

Espace Art actuel

Mouvement vers la fin du chagrin

Sara Amato

Prix Lison Dubreuil 1994
Numéro 29, automne 1994

URI : id.erudit.org/iderudit/9943ac

[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

Amato, S. (1994). Mouvement vers la fin du chagrin. *Espace Art actuel*, (29), 23–25.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Claude Millette, *Captivité-Mouvement*, 1994. Vue partielle de l'exposition. Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe. Photo : Les Studios François Larivière.



Mouvement vers la fin du chagrin

Sara Amato

Une récente exposition des œuvres de Claude Millette à la galerie *Expression*, intitulée *Captivité-Mouvement*, rappelle par sa composition insolite la manière surréaliste et propose des thèmes où le mouvement est vécu comme un changement de l'état des

choses et des circonstances, aboutissant à une ouverture. Ce mouvement implique un élan qui s'évade d'une réalité dense, laquelle cherche à se résoudre dans un rationalisme étroit; un rationalisme allié aux stratégies du pouvoir matériel. L'impact du surréalisme sur la sculpture du XX^e siècle a mené à une coupure entre la sculpture dite "rationnelle" et celle dite «situationniste».¹ Cette dernière amène, avec l'introduction du «temps réel»², une nouvelle façon de concevoir l'objet sculptural dans sa relation spatiale et temporelle.

Ainsi, une sculpture situationniste est considérée dans sa condition temporelle comme étant en brisure avec le mode de narration analytique où le regardeur est incapable de cerner a priori la structure d'un objet ou d'appréhender ses différents éléments à partir d'une logique structurelle sous-jacente. Le mouvement intrinsèque à ces sculptures situationnistes est perçu comme étant discontinu, comme présentant une «brèche dans la réalité continue de

l'espace rationnel»³. Ce mouvement ne prend pas naissance dans «l'instant compact où une série de mouvements sont assimilés ou projetés mentalement mais dans l'instant réel de l'expérience, non déterminée et nécessairement incomplète.»⁴

La rupture d'une oeuvre dans sa cohérence interne s'opère au gré du hasard. Si celui-ci intervient dans la lecture qu'on fait d'une oeuvre, cela est dû à la nature même de l'inconscient, dont le fonctionnement est contraire aux lois habituelles de la réalité. En tentant de rendre la lecture d'une oeuvre contingente à une expérience personnelle au lieu d'une structure narrative fixe, l'artiste fait en sorte que le spectateur se révèle l'oeuvre à lui-même, à travers son subconscient.⁵ La «ressemblance» à caractère surréaliste où l'intuition synchrone du spectateur «procède de son désir inconscient et de sa manifestation dans le monde extérieur».⁶ En éveillant son inconscient, l'oeuvre lui procure un fragment «d'espace réel altéré»⁷. Aussi, en le libérant des contraintes de la logique et de l'esthétique conventionnelle, de telles compositions visent à défaire chez lui «l'emprise de la raison, en particulier la raison comme véhicule du pouvoir.»⁸ Le spectateur est ainsi amené à un niveau de conscience qui s'élève au-dessus du discours narratif pour atteindre une nouvelle réalité, c'est-à-dire le surréel.

Cette approche surréaliste éveille le

spectateur à la futilité de l'analyse rationnelle⁹, puisqu'elle ne peut trouver sa représentation dans l'objet lui-même, la lecture d'une oeuvre doit naître d'une réflexion sur l'objet par rapport à son environnement de tous les jours. Elle s'opère donc à travers l'extension d'une vision poétique, d'un idéal de liberté et de pure potentialité, qui est «l'apanage de l'amour, de la poésie et des idéaux révolutionnaires.»¹⁰ Cette quête de la découverte du potentiel imaginaire marque un départ radical du monde linéaire où la grille analytique mène éternellement du tout aux parties, des parties au tout. Au contraire de cette approche dualiste, il s'agit de saisir simultanément les aspects contraires d'un objet d'art pour se rendre compte que, dans un monde surréel, il n'existe aucune dichotomie possible. En se mettant au service d'une grande cause politique, c'est-à-dire la création d'un état d'esprit transcendant et absolu, l'approche surréaliste tente de mettre à nu les oripeaux idéologiques de l'ordre rationaliste bourgeois qui enrégimente la chose politique, économique et sociale.¹¹

En juxtaposant des sculptures dont les thèmes *Captivité* et *Mouvement* sondent un paysage intérieur, Millette nous met en présence d'une oeuvre à forte connotation psychologique qui porte la trace d'un certain malaise existentiel. Par l'emploi contrastant des mouvements linéaires et elliptiques,



Claude Millette, *Solitude*, 1993. Acier, acier inoxydable. 61 x 82 x 19 cm. Photo : Les Studios François Larivière.

ses formes géométriques sondent l'imaginaire inconscient et suggèrent une vision artistique qui se situe en dehors du champs analytique traditionnel.¹² De telles

stratégies creusent l'intérieur des divers états de répression psychologique avec l'idée de faire surgir de l'inconscient un réel désir de transformation, d'action éclairée.¹³ Chez Millette, cette action s'exprime par la métaphore du mouvement.

Des structures linéaires en forme de grilles ainsi que des sphères concaves trouées à intervalles réguliers par de larges ouvertures rendent la sculpture transparente et ouverte de façon à aspirer l'espace.¹⁴ Chez Millette, les formes linéaires présentent une grande densité matérielle tandis que les formes sphériques sont concaves; "le monde de la forme, ce qui égale le vide, ce qui égale la forme."¹⁵

L'exposition se présente en deux parties, disposées de chaque côté de la salle. À l'une des extrémités, des structures-grilles représentant un moi intérieur sombre et intense sont présentées sous la forme de fenêtres illustrant divers états d'abattement et de chagrin. Elles suggèrent une presque totale absence de mouvement. La plupart des œuvres qui traitent du thème de la captivité sont de format réduit et suspendues au mur; celles traitant du mouvement sont posées au sol et certaines projettent leur masse vers le haut, d'autres vers le côté. Elles sont disposées au centre de la galerie. L'emploi de grilles et de

formes sphériques, ainsi qu'une disposition serrée des éléments illustrant la captivité, résultent dans un traitement inédit de l'espace. Pour la plupart, les formes sphériques présentent des surfaces réduites ou tronquées, comme si elles étaient écrasées sous la chape de leur forme linéaire. Cette restriction de mouvement semble marquer une absence de conscience.

Le sentiment qui se dégage des pièces traitant de la captivité en est un d'isolation, d'introversion et de contrainte dans le temps et l'espace, comme si elles étaient esclaves de leur matériau et conscientes de leur inéluctable dissolution future. Dans leurs titres même, elles évoquent divers états psychologiques : *Solitude*, *Introversion*, *Possession*. Cette dernière montre un bol de métal distordu sous l'emprise d'une main métallique. *Inhibition* illustre pour

sa part la répression du désir à travers l'emploi d'un épais crampon d'acier.

Par contraste, les deux pièces en référence au mouvement, *La naissance* et *L'existence*, projettent un sentiment d'optimisme. Dans ces œuvres, les formes linéaires et sphériques se déploient en toute liberté, transmettant la pleine fluidité de leur mouvement contrastant—ainsi que la transformation du mouvement qui résulte de leur convergence.

À mi-chemin entre ces deux états, la seule sculpture de l'exposition à utiliser la grille sans appui mural, *Intimité*, ressemble à un portail ou à la fenêtre d'une cellule de prison traversée d'épaisses barres d'acier. Au sommet de cette structure, une ouverture en forme de boîte vient coiffer la ligne verticale des barres médianes, dont l'une a été violemment tordue. C'est l'éternel désir de liberté qui s'exprime ainsi avec défiance. Cette œuvre tient une importance thématique centrale dans l'illustration du mouvement puisqu'elle marque une manière de seuil entre les pièces à mouvement restreint et celles à mouvement libre. *Intimité* s'inscrit entre deux états : le passivisme du regret et l'ouverture optimiste sur de nouveaux horizons. La vie, avec cette légèreté qui succède à la lourdeur.

L'existence présente l'image d'une flèche qui transperce la matière pour se joindre en un seul corps à une forme sphérique. À sa base, le mouvement prend d'abord la forme d'un angle droit pour ensuite se muer en un arc elliptique. *La*

naissance forme une structure dont le tronc vertical plie et s'enroule pour recevoir en équilibre dans sa partie la plus haute une large sphère perforée. Les deux mouvements, linéaire et elliptique, atteignent un équilibre subtil à leur point de jonction.

Alors qu'il s'entretenait sur les éléments structurels de la peinture, le mouvement des formes et leur symbolisme, Paul Klee disait que le cercle est la plus pure des formes géométriques. La sphère, disait-il, représente cet état cosmique qui est consécutif à la dissolution de l'ignorance et de la densité terrestre. Le mouvement du balancier, qui est circulaire, représente la plus pure dynamique qui soit puisqu'elle élimine la nécessité d'un perpétuel va-et-vient. La forme reste la même quel que soit son point de départ, exprimant un présent continu et perpétuel. Le mouvement de la flèche, lui, toujours selon Klee, est linéaire. Il représente une progression d'énergie qui détermine la direction du mouvement. Sa trajectoire s'opère selon un axe singulier et prédéterminé, ce qui la rattache à une logique rationaliste parfaitement consciente du début comme de la fin. C'est d'ailleurs pour cette raison que la flèche est le symbole parfait du processus d'idéation, se prolongeant au-delà du corps tout en restant coïncée entre les limites physiques et la capacité mentale... réalité terrestre, réalité supraterrrestre. Selon Klee, la pensée figure au plus haut point la nature dichotomique de la condition humaine et est à la source même de la tragédie humaine. Étant donné son caractère binaire, la pensée est prise au piège des contradictions qu'elle a elle-même suscitées, mettant à nu un état existentiel où nous ne sommes ni libres, ni captifs.¹⁶ La pensée, poursuit Krishnamurti dans un texte sur le même sujet, est à l'origine du malheur humain.

La pensée ouvre une voie médiane entre la terre et l'univers, ce que Millette exprime très bien avec *La quittance*. Plus la pensée s'éloigne dans des contrées lointaines, plus grande est la tragédie humaine. C'est de nouveau Paul Klee qui s'exprime. La course ascendante de la flèche, telle la pensée humaine, s'accompagne fatalement d'une tragique mise en abîme puisque cette flèche doit retomber d'où elle est partie. Son trajet ascendant figure la réalité terrestre qui, après avoir percé les hauteurs, subit de nouveau l'attraction terrestre et la décroissance graduelle de sa charge centrifuge. Pour Krishnamurti, s'affranchir de la pensée est le seul moyen de transformer la douleur en passion, qu'il nomme «compassion».

Chez les Surréalistes, l'affranchissement de la pensée avait pour but de soustraire l'imagination aux contraintes d'une réalité répressive et de lui redonner sa pureté d'origine. C'était accéder au monde

de la poésie, du rêve et de l'enfance. La portée à la fois politique et existentielle de cette quête d'affranchissement débouchait sur une renaissance (rebirth)¹⁷, une *révision* de la réalité. Pour Krishnamurti, «l'état de décrépitude de l'ordre ancien appelle l'avènement d'un ordre entièrement nouveau.» À la question de savoir ce qu'est le véritable changement ou la vraie révolution, Krishnamurti répond que «le changement n'est pas le fait de passer d'un savoir à l'autre car toute révolution apporte avec elle son lot de changements. Non, le but ultime est de se libérer du changement; car un état de choses ne peut être vaincu par son contraire.»¹⁸

Selon Klee, le mouvement circulaire est l'adéquation parfaite, en termes visuels, de la délivrance et de la libération, ce qui est d'ailleurs à l'image du cosmos dont le mouvement perpétuel décrit une spirale qui s'éloigne constamment de la planète. Ce mouvement elliptique de la forme sphérique, ainsi que celui contenu dans le cercle, entraîne la négation de toute notion directionnelle. C'est un mouvement perpétuel qui mène à la réunification des contraires et à la consolidation de la force et de l'anti-force, de façon que l'espace investi n'est plus dans un ailleurs hypothétique mais présent partout... et c'est ainsi qu'est contourné tout l'élément de la tragédie humaine.¹⁹

Puisqu'il est mouvement perpétuel, le cercle est éternel et immuable, dans une réunion constante de repos et de mouvement. «Ce mouvement est en fait la négation du mouvement.»²⁰ Bien que «le changement implique un mouvement vers un état différent», le fait d'arriver à un état opposé ne constitue pas en lui-même un changement puisque deux contraires sont toujours mutuellement dépendants. Le vrai changement ne s'opère que dans le repos et le silence. C'est dans la quiétude de l'esprit que réside l'action véritable.

«L'action qui naît de la pensée s'apparente à l'inaction et n'entraîne que le désordre. Une vision éclairée n'est possible que lorsqu'on a fait le silence autour de toute considération morale ou autre. Elle ne peut advenir qu'en l'absence de toute autorité, tradition, crainte ou piège de l'esprit.»²¹ Voilà la pensée de Krishnamurti.

Les surréalistes, de même, prônaient une révolution centrée uniquement sur l'esprit, laquelle exigeait l'absolue libération et la transformation de l'humanité.²² Dans leur rébellion contre la morale bourgeoise, ils refusaient, malgré leur engagement envers la gauche et la cause anarchiste, de se plier à toute doctrine politique. Ils prétendaient même que des changements dans la superstructure pouvaient s'opérer indépendamment de la structure économique et, ce faisant, avoir un effet

positif sur la base sociale.²³

Le mouvement vers... la fin du chagrin, que l'on découvre dans ces œuvres, entraîne une transformation de la pensée où l'esprit accède à un niveau de conscience surélevé, agrandi. Ainsi, cet élan nous entraîne-t-il dans un univers nouveau. Cet état nouveau sera nécessairement inspiré par une prise de conscience élargie : à la fois transcendance et finitude. Elle sera, comme l'exprime Heidegger, «ouverte sur le monde.»²⁴

Tout mouvement s'inscrit dans le grand schéma universel. Il n'existe aucune distinction précise entre l'esprit et la matière, le ciel et la terre, les morts et les vivants. Le cosmos est harmonie, l'univers, cyclique. Tous deux s'inscrivent dans un mouvement qui tend non pas vers une modification «causale» mais vers une «harmonie» où chaque individu doit se mettre en rapport synchrone avec le processus naturel de l'évolution de la planète. Ce mouvement tend vers la paix — une paix qui se manifeste à la fois dans notre for intérieur et dans le monde extérieur.²⁵

L'analyse du mouvement, alliée à celle de l'énergie, du temps, du hasard, de la causalité, de la *révision* et de la synchronie, l'approche du millénaire et le défi que pose un monde habité par la turbulence et la convulsion doivent nous amener à une intégration journalière d'un champ toujours plus grand d'expériences, à faire nôtres les valeurs de libération, d'inspiration et de compassion, à réaliser enfin notre immense potentiel.

En signalant une situation de choix, les œuvres de Claude Millette nous parlent de l'humain et de sa possibilité de modifier son parcours.

Seule la réceptivité à une nouvelle conscience permettra l'émergence d'un monde de possibilités entièrement différentes. ■

Traduction : Roch Fortier

NOTES :

1. Krauss, R. E. 1985. *A Game Plan: The Terms of Surrealism. Passages To Modern Sculpture.* Cambridge, London: MIT Press, p.106.
2. *ibid.*, p. 107, 114, 146.
3. *ibid.*, p. 115.
4. *ibid.*, p. 114.
5. *ibid.*, p. 110.
6. *ibid.*, p. 111.
7. *ibid.*, p. 137.
8. *ibid.*, p.106.
9. *ibid.*, p.105.
10. Russell, C. 1985. *The Revolutionary Unconscious: Surrealism. Poets Prophets and Revolutionaries: The Literary Avant-garde from Rimbaud Through Postmodernism.* New York, Oxford: Oxford University Press, p. 157-8.
11. *ibid.*, p. 155.
12. Krauss, R.E. 1985. *op. cit.*, p. 109.
13. Russell, C. 1985. *op. cit.*, p. 160.
14. Krauss, R. E. 1985. *Tanktotem: Welded Images.* *Op. cit.*, p. 132.
15. Zukav, G. 1979. *The Dancing Wu Li Masters: An*

Overview of the New Physics, p. 217. In reference to the Buddhist Wheel of Life.

16. Klee, P. *Théorie de L'Art Moderne.* Genève. Éditions Gonthier, p. 128.
 17. Russell, C. 1985. *Op. cit.*, p. 159.
 18. Krishnamurti, J. 1970. *The Urgency of Change.* The Second Penguin Krishnamurti Reader. London: Penguin, p. 188.
 19. Klee, P. *Op. cit.*, p. 140-1.
 20. Krishnamurti, J. 1970. *The Urgency of Change.* *Op.cit.*, p. 182.
 21. Krishnamurti, J. 1970. *The Only Revolution.* *Op. cit.*, p. 51, 37.
 22. Russell, C. 1985. *Op. cit.*, p. 153-5.
 23. *ibid.*, p. 159.
 24. Ferry, L. Renaut, A. 1990. *French Philosophy of the Sixties: An Essay on Antihumanism.* (Translator) M.H.S. Cattani, Amherst: University of Massachusetts Press, p. 103. «Our concern is to experience unconcealment as a clearing, that is what is unthought in the whole history of thought.» Heidegger in Heraclitus Seminar. f257/161f as cited in D. Kolb, 1988. *The Critique of Pure Modernity: Hegel, Heidegger and After.* Chicago: The University of Chicago Press, p. 167.
 25. Peat, F.D. 1987. *Synchronicity: The Bridge between Matter and Mind.* London: Bantam, p. 130-2.
- * *Captivité-Mouvement* sera présenté au Centre culturel de Verdun du 21 septembre au 19 octobre 1994.

A recent exhibition of works by sculptor Claude Millette entitled *Captivité-Mouvement (Captivity-Movement)*, held at gallery Expression, recall the chance arrangements of surrealist composition, and propose themes wherein movement is experienced as a change in the state of affairs or circumstances, whose end result is one of openness: it implies a movement away from a dense reality that seeks closure in a rationalism which presumes only one path or solution; a rationalism closely allied with strategies of material power.

Surrealism's impact on Twentieth century sculpture led to a split between what has come to be termed "the sculpture of reason and the sculpture of situation."

By juxtaposing sculptures whose themes "captivity and movement" probe an inner landscape, Millette's works establish a sculptural object which incorporates psychological qualities and bear the imprint of existential pain.

The movement towards the ending of sorrow contemplated in these works refers to a transformation of thought where the mind accesses a greater, or higher consciousness, and thus effects a movement into something new. That something new is something inspired. Inspiration as a higher form of consciousness; conveying a human subjectivity seeking transformation into new humanity, seeking to arrive at that consciousness which is at once finite and transcendent or "open unto the world" as Heidegger puts it.

The works of Claude Millette, because they so movingly relate a condition of choice, bespeak the possibility for the human subject, who stands poised in the open space of the present — to alter his course.

Only receptivity to a new awareness can usher in a world of wholly different possibilities.