourquoi faites-vous maintenant de la sculpture après avoir fait de la peinture, photographie, performance, sculpture-installation? Comment le changement s'est-il produit?

R- C'est venu de l'installation. L'installation, je l'ai considérée comme une sorte de situation psychologique créée avec divers moyens dans un espace déterminé, et, ces moyens peuvent être aussi variés qu'une lumière, une radiographie, une bande sonore, un objet trouvé, le tout avec un sens dirigé. Il était compliqué d'installer tout ça et ça considérait le parcours du spectateur, spectateur que Jean Tourangeau appelait l'acteur, que j'aime bien. A un moment donné quand j'étais en Crête, j'ai séjourné deux ans sur l'île de Crête, je trouvais que mes installations étaient très compliquées, complexes, je cherchais à simplifier. J'ai réalisé qu'un objet tout simple pouvait communiquer directement.

Q- Quand vous dites que vos installations étaient compliquées, faites-vous référence à La chambre transparente, que vous avez réalisée au Musée du Québec, contrairement à celles que vous avez faites au Musée d'art contemporain, Lassithi, que vous avez faite par la suite?

R- Lassithi et l'autre Mahayuga, qui ont été présentées en même temps, sont arrivées au point où, on dirait, j'ai quitté l'installation. Ça commençait à être nettement une situation de sculpture, mais il y avait encore des aspects de l'installation. Oui, La chambre transparente, Basket, et Presque six pieds de long, Connaissance de Nostradamus, tout ça c'était comme des évocations: j'utilisais des objets, des bandes sonores, un contrôle de lumière, souvent à lumière très basse, il y avait un aspect évocateur. Mais la pratique que j'avais de ces travaux-là, quand j'étais en Crête était très indirecte, et très compliquée, ce qui était à mon sens, alors que j'étais en plein soleil de la Méditerranée, très poussiéreux. Ça n'était pas littéralement poussiéreux, mais j'avais l'impression que ça parlait d'un atmosphère éphémère; j'utilisais des moyens, des objets, mais pour parler d'autres choses qui devenaient des signes. Pour parler de quelque chose de perdu, une culture ou un état

d'esprit qui était autre, ou ailleurs, ou qui était dans l'inconscient ou qui était intangible. Donc, il y avait tout cet effort de décrire quelque chose qui est presque indescriptible, mais avec des moyens concrets et tangibles, donc, il y avait cette contradiction. Et j'ai eu l'impression plus tard que c'était une leçon de l'art contemporain, c'était la leçon de l'espace, de l'espace comme un vide; c'est comme si je palpais de l'espace par tous les moyens... C'est comme si j'essayais de faire sentir le vide, comme s'il était palpitant, plein d'énergie et j'essaie de diminuer l'aspect tangible, matériel. En Crête, il y avait comme un renversement; l'objet d'art, dans le sens d'un objet tangible qu'on peut tenir dans la main, qu'on peut voir, que les sens peuvent facilement cerner; on dirait que ça c'est une leçon que j'ai eue de l'art archaïque, de l'art ancien, de l'acceptation de notre matérialité, profonde peut-être aussi. Donc, j'ai réalisé que si je tenais une petite roche dans la paume de ma main, ça peut arriver que ça me communique quelque chose, davantage que tous mes contrôles de lumières et mes bandes sonores et toutes les situations que j'ai pu créer. C'était une critique assez dure. Mais par la suite, j'ai essayé dans les objets que je faisais qui étaient plus matériels, je pense qu'il y a même une précision sur le côté volume, la masse, si je fais des figures, on voit après que la masse est très apparente. C'est comme si je veux constater que c'est un objet qui prend de la place, que ce n'est pas une silhouette qui n'est vue que d'un côté, ça prend de l'espace comme je prends de l'espace. Mais la leçon du côté éphémère de l'espace que j'ai eue dans mes installations, ça n'a pas été oublié. C'est comme s'il fallait aussi que je sente l'espace autour de cet objet-masse. Y'a comme une connection, une pénétration entre cet objet-masse et l'espace autour qui était plus comme un vide, ou plus éphémère, ou plus mental. Je pourrais donner beaucoup d'exemples de ça dans les oeuvres où je pourrais décrire quelle partie exprime davantage la masse, la solidité, le côté matériel et quelle partie fait une communication avec un aspect plus mental ou plus éphémère... plus difficile à saisir.

Q- Vous aimez certainement beaucoup ce qui est difficile à saisir puisque maintenant, vous travaillez beaucoup avec les symboles et quel est le rôle des symboles sinon de tenter de montrer de la meilleure façon possible quelque chose qu'on ne peut concevoir tout à fait et qu'on ne peut pas expliquer parce que ça touche à tellement d'aspects de l'expérience. Alors, quand vous dites que vous jouiez sur l'espace, le vide et l'espace qui est éphémère, ces dimensions deviennent-elles un symbole?

R- L'espace, dans certains cas, c'est une métaphore pour un espace intérieur, ou un espace mental, un espace psychologique.

Donc, c'était pas l'espace dans le sens d'un tout qu'on peut mesurer dans tous les sens, c'est devenu plus comme une métaphore. Parce qu'en devenant, il y a un peu d'un côté sacré, comme un lieu où tu ressens qu'il y a d'autres dimensions même si ce n'est pas explicite, mais il y a d'autres dimensions quand tu vas dans un lieu où tu sens que quelque chose s'est passé, qu'il s'est vécu un moment privilégié. Je pense que je voulais que les installations véhiculent ce sentiment.

Q- . . . que les installations soient chargées d'une énergie qui pouvait être portée par l'emplacement, la façon d'organiser les lieux? Non seulement il y avait la symbolique comme celle de la roue du temps, mais vous vouliez que l'espace ait un aura?

R- Mais c'est pas que l'espace l'avait; c'est plutôt que ça pouvait nous mettre dans un esprit d'attente, d'attention... C'est un peu ambigu, parce que en même temps, c'était une galerie, un espace de galerie; et puis on en était conscient. Mais je voulais comme une sorte de transparence, dans La chambre transparente, je voulais qu'on ressente que la galerie pouvait prendre l'exposition. C'était comme si la galerie était l'enveloppe pour ce sentiment d'espace que je lui donnais pendant le temps de l'exposition. C'est comme s'il y avait comme une autre réalité superposée sur la réalité quotidienne de la galerie. Pour illustrer cette idée, je pourrais donner différents exemples, mais si on prend La chambre transparente, au milieu, il y avait une boussole de bateau, puis, elle montrait le Nord, Sud, Est, Ouest; donc forger comme un lien avec notre orientation dans l'univers, si tu veux, l'extérieur de la galerie; puis il y avait des cordes arrangées Nord-Sud-Est-Ouest, au sol, qui étaient attachées à un rond en briques, mais par contre les briques entraient en conflit avec le mur. Donc il y avait deux choses: cette boussole qui décrivait une sorte d'espace circulaire qui est comme un centre puis il y a le Nord-Sud-Est-Ouest qui est comme l'idée ancienne possible de l'Omphalus, c'est un centre. Il y avait un Omphalus à Delphes, en Grèce et c'était une petite pierre taillée et les Grecs considéraient que c'était le centre du monde. Chaque endroit sacré avait ça et quand les gens y étaient, ils se considéraient au centre. Et puis, c'était plutôt un état psychologique, comme endroit sacré. Puis les briques entraient en conflit avec les murs. Donc les murs de la galerie, c'est un peu le profane. C'est le lieu... Mais je voulais un peu suggérer que c'est un espace un peu privilégié, comme un espace de méditation... de recueillement avec certains petits indices autour, comme tu as dit, des symboles. Mais je voulais que les symboles trouvent leur sens à peu près dans la même direction. Par exemple, j'avais sur le mur un éclaboussement d'eau qui était circulaire, c'est aussi que quelque chose est rentré dans l'eau, puis sur le

trépied plus loin on voyait les pointes de pieds, donc, c'était le plongeur; et quand tu te mettais en ligne, tu voyais, sur la transparence, les deux pieds pointés dans les airs puis l'éclaboussement d'eau qui était sur le mur à à peu près 20 pieds de distance, ça faisait un ensemble où tu voyais c'était le lieu où la personne plongeait dans l'eau, l'eau qui devient pour moi un symbole d'un autre état, si tu veux. Puis ce cercle d'eau était répété dans une petite carte postale d'une hutte très primitive, circulaire, qui a été faite en Irlande, où je suis né. C'est une "behive hutt", une ruche d'abeilles, mais pour moi, c'est un lieu très primordial en forme circulaire comme l'igloo des Esquimaux, c'est comme l'espace de ton corps quand tu ouvres tes bras et que tu tournes sur toi. Il y a quelque chose de très primordial dans la forme, puis sur une petite tablette ailleurs, il y avait un petit tas de sable qui avait un trou au milieu, ce qui faisait un cercle aussi. La boussole suggérait le centre de tout ça. Pour moi, c'était des indices envers le lieu, une attitude envers le lieu. Il y avait d'autres objets aussi, une espèce de grande tête de profil et en arrière de la tête, j'avais écrit un rêve qui était un voyage vers le pôle Nord, ce qui était très absurde, je jouais au tennis sur la glace du Pôle Nord.

Q- On a parlé du lieu comme espace ouvert pour l'intériorisation, j'aimerais que vous me parliez maintenant de l'espace dans les choses que vous faites présentement, en faisant un parallèle entre l'espace de l'installation et l'espace autour des sculptures autonomes comme celles qui étaient à la galerie de Concordia. Pourquoi des sculptures plutôt que des installations?

R- Parce que j'ai confiance maintenant que les objets parlent, qu'on peut les utiliser. C'est pas très conscient, c'est pas comme si je fais en pleine conscience de la nouvelle sculpture, parce que je fais aussi des petites peintures, mais je suis plus connu pour mes sculptures, donc j'y suis peut-être plus efficace, je ne sais pas. Je ne peux déroger de la peinture, même je souligne que je trouve la tradition de peinture tellement riche, beaucoup plus riche que la tradition de sculpture, et même j'essaie de faire de la sculpture en me laissant la possibilité d'avoir la souplesse d'utiliser aucun [toute] image [lyrique?] que la peinture a utilisée. Je sais qu'une sculpture a toujours une tendance plus simple, dans le sens que dans un tableau, tu peux vraiment jouer avec l'espace à l'infini, tandis que dans la sculpture tu peux pas contrôler l'espace à l'infini, par exemple. Tu fais un focus sur un objet, ou deux objets ou trois objets en relation, mais la sorte d'imagerie, puis comment j'utilise la sculpture, je trouve que j'ai une certaine inspiration ou exemple que la peinture a donné, puis l'aspect de couleur dans l'exposition de Concordia,

qui m'a fait me sentir assez libre pour appliquer la couleur sur la matière, je pense que la sensation qu'une couleur donne vient d'une sensibilité picturale. D'un autre côté, j'avais vu des sculptures anciennes en Egypte, en Turquie, qui avaient utilisé la couleur pour les cornes [?], la couleur ajoutée, et c'est comme si ça confirmait que c'était pas nécessaire de faire une polémique à tout prix que la matière doit avoir sa propre couleur; on peut couvrir la matière avec la couleur. Par contre, j'aime beaucoup quand on ressent la matière, qu'elle est là quelque part et que s'il y a de la couleur qui couvre une partie, il y a une autre partie qui te laisse savoir c'est fait avec quoi cet objet.

Q- Je me demande pourquoi vous privilégiez le bois comme matériau?

R- Quand je faisais les installations certains éléments étaient formés comme des meubles, je construisais des choses en bois; au point de vue technique j'étais plus familier, j'avais des outils pour travailler le bois, j'avais pas des outils pour le métal, par exemple; et j'avais pas de familiarité technique, donc, il y a cette raison; mais je pense que c'est plus complexe que ça. Je pense qu'à un autre niveau de moi, dans moi, c'est comme si j'ai dit oui. Il y a un aspect de moi qui correspond vraiment au bois, un sentiment, une sensation, quelque chose que je ressens qui serait difficile dans une autre matière. Je sens que le bois, c'est un témoignage de sa propre histoire, qu'il porte: des trous, des branches, des éléments qui portent une histoire. Et puis, l'imagerie que j'utilise porte son histoire; je cherche pas l'originalité des images. Je pense que j'utilise des images qui ont déjà existé dans différentes combinaisons, dans différents sens, puis il y a une sorte d'éveil d'imagerie qui était très profonde, profondément ancrée dans nous, et qui était un peu comme supprimée dans l'évolution de l'art moderne. Je pense que la perte de religion, de la chrétienté, tout ça, ça a un peu fait perdre une tradition d'imagerie qui était quelque chose qui était acquis et qui était contenu - plus ou moins contenu, quoique transformé beaucoup - depuis des temps très très loin dans le passé. Le christianisme a pris des formes du paganisme qui les a transformées, changées, mais il y avait comme une continuité qui tout à coup a été rompue; donc, j'ai l'impression que j'évolue, j'évolue dans des choses mises à [de] côté, et puis, si ça parle à quelqu'un et que ça évoque pas une religion moribonde, que ça touche quelque chose, ç'est peut-être parce que, comme une banque d'imagerie - pas nécessairement - mais un tas d'images quelque part, et ça rejoint un peu l'idée de Carl Jung sur les rêves, sur les archétypes, qui m'intéressait mais j'ai gardé une certaine distance en même temps. Ça m'intéressait un peu mais...

Q- Est-ce que ça dénote un désir de garder votre spontanéité?

R- C'est pas ça, c'est plutôt que sa pensée a été tellement bien rendue, bien articulée par lui, que ça peut être une forme de conditionnement, ça peut amener à une systématisation des archétypes qui je pense n'est pas nécessairement absolue. Dans le sens que Jung a vécu dans un temps victorien qui reflétait des attitudes, des préjugés victoriens et je ne sais pas comment ça ne pourrait pas avoir joué un rôle sur la façon dont il parlait des archétypes. Donc, je pense que ces choses sont à redéfinir à chaque génération et on ne peut pas prendre les choses comme acquises, la définition d'une génération précédente. C'est pour ça que je suis intéressé, j'écoute, je suis conscient que Jung avait des idées très très précises, et même je dirais trop précises.

Q- Je lis beaucoup de Jung ces temps-ci, sur lui, sur la symbolisation, et j'essaie de voir si dans vos oeuvres vous pointez certaines de ses idées.

R- Je n'aime pas l'idée de bêtement illustrer une idée qu'on peut avoir. L'oeuvre doit porter sa propre raison d'être, sa propre phénoménologie. Et dans la lecture de signification donnée qui peut avoir un sens très clair, j'aime ça dans la mesure où il y a aussi une lecture qui t'amène au propre phénomène matériel, sensoriel, spécifique à un objet. Donc, je préfère que la première approche au travail soit plutôt instinctive, matérielle ou sensorielle, plus primaire, si tu veux, et puis, si quelqu'un après avoir cherché plus que ça, découvrirait que ça peut être un indice vers autre chose, une pensée, espérons que les pistes les amènent à une signification plus large, mais l'ambiguïté fait partie de l'indice, dans cette piste, parce que c'est ce que je ressens quand je fais le travail, le côté occulte dans le travail vis-à-vis du pas-tout-à-fait-connu, pas-tout-à-fait-compris au moment où je le fais. Donc, je pourrais peut-être expliquer le travail, le résumer dans une explication, mais je pense que ce serait dommage parce que il y a d'autres aspects du travail dont je suis conscient qui vraiment me font porter l'intérêt de continuer l'oeuvre jusqu'au bout qui est pas clair. Justement, les indécisions que j'ai quand je fabrique quelque chose, c'est souvent parce que quelque chose est seulement en train de devenir plus clair au moment de le faire. Peut-être parce que là est la première preuve d'une pensée en train de se faire au moment où je fabrique. Donc, si je commence avec des petits dessins, comme je vous ai montrés dans mon cahier, je fais beaucoup de dessins, ça

agit à un certain niveau; c'est une porte d'arrivée où je me laisse aller - je fais beaucoup beaucoup de petits dessins sans contrainte - donc, j'appelle ça comme un point d'arrivée, puis je le laisse, je continue, puis j'en fais un autre, puis ça se peut que je reprenne certaines thématiques après que je les aies laissées un mois, deux mois avant, ou même six mois avant, que je garde dans mes cahiers; je vois que des fois je laisse dormir une idée, puis je la reprends, ou autrement, donc, tout ça, semble être des points d'arrivée dans le dessin. A un moment donné quand je confronte le matériel et que j'essaie de faire une sculpture, je garde comme point de départ dans ce livre, cahier, parce que c'est comme le premier brouillon; donc, cette étape-là comme point d'arrivée, c'est le point d'arrivée où je suis arrivé, disons, ça m'a aidé à arriver au commencement du travail, donc, où on peut vraiment faire erreur de penser que ça c'est comme ça, il faut que ça soit comme ça quand c'est fini; c'est pas ça. C'est le point d'arrivée. Donc, ça me donne au moins quelque chose de concret, une pensée sur laquelle je me penche un petit peu. Mais au moment où je travaille au matériel, il faut à un moment donné que je laisse de côté les dessins, pour voir la réalité dans la troisième dimension, puis, c'est une chose qui se passe; le matériel qui joue, s'il y a des accidents dans le matériel, ça prend une valeur importante, j'y donne une signification... Et l'échelle, par exemple, si ça arrive au niveau de l'oeil ou au niveau de la taille ou au niveau des pieds, je suis bien conscient de tout ça. Le problème du socle, si tu fais un socle, est-ce que ça fait partie de l'oeuvre ou si c'est un socle...; à part ton attitude envers le socle...

Q- J'aimerais que vous me parliez du socle dans vos oeuvres. Par exemple, cette pièce-là, qui semble être une oeuvre majeure dans la production de votre été, par exemple c'est pas explicitement une plus que l'autre, c'est parce que c'est comme ça que je le ressens. Je sens comme possible les deux façons. Mais une lecture que, dans ma conscience en tout cas, je ne voulais pas, c'était le problème de entre les relations d'hommes et femmes aujourd'hui dans le sens social, dans le sens de famille. Cette grille-là, je suis conscient du danger, que ça peut être lu comme ça, les relations hommes-femmes, mais, c'est pas une lecture qui me fait peur un peu actuellement....

Q- Oui, car le troisième personnage, c'est une femme...

R- Il y a une partie de hasard dans la création...

Q- Et de jeu...Vous avez du plaisir à faire les choses...

R- Dis moi ça, encore!... On a l'impression de réaliser, de se réaliser, on va dire...

Q- Ma prochaine question a un rapport avec ce que vous venez de dire. Pourquoi faites-vous de l'art? Par exemple, votre production de cet été est-elle une expression pour l'expression ou pour le message à communiquer, ou encore uniquement un goût de faire, instinctivement?

R- Je ne savais pas ce que j'allais dire, même au moment où je suis arrivé. J'ai regardé le bois puis j'ai pensé que la pièce que je ferais prendrait beaucoup moins de temps. C'est beaucoup plus... que je ne l'avais imaginé. J'aurais dû réfléchir plus quand j'ai commencé si j'avais su que ce serait aussi difficile; et, mon idée c'était d'aller dans la campagne, loin de la ville, faire un temps tranquille de production, sans contrainte; je n'avais pas de plans spécifiques, je commençais beaucoup plus des travaux que je pouvais finir dans le temps, je voulais vraiment profiter de la machinerie, du matériel et de l'aide et tout ça, et l'occasion de peut-être pousser la production plus loin... J'ai toujours l'impression que je suis en arrière. Quand c'est quelque chose comme l'art que je considère qui doit être un acte libérateur et quand tu sens des contraintes comme tu es en arrière, c'est une [?].... Ca enlève un petit peu de ce côté méditatif, c'est ça qui me manque... Tu sais, juste s'asseoir à côté de l'objet, même si c'est pas fini, juste pour voir, qu'est-ce que ça dit... Je me sens entraîné dans ma production, je suis devenu l'ouvrier de mes travaux. Il faut que je sois soumis à faire des objets qui eux, font leur demande. Il y a un bloc de bois, qui a besoin de bras, il faut que je sois soumis à cette demande que je perçois dans l'objet. Dans un certain sens, je ne suis plus moi-même, je suis l'objet je suis l'objet en train de naître, puis, c'est ça qui est dur parce que je vis cette naissance...et puis j'essaie, je ne sais pas si ça va sortir ou pas... Si je peux travailler quinze heures présentement, c'est parce que c'est comme si je ne ressens pas mes propres besoins pendant le temps de travail, il y avait des journées où il faisait 90 degrés, puis je travaillais dehors avec le compresseur, puis je ne sentais pas la chaleur parce que je travaillais pour cet objet, j'étais l'objet qui sortait. Donc, ça doit être comme une mère...il faut tout que ça sorte au mieux possible; la vie [l'envie?] après que c'est fini, on veut se reposer, on veut rien faire, pendant une certaine période, la l[?]....qui commence, qui [change?], puis... Ce qui est dur, pour moi, en ce moment, c'est que j'ai eu des expositions à Concordia, au Centre Saydie Bronfman, j'ai eu des demandes pour beaucoup de choses en peu de temps... puis, c'était comme trop

tout à coup. J'avais accepté des choses moins importantes au début et des choses plus importantes sont venues que je ne pouvais pas refuser, mais j'avais donné ma parole, donc, je pense que quand on n'a pas eu l'occasion de faire partie de choses pendant des années et des années, quand ça arrive tout en même temps, tu te sens pas capable de refuser, tu vas dire, si je refuse ça, peut-être que...l'année prochaine ça va retourner... C'est tellement drôle, l'art, c'est tellement difficile...

Là, je fais partie de . . . C'est pourquoi, je me sens un peu de pression pour produire pour l'occasion.

Q- Quand vous dites, David, que vous vous sentez à la fois l'objet qui va naître et la mère qui accouche, est-ce que ce n'est pas une espèce de transe, c'est-à-dire, être possédé par une urgence, un besoin? Est-ce que ce n'est pas un moment de grâce, un état de grâce dans la production artistique?

R- Moi, le plaisir pour moi, c'est de voir naître cet objet, et de le voir prendre forme, et de partager ça avec d'autres personnes quand j'ai des moments d'indécision, j'aime partager les moments d'indécision, de confier les indécisions, puis de voir de quelle manière les gens . . ., des gens que je connais bien, de voir de quelle manière eux pensent. Puis, après ça Comme lorsque c'est le moment d'examiner tout le processus ça c'est intéressant, mais je pense qu'il y a une partie qui m'échappe, qui doit m'échapper. Comme si tu me demandais pourquoi je fais ça, il y a sûrement des raisons, ça semble pour moi Pourquoi faire de l'art? Quand tu commences, toutes les années que tu donnes, il n'y a aucune demande dans ça. Soit que tu . . ., ça ne peut pas être un investissement pour l'avenir, ou des idées très romantiques, il y a trop d'années, c'est trop difficile...Pour moi, il y a quelque part dans ce champ une grille de valeurs que tu développes à travers ton art vis-à-vis la société, comment tu la vois, comment tu vois ta place. C'est ce qu'on a appelé l'esprit critique vis-à-vis . . . Pour moi, c'est un peu comme une chaîne de travail parallèle . . . y'a pas de demande, puis tout d'un coup quand tu en as une, c'est très bizarre, c'est comme si... Moi j'ai pris comme dix ans à comprendre que la récompense de la vertu, c'est la vertu elle-même... Le plaisir d'en faire, ça suffit comme ça. Aussi, l'imagerie qu'on fait entre dans la conscience des gens qui la voient mais pas nécessairement au moment même; ça n'arrive pas nécessairement à toi après pour dire: "Ah! j'ai bien compris ça, ah! me dit quelque chose, ah! ça me dit rien", c'est comme si tu donnes ce que tu fais mais c'est comme une sorte de silence autour, donc, j'ai compris que c'est comme ça, une image que tu mets dans la conscience des personnes peut prendre longtemps avant de travailler puis peut-

être cinq ans plus tard, quelqu'un me dit: "Ah! ce que tu as fait il y a cinq ans, c'était pas mal!" Puis tu te dis: "Pourquoi tu ne m'as pas dit à ce moment-là, mais c'est un test parce que peut-être la personne ne savait pas, ça travaille lentement. Puis, ce qui est un peu bouleversant pour moi, c'est que les choses que je fais depuis un an il y a des gens qui me disent, comme toi tout de suite, ça me dit quelque chose. Donc...

Q- C'est rare que vous vous faites dire pareille chose?

R- Ah oui! Très... J'ai fait quinze ans de travail puis là je dis: "je dois faire quelque chose de travers"... Je ne sais pas si c'est un avertissement. Si... qui c'est... peut-être je fais tout simplement un meilleur travail que je faisais avant, je ne sais pas, ou peut-être ça arrive plus juste dans la conscience des gens... je ne sais pas.

Q- De toute façon l'installation... au départ, c'est tellement bouleversant pour les non-initiés! On se sent facilement provoqués, ahuris, parfois même déstructurés...

R- Des attitudes qui peut-être sont typiques de l'art contemporain, comme l'ironie, ou l'engagement très profond dans une idéologie très spécifique, c'est... je ne sens pas le besoin de spécifier comment mon époque est différente des autres. Peut-être avant, je ne sais pas. Comme au début, je regardais mes oeuvres et je me disais: "Ca a l'air de quelque chose qui a été fait à une autre époque, ça n'a pas d'allure! Pourquoi je fais ça maintenant en '8x?" Je me suis cassé la gueule avec la question. Après ça, j'ai dit: "Si je le fais sincèrement avec intégrité, il doit y avoir des raisons, et c'est pas nécessaire que je le comprenne; d'autres vont le comprendre, plus que moi. Un critique ou autre." Moi, ma tâche, c'est de le faire, de le dire. On peut faire des discours sur Carl Jung, et les archétypes et tout ça, ou parler d'esthétique qui est alternative, qui est contre la pratique ... très poussée, moderne, des choses qui sont un peu organiques, ou l'aspect archéologique qui m'a toujours touché, l'artéfact qui a été trouvé, on ne sait pas trop où, ça vient d'une culture, ça exerce une fascination puis personne ne sait pourquoi, exactement. Toute cette façon, peut-être c'est un peu romantique, ce qui m'intéresse c'est l'idée qu'il y a un autre moment dans le temps qui est suggéré; quelque chose est fait, puis après ça survit [?, survient?] quelque chose...

Q- Quel est le sens du jeu que vous faites sur la bidimension-

nalité et sur la tridimensionnalité?

R- Il y a l'oeuvre qui s'appelle Twins où il y a les deux personnages puis cette corde de bois, un peu; c'est plutôt bidimensionnel, les figures sont des silhouettes, et ça c'est venu directement d'une peinture que j'ai faite à peu près deux ans avant - que j'ai à Montréal et que j'espère te montrer - et puis la peinture est basée sur une image d'alchimie qui est imprimée dans un livre très ancien qui s'appelle Mutus liber puis qui nous montre les deux pratiquant l'alchimie, l'homme puis la femme, puis toujours l'homme est la femme parce que eux ils considèrent que ceux qui font l'expérience alchimique font partie de l'expérience aussi, donc, c'est un aspect qui a été perdu dans la traduction de l'alchimie jusqu'à la science d'aujourd'hui; on n'a plus l'impression que le scientifique qui fait l'expérience, maintenant, on considère qu'il est en dehors de l'expérience, qu'il est en marge, mais il y a certains cas aujourd'hui où on voit qu'il n'est pas en dehors, qu'il influence... Donc, en tout cas, on va revenir à notre propos... L'image que j'ai prise dans le livre Mutus liber démontre que l'homme, puis la femme qui font une toile qui attire la pluie dehors pendant la nuit, qui ramasse la rosée... Donc la toile était toute humide, donc ils serraient la toile, puis le liquide va dans un seau, en bas, et ils utilisent le liquide pour l'expérience qu'ils faisaient. Donc, la raison pour laquelle ils faisaient ça, c'est qu'ils considéraient la rosée comme l'eau céleste. C'est l'eau qui est venue comme ça. Donc, il y a tout cet aspect spirituel, de projection, comme on dirait... Donc le bois, c'est un peu la traduction en trois dimensions de ce tissu qu'on tord. Donc l'image que je fais, je les ai vus "twins", je les ai appellés "twins", des jumeaux, donc...

Q- La différenciation de l'homme et la femme n'est pas apparente...

R- Oui, c'est très apparent. Mais ça, c'est peut-être bidimensionnel dans la culture, peut-être parce que l'idée est venue directement par le biais de la peinture.

Q- Et l'arbre qui est dans cette exposition-là. Le tronc en est un réel et le feuillage est plat. Pourquoi?

R- Ça, entre nous j'appelle ça l'arbre, mais le titre officiel c'est Volcan. Une lecture différente... On peut voir ça comme de la fumée. Puis, la forme triangulaire, en bas, c'est le volcan. Ça joue sur l'ambiguïté, puis il est vraiment comme un

arbre, aussi. Cette oeuvre-là, j'étais très conscient de l'échange entre bidimensionnel et tridimensionnel. La partie au sol était tridimensionnelle, puis la partie qui prenait face contre le mur, le feuillage... pas le feuillage, la fumée, si tu veux, feuillage-fumée, fumée-feuillage, c'était une passe picturale donc, il y avait cette autre lecture. Si tu veux dire qu'il y a des symboles, l'intérêt dans le symbole n'exclut jamais . . .

Q- la force de la matérialité...

R- C'est un dialogue bidimensionnel, tridimensionnel à d'autres niveaux parce que le symbole lui-même, une fois que c'est décortiqué, on peut avoir l'impression que l'oeuvre s'est livrée de son message complètement. Mais, je veux pas que ce soit aussi simple que ça. Donc...t'as raison, c'est consciemment bidimensionnel-tridimensionnel. Et puis l'autre, La sirène, c'est tridimensionnel, mais par contre, elle pénètre l'espace d'une manière linéaire, et je pense que c'est là que je m'aperçois que je dois avoir appris quelque chose de l'espace à travers les installations, parce que ces objets-là prennent beaucoup d'espace, ils commandent beaucoup d'espace. C'est deux objets qui sont énormes . . . ils sont dans un espace relativement très grand, c'est parce qu'on sentait l'implication sur l'espace autour. C'est comme un côté linéaire dans La sirène, c'est comme si elle voulait avoir un grand espace en avant puis en arrière, puis ...

Q- Si on parle de cette exposition-là, on va vite en venir à parler de socles parce qu'il y a une variété de socles assez grande: les deux petits socles en métal de La sirène, dans Le plongeur la sculpture est un socle, c'est une colonne, dans Méduse, la base a trois pieds, dans Les habitations, la base est les pilotis...

R- Je n'avais jamais pensé à ça comme des socles, mais comme des jambes...

Q- Si ce n'est pas un socle, c'est un objet posé directement sur le sol, donc comme un objet usuel...

R- Il y a l'aspect figuratif qui, même si y a pas de figures telles quelles, je parle de Méduse puis des petites maisons sur

pilotis, qui prend une présence figurative; on dirait que ce sont des figures dans le sens comme parties, comme un corps, comme une jambe, puis une autre partie comme une tête, puis, donc, c'est comme des débuts de figuration.

Q- Moi j'entends figuration dans le sens large de reconnaissance d'une entité du monde quotidien... Mais ici on parle d'objets qui peuvent être presque des personnages.

R- Imagine-toi que celle qu'on appelle l'arbre, Le volcan, je faisais partie d'une exposition sur la figuration, puis le conservateur ne voulait pas cet objet parce que c'était pas assez figuratif. Mais dans mon sens c'est très figuratif. C'est très curieux.

Q- C'est peut-être une figuration surréaliste, non quotidienne, imaginaire, mais c'est de la figuration tout de même.

R- Le sujet du surréalisme... C'est ça le problème que je trouve avec le discours qui est uniquement sur la théorie de Carl Jung: c'est qu'on devient comme piégé par la monopolie d'un certain discours, puis, je parle de cette monopolie-là, parce que pour moi le surréalisme, c'est un mouvement qui est vraiment comme tombé dans la monopolie d'un certain discours et puis, ça a comme vidé les autres discours possibles. Et même toute cette controverse et paradoxe qui est fondé sur l'inconscient et la psycho-analyse, n'est pas un discours tellement cohérent, tellement conscient, et souvent tellement intellectuel et il y a ce paradoxe, donc. Problème de discours sur le surréalisme. Je ne renie pas mais je voudrais pas faire un retour au surréalisme, je pense, j'espère qu'il y a autre chose, qui fait partie d'aujourd'hui ou pas juste aujourd'hui.

Q- C'est un peu ça que je vais essayer de voir... Qu'est-ce qui fait que votre travail actuel est propre à cette époque-ci, et qu'il n'aurait pas pu être fait dans les années '30. Quels sont les acquis de la modernité.

R- Regarde le bois. Dans Les temps chauds, l'exposition à Montréal, il y a beaucoup beaucoup de bois; puis les artistes n'utilisaient pas beaucoup le bois avant, c'était surtout le métal, et les matériaux industriels comme le béton, puis tout à coup, un peu de bois, puis je pense que le béton ou le métal

correspondent à une époque où les artistes voulaient plus utiliser du matériel industriel. Ça correspondait plus à une vision plus formelle je crois, comme la peinture "hard edge" . . . puis très plat, mais le bois porte sa propre histoire dans les marques.

Q- Il porte comme un mélange de deux temps, comme vous soulignez tout à l'heure. Vous disiez que vous étiez fasciné par le phénomène du temps. Tous les temps qui sont inclus dans une oeuvre, le temps de l'oeuvre, le temps de croissance de l'arbre, le temps du processus, et après le temps de perception...

R- J'ai fait aussi des oeuvres avec le peau d'animaux, puis il y avait - bon c'était surtout des installations - et ma pratique a un côté chamanique, et en utilisant le matériel qui se suggère des forces un peu comme un petit indice de matière qui portait une valeur de simple matière, comme la peau d'animal, ça fait . . . des radiographies, que j'ai utilisées, et c'étaient tous des indices envers le présent humain, puis le bois, c'est . . . comme une peau, ça ne vient pas d'un animal ni d'un être humain, ça vient d'un être vivant qui a un début puis une fin... Aussi on a une coexistence avec le monde des animaux, le monde des arbres, des plantes donc, pour moi, il y a l'aspect biologique qui n'est pas à négliger quand on utilise un morceau de bois. Quand je faisais les pieds qui descendaient dans l'arbre (Moore pointe une oeuvre à proximité qui est encore en chantier et qui est une bûche large, basse, au centre de laquelle pointent le bout de pieds d'un corps humain qui plonge) le tronc d'arbre montait, . . . juste de se rendre compte des anneaux de l'arbre, l'aspect biologique, les années, et le transformer en métaphore, le plongeon, . . . de l'arbre, c'est un arbre de cent ans, il est plus gros, ça influence la forme, donc si l'arbre a dix ans, est plus petit, la forme est différente. Donc cette relation avec le temps. puis toutes sortes d'images qui sont revenues parce que j'ai utilisé ça dans La chambre transparente avec l'éclaboussage et les pieds, les pieds qui . . . C'est une combinaison de connaissances, faut que je fasse mes devoirs, si tu veux, faut que je m'informe sur bien des choses. Mes lectures sont assez dirigées. Puis il faut en même temps que je garde une distance par rapport à ces choses-là, pour garder quand même une attitude spontanée envers. Ça soulève un peu le problème d'illustration.

Q- Avez-vous déjà été un tenant de l'art pour l'art?

R- L'art pour l'art, je n'ai jamais trop compris profondément

qu'est-ce que c'est que l'art pour l'art. Si je fais l'art, pour moi c'est une spécialisation puis, si je le fais le mieux, que je peux, c'est... ça peut être complexe, ça peut être pas compris, ça peut être occulte, envers le public, c'est pas de ma faute, ça fait partie de l'expertise qu'on a choisie. C'est pas le problème que si c'est l'élite ou non, c'est pas parce que je veux être élite, mais c'est comme un ingénieur qui fait son métier: il le fait puis si des gens qui ne connaissent pas le travail d'ingénieur ne comprennent pas, c'est pas parce qu'il prend une attitude supérieure, c'est parce qu'il fait quelque chose qu'il veut faire puis, moi, c'est pour ça, j'ai jamais pensé que l'art peut être pour tout le monde, donc, pour moi le problème... Ah! c'est un problème de kitch, finalement. Si je voulais faire un art qui doit absolument être compris par tout le monde, il faut que ça soit basé sur des idées reçues, puis comment faire ça et ne pas faire de kitch, je ne vois pas la possibilité. Donc, pour moi le grand problème, aujourd'hui, c'est qu'on vit dans une société qui est entourée, pas de kitch, mais une production de kitch qui est incroyable, et comment retrouver la source de l'objet avant même que tu trouves la forme? Mais cette connection avec la source... pourquoi tu fais une chose... Est-ce que tu peux dire pourquoi tu poses cette question...

Q- Je vous percevais comme un artiste à message, ce qui peut être à l'opposé de l'art pour l'art... qui pour moi est l'éloge de la matérialité... C'est décroché de tout social, politique, psychologique... C'est l'autoréférentialité, ça ne parle que de l'oeuvre ou peut-être, par expansion de l'histoire du champ artistique...

R- Mais le sens du beau doit bien être très complexe. Je ne veux pas faire à tout prix quelque chose qui est beau. Mais si ça arrive qu'on trouve beau, ça va, mais j'aime qu'on ressente qu'il y a autre chose que ça que je cherche. J'ai pas de réponse spécifique c'est parce que je ne sais pas exactement . . . et je pense... J'ai certaines idées là-dessus mais c'est pas des choses qu'on peut dire bêtement... Je voudrais rien dire... Du beau, pour moi, c'est un atout en plus, si tu veux, mais qui n'est pas nécessaire, mais ce qui est nécessaire c'est qu'on sent une sorte de pouvoir ou connection ou ça pourrait même nous repousser mais... je voudrais pas . . . Il y a une critique qui a dit qu'elle pourrait écrire sur mon travail au niveau du ... seulement sur le côté esthétique; moi j'avais vu mais, c'est pas vraiment un grand souci, je pense à beaucoup plus d'autres choses... Ca m'embarasse si c'est ça qui ressort plus...

Q- Quelle fonction l'art a-t-il à vos yeux?

R- La fonction de l'art . . . Ca peut être multiple les fonctions. Des fois c'est pour nous embêter, des fois nous rendre plus confus, ou plus sensibles, ou plus... des fois ça nous appelle à... ça nous rappelle des sentiments perdus ou un souvenir. Des fois, simplement, c'est autre chose... C'est le sacré. Quelque chose de sacré dans un monde désacralisé. Même si on l'aime ou ne l'aime pas, tu sais que quelqu'un, là, ou tu espères, a pensé assez sérieusement pour faire cette chose-là, donc, parfait. Ca te met vis-à-vis toi-même, ça m'amène des choses qui ne sont pas - je retourne au kitch - produites par le marché où quelqu'un décide qu'est-ce que c'est nos goûts, tout ça; mais c'est produit par la conscience de quelqu'un, c'est un vécu, un outil, une communication, mais pas une communication à tout faire, c'est très différent du hockey ou du sport, je pense que même il doit jouir de sa propre liberté d'autodéfinition [dans la facilité?]; tout est tellement autodéfini, donc, j'aimerais pas trop, trop... C'est pour ça que j'aimerais pas donner une définition. J'aimerais que, un peu comme le caméléon, ça joue beaucoup de rôles. Je ne nie pas qu'il y a l'art qui est vraiment conscient du marché et des goûts, aussi, là je parle pas beaucoup de ça parce que pour moi je tombe dans à penser "c'est pas vraiment mes problèmes".

Q- Vous avez déjà participé à Montréal à une action de plusieurs artistes qui ont fait des oeuvres dans un ancienne maison de chambres qui allait être démolie. Vous aviez aménagé une salle de toilette... Est-ce une prise de position pour les plus démunis d'entre nous? Et vous avez de plus travaillé dans une salle de toilette; est-ce une métaphore de la polarité matière-esprit humaine? Et d'autre part, arrive-t-il que votre art soit politique, au sens large? Je pense aussi à Blasket.

R- Je suis humaniste, généralement. Mais tu veux dire si je prends position pour quelque chose de très spécifique?

Q- Je pensais que d'accepter l'invitation d'aller faire un travail à la maison de chambres pouvait être une prise de position sociale. Les tenants de l'art pour l'art n'auraient pas accepté cette invitation-là.

R- Je pense que ce n'était pas mon but vraiment de faire comme un manifeste, on m'a demandé et j'ai trouvé ça intéressant comme un milieu vécu, et je pense que j'ai vu qu'est-ce que j'ai fait

comme une sorte de retour à l'idée d'installation avec des indices, parce que là vraiment à ce moment-là, je faisais des objets, mais pour cette situation-là, je suis revenu à l'idée d'installation, à la noirceur. C'était très noir. Qu'un petit puits de lumière, puis, le côté, l'excrément, la toilette... Peut-être j'ai tort, mais j'ai jamais trouvé que l'art était un bon instrument comme on dit en anglais, pour faire du lobbying pour une cause... comme groupe de pression pour changer une loi, etc. Je pense que c'est plutôt la place pour un manifeste [manifestation?], pour un travail politique direct et pour moi l'atout, la force de l'art, c'est un peu un recul, et puis qu'il n'est pas parti pris spécifiquement dans tous les enjeux, pour un parti ou pour un autre... Je penserais jamais à faire une oeuvre pour essayer de persuader les gens de voter d'une façon ou d'une autre. Je trouverais ça très naïf. Mais pour moi c'est plutôt un témoignage d'un lieu, de vécu, et je l'ai fait comme ça. Et puis, par la suite, tous les enjeux politiques autour de ça, je sais qu'il y avait des artistes dans le groupe qui visaient ça vraiment, ils visaient comme une action autour. C'est pas mon but à moi. Même, j'avais des désaccords avec certains artistes qui voyaient leur art comme une sorte de commotion de slogan, pas exactement...; moi, je voulais garder plus de distance, puis j'utilisais la toilette pour autre chose. Je me suis beaucoup plus intéressé à l'idée de la matière vis-à-vis de la non-matière. Puis la toilette, c'est la matière... J'ai pris le bol de toilette comme le vase alchimique puis la lumière comme l'autre pôle, puis, l'idée excrémentale, je suis le premier à utiliser ça; dans l'alchimie, ça existe, dans James Joyce, il y a des passages, qui parlent de ça. Tout simplement un autre aspect du matériel... La toilette, c'est un endroit où, c'est la chambre où on ferme la porte, on fait ce qu'on a à faire puis, si tu veux ça correspond à une partie de nous qui fait pas partie de la société, donc. C'était intéressant de ce point de vue-là. Mais aussi, c'était la dernière pièce, donc, j'avais pas beaucoup de choix. Donc, y'a ça aussi. Mais j'acceptais bien l'idée.

Q- Par rapport à l'engagement social, je pensais à La table des complicités inégales, moi, ça me touchait tellement parce que je me trouve souvent en face des inégalités ou des jeux de pouvoir, j'ai compris que cette oeuvre-là dénonçait cet état de faits. Puis dans Smokeplume, vous sembleriez regretter le fait que la langue anglaise perde certains de ses mots de souches française, je pensais que vous pouviez croire que l'art pouvait être un lieu pour prendre la parole.

R- C'est justement, si on veut pas tomber dans... ce que suggères dans ta question de l'art pour l'art, l'esthétisme de l'objet; je pense que c'est possible de trouver une fonction de

l'art, de constater des choses, mais sans nécessairement agir directement au niveau politique. Je pense que la situation doit être particulière. Puis, je pense qu'il faut que notre condition politique, ce doit être selon les situations. Comme dans l'Allemagne nazie, il y a des artistes qui étaient considérés décadents, mais cette oeuvre-là, La table des complicités inégales, j'ai travaillé sur les polarités, d'abord, puis j'ai ouvert plusieurs lectures. Une, c'est psychologique, c'est que les deux personnes et que c'est deux parties de la même personne; qu'on a une partie qui dirige, qui dit oui, je vais faire ce que vous demandez, puis, il y a des rôles qui sont assignés, puis ça peut être changé, l'autre peut prendre le dessus, mais il y a comme un accord, puis, au niveau social, je pense que ça existe aussi; puis, j'ai senti qu'au niveau politique, que les grands pouvoirs et les pouvoirs mineurs étaient un peu mis en échec par le danger nucléaire; donc, même si un était plus fort, l'autre moins fort, il y avait une complicité inégale. Et c'était mieux qu'une guerre ouverte ou une brisure de communication. . . La table, c'est l'idée que oui, la communication est toujours là, même si elle est inégale, dans le sens que une prend l'initiative. Puis même j'espère qu'il n'y a pas de vouloir dire qui a raison et qui a tort parce que c'est un accord. Il y a une partie qui est là, qui accepte la situation que l'autre prend l'initiative, parce que s'il n'acceptait pas, ils ne seraient pas vis-à-vis comme ça et la table ne marcherait pas, ce serait une autre oeuvre. Et si on prend au niveau du modèle, comme ça, chaque petite construction d'objet, il y avait deux parties, penchées l'une vers l'autre, qui se touchaient, puis, les deux parties un peu représentent les mêmes problèmes, les personnes; elles se touchaient quelque part et comme ça elles se tenaient ensemble, et faisaient comme une construction donc, ça passait d'une à l'autre, beaucoup de ces choses-là. Mais s'ils ne se touchaient pas du tout, les deux tomberaient, donc ce serait pas la communication. Pour ça, c'est toujours l'idée qu'ils sont joints approximativement. Donc pour moi, c'est critique, mais en même temps c'est assez positif comme sculpture... Le côté éphémère, le côté matériel, Smokeplume, l'autre, je peux dire que les mots étaient un peu comme les installations que j'ai fait avant sur le côté éphémère, le mur, le côté mental, comme une sorte de nuage, puis les deux personnages c'était deux objets vraiment présents puis... Mais dans cette exposition, il y avait presque toujours . . . et des objets entre eux. Comme les deux têtes, puis il y avait les mots, puis les mots, c'est comme le véhicule entre les deux . . . Et puis, la table, il y avait des petites constructions entre les deux, et puis le boomerang, il y avait les deux bras: un qui était actif et l'autre qui était passif, qui acceptait donc, et puis, les boomerang étaient comme la communication d'un à l'autre. Donc, cette notion-là est venue de l'idée de l'objet d'art comme l'objet communiquant. A Concordia tu as vu les tous petits objets qui étaient dans les vitrines? Bon, mais ça, c'était comme -j'essaie de résumer mon idée de l'objet, d'un

objet d'art, ou de quelque chose d'assez minime - puis, par la suite, j'ai fait des figures parce que j'ai compris ça dans les installations: je voyais toujours la personne dans l'installation, qui marchait autour, comme faisant partie de l'oeuvre, comme la complétant, si tu veux; et j'ai réalisé quand je voyais mes diapos après, l'installation avait l'air vide, ou incomplète, c'est comme si quand il y avait une personne là-dedans, ça semblait faire beaucoup plus de bon sens, donc, la personne faisait partie, sauf que les gens ne se voyaient pas eux-mêmes comme faisant partie, donc, ils comprenaient pas qu'eux ils faisaient partie ou à moins que ce soit très Moi, j'aurais aimé que ce soit plus conscient, moins compris comme acquis. Là j'ai pensé, il faut que je fabrique mon propre . . . et mon participant ou la personne qui regarde, là est venue la polarité, la personne puis l'objet d'art qui donc, les deux seules...comme La sirène. La sirène, c'est le percepteur, puis l'objet qu'elle tenait, c'est le petit escalier; puis, la preuve c'est que les petits escaliers, je les faisais avant à la Galerie Tétrault, donc je faisais un résumé de la situation du percepteur avec l'objet d'art dans des oeuvres. Mais pas toutes, mais en général ça . . . beaucoup beaucoup.

Q- Puis par rapport aux petits objets que vous disiez qui étaient dans les vitrines à Concordia?

R- Ca c'est avant que je fasse des figures. Puis comme tu as vu L'unificateur des opposés avec l'escalier et le petit entonnoir, ça, c'est comme deux objets; puis l'escalier évidemment c'est venu de mes travaux avant, puis pour moi, c'est l'action de monter; puis l'entonnoir, c'est l'action de descendre. Donc, il y a tout de suite l'idée des niveaux, de monter et descendre. Descendre, ça suggère le côté matériel, terre ou le bol de toilette, puis monter, ça veut dire le côté éphémère, la lumière. Donc, c'est très vieux comme dialogue entre des opposés. Moi je dis: "est-ce qu'il y a une opposition entre matière et esprit?" Est-ce qu'il y a - on peut l'appeler esprit puis autre chose, côté mental, côté énergétique, c'est plus moderne. Mais la matière . . . Les gens, pendant le Moyen-Age, croyaient que l'air était plein de, était habité par des . . . partie d'air, ceux-là peuvent être malins, donc, quand ils mettaient de l'or autour de quelque chose, ça signifiait le pacte [?] sacré autour l'aura, dans . . . d'aujourd'hui, il reprennent un peu le public d'aujourd'hui, les champs de force, un peu, la notion que l'air c'est pas un vide, qu'il y a des molécules là...

Q- Mais, il y a des physiciens encore maintenant, qui pensent qu'il y a un esprit dans la matière, que le principe de croissance dans la matière c'est l'esprit.

R- Le sacré si tu veux... Le côté sacré, et le côté profane comme maintenant. Et puis maintenant, les scientifiques, et peut-être les artistes commencent à se poser des questions: peut-être qu'il y a un côté spirituel, le sacré, si tu veux... Je crois que les meilleurs travaux qu'on dit formalistes a un côté spirituel. Moi j'ai beaucoup appris par le formalisme, et donc je suis très conscient que quand je fais quelque chose, la proportion, la forme, c'est un grand souci; que la forme soit claire, que la lecture soit claire, que l'oeil passe d'une partie à une autre sans blocage ou sans difficulté. Peut-être que tu comprends beaucoup mieux maintenant, pourquoi je fais cette sculpture-là. Là tu vois, lui, qui est de couleur différente, qui est le dernier, c'est l'objet d'art en même temps, oui, il y a cette lecture, puis, il y a la tension, oui, il y a cette lecture, mais il y a l'autre lecture, que c'est des générations...

Les derniers échanges entre l'intervieweuse et l'interviewé sont sur des travaux passés de David Moore d'après des photos et des textes; aussi sur le phénomène des moulages naturels de Pompéi...

B I B L I O G R A P H I E

A) G E N E R A L E

OUVRAGES (LIVRES, CATALOGUES...)

Aurora borealis. Les cent jours d'art contemporain, Montréal, Ciac.Centre international d'art contemporain, 1985 (textes de René Blouin, Lesley Johnstone, Normand Thériault), 181p.

Bazin, Germain, La sculpture des origines à nos jours, Weert, WNU Books International, 1968, 456p.

Bélisle, Josée et France Gascon, Gilles Godmer, Pierre Landry et Réal Lussier, Les temps chauds, Montréal, Musée d'art contemporain, 1988, 71p.

Breton, André, Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, 1985, 173p.

Burnham, Jack, Beyond modern sculpture. New York, George Braziller, 1978, 402p.

Dupuis, Renée, La question indienne au Canada. Montréal, Boréal, 1991, 123p.

Hammacher, Abraham Marie, The Evolution of Modern Sculpture, New York, Harry N. Abrams, 1969.

Histoire en quatre temps, Montréal, Musée d'art contemporain (introduction de France Gascon, textes de G.Bogardi, F.M.Gagnon, F.Huser, P.Mailhot, J.-R.Ostiguy, R.Payant, M.Waquant), 1987, 63p.

Krauss, Rosalind, Passages in Modern Sculpture, Cambridge, The MIT Press, 1981, 308p.

Kulterman, Udo, Histoire mondiale de la sculpture contemporaine, Paris, Hachette Réalités, 1980, 190p.

Liotard, Jean-François, La condition postmoderne, rapport sur le savoir, Paris, Les éditions Minuit, 1979, 109p.

- - - - - , Discours, figure, Paris, Klincksieck, 1971, 428p.

- - - - - , Le postmoderne expliqué aux enfants, Paris, Editions Galilée, 1986, 165p.

Martin, Michel et Gaston Saint-Pierre, La sculpture au Québec. 1946-1961. Naissance et persistance, Québec, Musée du Québec, 1992, 134p.

Merleau-Ponty, Maurice, L'oeil et l'esprit, Paris, Gallimard, 1985, 92p.

- - - - - , Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1987, 531p.

Le monde de Jacques Cartier. L'aventure au XVIe siècle. Paris/Montréal, Berger-Levrault/Libre-Expression, 1984 (sous la direction de Fernand Braudel et Michel Mollat du Jourdin), 316p.

Objets d'inédits, Montréal, Musée d'art contemporain, 1986 (texte de Réal Lussier), 47p.

Oliva, Achille Bonito, The Italian Trans-avantgarde/La Transavanguardia Italiana, Milan, Giancarlo Politi Editore, 1983, 127p.

Onze sculpteurs canadiens, Montréal, Ministère des Affaires culturelles et Musée d'art contemporain (présentation d'Alain Parent), 1977, n.p.

Où est le fragment, Montréal, Musée d'art contemporain, 1987 (texte d'Alain Laframboise et collaborateurs/trices), 60p.

Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970, Québec/Montréal, Ministère des affaires culturelles/Musée d'art contemporain, 1970, 194p.

Périphéries, Montréal, Musée d'art contemporain, 1974 (présentation de Chantal Pontbriand, quelques textes d'artistes participants), n.p.

Qu'est-ce que la sculpture moderne, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986 (sous la direction de Margit Rowell), 445p.

Read, Herbert, L'histoire de la sculpture moderne, Paris, Arted Editions d'art, 1985, 311p.

Repères, art actuel du Québec/Quebec Art now, Montréal, Musée d'art contemporain, 1982 (textes de Réal Lussier et des artistes participants), 125p.

Roland Poulin, sculptures et dessins 1982-1983, Montréal, Musée d'art contemporain, 1983 (textes de Fernande Saint-Martin), 56p.
Russ, Jacqueline, Histoire de la philosophie, de Socrate à Foucault, Paris, Hatier, 1985, 159p.

Saint-Martin, Fernande, Sémiologie du langage visuel, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987, 307p.

- - - - - , La théorie de la gestalt et l'art visuel, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1990, 147p.

Tendances actuelles au Québec, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980 (textes de Gilles Godmer, Lise Lamarche, Sandra Marchand, René Payant et Yolande Racine), 168p.

Tendances de la sculpture québécoise. 1960-1970, Montréal, Musée d'art contemporain, 1977 (textes de F.Saint-Martin, A.M. Blouin, J. Bélisle), 30p.

Trois générations d'art québécois, 1940-1950-1960, Montréal, Musée d'art contemporain, 1976 (introduction de F. Saint-Martin), 135p.

200 Years of American Sculpture, New York, Whitney Museum of American Art, 1976 (collectif sous la direction de George Armstrong).

PERIODIQUES

Arbour, Rose-Marie et Francine Couture, "L'esprit du temps", Possibles, Montréal, vol.10, no 2 (Hiver 1986), p.117-129.

Carani, Marie, "Propositions critiques de la peinture postmoderne", La Petite Revue de philosophie, Longueuil, vol.9 no 1 (automne 1987), p.135-161.

Dutil, D.M, "A Saint-Jean-Port-Joli, un rendez-vous de sculpteurs", Vie des Arts, Montréal, vol.29, no 117 (décembre-janvier-février 1984-85), p.30-33.

Foster, Hal, "Re: Post", Parachute, Montréal, no 26 (printemps 1982), p. 11-15.

Fried, Michael, "Art and Objecthood", Artforum, New York, vol. V (Eté 1967), p.12-23.

"Il y a un futur", Possibles, Montréal, vol.13, nos 1-2 (hiver 1989).

Krauss, Rosalind, "Richard Serra", Artstudio, Paris, no 3 (hiver 1986-87), p.28-59.

- - - - - , "Sculpture in the Expanded Field",
The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths,
 Cambridge, MIT Press, 1986, p.276-291.

Oliva, Bonito, "The International Transavantgarde", Flashart,
 New York, no 104 (octobre-novembre 1981), p.36-43.

Pacom, Diane, "La querelle des modernes et des postmodernes",
Possibles, Montréal, vol.13, nos1-2 (hiver 1989), p.55-73.

La petite revue de philosophie, Longueuil, vol.9, no 1 (automne
 1987), sur le thème de la postmodernité, 234p.

Pâquin, Yves, Le tarot idéographique du Kébec, Boucherville,
 Editions de Mortagne, 1979, 142p.

Raymond, François, "Postmodernum omne animal triste",
La petite revue de philosophie, Longueuil, vol.9, no 1, p. 74.

Toupin, Gilles, "Attention! Attention! Les barbares entrent au
 musée, La Presse, Montréal, mars 1974.

Tourangeau, Jean, "Dix ans de sculpture au Québec. 1970-1980",
Ateliers (MAC), Montréal, Musée d'art contemporain, vol.8, pt
 5 (décembre 1980), p.1-3.

DICTIONNAIRES ET DOCUMENTS

Dictionnaire des philosophes, Paris, PUF, 1984 (directeur: Denis
 Huisman).

Encyclopaedia Universalis, Paris, Encyclopaedia Universalis,
 1979, tome 18.

Le grand Robert de la langue française. Dictionnaire al-
 phabétique et analogique de la langue française, Paris, Le
 Robert, 1985 (sous la direction de Paul Robert).

Massé, Ginette, Lire l'installation. Un cas d'analyse: David
 Moore, Montréal, Uqam, 1990 (mémoire de maîtrise).

B) S P E C I F I Q U E A D A V I D M O O R E

CATALOGUES, DEPLIANTS D'EXPOSITIONS et LIVRES D'ARTISTES

Aubry, Hélène, Les fêtes du fleuve, Québec, Galerie du Musée, 31p. (p. 8).

Bélisle, Josée, France Gascon, Gilles Godmer, Pierre Landry et Réal Lussier, Les temps chauds, Montréal, Musée d'art contemporain, 1988, 71p.

Bernard Gamoy, Janet Logan, David Moore, Françoise Sullivan, Montréal, Galerie Frédéric Palardy, [1989] (texte de Gilles Daigneault), feuillet de présentation.

Daigneault, Gilles, Sullivan/Moore, 1984-1989, Rimouski, Musée régional de Rimouski, 1989, 35p.

David Moore/Françoise Sullivan, 1977 (courts textes de D. Moore et F. Sullivan), Montréal, brochure.

David Moore, oeuvres récentes/Recent Works 1985-1987, Montréal, Galerie d'art Concordia, 1987 (court texte de l'artiste), dépliant d'exposition.

David Moore, Reconstructions, Toronto, The Art Gallery at Harbourfront, 1983 (courts textes de Anita Aarons et de l'artiste), brochure.

David Moore, travaux de Crête, Montréal, Galerie Michel Tétreault art contemporain, 1985 (texte de Janice Seline), dépliant d'exposition.

Détours, voire ailleurs, Montréal, Musée d'art contemporain, 1983 (textes de Claude Gosselin et de l'artiste), feuillet didactique.

Grosman, Penny-Lynn, Figurative Force, Stratford (Ontario), The Gallery/Stratford, 1988.

Forum 76, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1976 (réalisation de Germain Lefebvre et Léo Rosshandler), 95p.

Galerie du Musée, 1976-1986 (La), Québec, Musée du Québec, 1986 (texte sur D. Moore par Hélène Aubry), 134p.

Greenfield, Valerie, Implicit Reality, Mississauga, Mississauga Civic Center Art Gallery, 1988.

Histoires de bois, Saint-Jean-Port-Joli, Les studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli et Jacques Doyon, 1988 (texte de Jacques Doyon), 26p.

Maison de chambres/Rooming House Show, Montréal, Ed. les artistes/A Space (Toronto), 1987 (textes de Gail Bourgeois, Frederick McSherry et de David Leavy), 1986, 28p.

Michel Tétreault art contemporain, Montréal, Ed. M.Tétreault art contemporain, 1986 (texte sur D.Moore de Jean Tourangeau).

Moore, David, Almost Six Feet Long, Montréal, Maker Press/Distribution Véhicule Press, 1982 (entrevue de Churik Lebedev avec l'artiste; textes de Karyn Allen, Rober Racine et de Jean Tourangeau).

- - - - - , Content/Contents, Montréal, Véhicule Press, 1979.

- - - - - , David Moore, Montréal, Centre Saidye Bronfman et David Moore, 1989, 71 p.

- - - - - , Furnishings - chapter 2, Toronto, Gründwald Gallery, 1982.

- - - - - , Quotes loaned by David Moore, Montréal, Véhicule Art, [1977], feuillet d'exposition.

- - - - - , Three Holes in the Ground (avec l'apport de Françoise Sullivan et John McAuley), Maker Press/Distribution Véhicule Press, 1980 (textes de Gernot Nebel et Leo Ross-handler).

Moore en contexte/Moore in Context, Montréal, Steelcase, 1990 (court texte de D.Moore), n.p.

Noël réinventé, Québec, Musée de la civilisation, 1988 (textes d'Isabelle Clerc), n.p.

Premières rencontres internationales d'art contemporain. Montréal 1977. 03 23 03, Montréal, Médiart et Les Editions Parachute, 1977 (textes de Chantal Pontbriand, Normand Thériault, les artistes, et autres), 176p.

20 x 20 Italia/Canada, Toronto, Factory 77 et Milan, Galleria Blu, 1979.

PERIODIQUES

Beaudet, Pascale, "Le musée imaginaire", Vanguard, Vancouver, no 4 (septembre 1986), p.19-23 .

- - - - - , "Les temps chauds. Le retour de la sculpture", Vie des Arts, Montréal, vol.33, no 133 (hiver 1988-1989), p.58-60.

Beringheli, Germano, "Se la bellezza rase dalle sapzzatura, Il Lavoro, 20 mai 1981.

Bernatchez, Raymond, "Sullivan-Moore: deux expositions distinctes et complémentaires", La Presse, Montréal, 3 mars 1990, K-4.

Bernier, Jean-Jacques, "David Moore, Galerie Michel Tétréault", Vanguard, Vancouver, vol.14, no 7 (septembre 1985), p.42.

Bogardi, Georges et Henry Lehmann, "Be Free", The Montreal Star, Montréal, 31 août 1974, C-12.

- - - - - et Henry Lehmann, "Six Artists Five Years Later", Montreal Star, Montréal, 31 août 1974, C-12.

Fallen, Brian, "Oireachtas Art Exhibition", Irish Times, Dublin, 14 octobre 1972.

Boulanger, Chantal, "David Moore. Galerie du Musée", Parachute, Montréal, no 37 (décembre-janvier-février 1984-85), p.41-42.

- - - - - , "Risques et périls", Vanguard, Vancouver, vol.11, nos 9-10 (décembre-janvier 1982-1983), p.29.

Brunet-Weinman, Monique, "Expositions couplées", Vie des arts, Montréal, no 140 (automne 1990), p.26-31.

- - - - - , "Montréal", Contemporanea, New York, no 20 (septembre 1990), p.28-29.

- - - - - , "Montréal/Berlin", Vie des arts, Montréal, no 135 (juin 1989), p.56-58.

Caron, Nathalie, "Les corps Moore", Voir, Montréal, Décembre 1987-Janvier 1988, p.11.

Carr-Harris, Ian, "David Moore/Susan Schelle", Parachute, Montréal, no 34 (mars-avril-mai 1984), p.47-48.

Chamberlain, Russ, Toronto Arts News, Toronto, mars 1982, p.9.
Daigneault, Gilles, "D'heureuses retrouvailles avec le passé", Le Devoir, Montréal, 20 avril 1985, p.31.

- - - - - , "David Moore", Vie des Arts, Montréal, vol.XXX, no 119, juin 1985, p.81.

- - - - - , "Les sculptures post-modernes au Musée d'art contemporain", Le Devoir, Montréal, 11 juin 1983, p.25.

- - - - - , "Sur la cimaise", Le Devoir, Montréal, 13 avril 1985, p.35.

- - - - - , "Trois formes de démesure", ETC Montréal, Montréal, (printemps 1988), p.55-56.

Davis, Rae, "Françoise Sullivan and David Moore", Artscanada, Toronto, nos 228-229 (1979), p.53-54.

Delagrave, Marie, "De brillantes réflexion sur le sens de l'existence", Le Soleil, Québec, 22 avril 1989, E-9.

Dumont, Jean, "Voir! Ce n'est pas si simple", La Presse, Montréal, 26 décembre 1987, D-7.

Duncan, Ann, "Artist Explores Life's Tensions, Relations", The Gazette, Montréal, 16 janvier 1988, B-11.

Gaudreault, André, "Une installation de David Moore. Le moulin en "Usine d'ozone"", Le nouvelliste (supplément du week-end), Trois-Rivières, 23 juin 1990, 1-A, 4-A.

"Ecouter la fabrication d'un savoir: Almost Six Feet Long, installation de David Moore", Trafics, (hiver 1982), p.27-30.

Gravel, Claire, "David Moore: l'effet boomerang", Le Devoir, Montréal, 9 janvier 1988, C-8.

- - - - - , "Histoires de bois", Le Devoir, Montréal, 5 novembre 1988, C-13.

- - - - - , "Les univers archétypaux de David Moore et Bill Vazan", Le Devoir, Montréal, 23 mai 1987.

- - - - - , "Montréal/Berlin", Vie des arts, Montréal, no 135 (juin 1989), p.59.

- - - - - , "Sullivan et Moore: le souffle mythique", Le Devoir, Montréal, 3 mars 1990, C-11.

Laliberté, Serge, "Moore en contexte: un artiste anthropologique sous haute influence/Moore in context: An Artist Deeply Influenced by Anthropology", Espace, Montréal, vol.6, no 4 (juin-juillet-août 1990), p.37-39.

Landry, Pierre, "Détours, voire ailleurs", Parachute, Montréal, no 32 (septembre-octobre-novembre 1983), p.48-49.

Lehmann, Henry, "Artist Articulates Modern Dilemma", Montreal Star, Montréal, 11 avril 1979, p.B-12.

- - - - - , "David Moore Exhibit at Vehicule. Pompeii Casts Help Artist Relate Past to Present", The Montreal Star, Montréal, 2 novembre 1977, H-5.

- - - - - , "Montréal. David Moore, Françoise Sullivan, Tom Wesselmann", Artpost, Toronto, vol.7, no 3 (été 1990), p. 21-23.

- - - - - , Montreal Star, Montréal, 20 février 1976.

Lepage, Jocelyne, "Au Centre Saidye Bronfman une autre bonne idée de Peter Krauss", La Presse, Montréal, 22 mars 1986, F-1.

Mays, John Bentley, "David Moore", The Globe and Mail, Toronto, 1983.

McGrath, Jerry, "David Moore, Gründwald Gallery. David Moore/Susan Schelle, Harbourfront", Vanguard, Vancouver, vol.12, no 9 (novembre 1983), p.48-49.

Nixon, Virginia, "Scrapyard Canvas Comment on Art State", The Gazette, Montréal, 21 avril 1979, p.26.

Pringle, Allan, "Histoires de bois: Wormwood", ETC Montréal, Montréal, no 6 (hiver 1988), p.68-70.

Rosshandler, Léo, "L'objet contre l'art", La Presse, Montréal, 21 avril 1979, D-18.

Sabbath, Lawrence, "Two Excellent Exhibitions-Artists Getting to Grips with an Exotic Past", The Gazette, Montréal, 20 avril 1985, p.12.

Tansig, Susanne, "Montreal Artists at Forest City Gallery", London Free Press, London, 5 mars 1979.

The Gazette, Montréal, 13 juin 1987, C-7.

Toupin, Gilles, "Cinq post-modernes au Musée d'art contemporain, du côté de la culture et du super-ego", La Presse, Montréal, 25 juin 1983, p.C-20.

- - - - - , La Presse, Montréal, 2 octobre 1976, D-22.

- - - - - , La Presse, Montréal, 18 septembre 1982.

Tourangeau, Jean, "Détours voire ailleurs", Vanguard, Vancouver, (novembre 1983).

- - - - - , "Livres d'artistes", La Presse, Montréal, 22 mai 1982, C-24.

Tousley, Nancy, "Artist focuses on being human", Calgary Herald, Calgary, 1er novembre 1989, D3

Viau, René, "Les expositions: de Wolfe à Moore, en passant par Blanchette", Le Devoir, Montréal, 12 avril 1979, p.29.

- - - - -, "Les expositions: luxe, calme et volupté", Le Devoir, Montréal, 18 septembre 1982, p.30.

- - - - -, "Voir la relève", Le Devoir, Montréal, 21 août 1980.

Wilson, Stuart, "Ikonic Sculptures out of this World", Montrealer, Montréal, 1987.

QUELQUES AUTRES REALISATIONS DE DAVID MOORE

"Peter Krausz", Vanguard, Vancouver.

"Françoise et l'espoir", dans Françoise Sullivan, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980 (catalogue de la rétrospective), p.79-83.

"Françoise Sullivan", Vanguard, Vancouver, vol.12, no1 (février 1983), p.30.

"Deadline Art", Magazine Véhicule, Montréal, 1977.

* * * * *