

# LORSQUE LES ARTISTES EXPOSENT DANS LES ÉGLISES LES CAS DE CARL BOUCHARD ET DE LAURA VICKERSON<sup>1</sup>

> MÉLANIE BOUCHER

MÉLANIE BOUCHER poursuit des études de doctorat à l'UQAM. Elle est responsable de l'édition et de la recherche à EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe. Elle a été assistante à la programmation et à la coordination pour la Manifestation internationale d'art de Québec, en 2000, et est directrice de publication de ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe.

À l'occasion du *Symposium international de Montréal* en 1964, douze artistes ont réalisé et présenté des sculptures sur le site du Mont-Royal, ce qui constituait à l'époque un mode de diffusion inédit. Depuis, au Québec, on compte un nombre important de projets artistiques qui n'ont pas été proposés à l'intérieur de galeries ou de musées, mais plutôt dans d'autres espaces publics comme des parcs, des bâtiments inoccupés ou des églises<sup>2</sup>. Il va sans dire que cette intégration d'œuvres d'art contemporain dans des lieux dont la fonction d'origine n'est pas de montrer des expositions demande un certain travail sur le terrain, les lieux devant être aménagés en fonction des besoins de la présentation.

Ces lieux, dont l'architecture et l'ornementation diffèrent de celles des galeries et des musées, ont un passé. Ils ont une histoire et ils témoignent d'une réalité actuelle non négligeable. Leurs spécificités et leur propension à enclencher des procédés mnémotechniques font généralement une forte impression sur les visiteurs, en teintant l'interprétation des œuvres montrées. Même l'espace blanc, aseptisé et hautement contrôlé d'une salle d'exposition, influencera la réception artistique, ce qu'a fait ressortir Brian O'Doherty<sup>3</sup>. C'est pourquoi les caractéristiques – physiques, historiques, sociales, économiques, politiques, culturelles, culturelles et environnementales – de ces lieux ne sont pas à négliger dans la conception de projets artistiques à l'intérieur desquels ils sont mis à contribution. On sera sensible à *l'esprit des lieux*, c'est-à-dire à l'ensemble des caractéristiques d'un espace donné qui



ILL. 1. © LAURA VICKERSON, OFFERING, 2000  
PÉTALES DE ROSES ROUGES, ORGANDI, ÉPINGLES, 18,5 X 12 X 6,15 m | PIERRE SOULARD

entrent en résonance avec les œuvres et les gens. Comme l'a souligné la sociologue Andrée Fortin,

Évoquer l'esprit des lieux, c'est renvoyer aux lieux géographiques, à leurs caractéristiques physiques, écologiques et sociales, avec lesquels une personne, une œuvre, un événement peut entrer en résonance.

Participer à l'esprit des lieux, c'est se greffer à un lieu et à sa spécificité et, en retour, contribuer à sa définition en renforçant ou en infléchissant ses spécificités. Processus de rétroaction, processus « dialectique ». S'ancrer dans un lieu et dans sa spécificité contribue à marquer encore davantage cette spécificité, à la renforcer, à la limite, « l'inventer »<sup>4</sup>.

L'esprit des lieux de culte peut générer des résonances particulières. Les églises et les autres bâtiments voués à la célébration du culte catholique ont la capacité d'établir un dialogue fécond avec les œuvres et les individus. Ils marient, pour la majorité d'entre eux, une forte symbolique à une architecture ornementée et imposante. Les plafonds hauts et voûtés, les dorures scintillantes, la lumière filtrée par les vitraux et l'odeur distinctive des églises n'ont cessé de transporter l'esprit, de faire voyager l'imaginaire et la pensée dans un état de recueillement auquel nous ne pouvons guère accéder dans d'autres espaces publics.

C'est pourquoi il est nécessaire de considérer l'esprit des lieux lorsqu'il s'agit d'intégrer des œuvres d'art contemporain dans des espaces voués au culte. La charge des églises, des chapelles et des cathédrales est si grande que les œuvres ne peuvent s'y tailler une place sans en tenir compte. L'ignorer, c'est mettre en péril le projet ; c'est risquer de le mettre à plat, de le banaliser. En tenir compte, c'est miser sur des intégrations réussies.

Deux projets exemplaires ont été présentés dans le cadre de la première édition de la Manifestation internationale d'art de

Québec, en 2000<sup>5</sup>. Ces projets de Laura Vickerson, artiste de Calgary (Alberta), et de Carl Bouchard, artiste de Chicoutimi, étaient respectivement exposés à l'église Saint-Roch et à l'église Notre-Dame-de-Jacques-Cartier.

Ceux et celles qui sont familiers avec le patrimoine religieux de la vieille capitale connaissent la disparité qui existe entre les deux églises. La première, l'église Saint-Roch, construite pendant la période 1914-1923, est un *vaisseau amiral* de notre patrimoine religieux, pour citer le curé Mario Dufour<sup>6</sup> qui, à l'époque, était en charge des deux églises investies. Elle est un carrefour cultuel, culturel et communautaire où se tient depuis 1997 le Festival des musiques sacrées de Québec et où se croisent bien des gens dont plusieurs ne sont pas des paroissiens. Située au cœur de la revitalisation du quartier Saint-Roch, entamée il y a de cela une quinzaine d'années, elle est la plus grande église de Québec<sup>7</sup>.

La deuxième, l'église Notre-Dame-de-Jacques-Cartier, date de 1851<sup>8</sup>. Selon Mario Dufour, elle est une petite église de quartier qui se compare à une église de campagne, la messe en semaine y réunissant une vingtaine d'individus, essentiellement des personnes âgées. Elle constitue un lieu de culte en péril, contrairement à l'église Saint-Roch qui ne risque pas dans les prochaines années de voir ses portes se fermer au public.

#### Laura Vickerson OFFERING À L'ÉGLISE SAINT-ROCH

L'église Saint-Roch accueillait *Offering* (2000) (ill. 1), une installation *in situ* de Laura Vickerson constituée de longs tissus d'organdi sur lesquels des milliers de pétales de roses étaient juxtaposés, individuellement épinglés. De l'organdi, ce tissu fin qui est utilisé pour les voiles

de mariées, était enroulé sur les colonnes du chœur, déferlant aussi sur l'autel et le sol. Le procédé de fabrication d'*Offering* révélait un travail répétitif de collecte et d'épinglage, traditionnellement associé à l'univers de la femme – que l'on pense à la broderie, au tissage ou au tricot, par exemple.

Perçu à distance, *Offering* apparaissait tels d'immenses et somptueux drapés de velours rouge chatoyant. Les variations de teintes entre les pétales généraient des modulations de couleurs qui n'étaient pas sans rappeler l'esthétique des courtépintes. De près, les pétales fixés à l'organdi ne procuraient cependant plus l'effet du velours. Les épingles établissaient toujours un lien avec le travail de couture, mais elles faisaient également songer à la souffrance ; à celle de se faire transpercer par le métal, d'être meurtri, cloué là. Les pétales de roses ainsi intriqués incitaient à une réflexion sur l'amour et la douleur, la rose rouge étant le symbole de l'amour, alors que les pétales évoquaient des gouttes de sang et les épingles la violence ou l'agression. Les pétales juxtaposés faisaient aussi penser à des écailles, brillantes et imbriquées les unes dans les autres.

Il n'est pas nécessaire d'interpréter davantage *Offering* pour saisir sa polysémie et de ce fait la diversité des angles d'approche à partir desquels les visiteurs pouvaient la comprendre et se l'approprier. Bien sûr, le lieu d'exposition encourageait une lecture de l'œuvre dans laquelle le domaine religieux était mis à contribution. L'ensemble impressionnait, le travail associé à l'intrication des pétales étant colossal et le résultat des plus magnifiques. À l'immensité et à l'opulence de l'église, qui impose le respect et la contemplation, se couplait pour un temps *Offering*, œuvre *in situ* qui demandait, elle aussi, la considération et le regard admiratif que l'on porte aux grandes œuvres.

Pour reprendre les mots de Jean-Marc Poinso, :

En fait, l'œuvre *in situ* prélève dans le réel qui l'entourne des éléments aussi divers que le cadre architectural et naturel ou les traces et marques d'événements et d'activités. Une des manifestations de la manière dont opère l'œuvre *in situ* sur le réel apparaît avec l'effet particulier que l'œuvre ou la prestation produit en retour sur le réel dont elle a prélevé un élément. Elle étend son registre esthétique à l'ensemble de ce réel et ne le rend visible désormais que de ce seul point de vue, ou intègre les autres points de vue antérieurs (discours architectural, marques d'une occupation spécifique, etc.) dans le nouveau discours instauré<sup>9</sup>.

L'œuvre *in situ* prélève l'esprit des lieux pour diriger ou enrichir sa portée ainsi que celle de l'espace qu'elle habite.

Le prélèvement qui fut opéré avec *Offering* est d'ordre architectural. Laura Vickerson considéra les composantes bâties de l'église dans la mise en exposition de son œuvre, sans réorienter sa démarche en fonction des caractéristiques historiques, sociales, culturelles ou cultuelles de l'église et de son environnement. Ni les pétales épinglés sur l'organdi, ni le caractère majestueux de l'ensemble n'étaient, avec *Offering*, exploités pour la première fois par Laura Vickerson. Cinq ans avant la création de cette œuvre, l'artiste avait d'ailleurs présenté *Fragile Heart*, à la Walter Phillips Gallery (Banff, Alberta, 1995), et *Velvet*, à l'Illingworth Kerr Gallery (Calgary, Alberta, 1995), deux installations similaires à la première, de grand format et elles aussi constituées de milliers de pétales de rose.

### CARL BOUCHARD

LES PLEUREUSES (OUBLIER PAR DON) À L'ÉGLISE NOTRE-DAME-DE-JACQUES-CARTIER

L'installation *in situ* *Les Pleureuses (Oublier par don)* (2000) de Carl Bouchard jouait sur d'autres registres que celle de Laura



ILL. 2. © CARL BOUCHARD, APPRENDRE/CONCEVOIR/ANNONCER, LES PLEUREUSES (OUBLIER PAR DON) (DÉTAIL), 2000  
PHOTOGRAPHIES COULEUR, 2,70 X 1,22 m (CHAQUE) | IVAN BINET

GRACEUSE DE LA MANIFESTATION INTERNATIONALE D'ART DE QUÉBEC

Vickerson. Disséminée à l'intérieur de l'église Notre-Dame-de-Jacques-Cartier, elle se constituait d'interventions distinctes les unes des autres, qui faisaient sens lorsqu'elles étaient mises en relation.

L'artiste avait appliqué du vinyle troué de différentes couleurs sur des fenêtres de l'église, suggérant l'effet des vitraux et rappelant les suintements d'eau sur les vitres ou les pleurs sur les joues. L'église en larmes, les souffrances du Christ ou les malheurs d'autrui, pouvait-on être amené à penser. Il avait investi deux confessionnaux qui n'étaient plus employés de sacs d'épicerie, d'un nécessaire pour nettoyer les planchers, de quenouilles pansées de diachylons et d'un dispositif comprenant différents éléments dont un siège, un tue-mouches et une voix enregistrée qui confessait ses péchés. Les expressions *laver ses péchés*, *panser ses plaies* et *purger sa peine* revenaient en mémoire à la vue de ces confessionnaux, comme s'ils les exemplifiaient.

Sur deux des trois tableaux surplombant l'autel, des photographies étaient superposées (ill. 2). Sur la première, un individu – l'artiste – effectuant un signe de bénédiction était presque totalement caché sous des pierres sur lesquelles des serrures étaient esquissées. La deuxième photographie révélait un assemblage de porte-clefs suspendu à son bras. Comme si l'on avait jeté des pierres au prophète et que, dans l'abondance, on ne pouvait trouver la clef du paradis ou celui qui détient la clef du Mystère.

Carl Bouchard avait également superposé à un tableau de la Sainte Trinité un auto-portrait (ill. 3), percé, dans lequel il contemplait son squelette, sa propre mort. Du vinyle rouge et troué recouvrait aussi une sculpture de la dernière Cène et le parement d'autel. Sur celui-ci, une main soutenant un distributeur à gélules était posé. *La croyance est-elle un narcotique à nos malheurs ?* semblait interroger l'artiste.

Une horloge située au milieu de l'allée centrale était masquée par un miroir de forme

convexe, de manière à refléter le portrait de celui qui chercherait à savoir l'heure. Regardons-nous, nous qui célébrons tout en comptant le temps qui passe, pressés que nous sommes à retourner à nos obligations.

Enfin, sur le sol de l'entrée, avec des feuilles d'or, l'artiste avait inscrit le mot *moi*, comme le font ceux qui pratiquent le graffiti dans l'illégalité. Se centrer au cœur d'une pratique artistique ou religieuse, se pencher égoïstement sur soi-même alors que l'on nous enseigne à donner, voilà à quoi référer sûrement ce mot imposant en feuilles d'or, sur lequel les fidèles devaient marcher pour se rendre à leur banc.

Dans la publication de la Manifestation internationale d'art de Québec, la commissaire Andrée Daigle écrit au sujet du travail de Carl Bouchard :

L'amour, qui implique un don de soi et la réception de ce don, ainsi que la notion du temps, celui de l'attente, du désir, de la création et des vicissitudes de l'existence, imprègnent les installations de Carl Bouchard. Ses œuvres se composent de matériaux et objets de toutes sortes, utilisés pour leur aspect esthétique et pour la symbolique qu'il est possible d'extraire de leur côté utilitaire ou des qualités de leurs matières. Bouchard les transpose dans des dispositifs installatifs d'où émergent des images subtiles chargées d'affects qui portent un regard lucide sur la qualité de notre présence dans le monde, les motifs de nos actes et les *patterns* de nos comportements sociaux<sup>10</sup>.

Ainsi, l'installation *Les Pleureuses (Oublier par don)* ne se situe pas en marge de la pratique de Carl Bouchard. Elle s'inscrit, au contraire, au cœur de sa pratique.

Les deux œuvres *in situ* présentées dans ce texte ont été élaborées en lien avec les composantes architecturales des églises qui les accueillent. Le tissu recouvert de pétales de roses d'*Offering* s'enroulait sur les colonnes du chœur ou déferlait sur l'autel et le sol, faisant corps avec la

structure en place. Les différentes interventions des *Pleureuses (Oublier par don)* se déployaient à partir des éléments bâtis de l'église – fenêtres, confessionnaux, tableaux, horloge, sculpture, autel et sol d'entrée –, de manière à ce que l'ensemble devienne inopérant s'il était transposé dans un autre espace.

Il s'agit là d'une différence significative entre les deux œuvres. Bien qu'elle était imprégnée d'un sens insufflé par l'église, *Offering* aurait pu être montrée dans une galerie ou un musée tout en conservant son efficacité. En témoignent *Fragile Heart* et *Velvet*. À l'inverse, il aurait été impossible de présenter *Les Pleureuses (Oublier par don)* à un autre endroit qu'en l'église Notre-Dame-de-Jacques-Cartier, sans que l'ensemble perde son sens. Quelle signification prendrait en effet le miroir, s'il n'était pas superposé à l'horloge de l'église – une horloge que connaissent et qu'utilisent les pratiquants de l'endroit ? Comment interpréterait-on les vinyles troués s'ils étaient, par exemple, appliqués sur des fenêtres d'un musée ? Alors qu'*Offering* était conçue d'après l'architecture, *Les Pleureuses (Oublier par don)* était élaborée

d'après l'architecture ainsi que la symbolique du lieu. Alors que la première œuvre menait à la contemplation et à la réflexion, la deuxième poussait au questionnement et à l'introspection.

La réussite des deux œuvres revient à Laura Vickerson et à Carl Bouchard, qui ont adapté leur art en fonction de l'espace d'exposition. Elle revient également à la commissaire de l'événement, Andrée Daigle, dans le choix des artistes et leur couplage à une église donnée.



ILL. 3. © CARL BOUCHARD, TRINITÉ, LES PLEUREUSES (OUBLIER PAR DON) (DÉTAIL), 2000  
PHOTOGRAPHIE NOIR ET BLANC, 1,32 X 1,12 m | IVAN BINET

Le travail de Laura Vickerson possédait des affinités naturelles avec l'église Saint-Roch – que l'on songe à son caractère imposant ou à l'état de méditation qu'il inspire. Quant à Carl Bouchard, il démontrait sa capacité à développer un projet d'après les spécificités d'une réalité donnée. Ses œuvres, critiques et poétiques, savent amener le visiteur à accomplir un exercice introspectif.

Il était astucieux de jouer sur la magnificence à l'église Saint-Roch, puisqu'elle est un bâtiment patrimonial hors du commun qui accueille une diversité d'individus. Il était aussi judicieux de miser sur la remise en question à l'église Notre-Dame-de-Jacques-Cartier, cet espace étant un lieu de culte en péril fréquenté par une poignée de gens qui y sont encore très attachés. Avoir inversé le choix, c'est-à-dire avoir présenté l'œuvre de Laura Vickerson en l'église Notre-Dame-de-Jacques-Cartier et avoir demandé à Carl Bouchard d'investir l'église Saint-Roch, n'aurait probablement pas donné des résultats aussi convaincants.

Il va de soi que la réussite des deux intégrations a été possible grâce à l'ouverture d'esprit témoignée par Mario Dufour. Conscient des changements qu'a subis et que vivra dans le futur l'Église catholique, le curé des deux paroisses a ouvert les portes des églises à des projets novateurs. Il a lui-même mis sur pied des initiatives qui débordent de la célébration du culte catholique et rejoignent d'autres visées, de nature artistique ou communautaire. Élargir les fonctions des lieux de culte à une époque où ceux-ci sont délaissés par la communauté constitue un moyen efficace de les maintenir ouverts et de favoriser leur intégration dans les nouvelles dynamiques des cités. Revoir leurs fonctions en lien avec les besoins de la collectivité aide à prévenir l'appropriation du patrimoine commun par une minorité d'individus qui ont des intérêts privés.

La majorité des œuvres contemporaines s'intégreraient difficilement dans un lieu de culte. Elles n'entreraient pas en résonance avec l'espace d'accueil. Comme nous avons tenté de le démontrer, une insertion réussie de l'art dans l'église force à se questionner sur les spécificités de l'endroit choisi, sur les artistes qui ont le profil pour l'habiter et sur les visées recherchées. Cela demande aussi une ouverture d'esprit de la part des différentes parties en cause ainsi qu'une capacité d'adaptation, puisqu'il est question de mettre en place des œuvres dans des lieux dont la fonction d'origine n'est pas d'exposer. Qui plus est, la majorité de ces lieux sont patrimoniaux, complexifiant d'autant la tâche.

Malgré les exigences et les obstacles, l'exposition d'œuvres d'art contemporain dans des églises demeure un moyen efficace de se réapproprier ces dernières et de revoir leur fonction en ne détruisant pas, mais en affirmant l'esprit du lieu qui y est préservé. L'exposition est de plus une façon de renouveler le discours artistique, de voir sous un nouvel angle certaines pratiques et d'offrir aux artistes des occasions uniques d'exercer leur créativité. Il s'agit certainement là de raisons pour lesquelles de nombreux artistes, commissaires et organismes ont déjà choisi d'investir des lieux de culte, dans différents pays en Amérique et en Europe.

## NOTES

1. Cet article est issu d'une conférence présentée le 9 février 2005 dans le cadre de la table ronde *Qu'advient-il du patrimoine religieux ?* qui s'est déroulée à Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe. L'auteure remercie Marcel Blouin, directeur d'Expression, de l'avoir invitée à participer et d'avoir partagé avec elle ses réflexions sur l'intégration d'œuvres d'art contemporain dans des lieux de culte. Des remerciements vont aussi à Laurier Lacroix et Maxime Lacroix, pour leur lecture critique du texte.

2. À titre d'exemples révélateurs, notons *Corridor* qui, avant son démantèlement précipité et imprévu, proposait, dans le cadre des Jeux Olympiques de 1976, un ensemble d'œuvres sur la rue Sherbrooke, à Montréal, ou encore le *Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi* en 1980, sur le site de la Vieille Pulperie. Mentionnons aussi *Aurora Borealis*, l'exposition des premiers Cent jours d'art contemporain de Montréal du Centre international d'art contemporain, présentée en 1985 à la Place du Parc et à la Place Ville-Marie, ainsi que *Territoires d'artistes. Paysages verticaux*, un projet du Musée national des beaux-arts du Québec qui s'est déroulé en 1989 en différents endroits de la vieille capitale. Par ailleurs, il y a eu *Artifice'96* et *Artifice'98*, deux projets du Centre des arts Saidye Bronfman proposés dans des locaux commerciaux désaffectés, au centre-ville de Montréal, ainsi que *Sur l'expérience de la ville*, une initiative d'Optica également présentée à Montréal, en 1997. Plus près de nous, songeons aux deux premières éditions de la Manifestation internationale d'art de Québec en 2000 et 2003, proposées à différents endroits du quartier Saint-Roch et de sa périphérie, à *Artcité*, une exposition hors les murs du Musée d'art contemporain de Montréal, et à Orange, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, qui s'est déroulé à l'extérieur comme à l'intérieur dans la ville de Saint-Hyacinthe. La première édition de cet événement, dont l'auteure était l'une des commissaires, a été présentée en 2003 par Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.
3. Dans son ouvrage *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, Lapis Press, 1986.
4. Andrée Fortin, *Nouveaux territoires de l'art. Régions, réseaux, place publique*, Québec, Nota Bene, 2000, p. 20-21.
5. Produite par le centre d'artistes l'Œil de poisson, la Manifestation s'est déroulée à différents endroits du quartier Saint-Roch et de sa périphérie (voir la deuxième note). Des œuvres étaient montrées dans des salles d'exposition et dans des espaces où tous ne songeraient pas à présenter des projets artistiques – dans deux églises ainsi qu'au centre hospitalier Robert-Giffard, dans un espace commercial désaffecté du centre-ville, sur la rivière Saint-Charles, dans le hall d'entrée de la caserne Dalhousie et dans

les cachots de l'ancienne prison de Québec qui, depuis des travaux d'agrandissement effectués de 1989 à 1991, constitue l'un des trois pavillons du Musée national des beaux-arts du Québec.

6. Entretien de l'auteure avec le curé Mario Dufour, automne 2000.
7. Voir le site Internet de la Corporation du patrimoine et du tourisme religieux de Québec : [<http://www.patrimoine-religieux.com/>].
8. *Ibid.*
9. Jean-Marc Poinot, « *L'in situ* et la condition de sa mise en vue », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°27, 1989, p. 72.
10. Andrée Daigle *et al.*, *Manif d'art. Première édition*, Québec, Manifestation internationale d'art de Québec, 2003, p. 60. L'extrait était également publié dans le programme de l'événement.