

Resecare
L'installation audacieuse d'André Fournelle

Nycole Paquin

Volume 7, numéro 1, automne 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9862ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquin, N. (1990). *Resecare* : l'installation audacieuse d'André Fournelle. *Espace Sculpture*, 7(1), 7–10.

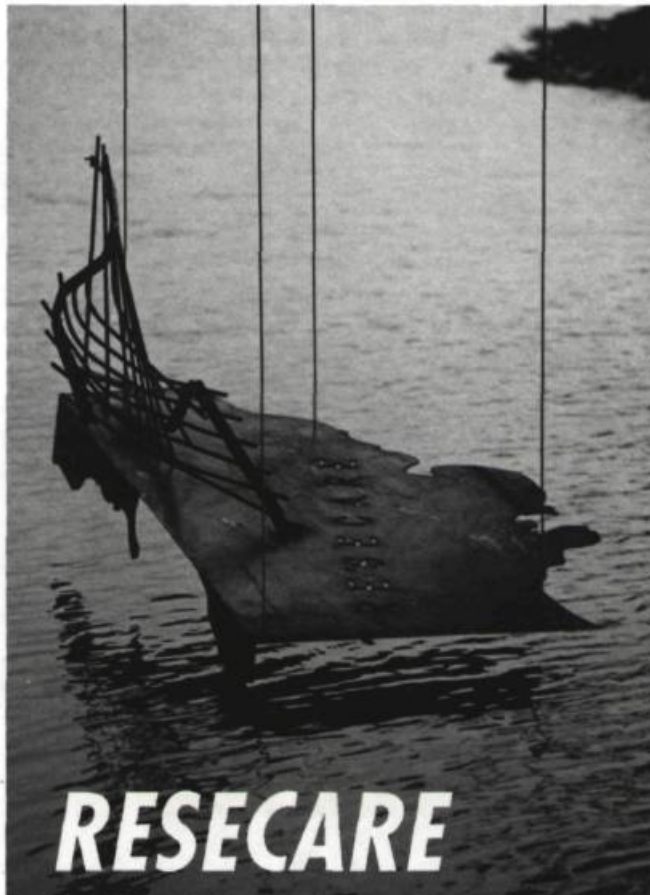
André Fournelle, *RESECARE*, 1990. Événement préparatoire : section de la sculpture suspendue sous un pont à Lachine. Acier. Longueur : 3m. Photo : Michel Dubreuil. Courtoisie de Ville de Lachine.

DANS LES MURS HORS LES MURS

Plusieurs musées et galeries présentaient récemment des expositions d'importance en sculpture. L'une d'elles, au Whitney Museum de New York, retraçait dix ans de pratique américaine de 1965 à 1975. ESPACE souligne, dans ce numéro, cette présence de la sculpture "dans les murs" de quelques musées et galeries. En parallèle et en complément, ESPACE rend compte de manifestations qui se sont déroulées "hors les murs" : l'une dans la ville de Québec et l'autre dans le paysage maritime de Port-Daniel en Gaspésie. Une réflexion sur les lieux d'inscription de la sculpture (on pense aux *site/non-site* de Smithson, au paradoxe des "indoor earthwork"), au moment où ceux-ci, intérieurs et/ou extérieurs, interfèrent souvent étroitement les uns sur les autres.

Sculpture INSIDE/OUTSIDE

Important exhibitions of sculpture have been presented in recent weeks by numerous museums and galleries. Of these, a retrospective at New York's Whitney Museum retraced ten years of American sculpture, encompassing the years 1965 through 1975. In this issue, ESPACE highlights sculpture's presence "inside" several museums and galleries. Parallel and complementary to this, ESPACE turns its attention toward certain events that have taken place "outside": one in Quebec City, the other in the Maritime setting of Port-Daniel in the Gaspésie. As objective, ESPACE proposes a certain consideration of the "where" of sculpture (recall Smithson's *site/nonsite* pieces, the paradox of his indoor earthworks), in a climate where the borders of "inside" and "outside" often overlap.



l'installation audacieuse d'André Fournelle

Nycole Paquin

LE BEAU RISQUE...

Le titre de l'installation d'André Fournelle à la Galerie CIRCA (15 septembre - 20 octobre 1990) : *RESECARE* signifie, entre autres choses, "risquer", dans un sens référentiel à la navigation : "naviguer autour des récifs". C'est le sens que lui accorde l'artiste, sans toutefois négliger le fait que le mot veuille aussi dire découper ou fragmenter. Dans le cas de cette installation, on pourrait également parler d'un parcours du visiteur entre des récifs-récifs, entre des excroissances d'histoires parallèles.

Deux espaces majeurs composent cette œuvre : un à l'entrée de la galerie où le visiteur est convié à s'introduire à l'intérieur de deux corridors d'ilots et à marcher sur ou autour de plaques de métal; une seconde, en retrait, où là, dans une grande surface circulaire, la nature bouillonne sur place, puisque le feu fait partie de cette portion. Autour, sur les murs, des photos d'œuvres antérieures et de dessins exécutés "après" la conception initiale de l'installation offrent au regardant des images qui pointent les

espaces saillants du processus préparatoire, alors qu'un vidéo rappelle une autre installation de Fournelle : *FIRE IN YOUR CITIES*. L'ensemble de *RESECARE* regroupe ainsi les antipodes de la représentation : des matières naturelles et des empreintes photographiques; des images fixes et des figures en mouvement.

Certains fragments de l'installation renvoient le visiteur à des sites géographiques décomposés et morcelés, d'autres lui redisent la transformation des matières naturelles en matériaux de sculpture : métal, verre, céramique, alors que la totalité des références semble émerger d'un magma primaire et universel : le feu, l'air, l'eau, la terre.

Tout ici fonctionne par un principe d'aller-retours. D'une manière elliptique, l'œuvre nous ramène à des paramètres que l'artiste a traités de façon récurrente depuis de nombreuses années, comme si cet ancrage à des constantes thématiques lui permettait d'explorer de plus en plus les tensions, les contradictions et les paradoxes.

Or ici, plus que dans les œuvres antérieures, c'est bien le regardant qui risque le déroutement et l'instabilité en participant physiquement à l'œuvre qui l'incite à opérer des mouvements inusités, à produire des récits juxtaposés, à reconstituer lui-même et malgré lui...une histoire cohérente à partir de formes, de matières, d'images qui ne permettent pas de déceler un espace narratif univoque et explicite.

La première zone agit en guise d'épreuve du corps, de lieu initiatique à l'installation proprement dite. Or, pour le visiteur, l'ordalie c'est-à-dire la purification par le feu et l'eau va se poursuivre tout au long de son parcours. Déjà à l'entrée, le premier complexe scandé trop ses pistes formelles et référentielles pour que le passage à la seconde s'effectue sans trouble et sans retard.

Arpenter les corridors, entrer "dans" RESECARE, c'est prendre le temps des nappes de métal, chacune d'elles constituant un test préparatoire à la seconde zone, ne serait-ce qu'en raison des nombreux câbles d'acier qui relient les plaques du sol au plafond et qui obligent à un travail du corps en mouvement sur et entre les pièces de dimensions imposantes.

Pour l'auteur de ce texte, il y a aussi le risque, puisque la mise en place des concepts analytiques se fait en même temps que la préparation de l'oeuvre. L'écriture à l'écoute qui suit pas à pas et mot à mot les ajustements de l'artiste anticipe en quelque sorte sur le montage définitif. À sa manière, elle installe des idées sur les morceaux inachevés et laisse le lecteur combler les espaces vacants. Elle lui raconte une histoire à venir, un présent potentiel qu'il aura lui-même à plier sur sa propre expérience en galerie. En un sens, comme RESECARE, l'écriture parle ici le langage des boucles récursives dans l'espace et dans le temps.

DÉPLACEMENT ET EXPANSION

Étant donné le choix des matériaux et les renvois aux éléments primaires de la nature, on pourrait rapidement déclarer RESECARE synthèse des quinze dernières années de la production de l'artiste. Or, à regarder cette installation de près et à se souvenir de certaines pièces monumentales de Fournelle, telles *PROJET PALAIS DE JUSTICE DE QUÉBEC* (1976), *LA VILLE BLANCHE* (1986), et *LA DIMENSION DE L'ABSENCE* (1989), sans oublier l'utilisation courante du tube de néon dans d'autres manifestations à contenu explicitement politique, nous constatons que si RESECARE fonctionne effectivement dans un système d'auto-citations, les rappels sont plutôt pervertis. Certains ont été masqués ou démasqués, d'autres prennent une nouvelle trajectoire. Par exemple, dans la seconde zone circulaire de RESECARE, le néon a été remplacé par le feu, le "vrai", sorti de son tube; le verre ne supporte plus la structure, mais, légèrement suspendu au-dessus du sol, encourage le visiteur à marcher sur cette "mer" transparente et à s'incliner sur la terre traversée par des lignes de feu.

Ainsi, la verticalité sur un axe ascendant, problématique constante dans la production antérieure de l'artiste demeure ici grâce aux câbles fixés au plafond de la galerie, mais prend de l'expansion, plonge symboliquement sous le sol, creuse la terre d'où émerge le feu et prolonge l'axe vertical vers le bas.

Dans la première zone, des plaques de métal, elles aussi suspendues à quelques pouces du sol et soutenues au plafond par des câbles d'acier demandent un parcours de surface, une traversée réelle d'un monde qui n'est plus utopique à distance (rappelons-nous de *L'INCONFORTABLE UTOPIE*

de 1987), mais qui inscrit le visiteur comme participant. Si le propre de toute installation est de modifier l'espace de présentation et, par là, de convier l'individualité du visiteur, celle-ci se fait des plus exigeantes. Elle encourage une implication tactile et auditive de l'espace en même temps qu'elle parle des voix enchevêtrées de la sculpture, de la photo, de la vidéo et du dessin. Parce qu'elle ne fournit cependant que des accès embryonnaires à la totalité des choses figurées, elle prépare un gabarit exploratoire d'un lieu inconfortable. Le chaos des images oblige le visiteur à ordonner rien de moins que les origines du monde et celles de la sculpture...

Ce qui demeure comme fil conducteur dangereusement laissé à découvert, tout autant dans la production globale de l'artiste que dans cette installation particulière, c'est l'inconfort des tensions entre le bien achevé, c'est-à-dire la photo et la vidéo, en opposition au "faire sur place" du feu qui se consume dans la galerie. Ainsi, peut-on parler de déplacements et d'expansions dans tous les sens de ces termes : déplacement fonctionnel des matériaux (du visuel au tactile et à l'auditif); extension des axes verticaux (de l'ascendance à une double axialité haut-bas); expansion de la verticalité à l'horizontalité (de la masse à la nappe); mutation des références géographiques (du local à l'étranger : Québec-Angleterre-Italie).

"L'INSTAURATION" DU MALAISE

À propos de l'espace et du temps de la création (et non des données chronologiques dans le temps historique de la production), Étienne Sauriau parlait "d'instauration", c'est-à-dire de l'implantation d'un univers qui vient ensemble à l'être et à la présence¹. D'un point de vue plus immédiatement relié à l'objet d'art, la notion d'instauration demeure néanmoins fondamentale pour René Passeron qui entend le processus de mise en marche de l'oeuvre comme "passage du virtuel au concret"². Passage par lequel "l'artiste se fait esclave de l'oeuvre"³.

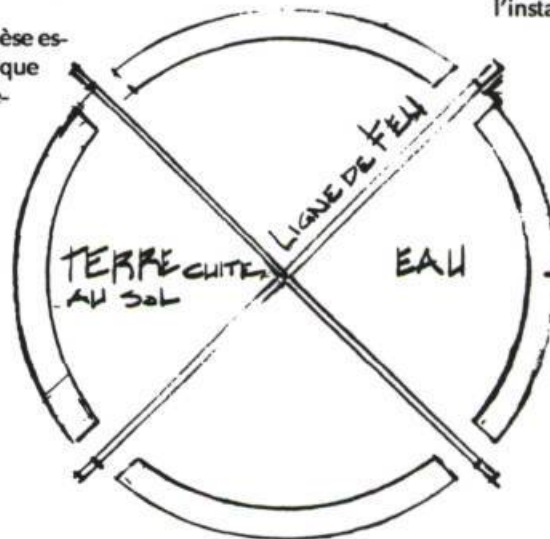
Si une telle hypothèse esthétique reste polémique en raison de ses fondements métaphysiques, voire romantiques, (surtout chez Sauriau), elle nous semble ici rejoindre, non pas la pulsion créatrice qui appartiendrait

exclusivement à l'artiste, mais au regardant-participant. Et nous entendons l'instauration comme mise en demeure de la machine signifiante, c'est-à-dire d'un discours que tout visiteur doit bien se tenir sur ce qu'il fait, voit, entend et (se) dit. En instauration, l'implantation de sens n'est pas de l'ordre du contingent, mais bien de celui de la nécessité. À travers son installation, Fournelle interdit l'indifférence du corps et nous rappelle explicitement les termes de Mikel Dufrenne : «l'oeuvre est en même temps appel de soi à soi qui se traduit par une exigence de création»⁴. Cette exigence du discours ne passe-t-elle pas toujours par le corps? C'est en mobilisant tout le corps dans des postures différentes (debout, incliné vers le bas et le haut, stable, en mouvement, à l'écoute des sons) que RESECARE exhorte la parole ordonnante, "créatrice".

INITIATION

Dans la première portion, le visiteur invité à marcher sur des plaques d'acier laisse ses traces (peut-être visibles...) sur les fragments qu'il foule du pied. C'est lui qui opère son cheminement ayant alors à se mouvoir "sur" une partie de l'oeuvre. Si tel est son choix, il habite cet espace de l'intérieur, s'approprie le territoire, se déclare initié : forme mouvante et intégrée, "créateur" d'un éco-système dont l'artiste ne lui a fourni que des îlots.

Marcher sur cette portion de l'installation, dessiner



André Fournelle, RESECARE, 1990. Plan de l'exposition à la Galerie Circa, septembre 1990.

une ligne continue en reliant entre elles les plaques légèrement décalées les unes des autres, c'est prendre le risque d'y laisser sa marque, ses empreintes, sa signature.

Le visiteur explore une à une des surfaces sur lesquelles l'artiste a fixé des portions de clôtures, certaines plus tordues que d'autres, quelques-unes presque couchées sur la plaque, usées, a-fonctionnelles, ayant fait leur temps et leur espace, ne servant plus qu'à commémorer la notion de limite. Par là, l'explorateur exerce son autorité sur un territoire abandonné dont il ne découvre que les vestiges. Piétiner "l'art", n'est-ce pas aussi modifier ses habitudes de réception, découvrir, recommencer à voir, à lire l'art?

Peut-être par habitude, le visiteur timide va choisir de contourner ces plaques de métal sur lesquelles, entre autres, le mot *RESECARE* est inscrit en négatif, c'est-à-dire découpé dans la plaque de métal. En guise d'avertissement, l'écriture opère dans le "vide" de l'objet, tel une béance, un manque, mais un plein de parole dont la langue (l'italien) dérive ailleurs le sens du pourtour des plaques référentielles à l'Angleterre. La condensation des lieux cités a pour effet de brouiller les ancrages, comme si la machine signifiante de l'instauration tournait trop vite et propulsait le visiteur sur des lieux parallèles.

Celui ou celle qui contourne toute cette première partie de l'installation au lieu d'y pénétrer se conserve, se préserve, en somme, se protège, mais ironiquement, fait le tour de l'île, construit un tracé-contour virtuel qui redessine la côte d'une géographie éclatée et reconstruit en fait un tout : les périphéries de l'Angleterre que Fournelle livre au visiteur par petites parcelles côtières. La trace virtuelle que ce visiteur prudent dessine dans l'espace autour des plaques "limite" le complexe morcelé et lui restitue une totalité spatiale arbitraire. Au temps de son parcours et à la verticalité de sa posture, il redresse en quelque sorte les clôtures abîmées des plaques et restitue un présent signifiant à l'ensemble. Malgré son retrait, ce visiteur "entre" néanmoins et malgré lui dans le figural de cette première zone.

CONTRE-UTOPIE

Indépendamment des intentions de l'artiste qui a vécu et travaillé en Angleterre et en Italie, tout visiteur, sans le savoir (puisque l'oeuvre elle-même ne suggère aucun indice à ce fait biographique) rend à l'artiste le profil d'une mémoire découpée dont n'est livrée que l'image des frontières transformées et étendues, dans la mesure où la pluralité même des îlots évoque la forme d'un archipel. C'est un peu comme si l'artiste se retirait généreusement de son habitat pour laisser le visiteur produire son propre itinéraire et, plus encore, lui accordait la permission de poursuivre un parcours sans



André Fournelle, *Fires in your cities*, 1983. Événement performance, rue Bleury, Montréal. Feu. 60,9 x 60,9 m.

périphéries déterminées.

Par un principe de transferts et de condensation, le découpage formel de la matière et la diversité des codes linguistiques (mot dans la sculpture) superposent les indices suivants : côte de l'Angleterre, îles Britanniques, Italie. Le système transporte le discours hors frontière. La forme précise des plaques individuelles et celle du tout ne livrent cependant que des métonymies référentielles. Voilà bien un fonctionnement contre-utopique de l'espace littéralement et métaphoriquement "ouvert" qui refuse la limite et la règle interne au profit de l'aventure narrative.⁵

LE BROUILLAGE DES TEMPS ET DES MATIÈRES

"Après" avoir assumé la première partie de l'installation, le visiteur déjà initié au contact avec la matière de l'objet se voit maintenant ramené en deçà du temps court de son expérience première dans la galerie. Les références qu'il greffe aux formes et aux matériaux de la seconde partie le plient sur un temps long passé et futur, un temps infini, puisque, à prime abord, ce ne sont plus des sites géographiques qui vont meubler son discours, mais des matières premières, du "faire" qui commence et continue sous ses yeux. La présence du feu inverse la linéarité du temps (passé-présent-futur) et stimule un passage du concret au virtuel, de la nécessité au contingent, du présent, à la fois

au passé et au futur des matériaux, des formes et des symboles.

Dans cette seconde zone majeure de l'installation, toucher la matière, c'est littéralement jouer avec le feu... À chacune des couches superposées de cette zone circulaire, une spécificité du matériau est déviée sur des fonctions différentes. La matière et la forme encouragent des récits déviés, tous, cependant, reliés au feu.

En opposition formelle aux corridors de la première section, la structure circulaire procède par dépôts successifs : du verre sur le feu et de la terre (brute et biscuitée). Par là, l'histoire spiralee et exLa

pansive de la première zone change de direction. Elle commence ici, en ébullition, "sous verre". Elle se resserre métaphoriquement au centre d'une spirale concentrique, à l'intérieur du cercle, aux confins de la terre en formation. Invité à marcher sur les plaques de verre, le visiteur éprouve forcément un malaise dû à la fragilité apparente et à la transparence du matériau qui laisse voir les éléments d'un sous-sol en effervescence.

La nappe de verre qui se fait à la fois "terre" (qui supporte le corps visiteur) et "mer" (qui laisse voir les matières du dessous) a techniquement passé par le feu dans sa fabrication. Ici, en première couche, placée au-dessus de la prémérité informe de son essence (la terre) et de la condition de son devenir (le feu), elle agit comme témoin d'une démarche à rebours. Elle demande au visiteur de voir d'où elle vient, en lui indiquant toutefois des étapes qui oscillent entre la réalité du verre et une autre transformation potentielle de la terre.

Sous les plaques translucides, la couleur rougeâtre de l'argile ferreuse brise la chaîne "naturelle" des transformations inhérentes à cette oeuvre, en ce sens qu'elle convient mal à la fabrication du verre et rappelle plutôt la sculpture de céramique, la fabrication d'objets opaques et non transparents. Elle réoriente sa propre valeur d'usage et marque ses diverses utilisations à travers l'histoire. Ici, tels des restes de poteries antiques, des morceaux céramisés, eux aussi passés par le feu, côtoient la matière non travaillée.

croix de flamme reprise d'une installation antérieure (*FIRES IN YOUR CITIES*) évoque bien entendu toute une panoplie de mythes et de rituels primitifs. Le feu remémore la conquête primitive de l'homme sur son environnement. Sa vectorialité cruciforme au sol trace ici la rencontre stable des angles droits, le partage équivalent des espaces (nord, sud, est, ouest) et renouvelle ainsi une série de symboles repris avec certaines variantes à travers l'histoire.

Or, dans cette installation, l'intérêt du feu réside, non seulement dans sa portée symbolique et dans l'universalité de ses références, mais dans sa fonction critique à l'intérieur même de la galerie. Auto-citation de la part de l'artiste, la croix de feu reprise, mais autrement orientée fait signe à l'oeuvre plus générale de Fournelle où les formes et les thèmes se métamorphosent d'une présentation à l'autre. L'utilisation du feu fait état d'un processus de régénération, tel un phénix qui renaît de ses cendres.

Sur un des murs, dans "l'espace mort" de la galerie (ces termes sont de l'artiste), les images photographiques font référence à des oeuvres passées, tandis que des dessins "de" l'installation, presque derniers gestes de l'artiste avant le montage, produisent des schémas qui incorporent l'eau à l'imagerie globale.

Une des plaques de métal sur laquelle est inscrit le mot *RESECARE* ainsi que le cercle de verre et de feu de l'installation ont fait partie d'un travail préparatoire à l'exposition. En mai 90, ces deux structures ont été suspendues au-dessus de l'eau, tenues par des câbles à deux ponceaux du Canal Lachine. Cette première installation privée, mais photographiée, précédait celle-ci. Ce sont ces images qui ont servi de modèle aux dessins. Dans le temps de l'exécution de *RESECARE*, Fournelle inverse le principe du dessin "préparatoire" à l'exécution finale d'une oeuvre, mais présente au visiteur des esquisses qui peuvent très bien être lues et comprises comme premier jet et non comme "résultat". Le projet des dessins correspond tout à fait au brouillage des pistes dans toute cette installation et, encore une fois, sans réappropriation de son temps et de ses espaces, l'artiste esquisse des images-témoins, tout en laissant au visiteur le loisir et le plaisir d'identifier les lieux imagés à la guise de ses propres souvenirs

LA SIGNATURE

Tout au long de son parcours à travers l'installation, le visiteur entend les bruits sourds en provenance du vidéo : sons brouillés et indistincts dont se détache toutefois le bruit de feu. Pas celui de la galerie, mais un autre, passé, vague, incertain. Comme le son, les images arbitrairement découpées "signent" la production globale de l'artiste.

Ce que Fournelle risque toujours plus que tout autre chose, ce n'est pas l'a-temporel, puisque chacune de ses productions, surtout *RESECARE* suggère un espace-temps de parcours, mais le "non-temps", c'est-à-dire la contradiction et non le contraire du temps, l'absence de liaisons apparentes entre les temps : le non-temps des références à

l'espace, à la transformation des lieux, des matériaux et des techniques; le non-temps des auto-citations aux oeuvres antérieures.

Parler le non-temps, n'est-ce pas braver l'espace, risquer le vide...? Comme nous le dit Passeron, l'instauration «est un objet spécifiquement humain et comporte une expérience du vide, un arrachement de soi vers l'avenir». ⁶ En ce sens, Fournelle pousse ici la machine signifiante qu'est le discours à la limite de la lisibilité cohérente des marques (passées-futures), pour laisser le visiteur risquer, lui aussi, le geste instaureur...♦

1. In René Passeron, "Le concept d'instauration", *L'art instaureur, Revue d'Esthétique*, 1980/3-4, pages 174 à 198.
2. *Ibidem.*, page 187.
3. *Ibidem.*, page 196.
4. "La peinture à l'oeuvre et l'énigme du corps", *L'art instaureur, Revue d'Esthétique*, 1980/3-4, page 358
5. La limite bien déterminée du territoire et les règles strictes du fonctionnement interne sont les paramètres élémentaires de toutes les utopies. Voir à ce sujet : Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1967, 376 pages.
6. Loc. cit., page 196.

André Fournelle, *Fires in your Cities*, 1983. Montage xérogaphique à partir d'une intervention sur un site de démolition à Montréal. Photo

