

Sylvie Gagné

Christiane Gauthier

Jacek Jarnuszkiewicz

Yvon Proulx

OBJETS INFINIS



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

OBJETS D'INÉDIT

Une exposition organisée par
le Service des expositions itinérantes
du Musée d'art contemporain
et mise en circulation jusqu'en 1988.

Sylvie Gagné

Christiane Gauthier

Jacek Jarnuszkiewicz

Yvon Proulx



Musée d'art contemporain de Montréal
14 septembre — 2 novembre 1986

Cette publication a été préparée par
Réal Lussier, conservateur de l'exposition.

Assistance à la documentation:
Jean-François Côté.

Photographies:
Denis Farley pour les oeuvres de Sylvie Gagné,
Jacek Jarnuszkiewicz, Yvon Proulx et
Sans titre de Christiane Gauthier.
Olivier Garros pour les oeuvres de Christiane
Gauthier.

Dactylographie des textes:
Hélène Cantin et Carole Paul
Conception graphique: *Pierre E. Roy*
Typographie: *Caractéra*
Impression: *Boulangier inc.*

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1986
Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec
4^e trimestre 1986
ISBN 2-551-06664-6

S O M M A I R E

6

Remerciements

7

Avant-propos

8

Quatre images de la sculpture

Réal Lussier

12

Sylvie Gagné

20

Christiane Gauthier

28

Jacek Jarnuszkiewicz

34

Yvon Proulx

40

Sculpture et renouvellement des genres

Hélène Taillefer

46

Liste des oeuvres

R E M E R C I E M E N T S

Nous désirons exprimer, de façon toute particulière, notre reconnaissance aux artistes qui ont accepté de participer à cette exposition et qui nous ont manifesté une très grande disponibilité.

Nos remerciements vont également à madame Barbara et monsieur Jack Singer ainsi qu'à un collectionneur qui a préféré conserver l'anonymat pour nous avoir généreusement consenti le prêt d'une oeuvre.

Qu'il nous soit permis également de témoigner de notre gratitude envers Hélène Taillefer pour sa contribution au catalogue.

Enfin, nous remercions tous ceux et celles qui ont participé à la réalisation de ce catalogue et qui par leur collaboration ont rendu possible la tenue de l'exposition.

R.L.

Faut-il encore le rappeler? Le mandat du Musée d'art contemporain a plusieurs volets. Le Musée doit constituer un trésor commun d'œuvres actuelles d'art visuel. Il doit également être une tête chercheuse des nouvelles tendances de l'art. Et cela non seulement à Montréal mais bien au-delà du territoire métropolitain, au Québec et ailleurs dans le monde. Chercher, non pour consacrer, voire même confirmer, mais pour indiquer les questions hier encore non formulées et les réponses inédites apportées par les créateurs. L'exposition **Objets d'inédit** a été conçue en ce sens par le conservateur responsable des expositions itinérantes, Monsieur Réal Lussier. Pour le Musée d'art contemporain de Montréal, il s'agissait d'assurer la présence dans ses murs de jeunes sculpteurs québécois évoluant sur une scène envahie très récemment par l'installation et un retour en force de la peinture. Les propositions établies par leurs œuvres dépendent sans doute largement de cette problématique.

Ils sont quatre: Sylvie Gagné, Christiane Gauthier, Jacek Jarnuszkiewicz et Yvon Proulx. Des œuvres d'autres artistes auraient pu être ajoutées pour présenter un aperçu plus exhaustif des tendances de cette jeune génération de sculpteurs. Mais puisque cette exposition a été conçue pour être présentée en dehors des murs du Musée, nous avons opté pour une seule et unique version de cette exposition.

Monsieur Lussier a invité Madame Hélène Taillefer, critique d'art, à nous livrer ses réflexions sur les œuvres de ces artistes. Elle cherche à montrer comment ceux-ci ont voulu dans leurs œuvres permettre à la sculpture la réappropriation de la notion d'objets. Elle examine comment ces œuvres entrent en relation avec les frontières de l'espace où elles se situent.

Aux uns et aux autres,
le Musée tient à exprimer
ses remerciements.

Marcel Brisebois
Directeur

QUATRE IMAGES DE LA SCULPTURE

par Réal Lussier

Alors, que ces dernières années, la nouvelle peinture et l'installation retenaient presque exclusivement l'attention et occupaient une place prédominante dans les diverses manifestations artistiques, l'activité sculpturale connaissait de nouveaux développements. À 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.

Aussi, l'exposition *Objets d'inédit* réunit quelques «nouveaux sculpteurs» qui, tout en manifestant des préoccupations singulières n'en partagent pas moins une certaine attitude dans leur pratique. Ils sont quatre — ils pourraient être plus nombreux sans doute — rassemblés ici dans le but de signaler, à travers des solutions plastiques très diverses et personnelles, l'émergence de l'objet fabriqué, sinon bricolé, et de sa contre-partie, l'image, qu'elle soit allusive, symbolique ou narrative. Ainsi, de façons différentes, ces artistes sont intéressés par l'image de la même manière que les peintres récents sont retournés à la figuration. Leurs oeuvres, qui témoignent toutes de l'importance de l'image, se caractérisent de manière générale par une certaine exubérance de la couleur, le goût pour les matériaux ordinaires, la réduction du format et la puissance évocatrice.

Au cours des années 80, on peut dire que la sculpture, sur le plan international, a connu un changement d'orientation, passant de la chose en soi à son apparence. Par comparaison avec la sculpture des années 60 et 70, soit l'art minimal, le land art, l'art pauvre, définis par le matérialisme, l'objectivation, l'évidence du processus d'élaboration, l'adéquation de la forme et du matériau, une nouvelle sculpture est née d'un ensemble de notions opposées: illusion, métaphore et imitation. La mise à nu des données se voit remplacée par l'illusion des simulacres. Une notion nouvelle de sculpture apparaît donc, fondée sur l'image.

Les travaux des artistes présentés dans cette exposition, indépendamment des intentions premières, n'en désignent pas moins différentes formes par lesquelles l'image se projette. Chez Yvon Proulx, les oeuvres présentent l'image comme un symbole immédiatement reconnaissable. L'artiste est particulièrement préoccupé par l'idée de lieu, un lieu tantôt ouvert, tantôt fermé, tel que peut être envisagée la cour. Très souvent, ses objets identifient des lieux architecturaux ou évoquent la notion de passage d'un lieu à un autre. Par ailleurs, les titres mêmes qui leur sont conférés (*Château, Porte, Petit passage*) ne peuvent que confirmer leur caractère narratif.

Christiane Gauthier, pour sa part, produit des objets qui, avec une certaine discrétion, suggèrent des paysages métaphoriques. Une première série d'oeuvres se compose en deux parties assez nettement définies, dont l'une est souterraine et fluide — constituée par le bois —, et l'autre émergente et blanche, apparaissant au-dessus de la ligne d'horizon. Dans les autres oeuvres, dont les parties continuent d'être différenciées par les matériaux, l'aspect référentiel devient plus ou moins précis, selon le cas, et le sujet ou la figure suggérée se métamorphose dans un mouvement circulaire ascendant. L'effet créé par les sculptures de Christiane Gauthier laisse des images énigmatiques et oniriques.

Chez les artistes Sylvie Gagné et Jacek Jarnuszkiewicz, l'intérêt pour l'image prend une forme moins évidente. Les sculptures de Sylvie Gagné sont fabriquées de divers éléments de même nature qui, par leur rencontre, leur agencement, constituent la justification même des oeuvres. Ces objets, qui ne peuvent être identifiés par une source unique, connotent entre autres les formes architecturales de même que le lieu architectural. Quoique de facture plutôt sobre et manifestant nettement une réflexion quant à l'appropriation de l'espace, la sculpture de Sylvie Gagné possède une résonance métaphorique suffisante pour impliquer les spectateurs.

Les oeuvres de Jacek Jarnuszkiewicz, du fait même qu'elles s'accrochent au mur, peuvent être rattachées à la tradition du relief sculpté ou peint. Il est même à souligner qu'elles comportent une structure essentiellement bidimensionnelle et qu'elles proposent en quelque sorte un point de vue privilégié. Entretenant des affinités avec l'architecture, ces sculptures témoignent d'un intérêt pour les caractères de résistance ou de fragilité des matériaux, de même que, comme chez Sylvie Gagné, pour les notions d'ouverture et de fermeture. La qualité du traitement des matières premières utilisées provoque une transformation susceptible de créer des espaces symboliques.

La richesse des images transmises par les objets de ces artistes tient pour une grande part au renouvellement de la pratique sculpturale à travers une certaine théâtralité ainsi qu'un intérêt pour les idées et le contenu, un usage de matériaux simples appartenant à la vie urbaine et domestique, une perméabilité aux divers secteurs de l'expérience culturelle. L'artiste transforme en images ses matériaux; il devient un «bricoleur», un fabricant d'objets auxquels il insuffle une qualité magique et qui d'ailleurs dénotent certains traits plastiques qui leur sont propres.

La couleur occupe ici une place importante; elle est un des éléments constitutifs de cette sculpture. Venue de l'extension des genres, et donc plus particulièrement de l'élargissement de la morphologie et de l'iconographie de la peinture dans la troisième dimension, la couleur contribue à suggérer et même à imposer des images. Cependant, elle se comporte de façons différentes selon les artistes. Dans la sculpture de Sylvie Gagné, la couleur vient soit souligner le code de la construction soit le masquer, mais il y a toujours un rapport entre celle-ci et la forme. Les sculptures d'Yvon Proulx, quant à elles, mettent en évidence le pouvoir de séduction de la couleur, laquelle contribue à leur théâtralité et leur narrativité. Employée avec plus de discrétion par Christiane Gauthier et Jacek Jarnuszkiewicz, la couleur se trouve ici plus intimement liée à la nature des matériaux. Chez la première, par exemple, la couleur naturelle du bois est valorisée, sous l'effet du contraste, par le fini blanc et

le pigment bleu attribués à certaines parties des oeuvres. Ces coloris prennent tout particulièrement une valeur symbolique. Pour les pièces de Jarnuszkiewicz, d'autre part, la subtilité et la richesse chromatiques du métal, en l'occurrence le cuivre, sont obtenues par son oxydation. Le traitement appliqué, aux divers matériaux permet de manière générale de faire ressortir la qualité de leur tonalité propre.

Ce qui distingue encore la sculpture de ces artistes, c'est leur propension à utiliser les matériaux les plus ordinaires. Il est évident que derrière ce phénomène se profile l'arbre généalogique de l'art moderne et qu'on peut y discerner le caractère même de sa modernité. Il y a ici un emploi de matériaux qui n'étaient pas traditionnellement associés aux beaux-arts et qui appartiennent plutôt à la production industrielle et à un même genre de matériel domestique. On peut dire que le bois constitue la matière première des oeuvres de Sylvie Gagné, de Christiane Gauthier et d'Yvon Proulx. Pour l'une, il s'agit de retailles rejetées ou de pièces trouvées, pour l'autre, de contre-plaqué ou de planches stratifiées, et pour le dernier, de bois de construction. Par ailleurs, les feuilles de cuivre, le carton et le papier entrent plus particulièrement dans la réalisation des objets de Jacek Jarnuszkiewicz. Le travail de ces artistes fait appel également à des matériaux aussi divers que la pâte à modeler, le polystyrène, le grillage métallique, le tissu et le cuir.

Une tendance à réaliser des oeuvres de format plus ou moins réduit se manifeste aujourd'hui plus ouvertement dans la pratique de certains artistes. Après une longue période dominée par le grand format, soit tout au cours des années 60 et 70, et se démarquant de l'installation dont l'ampleur devient souvent imposante, ces artistes expérimentent à nouveau un espace de travail dont l'échelle est en quelque sorte plus «humaine». Très éloquemment, les figures de cette exposition représentent bien cette nouvelle attitude qui implique un rapport différent entre l'artiste et l'oeuvre au cours de l'élaboration. Chacun d'eux, pourrait-on dire, éprouve le plaisir de la manipulation des matériaux et tire profit de la lente gestation permise par une patiente exécution manuelle. Que Jacek Jarnuszkiewicz et Yvon Proulx produisent des oeuvres de dimensions un peu plus importantes que celles privilégiées par Sylvie Gagné et Christiane Gauthier, il n'en demeure pas moins que tous travaillent dans un format qui invite à considérer leurs créations comme des objets.

Outre leur caractère spécifique ou leurs aspects communs, les oeuvres présentées au sein de ce regroupement retiennent l'attention par leur puissance évocatrice. Les artistes ont créé des objets qui réussissent, malgré leur relative discrétion, à prendre possession de l'espace environnant de façon très efficace tout en exigeant un regard intimiste. Il ressort spécialement des oeuvres une potentialité à communiquer une atmosphère poétique particulière.

N'identifiant à proprement parler aucun courant spécifique, ces objets issus de fabrications, de constructions, s'inscrivent du côté de la sculpture au sens large. Ils interrogent à la fois la spécificité de la sculpture à un moment de renouvellement des pratiques artistiques, et reflètent des réalités métaphoriques engendrées par l'imaginaire de l'artiste.

C A T A L O G U E



SYLVIE GAGNÉ

**Née à Plessisville, Québec, en 1961.
Études à l'Université Laval, Ste-Foy, Québec
(Bacc. en arts plastiques, 1980-1983;
Certificat en enseignement collégial,
1983-1984)
Vit à Ste-Foy, Québec.**

Exposition personnelle

La Chambre Blanche, Québec, 1983.

Expositions collectives

Galerie des Arts Visuels, Université Laval,
Québec, automne et hiver 1982.

Vestiaire allégorique, La Chambre Blanche,
Québec, 1985.

Objets d'inédit, Musée d'art contemporain de
Montréal, 1986 (exposition itinérante au
Québec).

Élément de bibliographie

Lisiane Nadeau, «Anti-minimalisme chez
Sylvie Gagné», *La Chambre Blanche*, no 13,
2^e trimestre 1984, Québec, p. 16-18.



7

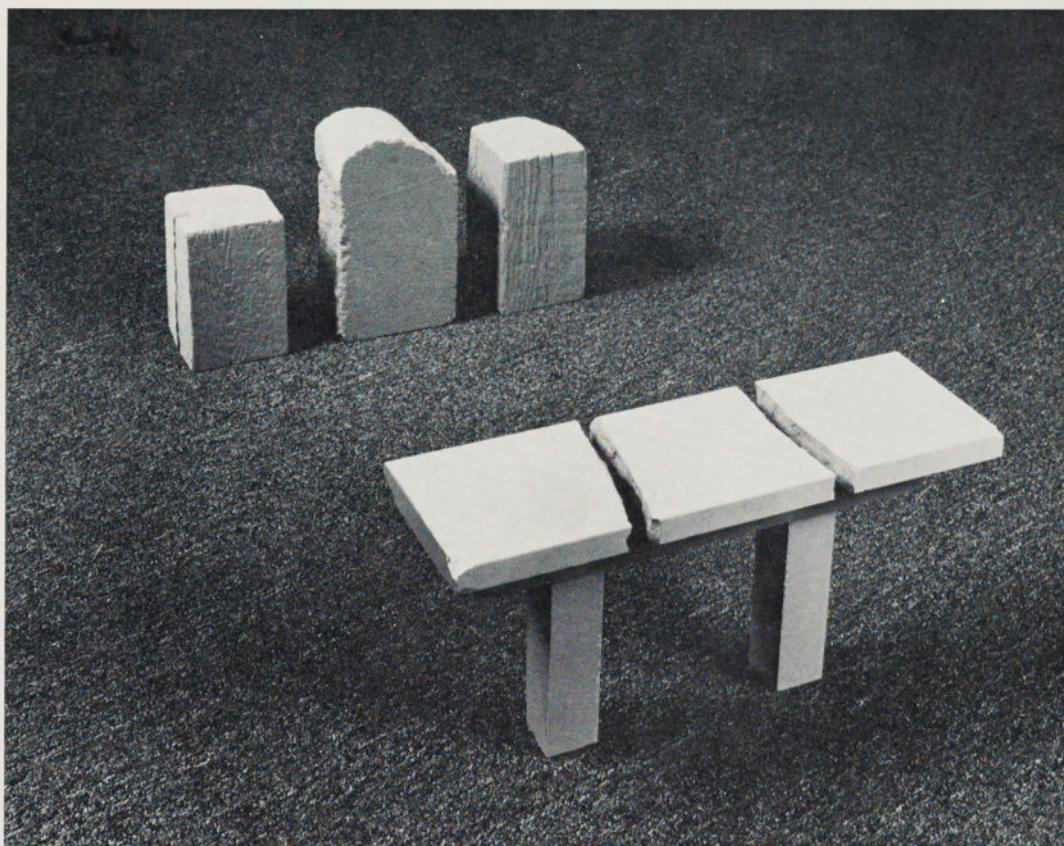
Série XVIII, no 3
1 9 8 6



14

1

Série XV, no 1
1 9 8 5



15

2

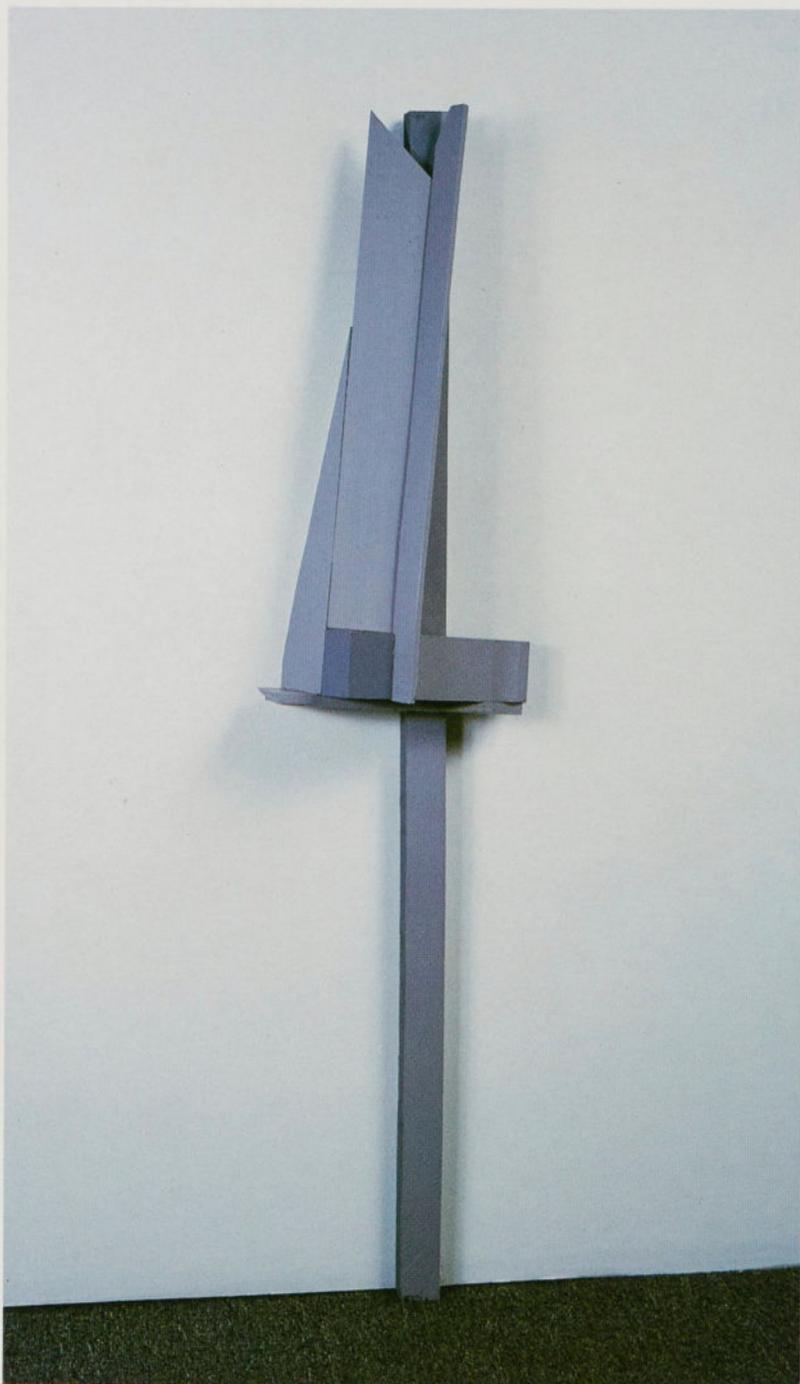
Série XVIII, no 1
1 9 8 5

16



3

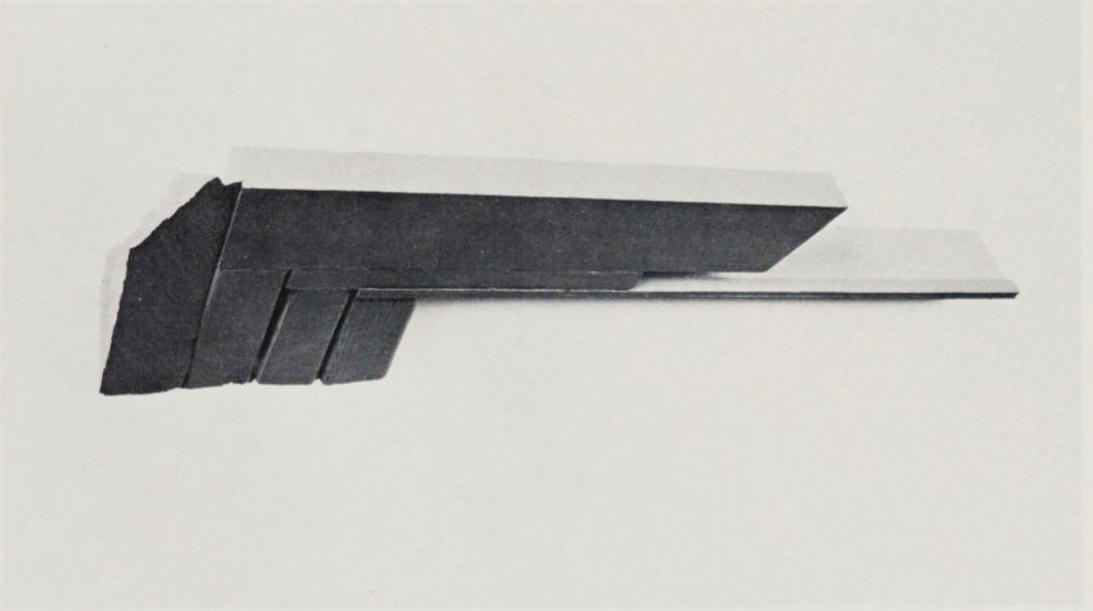
Série XVI, no 2
1 9 8 5



17

5

Série XV, no 2
1 9 8 6



18

4

Série XVII, no 1
1 9 8 6



6

Série XV, no 3
1 9 8 6



CHRISTIANE GAUTHIER

Née à Montréal en 1958.

Études au Cégep de Ste-Foy, Québec (Diplôme d'études collégiales en arts plastiques, 1977); Université Laval, Québec, et Université de Montréal (Scolarité en Histoire de l'art, 1978-1979); Université Concordia, Montréal (Bacc. en arts visuels, 1979-1981).
Vit à Paris.

Expositions collectives:

Atelier Anima, Artaire, Montréal, 1983.
Coups d'éclat 1, Galerie Michel Tétreault Art Contemporain, Montréal, 1983.
E(x)changes, Grünwald Gallery, Toronto, 1983.
F(r)ictions: en effet(s), Galerie Jolliet, Montréal, 1984.
Face à Face, Galerie Powerhouse, Montréal, 1984.
Montréal tout-terrain, Montréal, 1984.
Galerie J. Yahouda Meir, Montréal, 1984 (avec Murray Macdonald et Carole Pilon).
Carnets de voyage, hôtels-paysages, Galerie Alain Oudin, Paris, 1985 (avec Louis Bouchard et Jeff Gravis).
Objets d'inédit, Musée d'art contemporain de Montréal, 1986 (exposition itinérante au Québec).

Éléments de bibliographie:

Gilles Daigneault, «Quand les galeries jouent aux musées», *Le Devoir*, 3 septembre 1983, p. 23.
René Payant, «Stimulant coup d'envoi», *Spirale*, no 37, octobre 1983, p. 5.
Martine Meilleur, «Coups d'éclat 1», *Parachute*, no 33, décembre, janvier, février 1983-1984, p. 41-42.
Gilles Daigneault, «Le trimestre en huit», *Vie des Arts*, vol. 28, no 113, décembre, janvier, février 1983-1984, p. 68.
Gilles Daigneault, «Chef d'oeuvre d'hier et d'aujourd'hui», *Le Devoir*, 21 janvier 1984, p. 19.
Gilles Daigneault, «Des fictions tonifiantes», *Le Devoir*, 18 février 1984, p. 22.
Jocelyne Lepage, «Fiction, en Effet», *La Presse*, 25 février 1984, p. E-8.
Louise Letocha, «Fiction en effet de critique», *Spirale*, no 42, avril 1984, p. 10.
Paul Tiffet, «F(r)ictions: en effet(s)», *Parachute*, no 35, juin, juillet, août 1984, p. 32.
Jocelyne Lepage, «Place au jeu», *La Presse*, 1^{er} septembre 1984, p. B-22.
Montréal tout-terrain, Montréal, septembre 1984. Catalogue d'exposition.

Johanne Lamoureux, «Montréal tout-terrain», *Art Press*, no 85, octobre 1984, p. 52.
René Payant, «Paysages Multiples», *Spirale*, octobre 1984, p. 6.
Gilles Daigneault, «dans les galeries», *Le Devoir*, 3 novembre 1984, p. 32.
Jocelyne Lepage, «d'une exposition à l'autre», *La Presse*, 3 novembre 1984, p. F-4.
Rose-Marie Arbour, «Trente femmes, un monument», *La Vie en Rose*, no 21, novembre 1984, p. 46.
Denis Lessard, «Neuf portraits en silhouette», *Vie des Arts*, vol. 30, no 120, septembre 1985, p. 22 à 25.
Denis Lessard, «Ironie, Références et Distance», *Vanguard*, vol. 14, no 8, octobre 1985, p. 11 à 18.

Publications par l'artiste:

«June Leaf, galerie Optica», *Vanguard*, vol. 14, no 5-6, été 1985, Vancouver, p. 29.
«L'histoire de la création de Céline Baril», *Vie des Arts*, vol. 30, no 119, juin 85, p. 75.
«Céline Baril, galerie Appart», *Art press*, no 89, février 1985, p. 85.



9.

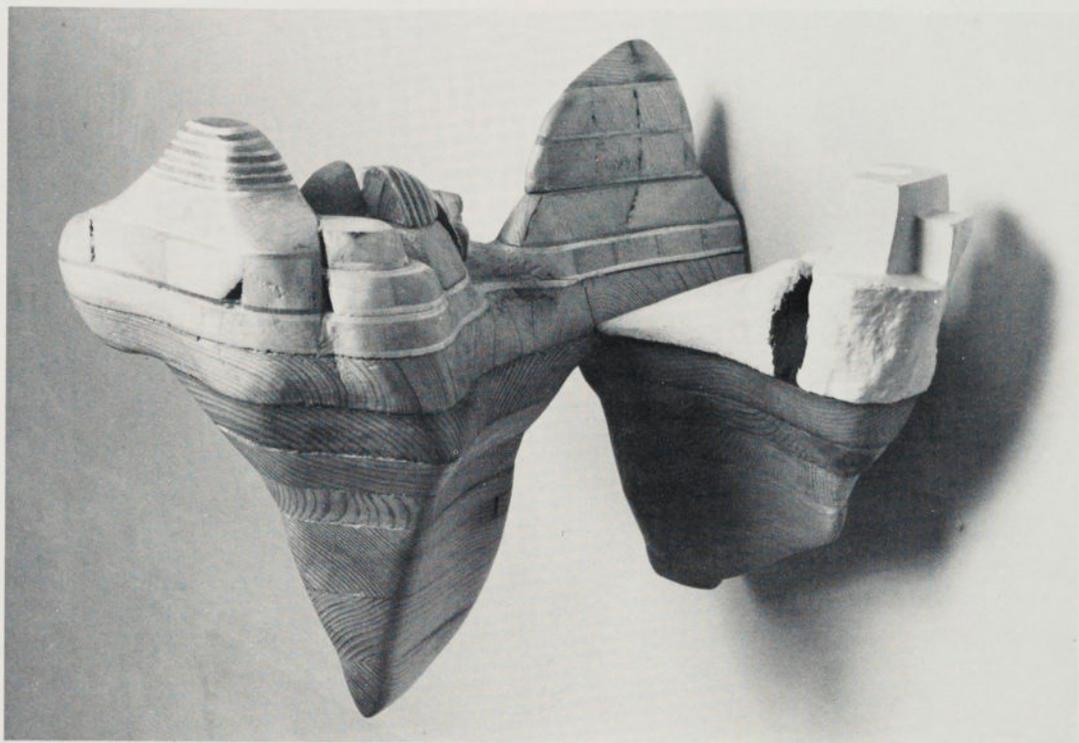
Paysage — ville d'eaux, no 2
1 9 8 5

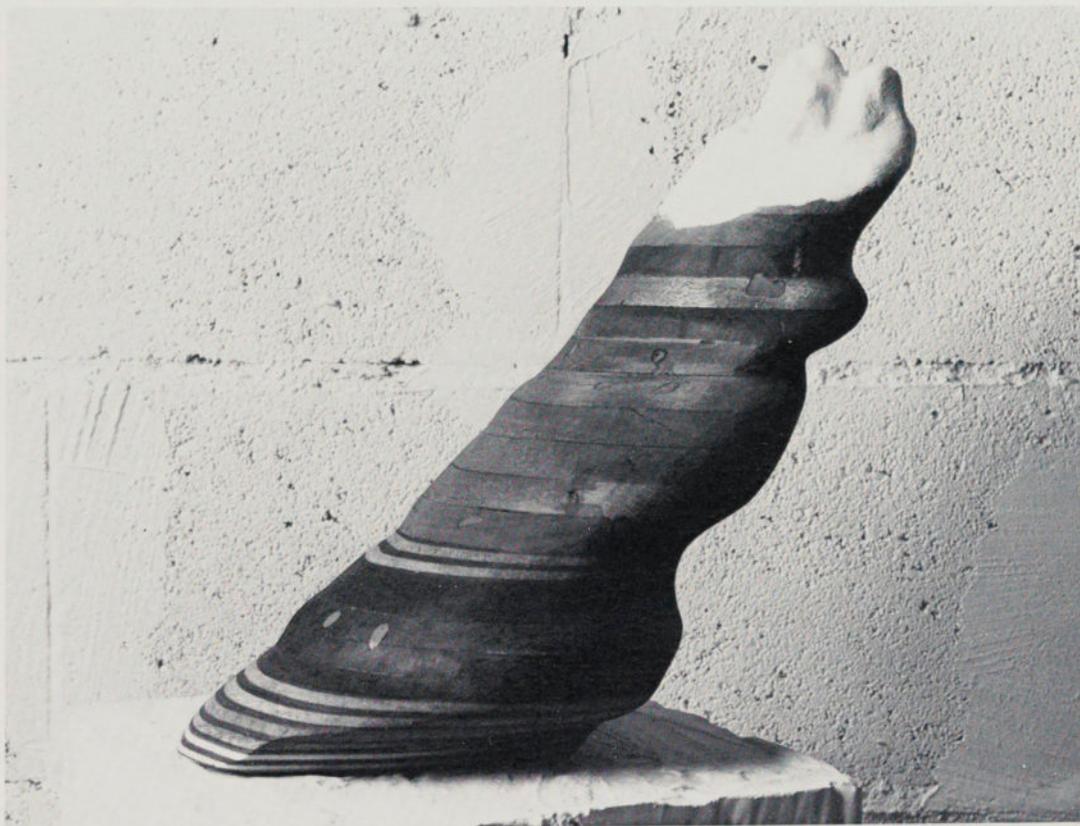


8

Paysage — ville d'eaux, no 1

1 9 8 5







13

Un poids, un silence
1 9 8 6



12

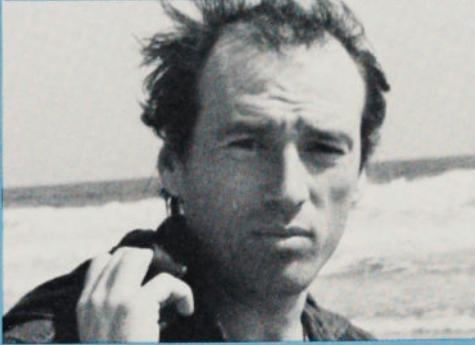
A, sur son promontoire, contemple le monde

1 9 8 6



14

Sans titre
1 9 8 6



JACEK JARNUSZKIEWICZ

Né à Varsovie, Pologne, en 1952.
Études au Cégep du Vieux-Montréal, Québec (Diplôme d'études collégiales en arts plastiques, 1973); Université de Montréal (Bacc. en Histoire de l'art et en arts visuels, 1975-1978); Université Concordia, Montréal (Maîtrise en arts visuels, 1984).
Vit à Montréal.

Éléments de bibliographie:

Lise Dubois, «Dessins de Jarnuszkiewicz», *Vie des Arts*, vol. 23, no 91, été 1978, p. 4.
L'Art Pense, «L'entrée en Matière», (p. 6) et «Espaces Communicants» (p. 40-42) de Christiane Chassey, La Société d'Esthétique du Québec, Montréal, 1984. Catalogue d'exposition.
The Second International Drawing Triennial, Wrocław, Pologne, 1981, p. 204, Catalogue d'exposition.
Jocelyne Lepage, «Quand l'art pense à l'art»,

Expositions personnelles:

Galerie des Hautes études commerciales, Université de Montréal, 1978.
Les expositions Flammarion de la Place des Arts, Montréal, 1978 (avec Lanthier).

Expositions collectives:

Gallery '76, Ontario College of Art, Toronto, Ontario, 1976.
Galerie Bourget, Université Concordia, Montréal, 1979.
The Second International Drawing Triennial, Wrocław, Pologne, 1981.
L'art pense, 10^e Congrès international d'esthétique, Université de Montréal, et Galerie Jolliet, Montréal, 1984 (exposition itinérante au Canada du Musée des beaux-arts de Montréal, 1985-1987).
Picasso vu par..., Galerie Treize, Montréal, 1985.
Coup d'éclat 3, Galerie Michel Tétréault Art Contemporain, Montréal, 1985.
Architecture en Relief, Archifête, Vieux-Port de Montréal, 1986 (projet d'équipe avec Pierre Granche).
Objets d'inédit, Musée d'art contemporain de Montréal, 1986 (exposition itinérante au Québec).

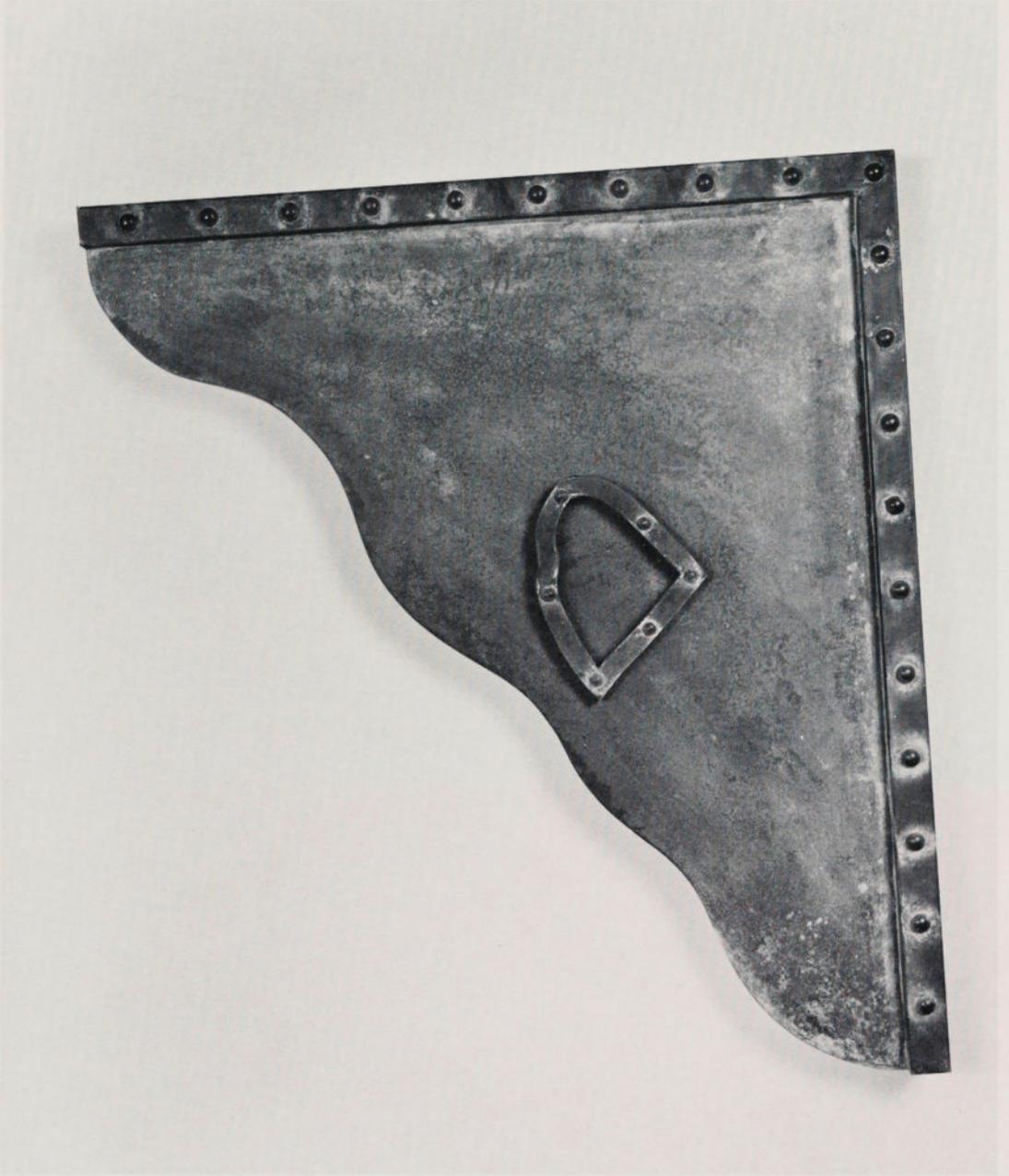
La Presse, 15 septembre 1984, p. F-6.
Christine Ross, «L'art Pense», *Vanguard*, vol. 13, no 10, Vancouver, décembre 1984 — janvier 1985, p. 41 à 43.
Marie Décarie, «Coup d'éclat: un bon repêchage de début de saison», *Le Devoir*, 31 août 1985, p. 32.
Jocelyne Lepage, «Coup d'éclat, prise trois», *La Presse*, 31 août 1985, p. E-1.
Pascale Beaudet, «Troisième coup d'éclat», *Vanguard*, vol. 14, no 9, Vancouver, novembre 1985, p. 38-39.



29

18

Espace résiduaire
1 9 8 6

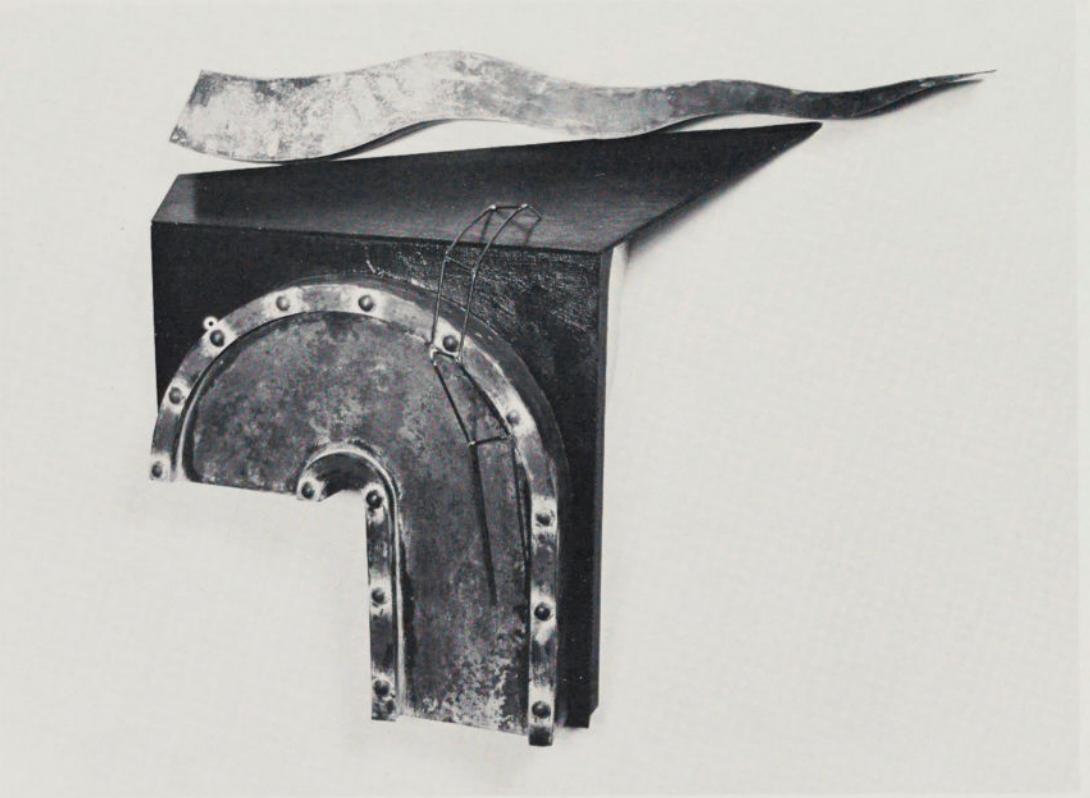




31

16

Espaces communicants IV
1 9 8 5



32

17

Espaces communicants V
1 9 8 5





YVON PROULX

Né à Windsor, Québec, en 1954.
 Études au Cégep de Sherbrooke, Québec
 (Diplôme d'études collégiales en arts
 plastiques, 1975); Université du Québec
 à Montréal (Scolarité en arts visuels,
 1977-1979).
 Stage au Scottish Sculpture Workshop,
 Lumsden, Écosse, en 1985.
 Vit à Sherbrooke, Québec.

Réalisation et expositions personnelles:

Scottish Sculpture Workshop Gallery,
 Lumsden, Écosse, 1985.
Création — Re-Création, Galerie d'art du Centre
 culturel de l'Université de Sherbrooke, 1986.
 Réalisation d'une sculpture environnementale
 sur le site *Place de Ville*, Sherbrooke, 1986.

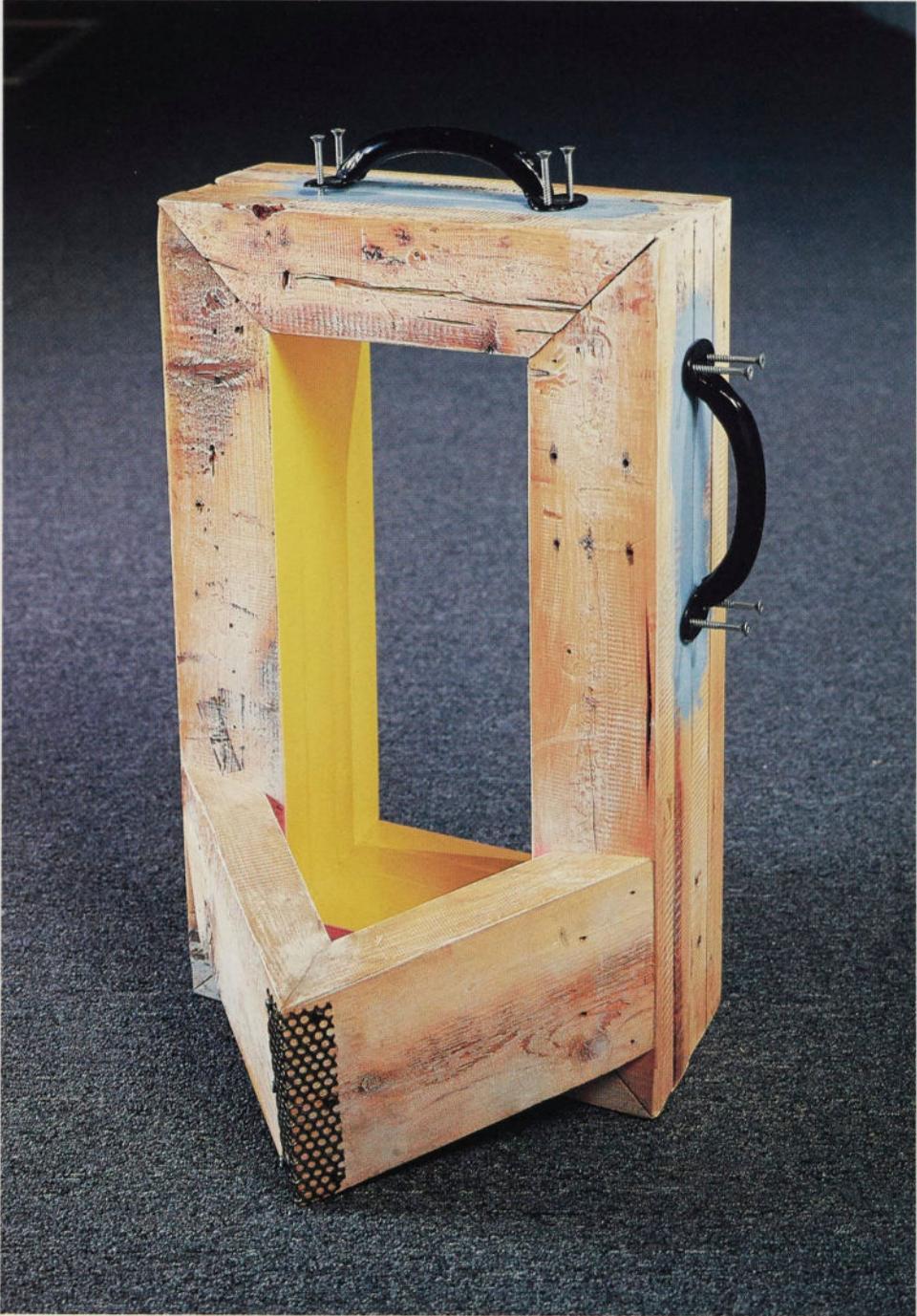
Expositions collectives:

Manifestations à Eustis, intervention
 sculpturale sur le site d'une mine désaffectée,
 Eustis, Québec, 1982.
Darcheu, Manifestations à Eustis,
Documentation photographique, Galerie
 Motivation V, Montréal, 1982 et Simon Fraser
 University, Burnaby, C.-B., 1983.
 Galerie d'art Bishop, Université Bishop,
 Lennoxville, 1983.
10 ans du RACE, Centre culturel de l'Université
 de Sherbrooke, 1983.
Les cartes, exposition du RACE, Galerie
 Horace, Sherbrooke, 1984.
*Papier-matière, Exposition internationale
 d'œuvres contemporaines en papier*, Musée
 du Saguenay-Lac-St-Jean, Chicoutimi, 1984.
RACE, Centre d'Arts d'Orford, Québec, 1984.
Noir et blanc, Galerie Horace, Sherbrooke,
 1984.
Mur et plancher, Galerie Horace, Sherbrooke,
 1985.
Exposition annuelle de RACE, Galerie Horace,
 Sherbrooke, 1986.
Objets d'inédit, Musée d'art contemporain de
 Montréal, 1986 (exposition itinérante au
 Québec).

Éléments de bibliographie:

Gilles Toupin, «Manifestation à Eustis, Treize
 artistes dans le paysage», *La Presse*,
 11 septembre 1982, p. C-24.
 Graham Cantieni, «The Eustis mine event»,
Artscanada, novembre 1982, p. 71 à 74.
 «Manifestation à Eustis», texte de Yvon Proulx,
10-5155-20, Art contemporain, Sherbrooke,
 no 1, automne 1982, p. 25.
 «Darcheu Art Contemporain», *Intervention*,
 no 19, Québec, juin 1983, p. 32-33.
 Graham Cantieni, «Les artistes et les Cantons
 de l'Est», *Protée*, vol. 11, no 1, printemps
 1983, UQAC, p. 46-49.

Jacques Bachand, «Le papier matière de
 Langage Plus», *Protée*, vol. 12, no 1,
 printemps 1984, UQAC, p. 111.
Papier Matière, Centre Langage Plus, éd.
 Résistances, no 11, Alma 1984, p. 130-131.
 Catalogue d'exposition.
 Michael McDevitt, «Artists share theme at
 Horace's experimental show», *Sherbrooke
 record's*, 2 novembre 1984.
 Louise Léger, «Artists present own style within
 common theme», *Sherbrooke record's*, 5 mars
 1985, p. 5.
 Pierrette Roy, «Des artistes qui questionnent et
 réinventent», *La Tribune*, 8 mars 1986, p. B-3.



20

Boîte en flèche
1 9 8 4



21

Château

1 9 8 5



22

Porte

1 9 8 5



23

Petit passage
1 9 8 6



SCULPTURE ET RENOUVELLEMENT DES GENRES

par Hélène Taillefer

40

Dans l'intention de susciter une réflexion sur les pratiques sculpturales comme réappropriation de la notion d'objet, le musée présente ici le travail de quatre artistes s'articulant autour d'un discours qui pose un regard critique sur un genre antérieurement pensé en fonction de conditions précises. Si le lieu pictural, aujourd'hui, semble s'être reconstruit de façon plus ou moins «spécifique» (on peut encore parler de peinture comme genre autonome, après l'installation: phénomène du rassemblement des genres), le sculptural, en ce qui le concerne, arrive plutôt difficilement à se justifier, à maîtriser l'enjeu de sa répartition. Dans ce sens, qu'advient-il de cet espace de reconstruction de l'objet, confronté à l'histoire de son propre éclatement promu par l'installation; et à quoi doit maintenant se rattacher la sculpture pour éviter de se dissoudre dans un discours moderniste qui ne peut plus la caractériser. Encore réfléchi par rapport à la révolution formelle et conceptuelle que fut l'art minimal, comment peut-elle s'inscrire dans la pratique actuelle de façon pertinente, étant donné qu'elle avait été de trop près identifiée à un objet du «quotidien» (l'art minimal se servant de la brique par exemple). L'idée même de l'installation aurait-elle brimé l'avenir de la sculpture comme genre ou promettait-elle, après l'art minimal, l'élaboration d'autres stratégies se prêtant, armées de précautions, à la révision des modalités de construction? Si la nouvelle peinture devait profiter du tiraillement de la sculpture des années 60 entre la forme et la matière, entre le matériau sculpté ou son aspect brut à associer au caractère pâteux de la peinture, par exemple, de quoi la production sculpturale des années 80 pourrait-elle, à son tour, relever? Considérant l'histoire de la forme mais d'autant plus attentivement le dynamisme qui s'y est instauré par voie d'effervescence de la matière, essayons de voir comment les oeuvres de Sylvie Gagné, Christiane Gauthier, Jacek Jarnuszkiewicz et Yvon Proulx font preuve d'une étonnante perspicacité quant à la question soulevée: comment et pourquoi répliquer encore aujourd'hui à ce monument de l'interrogation que fut l'art dans son rapport à la chose (le fait d'être une chose avant d'être un objet d'art)?

Pour plusieurs raisons fort différentes, il s'avère ici très intéressant de marquer les écarts autant que les points communs qui régissent l'exposition dans son ensemble. Ainsi, l'utilisation, du mur, du sol, de la couleur, du matériau brut, de suggestions référentielles, favorise autant le recoupement des oeuvres qu'elle en fait signifier la différence. En réaction à l'installation et à la peinture, ce genre

d'objets intensifie moins son rapport à l'éclatement qu'il ne le récupère à des fins de reformulation, toutefois prudente, des assises de la sculpture. Se livrant à une sorte de récapitulation de certains préceptes formels définissant la sculpture moderniste, il reste cependant que ces oeuvres s'y réfèrent moins pour des motifs nourrissant un discours sur l'essence qu'en vue de s'inscrire entre la notion d'objet et celle de sa dissémination. Pour cela, le retour au socle par exemple (*Un poids, un silence* de Christiane Gauthier) doit être compris comme un moyen de rassembler autour de la sculpture certaines préoccupations formelles qui s'entichent moins de la spécificité qu'elles ne relancent la pratique vers de nouvelles problématiques sculpturales. Autrement dit, le socle ne viendrait spécifier qu'une prise de position au sein de et par rapport à la postmodernité. Aussi il s'agit moins d'en vérifier le retour critique que de voir comment la sculpture se remet de la fusion des genres qu'occasionnait l'installation. Ainsi donc, le socle serait le signe et de la rupture et de la réconciliation de la pratique sculpturale avec ses antécédents. Par rupture, entendons le détachement de la production face à la spécificité; et pour ce qui est de réconciliation, pensons-y en termes de récupération de certains éléments se prêtant à «rafraîchir» la définition de la sculpture. À cet effet, citons ici le travail de Sylvie Gagné, surtout pour *Série XVIII, no 1* où trois «blocs» peints s'écartant d'un quatrième élément se rattachent formellement à lui par un rappel des couleurs et des vides à combler. Installation? Certes pas. Car ici l'écart des pièces entre elles ne cherche pas à affirmer l'éclatement de l'oeuvre mais bien plutôt à nous faire prendre conscience du processus de reconstruction que cela met en marche. C'est à cette rupture d'avec la spécificité que la production des quatre artistes concourt, ne serait-ce que par le biais d'une technique d'assemblage bien particulière qui se donnant à voir, suggère du même coup l'oeuvre comme finie (complète); que ce soit par polissage ou rendu figuratif. Tout ce qui, en somme, nous entraîne à discourir sur le sculptural comme ce qui présentement travaille le matériau de façon à en multiplier les possibilités et faire en sorte que ce dernier soutienne la réflexion sur la restructuration de cette pratique.

Déjà, nous pouvons remarquer que la sculpture tend à se problématiser de façon à pousser la réflexion sur ce qui la différencie de la peinture. Cependant, le but visé est moins d'en nier l'influence que d'en assimiler un potentiel de construction lui permettant de s'inscrire dans la postmodernité. Cela dit, si l'art minimal, sorte de degré zéro de la sculpture, devait, par la particularité de son rapport à la matière, faire profiter le discours sur le pictural, il semble que la production que nous analysons ici, réfléchisse davantage sur elle-même, mais en évitant toutefois le piège tendu par la spécificité, soit l'impasse. Ici, qu'à cela ne tienne, on fait preuve d'un esprit critique et concerné quant à la restructuration du lieu sculptural en dehors des emprunts faits au pictural. Cependant, ces emprunts sont sans contredit à considérer et favorisent un discours sur la sculpture plus qu'ils n'en retirent le crédit. Le matériau peint, par exemple, exclut ici la possibilité pour la peinture de se mêler à la sculpture jusqu'à en masquer l'effet. Au contraire, la peinture se veut ici accessoire à la construction et contribue plutôt à en mettre au point la mise en scène. À cet effet, voyons le travail d'Yvon Proulx qui, explicitant son rapport au pictural en tachant ici et là le matériau (penser ici à *Boîte en flèche*) se révèle être d'autant plus une réflexion sur la sculpture même qu'une production se concentrant sur la matérialisation de la peinture. Processus semblable en ce qui a trait aux références au

design (*Petit passage*) et à l'architecture (*Château*): soit démontrer que la sculpture est ailleurs que dans l'«embourgeoisement» de la forme ou la mise en fonction d'un espace. Toutefois, empruntant à l'un comme à l'autre, la sculpture travaille à s'en distancer amplement, interférant au niveau du repérage de certains indices (réduction du format, aspect brut de la surface). Ainsi s'avère possible une réflexion sur la sculpture ou sur ce qu'elle pourrait être, prenant à rebours la spécificité. Ce qui importe ici, c'est de voir comment la sculpture se positionne par rapport à ce qui est, par tradition, formellement impropre. Et c'est de s'être prêtée à un travail de recouplement qui fait qu'elle stimule le langage du côté de sa ré-éducation conceptuelle et formelle; car de faire signifier sur son territoire ce qui ne retient pas d'elle l'amène à s'y démarquer sans que cela ne la suppose nécessairement comme genre contaminé. S'inspirant de l'installation comme modalité de construction, elle en récupère moins, cependant, les qualités excentriques qui déconcertent un discours sur le genre que le plaisir de commenter sa réinsertion dans la divergence des pratiques artistiques.

42

Réflexion faite sur la modernité, autant dire qu'ici on en est à repenser les contraintes sur le plan théorique (formalisme) comme ce qui, dans un certain sens, a rendu possible la production à laquelle nous nous attardons; d'abord parce qu'en jouant de la surenchère du cadre (dans tous les sens du mot), la modernité en a ni plus ni moins favorisé l'éclatement, puis supposé la possible récupération à l'intérieur d'autres tactiques formelles. Et si l'installation s'y est avérée point de non retour (à la spécificité), c'est qu'elle s'afficha en premier lieu comme pure représentation de la dé-limitation. Ce qui devait permettre à l'oeuvre de se dépenser à la reconstruction de l'indépendance du genre, davantage réfléchi selon le principe de la différence que selon celui de la spécificité. Toute excentrique que fut et soit encore l'installation, prenant à rebours l'essence de la pratique comme nécessairement rattachée aux clauses d'un genre en particulier, il restait donc à qui voulait poursuivre dans ce sens, à en réintégrer les grandes lignes de l'argumentation; voir entre autres à la récupération de l'objet éclaté et à l'ouverture de la pratique afin de forcer le discours à se re-sensibiliser à la matière plutôt qu'à la forme. C'est à cela que les oeuvres présentées ici semblent travailler, à partir de nouvelles dispositions de la matière. Dans ce sens, le fait de se réconcilier autour de problématiques plutôt sculpturales que picturales n'est certes pas dénué d'importance. Car parler encore de sculpture après ce qu'avait relevé l'art minimal et ce qui avait dû s'ensuivre sur le plan théorique, ranime d'une certaine façon le débat sur la littéralité; celle-là par contre assimilée dans son rapport à l'objet puis s'utilisant à rompre provisoirement une relation au pictural. Non pas dans l'intention de s'en formaliser dans le sens d'un retour à une détermination formaliste mais davantage pour stimuler la sculpture comme discours d'appoint.

Pour nous faire voir à quel point la sculpture, après avoir parlé de peinture (l'art minimal commentant son rapport à la matière), tient ici à renouer avec un espace la caractérisant, rapportons-nous, à titre d'exemple, aux oeuvres de Jacek Jarnuszkiewicz pour en mesurer les élans. Pour la plupart d'entre elles, remarquons un lien au sol, si fragile soit-il, qui ne peut nous permettre d'en considérer uniquement leur rapport au mur. Cependant, de trancher ici la question, à savoir à quel espace appartiennent ces oeuvres, m'apparaît d'autant plus risqué que ten-

tant. Pourquoi? Parce qu'elles s'exposent de manière à étouffer le discours sur la forme, le privant du recours à la spécificité (peinture ou sculpture dans son essence?) En somme, ces oeuvres voudraient «re-essentialiser» la pratique pour nous permettre de la nommer sans toutefois la brimer dans ses intentions; elles qui, dans le cas présent, s'accrochent au mur en tant que sculptures. Après tout, le terme espace (*Espaces communicants*, *Espace résiduaire*) ne nous convie-t-il pas à exploiter l'ambiguïté formelle qui se dégage d'elles? Du mur au sol, de quoi s'alimentera le parcours? Du pictural ou du sculptural comme lieu du langage? Quant à l'allure qu'elle prend, constatons-en, avec *Espace résiduaire*, la subtilité au niveau de la construction. Ainsi, retrouve-t-on au mur, suggérant un matériau lourd, un objet qu'on pourra identifier, après observation, à une fragile toile tendue sur cadre de bois. Illusion de sculpture qui révèle dans ses éléments constitutifs sa différence. Autrement dit, s'assimilant à la structure picturale, cette oeuvre nous parle de sculpture et s'inscrit à contre courant d'une pratique qui à partir d'objets parle de peinture: phénomène s'étant amorcé dans l'art minimal, poursuivi avec l'installation et s'achevant avec la postmodernité. De là, le questionnement sur la peinture aurait engendré ce genre de production et en quelque sorte, occasionné le débordement comme prémisse à une sculpture née d'une peinture-en-trop. Cela dit, il est ici moins question de défavoriser le pictural que de permettre à la sculpture de s'y reconstruire. Par exemple, le fait que Jarnuszkiewicz marque discrètement l'appartenance de l'oeuvre au sol (sauf dans le cas d'*Espaces communicants V* et *Espaces communicants VII* et profiter de son rapport au sol) démontre bien la réserve de la sculpture quant à sa réinsertion dans un espace qui lui est traditionnellement reconnu (le sol). De ce fait, le potentiel de cette oeuvre mérite alors d'être retenu comme signifiant un renouveau du côté du genre sculptural; moins pour ce qu'elle cache, ce qui est encore à venir, que pour ce qu'elle laisse déjà entrevoir en ce qui regarde ses possibilités. Car si la sculpture s'en était grossièrement tenue à rapatrier son ascendance, elle se serait évité un rapport critique à la production; ce qui, sans aucun doute, nous l'aurait fait considérer beaucoup moins intéressante parce que trop facilement récupérable au niveau structural. Dans ce sens, le fait que l'oeuvre ne se réfère pas strictement à la sculpture comme enjeu, permet à cette dernière de prévenir sa dissolution totale à l'intérieur des parois rigides du discours sur la forme qui finit par en freiner les élans. C'est en parasitant l'espace dit de la peinture, qu'elle s'y construit, à la différence de l'installation, moins dans un rapport de fusion que de juste redevance (penser ici au travail de la sculpture minimale et son rapport à la nouvelle peinture qui en active le développement). Autrement dit, d'un côté comme de l'autre (peinture ou sculpture), la pratique du genre reste inévitablement liée à la volonté de se différencier en se rapprochant dans l'espace de la réflexion; question de s'éviter le piège de la surdétermination, en d'autres mots d'un espace qui s'autogestionnant, ne faisant appel qu'à lui-même, en vient à épuiser ses ressources.

En ce qui concerne le travail de Christiane Gauthier, il semble qu'il fut davantage appelé, à l'intérieur de cette réflexion, à répondre à la dynamique du genre, se situant à l'intersection de la peinture et de la sculpture. À en juger d'après la série *Paysages-villes d'eaux* qui ne rappelle le sol qu'en ce qu'elle le pointe, je crois que de

la configuration même s'en dégage la problématique. Si l'utilisation du socle pour certaines autres des oeuvres trouvait son bien-fondé, il reste qu'ici, il ne saurait être imaginé que dans un rapport à la stratification du matériau (socles empilés); ce qui n'apparaît cependant pas évident, sauf dans le cas où il s'agit de récupérer le socle à l'intérieur de la structure de l'oeuvre. Ce sur quoi je voudrais insister, c'est dans ce cas-ci le semblant de réversibilité du matériau, ce dont la sculpture peut se prévaloir dans son rapport au pictural (le pigment peut-il jouer sur la dichotomie contenu/contenant?) Par exemple, on s'illusionne à prendre ce papier mâché peint qui imite le plâtre pour contenu d'un contenant qui serait le bois (à la base), alors que le creux marqué comme travail sur le matériau nous renvoie davantage à la sculpture qu'à la peinture. Par contre, sa blancheur (plâtre) nous inviterait à considérer l'absence de pigment comme association/dissociation d'avec la peinture. Car si le creux (ou le vide) sous-entend l'absence de matériau, le blanc lui, suppose le pigment en manque. De plus, sa fixation au mur n'est-elle pas innocente; parce qu'elle prouve, encore une fois, que la sculpture ne tient pas à se départir de certains éléments propres à la peinture même si elle réfléchit d'abord sur sa condition d'objet. À cet effet, la couleur utilisée avec beaucoup de retenue, viendrait s'inscrire de façon à marquer l'écart entre la peinture et la sculpture, en admettant toutefois la complicité. En somme, ce sur quoi nous permet de discourir l'oeuvre de Christiane Gauthier qui travaille et au sol et au mur, c'est la désaffectation du genre à un espace bien précis. Ce qui ne va pas sans la remise en question de la pratique spécifique et de ce que cela sous-entend comme contrainte au niveau du développement des partis mis en jeu (peinture et sculpture). Pour cela, ce qui nous est donné à voir, c'est la limite minimum à respecter qui fait que l'on puisse encore commenter l'un, hormis ce qu'il emprunte chez l'autre. C'est donc à la pragmatique (rapport d'échange) que s'en remettrait la définition du genre davantage qu'à la volonté d'en fermer l'espace, d'obliger l'oeuvre à s'y limiter. Si l'en-trop y favorise la circulation de l'énergie formelle, il reste quand même que ce qui est aussi à discuter, c'est le manque dont cela fait preuve: comment, en dehors de ses qualités spécifiques peut s'affirmer le genre si ce n'est en négociant explicitement avec ce qui ne la concerne pas directement, avec des problématiques qui ne relèvent pas nécessairement de son «autorité». Si la modernité devait s'engager à spécifier la pratique, et à la faire réfléchir sur elle-même, la postmodernité, la conditionnant aussi à se préciser, l'amène cependant à s'y construire par rapport à une définition renouvelée de l'intégrité, celle-ci revue en fonction de la flexibilité des limites. Ainsi donc, mettre en représentation la sculpture, marquant et jouant sa différence dans la proximité des genres, implique cette pratique comme positionnement. Et c'est en cela, je pense, que diffère aussi le commentaire porté sur l'oeuvre liée à la postmodernité.

Pour souligner, encore une fois, l'importance de la très grande marge de manoeuvre avec laquelle ont été travaillés les objets ici exposés, je renverrais à la production de Sylvie Gagné se donnant à voir sous le thème de la variation. Au mur, au sol, suspendue, au coin, en pièces détachées ou pour la plupart, construites d'un seul morceau, ces oeuvres nous convient, à travers autant de diversité, à réfléchir sur la condition de la sculpture dans son rapport au postmodernisme. En cela, elles détiennent (en commun) par-delà la différence dans le rendu, un potentiel à faire émerger autour de l'objet un questionnement sur le sculptural sans toutefois nous laisser supposer ce lien comme à jamais circonscrit. Car puisqu'elles se réfèrent

constamment à l'espace de la peinture, elles ne peuvent se dresser contre l'ouverture du discours qui doit s'ensuire. Bien au contraire, elles sont à penser comme le lieu même de son expression. De plus, toutes sans titre, elles minimisent les possibilités de déplacement du commentaire vers le commerce des images; ce qui nous fait sentir le besoin (et la nécessité) qu'éprouve la sculpture à ne parler que d'elle. Par contre, en bois peint, pour la majorité, elles ne cachent pas l'utilisation qu'elles font de la peinture et en calculent la portée. D'apparence rigide au niveau formel, elles appellent aussi le discours à s'y fonder avec autant de réserve qu'elles en font preuve, hésitant à prendre pour acquis l'espace. En fait, ne serait-il pas ici question de l'élargissement de cet espace plutôt que de son éclatement travaillé par l'installation? Quant à cela, pourrait-on noter, qu'à lui seul, le fait de multiplier les repères de la sculpture, nous incite à commenter l'aspect critique de ces oeuvres en même temps que leurs limites; car elles ne vont pas au-delà de ce qui viendrait faciliter leur récupération à travers le concept d'installation (l'idée du rassemblement) ou de ce qui les priverait de l'intérêt du discours sur la sculpture (autre chose que de la sculpture?). D'une autre façon, ce que nous retenons des oeuvres au sol, c'est la matière brute qui, considérée dans un rapport au pictural, diffère l'emprise du discours sur la définition de la sculpture. Un peu à la manière des oeuvres d'Yvon Proulx (entre autres *Petit passage* et *Château*), la suggestion de la figure en moins, elles font valoir ce à quoi elles réfèrent (peinture, architecture) pour mieux s'en approprier l'espace, toutes différentes qu'elles s'exposent en tant que sculptures. En plus de maîtriser la peinture, elles s'emploient aussi à exploiter l'architecture d'un lieu; le coin par exemple qui serait la représentation de l'intersection (pragmatique) du travail de deux éléments participant à la composition d'un seul. Ainsi, l'oeuvre de Sylvie Gagné, comme celle des trois autres artistes, ne cache pas son engouement pour la forme, d'abord reconquise pour des raisons plutôt pratiques que théoriques, ces dernières interprétant trop hâtivement les enjeux d'une production appliquée à se redéfinir.

45

Dans une certaine mesure, ce qui aura retenu notre attention, c'est le défi que lancent les oeuvres à la littéralité; parce qu'à cela, il semble que la sculpture (depuis l'avènement du formalisme) ne puisse s'y dérober. Même si les oeuvres n'ont plus à douter de leur potentiel esthétique (art ou chose?), elles s'énoncent cependant prêtes à en discuter leur condition d'«objets inédits» (sic). Dans un deuxième temps, c'est moins la littéralité qui les attend, qu'une polémique autour même du genre sculptural: où nous reconduisent-elles dans leur volonté d'échapper à la spécificité? Et à quoi collaborent-elles sur le plan théorique? Ainsi, après en avoir analysé le fonctionnement et ce vers quoi elles tendent, je pense qu'il s'avère plus juste de considérer l'écart dans lequel elles se représentent que ce qui les rapproche. Après tout, c'était peut-être erroné d'en parler en termes de sculptures ou alors trop subit; et à ce sujet aurions-nous succombé à la tentation d'en épuiser la signifiante? Si la sculpture se relève d'une crise au niveau de sa structure même, ces oeuvres en figureraient au moins la conscience si ce n'est déjà le désir de la dépasser. Si elles doivent «pratiquer» la spécificité, c'est pour s'y assurer un statut et en relancer l'économie; non pour s'inscrire dans la tradition de l'essence. Cela dit, si la peinture a su se reconstruire en tant qu'espace à penser (lieu), la présente exposition fait preuve de la potentialité de la sculpture à en faire de même.

SYLVIE GAGNÉ

1 *Série XV, no 1*, 1985
bois peint, 128 × 21 × 7 cm

2 *Série XVIII, no 1*, 1985
marbre, ciment et bois peints,
21 × 41 × 9 cm et 20 × 41 × 13 cm

3 *Série XVI, no 2*, 1985
bois peint, 124,5 × 31,5 × 10 cm

4 *Série XVII, no 1*, 1986
bois peint, 15 × 58 × 6 cm

5 *Série XV, no 2*, 1986
bois peint, 106 × 23 × 15 cm

6 *Série XV, no 3*, 1986
bois peint, 139 × 30 × 5 cm

7 *Série XVIII, no 3*, 1986
bois peint, 52,5 × 40 × 22 cm

CHRISTIANE GAUTHIER

8 *Paysage-ville d'eaux, no 1*, 1985
bois et papier mâché, 35 × 30 × 38 cm

9 *Paysage-ville d'eaux, no 2*, 1985
bois et polystyrène, 56 × 30 × 20 cm

10 *Paysage-ville d'eaux, no 3*, 1985
bois, polystyrène et pigment,
30 × 30 × 32 cm

11 *Des hommes construisirent
Venise
sur des sables mouvants*, 1985
bois, pâte à modeler et plâtre,
35 × 25 × 22 cm

12 *A, sur son promontoire,
contemple le monde*, 1986
granit, bois et pâte à modeler,
22 × 11 × 10 cm

13 *Un poids, un silence*, 1986
bois et pigment, 100 × 53 × 30 cm

14 *Sans titre*, 1986
bois et pigment, 120 × 103 × 110 cm

JACEK JARNUSZKIEWICZ

15 *Espaces communicants*, 1984
cuivre, 91,5 × 81,3 × 7,6 cm

16 *Espaces communicants IV*, 1985
cuivre et carton,
185,5 × 105,5 × 15,2 cm,
Collection particulière, Montréal

17 *Espaces communicants V*, 1985
cuivre, bois et acrylique,
70 × 84,7 × 23 cm,
Collection Barbara et Jack Singer

18 *Espace résiduaire*, 1986
cuivre, bois et papier,
156,2 × 71 × 10,8 cm

19 *Espaces communicants VII*, 1986
cuivre et papier, 193 × 115,5 × 9 cm

YVON PROULX

20 *Boîte en flèche*, 1984
bois et métal, 61 × 40,6 × 35,6 cm

21 *Château*, 1985
bois, tissu et carton,
91,5 × 50,8 × 76,2 cm

22 *Porte*, 1985
bois, pierre, métal et cuir,
61 × 40,6 × 20,3 cm

23 *Petit passage*, 1986
bois peint, 45,7 × 127 × 22,9 cm

24 *Quatrième station*, 1986
bois, métal et tissu,
74,7 × 56,5 × 51,2 cm

