HULL

L'EXPOSITION COLLECTIVE COMME « GROUPE MOBILE »[1]

En cause : Brancusi. Une fiction de l'atelier. Commissaire : Richard Gagnier, Axe Néo-7, Hull. Du 20 avril au 15 juin 1997

PHOTO : FRANÇOIS DUFRESNE

De g. à dr. : Francesca Penserini, *Les cheveux des demoiselles Pogany*, Ian Carr-Harris, *After Brancusi. Mademoiselle Pogany, vision X*. Sur le mur: Spring Hurlbut, *The Ritual Scream*.

« [...] mais le plus souvent l'atelier est ce lieu essentiel qui accueille tour à tour la réflexion, l'inspiration, la conception, la fabrication, l'exposition et même la commercialisation des œuvres.
[...] L'atelier n'est donc pas un simple contenant ou un abris, il témoigne inévitablement aussi de la conception que l'artiste se fait de lui-même et de son travail, des représentations aussi que la société a de lui et de ce qu'il fait, des rapports de l'artiste à lui-même et au monde social. »

Catherine Lawless[2]

« Le " groupe mobile ", immobilisé par l'acte photographique, immortalisé par la pellicule, conserve pourtant une mobilité potentielle : nous aurons toujours conscience d'un instant déterminant qui aurait pu être autre. »

Anne-Françoise Penders[3]

Conscient que son atelier représentait bien autre chose qu'un simple lieu de fabrication, détaché des œuvres qui y ont pris forme, Constantin Brancusi en léguait, au début des années cinquante, le contenu à l'État français. Il y tenait beaucoup, très certainement, puisqu'il a d'abord dû en 1952 (il arrive à Paris en 1904) devenir citoyen français pour que le leg devienne possible[4]. Mais une des conditions exigées par l'artiste était son intégration au Musée d'art moderne de Paris où l'espace de l'atelier devait être reconstitué. Le célèbre atelier-musée a fait l'objet de nombreux commentaires qui nous apprennent diverses choses quant au processus de l'artiste mais, surtout, quant au rôle qu'il attribuait à ce lieu. Car dans cet espace Brancusi fabriquait des œuvres, bien sûr, mais il les mettait aussi en scène, il les déplaçait, il les groupait pour les photographier... là, il les montrait aussi pour les vendre. Ainsi, l'atelier de Brancusi, son peuplement comme son expansion[5], résultent d'un processus qui chemine de concert avec le développement de l'œuvre. Il ferait partie de cet œuvre[6].

C'est autour de ce thème de l'atelier de Brancusi et de son œuvre que trente-neuf artistes ont donc été invités par le commissaire Richard Gagnier à participer à une levée de fonds d'Axe Néo-7 et à concevoir une œuvre en vue de cette exposition intitulée *En cause : Brancusi. Une fiction de l'atelier*. Pour donner corps à cette fiction de l'atelier, un décor a été produit qui transforme la galerie en scène, la meublant de différents objets extraits de l'atelier, tel que nous le montrent les nombreuses photographies que l'artiste a lui-même prises de ces lieux. Ainsi, les œuvres de l'exposition ont été réparties dans un espace scénographié, où le mobilier brancusien fournit les socles[7] et fixe un décor. Dans ce décor sera jouée une fiction de l'atelier.

À chacun des artistes a été fourni un tronçon de poutre de bois. Vieilles, usées et patinées, ces pièces de

bois ont déjà subi l'action de l'atelier du temps, elles ont déjà connu une première mise en œuvre dont témoignent leur couleur et leur texture et, à l'occasion, différentes entailles et coupures. Ce choix n'est pas sans raison, car la préférence de Brancusi allait vers le vieux bois provenant de la démolition de granges de Bretagne ou d'édifices parisiens vétustes qui étaient souvent plusieurs fois centenaires[8]. Des poutres massives servaient autant de tables, de socles que de matière première, au gré des besoins.

Voilà donc comment, globalement, a pris forme cette exposition et selon quels principes. Mais avant d'y circuler, quelques observations me semblent nécessaires quant à la nature de l'événement et quant à son organisation spatiale. Ces observations ne sont ici, en préambule, que pour les besoins de l'écriture car en fait, elles sont le résultat de nombreuses visites faites à la galerie, où les œuvres éclairaient mes lectures sur Brancusi.

Il y a chez ce sculpteur un concept amusant et fort intéressant, développé dans sa pratique de photographe[9], celui de « groupe mobile ». L'artiste réunissait quelques-unes de ses œuvres sculptées, les mettait en scène dans l'atelier et les photographiait. Ces groupements temporaires construisaient des espèces de petits théâtres dont l'existence était foncièrement photographique. Il entendait donc dire par l'expression « groupe mobile » que ces réunions éphémères de sculptures avaient un caractère très circonstancié. De plus, en groupant ainsi quelques sculptures par le cadrage photographique, l'effet qu'elles avaient l'une sur l'autre devenait évident. Et aussi l'effet produit par le tout. *Il en va donc de même du* « groupe mobile » *et de l'exposition collective*. Puisqu'une telle exposition rassemble dans un même lieu et pour une période limitée quantité d'œuvres venues d'horizons les plus divers, formant en même temps un tout où chacune des œuvres agit sur celles qui l'entourent et subit en retour leur action. C'est pourquoi il m'est apparu tout à fait indiqué et ensuite très fructueux de transposer cette notion brancusienne de « groupe mobile » à l'exposition collective. À l'intérieur même de sa mise en scène, l'effet « groupe mobile » jouait dans la distribution des œuvres.

En entrant, après avoir contourné quelques socles, est visible un grand tambour de plâtre blanc, sur lequel est posé un premier « groupe mobile ». Sa position centrale en fait un point de départ tout indiqué. Dans cette première salle, la distribution des socles et des pièces se fait, pour ainsi dire, dans son orbite. Cinq pièces occupent son espace, celle de Martha Townsend, où l'artiste a chaussé une œuvre antérieure, est constituée d'un socle très brancusien fait de bois et d'une meule de pierre, posée tout contre, mais sur le sol. Sur le socle même, Guy Bourassa fait un commentaire qu'il qualifie d'ironique (redoutant, semble-t-il, quelque contamination moderniste) en posant sur un socle la silhouette d'un renard portant en guise de lanterne une section de *colonne sans fin*[10]. Henry Saxe a tout simplement fixé une longue charnière à la pièce de bois déjà attaquée et creusée au cœur par une pourriture la rendant friable. Une plaque de métal portant l'inscription *pouris* (sic) est vissée à l'intérieur. Il est amusant d'observer ce retour de la charnière, élément que l'artiste a tant utilisé dans les années soixante pour articuler ses sculptures[11]. Tom Dean, pour sa part, a choisi de tatouer le vieil épiderme du bois en y gravant des figures d'os, stylisées de la façon habituelle, et des cœurs garnis de baisers en X. Il y a là comme un jeu de graffitis qui urbanise sérieusement la matière première aux allures, il est vrai, rudement campagnardes. À proximité, on a une pièce de Lyne Lapointe[12]; l'objet, par sa forme tient de l'astrolabe ou de la sphère armillaire. Annie Thibault est aussi représentée sur ce socle par trois petites sculptures figurant des racines de ginseng, qui sont posées sur la pièce de bois couchée, où trois cavités circulaires ont été creusées puis comblées par des disques de verre dépoli. Un fort pertinent com-

PHOTO : FRANÇOIS DUFRESNE

Vue d'ensemble. À gauche au mur et au sol : Eva Brandl, *Objets communs; mise en scène, vue d'atelier.* En avant-plan : Martha Townsend, *Three Burls/trois loupes.* Sur le tambour, voir la description, en p. 13.

mentaire sur le procédé s'y lit donc, en regard de l'atelier, dans l'hybridation de matériaux que présentent les racines, faites en partie de bronze et en partie de cire : deux matériaux qui sont censés techniquement s'exclure, la cire devant fondre et se retirer devant le métal. Les palets de verre blanc évoquant des boîtes de Pétri renvoient aussi à l'atelier, cette-fois ci en tant que laboratoire.

À quelques pas de là, de l'autre côté du socle tambour, c'est Michael Robinson qui, avec Annie Thibault, parle le plus directement de l'atelier en terme de *faire* avec son *Brancusi U-SCULPT-IT*. Il le fait sur un tout autre mode, cette fois-ci humoristique. Sur une table d'enfant sont déposés quantité de petits Brancusi fraîchement taillés dans le bois. Quelques ciseaux sont aussi visibles sur cette table de même qu'une boîte contenant le kit à sculpter Brancusi, boîte polychrome sur laquelle on peut lire quelque chose comme *Also Available : Picasso U-PAINT-IT*. L'humour y est grinçant. Avec lui, nous entrons dans la zone d'un groupe mobile moqueur.

Juste à côté, Trevor Gould, travaillant dans un esprit apparenté, donne à voir un harfang des neiges perché sur le socle fourni. À l'encontre de Tom Dean qui l'urbanise, Trevor Gould accuse ici malicieusement l'odeur campagnarde, voir régionaliste, qui peut émaner du morceau de poutre grise. Il acclimate le thème brancusien à l'écosystème socio-artistique actuel. Puisque nous sommes en terrain moqueur, juste en face de l'oiseau, Ian Carr-Harris, quant à lui, a couché délicatement sur une table au bois ouvré et soigneusement vernis le cher morceau gris et vénéré.

Le travail de Francesca Penserini sur la figure de *Mlle Pogany* acquiert, du fait d'une proximité qui l'inclut dans le groupe moqueur, un caractère hunoristique. Composé de deux éléments séparés, un court et un plus grand, le motif de la chevelure y est deux fois repris. L'élément le plus haut semble doté de jambes gainées d'un réseau maillé de fines lignes peintes; il semble qu'elles soient croisées pour feindre une pause de star ou pour simuler le pas de danse d'une Pogany mobile. Mais peut-être n'est-ce là que le simple effet d'un voisinage, une simple contagion du sourire. Il y a toujours l'effet de groupe, celui des œuvres les unes sur les autres.

Revenons sur nos pas. Contre le mur d'en face, trois artistes ont repris le thème de la colonne sans fin. Jean-Yves Vigneau a inséré une forme ovoïde entre les vis de deux tourets de sculpteur mis pied à pied, recréant la forme rhomboïde d'un module de colonne sans fin; au-dessus repose le tronçon de poutre nanti d'un crochet de suspension qui en permettrait la pesée. C'est, écrit l'artiste avec humour, « une machine à broyer l'œuf qu'elle étreint », reprenant les mots d'un compatriote de Brancusi, Eugène Ionesco, qui affirmait que « l'avenir est dans les œufs »[13]. Andrew Dutkewych, quant à lui, amalgame structure et procédé en sculptant d'une seule venue dans le bois fourni, un pot sur un socle; un pot de terre superposé serait le modèle premier; on a ensuite une succession de moulages en plâtre[14] du même objet. La dimension analytique de cette colonne en fait un exposé succint et incisif des procédés de Brancusi[15].

PHOTO : FRANÇOIS DUFRESNE

De g. à dr. : Marc Audette, *Pistil et Étamine*; Liliana Berezowsky, *Nous sommes liés au moyen de l'imagination*; André Clément, *Visière coïncidente*.

Laurie Walker greffe le temps à son objet, qui devient un long sablier aménagé dans une colonne de verre façonnée par une succession de renflements transparents. Cette colonne serait sans fin de deux manières, puisqu'elle requiert les services d'une main (de chair périssable, finie, et limitée) pour tourner sans fin l'objet et faire en sorte que le sable du temps traverse de haut en bas le corps de l'œuvre. Qu'on n'en finit plus de faire[16].

Poursuivant notre chemin, un groupe de quatre socles réunit des artistes qui emploient la photographie. Dans le travail de Brancusi, ce procédé occupe une place

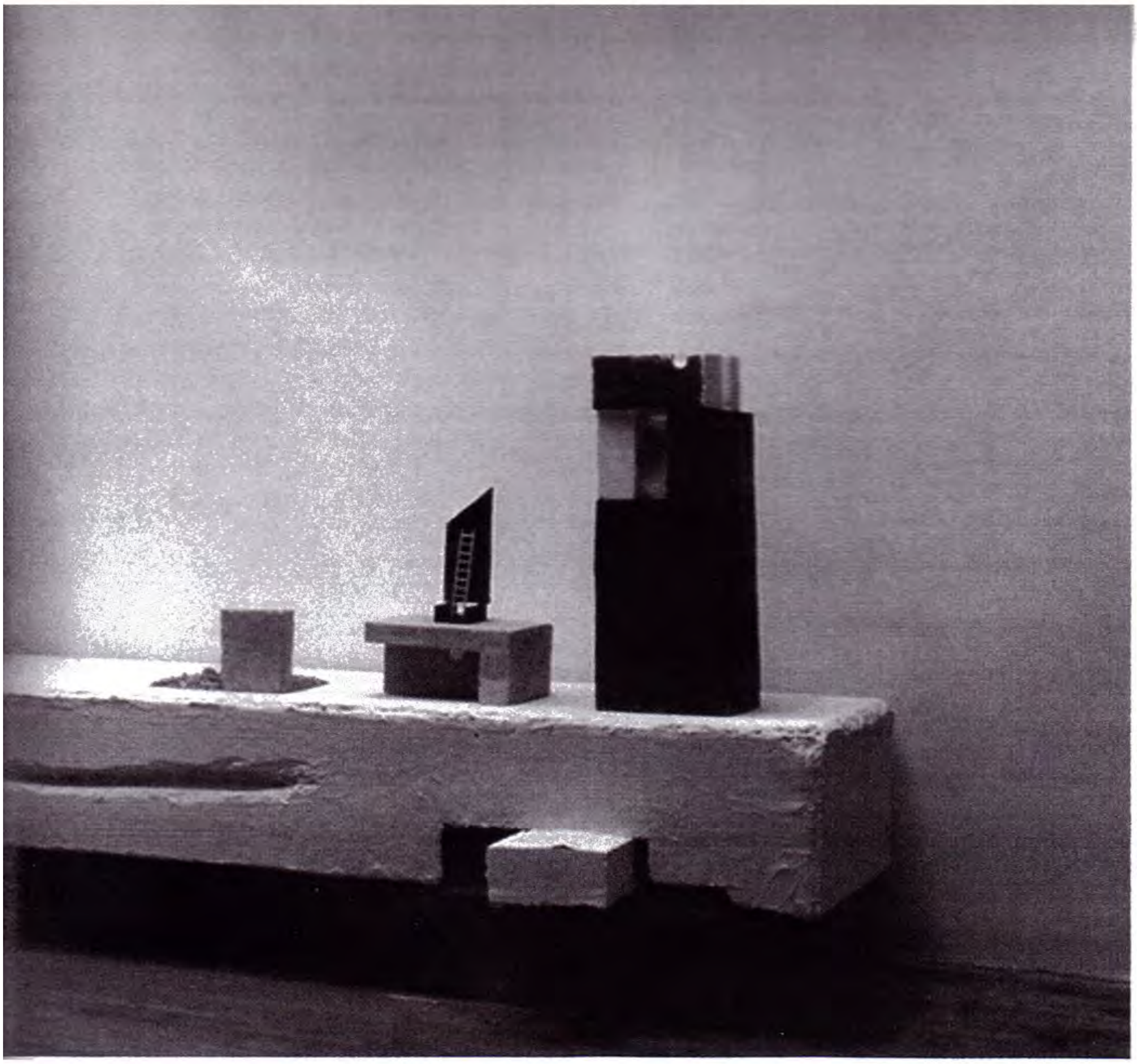

PHOTO : FRANÇOIS DUFRESNE

De g. à dr. : Gilles Mihalcean, *Nègre blanc*; Panya Clark-Espinal, *The Kiss*; Christine Marcotte, *Table B*; Miguel Berlanga, *Corpus hermeticum*.

eu lieu, comme acteur extrait de la scène. Ensuite, entre Michael Robinson et Jean-Yves Vigneau, Reno Salvail a fabriqué avec le socle une manière de totem qui répond à l'image photographique d'un squelette d'ours polaire saisi en pleine nature.

À la limite, parmi les prothèses optiques, Pierre Bourgault a modifié l'objet reçu en périscope, instrument qui se définit comme machine à voir sans devoir se rendre visible. C'est alors le corps qui l'emploie qui se mue en socle, le portant au-dessus de sa tête. Sur le périscope trône pourtant une minuscule colonne sans fin invisible à l'œil qui s'enfonce dans le champ de l'instrument. L'éloquence lapidaire de l'objet fait sourire.

Dans cette salle, regroupant vingt-sept des trente-neuf pièces exposées, deux sites voisins restent encore à visiter. En fait, il s'agit peut-être d'un seul, puisqu'une circulation entre les deux s'y fait. Mais trois œuvres occupent un même socle tandis que deux autres reposent à côté, au sol. Cette dernière est celle de Lisette Lemieux, qui a mis en contact par une arrête deux tronçons de poutre. Ainsi, est évoqué le thème du baiser, cher à Brancusi. Comme double du premier baiser, un second a été réalisé avec de la pâte de papier, en prenant l'empreinte des différentes faces des deux éléments du premier baiser. Dans l'assemblage, les feuilles moulées ont cependant été inversées de manière à tourner vers l'intérieur le relief externe. Les volumes de papier étant assemblés comme les pièces de bois, il s'ensuit un doublage inversé dans un miroir blanc.

Sur le socle, adossé au mur, Panya Clark Espinal, en moulant en plâtre la moitié de la pièce de bois reçue, refait d'une autre manière un baiser encore plus intime, encore plus fusionnant, rapprochant dans un contact parfait deux matières différentes, au premier chef par leur couleur respective. En fait, le tronçon reçu présentait une fente verticale qui le séparait en deux parties; l'artiste a donc moulé l'une des deux pour obtenir cette parfaite intimité de contact. Revenant un instant au sol, entre Clark Espinal et Lemieux, Gilles Mihalcean présente un très sobre bonhomme de neige[18], fait dans les règles de l'art et propriétaire comme il se doit de trois boules disposées en étage, selon l'ordre de grandeur convenu; la blancheur du marbre est parfaitement neigeuse. Sous le bonhomme, la bûche; et sous la bûche un élégant socle de marbre, noble doublet du premier socle rustique. Comme chez Trevor Gould, il y a une action du climat qui transfigure *Mlle Pogany* en *M. Bonhomme*, bien que la pièce s'intitule *Nègre blanc*. L'œuvre est discrète; cela se dit sans tonitruance.

Mais revenons à la poutre où s'enlacent amoureusement les deux moitiés de la pièce de Panya Clark Espinal.

Tout contre, Christine Marcotte y propose une forme ovoïde qui tiendrait du cœur et de l'oiseau, dotée d'un socle complexe fait de tiges de métal, d'écrous et de plaques de verre. Elle montre différents états du bois (en fragments, en sciure et en copeaux). Sous ce montage, le segment de poutre est devenu tabouret et sert de socle. À droite, ayant hérité d'une pièce de bois pourvue d'entailles profondes, Miguel Berlanga s'est livré à un jeu d'empreintes et de moulage, utilisant littéralement le morceau reçu comme source et modèle d'où tirer des formes à vocation architecturale. Deux petits sites archéologiques en résultent. Très construits, ils témoignent d'une fouille inventive des vestiges investis...

Ici s'achève le parcours de cette première salle. Douze œuvres nous attendent dans une autre salle plus petite, où encore une fois des éléments de décor brancusiens établissent une scène. Y sont rassemblés quelques-uns de ceux qui paraissent s'éloigner des thèmes brancusiens, du moins est-ce là la conviction acquise par sa fréquentation. John McEwen donne à sa proposition, placée au centre de la pièce, un titre à la Woody Allen — *Me, Moses and Brancusi*. Étant de lecture strictement horizontale, elle met en scène à une extrémité la silhouette d'un loup et à l'autre une feuille de cuivre portant une gravure représentant Moïse[19]. La référence à Brancusi réside dans la forme de banc que présente l'œuvre. Mais sur ce banc, peu de l'univers brancusien trouve assise.

Robert Saucier adopte lui aussi une posture fort peu brancusiennne, suspendant au plafond le morceau de bois, l'enduisant d'une peinture or, y insérant un poste de radio portatif, fixant ensuite sous cette masse une plaque photovoltaïque qu'éclaire un *spot* placé au sol. On retrouve le système coutumier chez cet artiste, alors que la lumière agissant sur la plaque procure au poste radio l'énergie nésessaire à la captation des ondes. Une dimension sonore fait irruption. La posture de Saucier, comme celle de McEwen mais pour d'autres raisons, apparait donc fort peu brancusienne; il y est vraiment *en cause* quand surviennent les références constructivistes[20] de l'objet de Saucier. Car est ainsi nommé ce qui, dans le contexte des années vingt, mettait en question l'art tel que le pratiquait Brancusi. Par ailleurs, il faut se rappeler que Brancusi aimait tenir compte de la manière dont ses bronzes polis captaient et réfléchissaient la lumière et la couleur ambiantes, ce que rappelle de façon rieuse l'enduit doré qui faillit à réfléchir. Robert Saucier déplace et actualise ce jeu en passant de l'onde lumineuse à l'onde radio : capter et émettre. Symboliquement aussi, au plan des idées sur l'art, il s'agit de capter Brancusi et d'émettre « constructiviste ».

À coté, s'élève une colonne *achevée* de Bonnie Baxter. *Achevée*, parce que le tronc de l'œuvre est constitué d'une suite de cinq losanges, mais elle est ensuite chapeautée d'une crosse épineuse qui semble faite d'une mousse synthétique argentée, piquée d'une armée d'épingles. Cette conclusion posée sur le motif désignant l'infini le ramène sur terre, pour ainsi dire, et le range parmi ce qui pousse, jaillit et s'achève comme, par exemple, une fougère qui fait le cactus. L'assemblage de matériaux est inusité et fort amusant, autant que le traitement donné au thème du sans fin.

Christiane Patenaude s'est faite remarquer pour un choix et un emploi inusité des matériaux. Un personnage ubuesque pose devant le mur où est fixé ce qui ressemble à une petite brosse, de la grosseur de ce que peuvent entourer le pouce réuni à l'index, et aussi un rectangle blanc aux angles arrondis au centre duquel une ouverture en forme de fente a été pratiquée. Entouré de ces deux attributs, le personnage prend pour tronc le tronçon de bois auquel sont fixées des pattes de bois presqu'humaines, même si elles sont quatre. Sa tête est comme un fruit noir fait de caoutchouc cousu[21]. Le personnage fait en étages est en cela parfaitement brancusien, mais les références dadaïstes[22] l'amènent du côté de Arp, ses moustaches et ses nombrils. Après le constructivisme, un autre élément donc du contexte qui met en cause Brancusi est dit.

Sur l'autre mur, une œuvre de Josée Dubeau vit au niveau du plancher. La pièce devient bûche et a servi à boucher hermétiquement ce qui se présente comme l'ouverture d'un âtre. Une tête d'oiseau au long bec pointu saillit de la partie supérieure. Au-dessus, sont suspendues au mur deux chaînes terminées par des pommes de pin comme on en trouve à toutes les horloges coucou. L'oiseau de Brancusi, éthéré et transcendantal, n'a plus rien d'abstrait; il est maintenant devenu oiseau dans l'espace... domestique.

André Clément a placé contre le mur la pièce de bois reçu, l'y fixant par le bout. Une très forte saillie en résulte. Deux perforations circulaires étant présentes sur une des faces, l'artiste y a inséré deux fragments d'image numérique provenant du site internet du Centre Georges-Pompidou sur l'atelier de Brancusi. La technologie de communication s'enfonce aveuglément dans le brois trouvé, la meilleure façon de ne plus rien voir. Plus rien du tout. Ni de près ni de loin.

Liliana Berezowsky a introduit, à l'instar de Saucier, un élément supendu, en l'occurrence un fil à plomb. Le segment de poutre sert de socle sur lequel est posée une forme blanche composée d'une pile de sphères plus ou moins aplaties. Placée de façon excentrique par rapport à la pièce de bois, cette forme est alignée au fil suspendu, la forme lourde et dormante du plomb faisant écho à la forme blanche qu'elle désigne avec insistance. Le dispositif repose sur des mesures et des positions qui soulignent évidemment la verticalité et la gravité. La forme blanche rappelle, sans doute fortuitement, un personnage tout droit sorti d'un ballet de Schlemmer et qui, au bord du socle cherche à garder, ô vertige !

Marc Audette a fixé deux images photographiques, une sur chacun des deux socles qu'il a réunis et garnis de fourrure. La lumière provient de l'intérieur du socle. La pilosité des socles est liée aux représentations photographiques dans lesquelles une allumette craquée serait censée révéler un appareil génital féminin et un autre masculin; mais, bien sûr, l'allumette qui voudrait les éclairer et les doigts qui la tiennent cachent en fait ce qui prétend être montré, et rien n'est visible au point d'acquérir un senti-

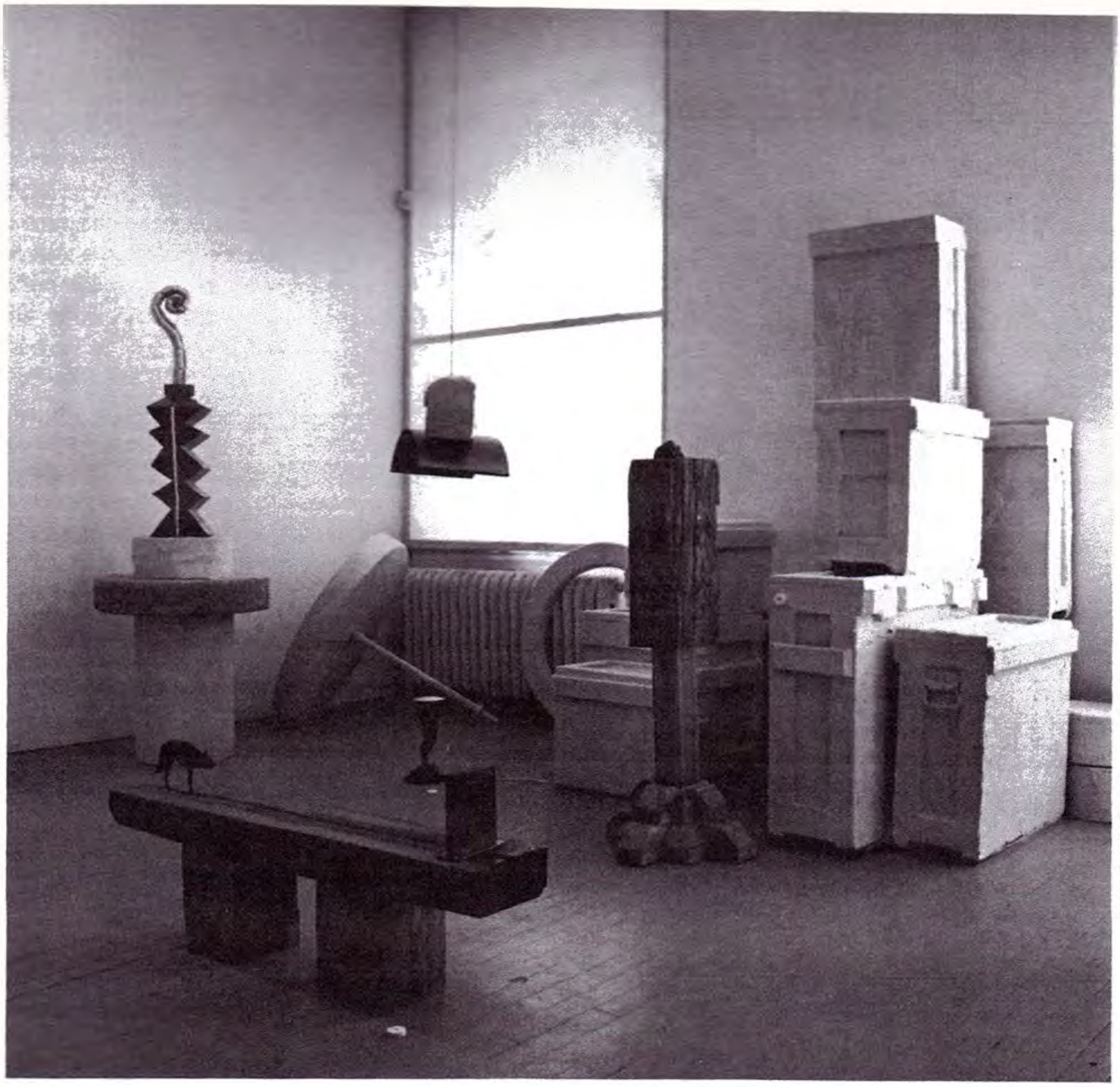

PHOTO : FRANÇOIS DUFRESNE

Devant les éléments de décor de l'atelier « de » Brancusi : près du mur : pièce de Bonnie Baxter; suspendue : pièce de Robert Saucier; colonne verticale en bois : pièce de Richard Purdy. En avant-plan : pièce de Jean McEwen.

ment de conviction par rapport à ce qui est vu. Bref, c'est le titre qui apporte la véritable lumière : *Pistil et étamine*, y lit-on. Voilà !

Sarah Stevenson a construit un ensemble très vertical, très empilé, socle sur socle, au sommet duquel une paire de jambes caricaturales, possiblement soustraite à une poupée de caoutchouc, tient lieu de fragile et oscillante couronne. Le fragment caricatural de corps au sommet de l'édifice qu'est le socle résume allègrement le modèle brancusien, qui finalement, ainsi abrégé, ne s'éloigne pas tant d'une conception sculpturale dont on voudrait le soustraire.

Kinya Ishikawa a d'abord, semble-t-il, fendu tout le bois en minces et longues baguettes qu'elle a entassées dans une cage métallique, reconstituant un parallépipède semblable au corps initial. Le tout évoque une curieuse architecture piquée d'ornements animaux... Sur le mur, à deux pas, apparaît une étrange gargouille, sombre, mi-bois mi-ciment fondu. L'inquiétante créature est de Stephen Schofield et s'intitule *Un des bas de Delphine*. Le caractère organique et hybride de l'objet est très accusé, comme si deux greffons empruntés à une espèce de chimère carapacée avaient été attachés de part et d'autre d'un axe de bois brut. Mais le titre et ses possibles références littéraires s'engagent vers autre chose.

C'est par l'œuvre de Richard Purdy que se termine ici le parcours de cette exposition. L'artiste a visiblement été particulièrement intéressé par un travail sur le socle, jusqu'à opérer un renversement complet des fonctions et des positions. Ainsi, le bloc de bois se retrouve affublé d'un pied ouvré et développé avec beaucoup d'attention et d'invention. Perché verticalement au bout de ce pied, le tronçon occupe une place secondaire en même temps qu'il prend position comme motif sculptural majeur[23]. La proposition s'inspire vraisemblablement du socle portant la sculpture de Brancusi intitulée *Nouveau-né II* (*circa* 1920). Le regard hésite un moment; en fait, il y a bien plus à regarder sous l'« œuvre », c'est-à-dire sous le bloc qui en tient lieu, que sur le socle figure où rien ne semble pouvoir naître.

Parler et rendre compte d'une telle exposition n'était pas une mince affaire, d'abord et surtout à cause du nombre d'artistes impliqués. Le commentaire ne pouvait être que bref, mêlant en quelques phrases description courte et conclusion rapide. Il aurait probablement été plus commode de comprimer le discours en procédant à un exposé fondé essentiellement sur un classement par familles de problèmes ou par groupes thématiques. Mais j'ai préféré

PHOTO : FRANÇOIS DUFRESNE

De g. à dr. : Claude-Philippe Benoît, *Brancusi perché;* Lorraine Gilbert, *Il aimait le livre: La vie de Milarepa;* Marie-Jeanne Musiol, *Champs énergétiques, fougère et main.*

PHOTO : FRANÇOIS DUFRESNE

Michael Robinson, *Brancusi U-SCULPT-IT*, 1997.

procéder autrement, autant que possible par « groupes mobiles » tels qu'ils se découpent et se présentent dans l'espace hétérogène de circulation construit dans la galerie. Certes, à l'occasion, un déplacement mental à travers le véhicule d'une catégorie conceptuelle s'est avéré indispensable pour nommer et relier certaines pièces d'une forte dissidence au sein de groupes mobiles différents. Car, visiblement, les regroupements ne semblaient pas chercher à établir une quelconque classification, ce sont des « groupes mobiles » librement conçus. La lecture même des œuvres ne peut-être que fonction d'un effet « groupe mobile » : car ce qui est vu avant fait voir autrement ce qui suit, ce qui est autour. Et ainsi de suite. Comme une chaîne ondulatoire. Et *vice versa*, puisqu'il s'agit de capter et d'émettre, d'investir et de reprendre. L'interaction des œuvres semble devenir d'autant plus forte que leur densité est grande. Il y a là, en jeu, une physique particulière de la réception quand l'exposition collective se montre comme un « groupe mobile »[24].

Cet événement n'avait rien d'une pieuse réunion appelée pour célébrer en chapelle ardente une sainte figure de la modernité. Dans cette fiction de l'atelier, il est évident que la plupart de ces artistes sont demeurés parfaitement critiques, quoiqu'à des degrés divers, face aux implications de la proposition de travail qui leur a été faite. Ils ont mis en cause Brancusi des deux manières qu'on puisse l'entendre. En fait, chacun a examiné le travail du célèbre sculpteur dans la lumière précise de son propre atelier; ils n'ont pas pour ainsi dire loué le sien mais conservé le leur. L'atelier de Brancusi, ce qui fait fiction, demeurant alors ce lieu ou plutôt ce décor où (faire) poser l'œuvre, c'est-à-dire la galerie.

JEAN-PIERRE LATOUR

NOTES

1 Ce titre est un calque de celui qu'Anne-Françoise Penders a donné à son ouvrage concernant l'activité de photographe de Brancusi. C'est par le biais de ce livre passionnant et rigoureux que j'ai pris connnaissance de l'existence de ce concept chez Brancusi et que m'est apparue la possibilité d'en user pour parler de l'exposition collective, qui le prend pour thème embrayeur (Anne-Françoise Penders, *Brancusi, la photographie ou l'atelier comme groupe mobile*, La lettre volée, Bruxelles, 1995).

2 Catherine Lawless, *Artistes et ateliers*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990 p. 5.

3 *Op cit.*,. p. 32.

4 Eric Shanes, *Constantin Brancusi*, New York, Abbeville Press, 1988, p. 109.

5 C'est en 1916 que Brancusi aménage son atelier au 9 de l'impasse Ronsi, à Paris; douze ans plus tard, il doit quitter ce lieu, le plancher menaçant de céder sous le poids de ses sculptures. À quelques pas de là, il s'installe alors au 11 de la même impasse. En 1930, il intégrera un atelier contigu qu'avait occcupé Marcel Duchamp, perçant une porte pour les joindre et les encadrer d'un volumineux ouvrage de bois. En 1941, un autre atelier adjacent s'ajoute. Au fur et à mesure que son besoin d'espace croît, l'atelier de Brancusi phagocyte l'espace voisin. Au total, à la fin, quatre pièces le constituaient, offrant un volume d'environ 1,400 mètres cubes. C'est du contenu de cette addition successive de pièces dont le Musée d'art moderne de Paris a hérité (*ibid.*).

6 « Les photographies, témoignant d'états successifs de l'atelier, attestent qu'il fait corps avec l'oeuvre », écrit Anne-Françoise Penders, *op. cit* , p. 34.

Photo : François Dufresne

Sur le tambour, de g. à dr. : pièces de Annie Thibault, Lyne Lapointe, Trevor Gould, Henry Saxe, Guy Bourassa.

Il est tentant de comparer le cas de cet atelier au *Merzbau* de Kurt Schwitters. Cette comparaison fait jaillir une différence très grande. Car les oeuvres de Brancusi sont encore relativement autonomes et pouvaient être séparées de l'atelier. Lorsqu'elles étaient achetées et quittaient l'atelier, on les remplaçait par des copies moulées en plâtre. Il y a ici en cause une mobilité dont il sera question plus loin.

7 Un même motif sert tour à tour, chez Brancusi, à construire un socle, à former une sculpture ou comme un élément de mobilier. D'ailleurs, en regardant l'ensemble de la pièce intitulée *La Table du Silence*, on ne peut s'empêcher de reconnaître le tambour de plâtre de l'atelier, maintenant dépouillé de sa fonction utilitaire et réinvesti d'une valeur symbolique.

8 Eric Shanes, *op. cit.*, p. 111.

9 Voir note 1.

10 Comme on le sait, c'est un des motifs caractéristiques de Brancusi où s'additionne un même élément toujours répété.

11 Voir au sujet des œuvres des années soixante de Henry Saxe, Jean-Pierre Latour, chapitre III, *L'atelier redéfini. Étude de la sculpture d'Ulysse Comtois, Jean Noël, Henry Saxe et Serge Tousignant.* Dans Francine Couture *et alli*, *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, Tome II, *L'éclatement du modernisne*, Montréal, VLB, 1997.

12 Cette artiste et Spring Hurlbut ont généreusement voulu contribuer à la levée de fond d'Axe Néo-7. Ce qui les honore, certes. Mais inutile cependant de chercher une trace quelconque d'un effet brancusien.

13 Il s'agit de la pièce de Ionesco, *Jacques et la soumission ou l'avenir est dans les œufs.*

14 Brancusi avait l'habitude de faire une copie moulée en plâtre des œuvres vendues qui devaient quitter l'atelier.

15 Rapprochant cette œuvre de celle, monumentale, du Musée de la Pointe-à-Callière, on constate que Dutkewych était pour ainsi dire dans son élément en transformant le pot en colonne.

16 Le renard de Guy Bourassa qui semble aller en sa direction s'en aiguise-t-il les dents ?

17 *Op. cit.*

18 Je me suis souvenu avec bonheur, en voyant cette pièce, du texte de Gilles Mihalcean, qu'avait publié le CIAC il y a plusieurs années, où il évoquait les hivers de son enfance comme de formidables ateliers qui avaient la neige comme matière première inépuisable.

19 Gravée par un contemporain de Brancusi, Ivan Mestrovic.

20 Et il faut bien le dire, entre le constructivisme et Brancusi, il y a plus qu'un fossé. Quelque chose d'irréconciliable.

21 Il serait vain de chercher à dissimuler l'évident plaisir que j'éprouve à décrire les créatures fabuleuses que cette artiste parvient à produire dans des matériaux inattendus. Voir aussi au sujet d'une autre œuvre de cette artiste : Jean-Pierre Latour, « L'écart en culture », *Etc Montréal*, nº 34, juin, juillet, août 1996, p. 45-48.

22 Brancusi a eu quelque accointance dadaïste, mais cependant rien qui affecte essentiellement son œuvre ne peut être revendiqué de ce côté.

23 Bien que son fonctionnement diffère, cette pièce est à rapprocher de celle de Ian Carr-Harris.

24 On comprendra bien sûr que cette vision de l'exposition collective comme « groupe mobile » veut dire ici la différence entre celle où s'énonce le partage par les artistes d'un projet artistique commun et cet autre type d'exposition collective, la plus fréquente depuis plus d'une décennie, où la juxtaposition des oeuvres n'est aucunement commandée par un tel projet. Le « groupe mobile » est, lui, vite débandé au terme de l'exposition, le « groupe agrégé » sera destiné à une vie plus longue qui n'est pas seulement tributaire du lieu d'exposition mais d'une pensée partagée.