

## **Les tableaux céramiques de Gilbert Poissant**

Pour Gilbert Poissant, le travail en art public ne se conçoit pas séparément de celui de sa pratique d'exposition – ils découlent l'un de l'autre et se renforcent mutuellement. Sa première œuvre d'art public date de 1983, et il continue à participer à des concours relevant de la Politique d'intégration des œuvres d'art à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics. Sa surface d'expression privilégiée est le mur, intérieur ou extérieur, mais le sol a aussi fait l'objet de son intérêt à deux reprises.

L'itinéraire parcouru en art public chemine en parallèle avec celui des œuvres de galerie : le texte d'Amy Gogarty en fait la chronologie précise. Plutôt que d'énumérer ces œuvres d'intégration, j'en choisirai quelques-unes qui sont emblématiques de chaque période artistique. Toutes les œuvres d'art public de Gilbert Poissant sont faites de céramique ou de pierre, et sont, en règle générale des bas-reliefs. Selon ma perspective, elles sont aussi des tableaux. Des tableaux sans toile, et des œuvres à part entière.

Les œuvres produites dans les décennies 1980 et 1990 explorent différentes voies : expérimentations ludiques sur la perspective, recréation de strates géologiques, réminiscences d'architectures anciennes, revêtements de sols géométriques, mosaïques illustrant des formes géométriques. En somme, des jeux sur la notion de surface qui s'inscrivent dans les courants artistiques du moment, ou des explorations sur la nature même du matériau. La céramique s'impose dans sa matérialité brute ou mime la profondeur picturale dans des trompe-l'œil.

La question du matériau et de l'interdisciplinarité ne peut être abordée de biais : toute la pratique de l'artiste se rattache à ce nœud épistémologique. Les murales de céramique que l'artiste commence à créer en 1993 ne relèvent pas du bas-relief tel que le pratiquait par exemple Maurice Savoie, qui façonnait l'argile en conservant sa couleur et sa texture originelles<sup>1</sup>. Elle tire plutôt ses influences de Miró : pour préserver ses couleurs et ses images à l'extérieur, celui-ci se fait assister par le céramiste Artigas dans la réalisation de murales grand format – Miró peint au sol, sur de grands carreaux de céramique. La technique développée par Artigas préserve la gestualité et la spontanéité de Miró : la céramique devient une autre toile, plus texturée et aux couleurs brillantes.

La terre n'est pas la toile : grâce à l'argile, durant cette période, Poissant réfléchit à la géographie, au lieu, à l'appartenance. Une œuvre majeure est installée à l'Hôpital Mémorial de Wakefield en 1995. À travers elle, une caractéristique constante du travail de l'artiste transparaît : le souci pour l'*in situ*, qui s'avère aussi une volonté d'élaborer un langage et une iconographie susceptibles de toucher les personnes fréquentant l'établissement. Les caractéristiques spatiales du lieu, la qualité de la lumière, les revêtements du sol et des murs, les couleurs, la fonction de l'édifice, tous ces éléments contribuent aux choix de l'artiste : chaque œuvre est conçue spécifiquement pour l'espace désigné. Il importe de souligner que ces décisions artistiques respectent l'intégrité de la démarche : l'artiste conserve son propre vocabulaire, mais le module et l'adapte. En art public, à vouloir trop bien répondre aux codes de la représentation des médias de masse, certains artistes déforment les stratégies qu'ils ont eux-mêmes établies et transforment leur pratique. Il en résulte des œuvres ambiguës, qui perdent de leur profondeur et de leur subtilité au profit d'un effet immédiat. Ce n'est pas le cas de Poissant.

*Wakefield*, l'œuvre du centre hospitalier mentionné précédemment, témoigne de la matérialité de la céramique et de la représentation cartographique, ces deux dimensions parfois réunies, parfois distinctes, dans un ensemble réparti sur deux niveaux : au rez-de-chaussée, deux bas-reliefs en céramique, et au premier étage, trois bas-reliefs en céramique et trois boîtes lumineuses.

À l'entrée, une carte des villages desservis par l'hôpital s'affiche à la manière d'une image du globe terrestre : l'artiste nous rappelle que la représentation cartographique est une convention et qu'elle établit une distance avec la réalité. Duchamp a écrit que la carte est le « diagramme d'une idée », elle aurait une nature analogique au réel mais avec un décalage. En l'occurrence, cet écart est augmenté par la sphère, ce qui apporte une signification allégorique à l'image : une région est pour ses habitants un monde en soi. Une autre partie de l'œuvre, représentant celle-là une demi-sphère, montre le village de Wakefield à une échelle suffisamment grande pour que les gens puissent y repérer leur maison, ce qui indique à quel point l'artiste outille les spectateurs pour qu'ils s'approprient ses œuvres d'intégration. À l'étage, les trois impressions numériques sur Duratrans conservent la référence du globe mais la présentent de façon plus abstraite : elles exploitent la cartographie régionale en lui superposant à la verticale une forme montagneuse, allusion supplémentaire à la région de Wakefield.

Le bas-relief céramique est traité comme un tableau, mais à valeur ajoutée : à la planéité de la surface et aux effets colorés s'ajoutent les textures créées par gravure et estampillage, et colorées à l'engobe, des creux en forme de lignes, de traits ou de lettres. Ces surfaces appellent fortement le toucher et, avantage non négligeable pour des œuvres d'art public, ne sont pas endommagées par lui.

D'autres commandes publiques réalisées par Poissant ont été conçues en fonction d'une utilisation quotidienne aussi bien que comme propositions formelles à composante picturale dont la murale-banc de l'école Notre-Dame-du-Sourire et le cadran analemmatique de l'école de la Riveraine, à Saint-Zotique. Dans le cadran solaire analemmatique, une personne remplace le style pour indiquer l'heure. Lors d'une séance de prise de photos, l'artiste a découvert une fonction inattendue à cet objet utilitaire et de contemplation : le cadran peut faire office de surface de planche à roulettes. Un élève lui a même manifesté son enthousiasme pour l'efficacité de son design ! Intitulée *Le Passe-goutte*, l'œuvre consiste en un plateau rond de granit blanc à 24 facettes construit dans la cour de l'école – sculpture plate, mais formant relief, que l'artiste a entourée de quatre bancs de granit. Du point de vue de sa catégorisation en histoire de l'art, c'est un objet énigmatique. Sa surface est sertie d'une goutte en granit noir dont la pointe est orientée vers le nord et dans laquelle sont gravées les lettres des mois de l'année. La goutte fait partie d'un alphabet visuel qui a été exposé pour la première fois en 1997, sous le titre de *5 fois 2 temps*. Il comprend des symboles liés aux mesures et au temps : l'escalier, l'arbre, le quartier de lune et la règle. Les symboles temporels ont des durées fixes ou aléatoires : la lune croît et décroît en un cycle régulier, mais l'arbre grandit selon le rythme de son espèce; la règle impose une implacable graduation alors que l'escalier se gravit à une allure qui diminue avec l'âge...

La goutte se trouve également dans *Passe-temps*, une intégration à l'École nationale d'administration publique (ÉNAP), à Québec. Cette grande murale résume magnifiquement la décennie 1990; elle est l'une de nos œuvres d'art public les plus impressionnantes par sa qualité, sa présence, son excellente intégration et sa finesse d'exécution. Si elle s'apparente au pictural par les motifs et les contrastes du noir et blanc, elle est aussi un bas-relief. Elle fait allusion au tableau noir de l'école : sur le fond de granit noir poli et mat sont insérés cinq disques de marbre blanc, dans lesquels sont incrustés des fragments de granit noir lustré. Placés dans la partie

supérieure de la murale, les disques dominant l'entrée, tels des horloges immobiles. Tous alignés, ils se détachent du fond par leur brillance. Ces formes simples contrastent avec netteté. Elles peuvent se lire aussi bien de gauche à droite qu'à l'inverse et elles génèrent, grâce à leur polyvalence, une multitude d'interprétations. On remarque aux extrémités des symboles de règle et de graphique – clin d'œil à une école d'administration ? Aussi, le symbole d'escalier est semblable à l'escalier réel – intégration manifeste et référence à l'architecture. La goutte est-elle une larme ? Le quartier de lune est-il aussi une éclipse ? L'arbre est-il un treillis, une clôture, un espalier ?

Élaborée à partir du même vocabulaire graphique que celui du cycle *5 fois 2 temps, Passe-lune* est installée à l'Hôpital général du Lakeshore, à Pointe-Claire. Elle présente ses formes découpées dans la salle d'attente de l'urgence. Disposés à hauteur d'homme dans des niches murales, les quartiers de lune peuvent être touchés par les usagers et le personnel : bas-reliefs tactiles dont l'image propose une illusion de profondeur stellaire. Le pictural fait retour avec les modulations des bleus et des blancs, et avec les lignes de fuite créées par les joints. Pleine lune, demi-lune et croissants de lune, ces astres de faïence irrégulièrement carrelés évoquent à la fois le bleu nuit du vide intersidéral et l'atmosphère nuageuse de la Terre. La référence cartographique se métamorphose en allusions astronomiques, mais l'épaisseur matérielle se manifeste par la présence de petits animaux imprimés dans l'argile, et la planéité par des mots comme « Monopoly » ou « Aristote ». Référents du monde et de sa quotidienneté, ces mots jouent le rôle d'agents doubles – contredisant l'effet de profondeur et signifiant le monde dans sa matérialité. Cette œuvre intimiste malgré sa taille imposante est à la fois sensuelle et rationnelle : sensuelle dans le travail du matériau et savante dans son utilisation du motif de la lune – évocation de l'astronomie et de l'exploration de l'espace. La forme allongée qui se situe à l'une des extrémités du parcours est un croissant étiré et renversé – un motif de barque stylisée, qui présente des similitudes avec les barques funéraires des fresques de l'Antiquité égyptienne. L'étirement lui confère une délicatesse qui contrebalance sa taille (plus de 8 m). L'utilisation du bleu vers le bas et sa position « assise » ancrent la forme; cette stabilité, les effets atmosphériques ainsi que la couleur apportent une grande quiétude à l'œuvre.

Un changement dans les thématiques se produira dans les années subséquentes. Le vocabulaire graphique délaisse ses éléments initiaux et emprunte désormais à la technologie ou au corps

humain. On le constate notamment dans l'œuvre intégrée au Centre d'excellence en formation industrielle de Windsor, *Spirale*, où l'empreinte, comme référence à l'être humain et comme signature de l'artiste, se matérialise pour la première fois. L'artiste utilise ici la sérigraphie sur porcelaine pour illustrer différents motifs.

De même, l'empreinte est au centre de l'œuvre de la Faculté de médecine vétérinaire de l'Université de Montréal à Saint-Hyacinthe, et on y retrouve la même dualité surface-relief que, par exemple, dans l'œuvre de l'hôpital du Lakeshore. Elle est composée d'un diptyque, *Touchez touché !*, et d'une œuvre isolée, *La patte de Billi*. Cette dernière, qui se trouve dans l'espace réservé à la clinique des petits animaux, est un monochrome de porcelaine blanche polie, incisée de traits dépolis. Les traits reproduisent le coussinet de la patte du chien de l'artiste, agrandi 10 000 fois. L'allusion à la fonction du lieu est discrète : en effet, on pourrait n'y voir qu'une œuvre abstraite. Mais l'artiste pousse le visiteur à faire ce qui est interdit dans les musées : « touchez », est-il écrit sur la porcelaine. Le rapport visuel à l'œuvre se trouve ainsi transformé en rapport tactile, l'expérience intellectuelle en rapport sensible. De plus, l'œuvre se trouve dans une niche et s'étend du sol au plafond : le visiteur est placé dans un rapport intimiste avec elle. Les influences modernistes et formalistes de Poissant (Malevitch, Fontana, Ryman) sont mises en évidence ici, tout en étant dépassées et reformulées : le monochrome blanc prend de l'épaisseur et sa pureté se voit travaillée par la texture et les mots.

*Touchez touché !* est constituée de deux murales installées chacune à un étage différent. L'empreinte est cette fois humaine : il s'agit d'une petite section de la main de l'artiste, grossie 20 000 fois. On le sait, l'empreinte est spécifique à chaque individu. Elle est aussi un symbole universel, qui n'est relié ni au sexe ni à la race. L'œuvre reprend le motif déjà utilisé au Centre de formation professionnelle Morilac en 2004, mais sa composition générale est plus complexe. Parcourue de stries blanches, le motif ondule et déploie ses complexités – formes irrégulières et hachurées qui tracent néanmoins des parcours nets. Si les deux murales n'étaient pas séparées par le plafond ou plancher de leur étage respectif, on verrait qu'elles sont en continuité, notamment en ce qui concerne le mot « touchez », dont les syllabes séparées *tou* et *chez* sont alignées verticalement. En correspondance avec la démarche de l'artiste, le titre exprime aussi bien le sens du toucher qu'une émotion ressentie.

Par la suite, à l'ÉTS, l'artiste reprend, dans *Idéogrammes*, le motif du tableau noir comportant des disques blancs, comme à l'ÉNAP, mais en utilisant une iconographie en partie semblable à celle de l'école vétérinaire : l'empreinte d'un doigt, le circuit électronique et la cheminée de l'ancienne brasserie Dow. Les références à l'apprentissage, aux sciences et à l'histoire du lieu, donc au contexte particulier de l'ÉTS, sont plurielles : le tableau noir (le processus d'apprentissage), la formule mathématique du pendule de Foucault (les outils du théoricien), le circuit électronique intégré (une découverte majeure). L'empreinte prend ici deux formes : la trace microscopique agrandie plusieurs centaines de fois et la forme typique du motif digital spiralé. L'étudiant qui fréquente l'école l'imprègne de son individualité; il laisse également des marques physiques par les traces de craie qu'il peut inscrire sur le tableau noir qu'est aussi l'œuvre. De même, l'artiste pose son regard sur cette école en particulier, fait allusion à ses usagers tout en manifestant sa présence symbolique.

C'est avec *Icare*, à l'école Eurêka de Granby, que les possibilités picturales de la céramique s'expriment avec le plus de puissance et que la pratique gestuelle de l'artiste s'impose pour la première fois en art public. Une forme bleue (Icare ou, comme des usagers de l'école l'ont perçue, une baleine) flotte sur un fond mouvant. Placée dans la salle polyvalente, la murale de 5 m sur 3 m occupe une bonne partie de sa largeur, situant la figure au-dessus des élèves, comme dans le vol présumé du personnage mythologique. Les motifs sont appliqués sur de grandes plaques de céramique industrielle et les pigments sont imprimés et cuits en même temps lors de l'application du motif. Deux types de traitement numérique de l'image ont été requis pour rendre l'aspect flottant du fond et la netteté du motif, à partir de deux aquarelles de petit format. La technologie actuelle rend possible ce que la main humaine n'aurait pu réussir : le délié du geste ne peut être exécuté dans cette amplitude. Ce que Pollock et Miró ont pu faire en couchant les toiles ou les plaques de céramique et en tournant autour d'elles, la machine le fait désormais seule; elle a été mise au service de l'imaginaire de notre ère. La profondeur picturale qu'elle a permise illustre les possibilités techniques d'aujourd'hui. Du temps des Grecs anciens, la technologie était rudimentaire et le vol était une utopie téméraire, mais la suite de l'histoire a prouvé que la rêverie active mène aux inventions les plus extraordinaires comme les plus dangereuses – la technologie domine maintenant nos vies. Dans un texte bien connu des historiens d'art<sup>ii</sup>, le philosophe Walter Benjamin a émis l'hypothèse que les œuvres d'art perdaient leur aura en étant reproduites par la photographie. Hypothèse souvent citée, mais liée

au romantisme – l'œuvre étant dépossédée de son caractère sacré, unique, en devenant illustration. De nos jours, l'espoir de préservation de l'aura (dans une perspective métaphysique) est définitivement anéanti, car la reproduction imprimée ou numérique est une réalité irréversible. De plus, le rapport au technologique prime maintenant sur l'expérience sensible : on sait à quel point les réseaux sociaux ont pris de l'importance de même que les communications via les différents outils technologiques : appareils intelligents, tablettes.

Au plan matérialiste, l'œuvre reproduite perd ses qualités sensorielles; elle devient pure image, une idée d'image – platonicienne, en quelque sorte. L'expérience désincarnée qui est de plus en plus la nôtre commençait à s'accélérer à l'époque de Benjamin. Le texte que vous lisez et les images que vous voyez dans cette monographie s'inscrivent dans la même logique de distance. Pourtant, la matérialiste (au sens philosophique, pas consumériste) qui rédige ces lignes engage les lecteurs et les lectrices à faire l'expérience réelle des œuvres de Gilbert Poissant, celle d'une expérience incarnée, sensorielle, sensible.

L'œuvre publique la plus récente est celle qui a été installée à la bibliothèque de Sainte-Rosalie (Saint-Hyacinthe). Elle se rattache au corpus du *Jeu du collectionneur*, dont la première exposition a eu lieu en 2008. Il en est résulté toute une série d'œuvres dont celle de cette bibliothèque, *Objets volants (l'insoutenable légèreté des choses)*. Par rapport aux œuvres citées précédemment, elle présente un changement majeur. Elle s'inscrit toutefois à l'intérieur de la pratique d'exposition de l'artiste, et, conséquemment, aucune incohérence n'est à déceler dans sa démarche. Trois plaques de porcelaine industrielle blanche ont été serties de porcelaine gris anthracite et bleu acier découpée au jet d'eau. Ces insertions prennent la forme d'objets qui flottent à la surface, des objets plus ou moins identifiables. Les objets véritables, accumulés au fil des années par l'artiste, ont été photographiés puis numérisés, et c'est leur silhouette qui se profile dans la porcelaine. Cette accumulation d'objets plus ou moins précieux est transformée pour forger un autre type de vocabulaire graphique. Ce processus autoréférentiel fait écho à celui des *Jardins de tessons*, fragments d'œuvres détruites réunis pour créer de nouvelles installations, ainsi qu'au vocabulaire iconique des expositions *5 fois 2 temps*. À la bibliothèque de Sainte-Rosalie, la composition dynamique provient des objets qui se bousculent et qui donnent l'illusion d'un mouvement arrêté. Cette murale a aussi un caractère pictural, mais toujours avec cette autre dimension que crée la tactilité de la céramique.

Picturalité, sensualité des surfaces, planéité, profondeur, relief : termes qui peuvent sembler paradoxaux ou contradictoires, mais qui fusionnent dans une œuvre protéiforme, qui se moule aux avancées techniques de l'époque tout en réinventant un matériau très ancien, la céramique. Dans les années qui viennent, d'autres œuvres s'ajouteront qui enrichiront le corpus d'art public de Poissant. Elles étendront encore la gamme de variations picturales générées par l'utilisation de la céramique. De nouvelles propositions surgiront dont les qualités haptiques participeront à l'intelligence du propos.

Pascale Beaudet

---

<sup>i</sup> Tel que l'artiste me l'a expliqué, le 30 mars 2015.

<sup>ii</sup> *L'œuvre d'art à l'ère de ses possibilités techniques*, texte rédigé en 1935 et publié en 1955.