

---

# Les possibles de la sculpture

---

André-Louis Paré

« *Du possible, sinon j'étouffe!* »

Associée à la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari, la citation mise en exergue renvoie tout autant à Sören Kierkegaard<sup>2</sup>. Initiateur de l'existentialisme, Kierkegaard envisage le possible comme la sortie d'un réel « devenu nécessité ou banalité ». Comme modalité de l'existence, inscrite au cœur du sujet, le possible trouve alors son oxygène dans l'expérience religieuse. Il en va tout autrement chez nos deux auteurs pour qui le possible se déploie dans le domaine de l'esthétique, principalement au sein de la création artistique. Créer, c'est donc créer du possible. Comme « être de sensation », l'œuvre d'art est un composé de percepts et d'affects transposant dans divers matériaux de nouvelles possibilités d'existence. Nous proposons ici une brève réflexion sur ces transformations dans le domaine des pratiques artistiques associées à la sculpture, plus spécifiquement sur quelques œuvres récentes d'artistes de la nouvelle génération, celles de Chloé Desjardins, Dominic Papillon et Francis Arguin.

THE POSSIBLES OF SCULPTURE

“The possible, or I shall suffocate!”<sup>1</sup>

The above epigraph, associated with the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari, can be traced back to Sören Kierkegaard.<sup>2</sup> The initiator of existentialism, Kierkegaard envisaged the possible as an exit from a reality that has “become necessity or banality.” As a means of existence, inscribed in the subject’s heart, the possible is brought to life in religious experience. Deleuze and Guattari, on the other hand, applied the possible to the field of aesthetics, especially the creation of art. To create, thus, is to create the possible. As a “being of sensation,” the artwork is a composite of percepts and affects that transpose new possibilities for existence into various materials. In this essay, I undertake a brief reflection on these transpositions as practised in the field of sculpture – specifically, in several recent works by three young artists: Chloé Desjardins, Dominic Papillon and Francis Arguin.

**Chloé Desjardins, *Relief*, 2011.**  
Bois et béton hydrocal,  
24 X 24 X 70 pouces.  
Photo : Guy L'Heureux.



Before we get to that, though, it is important to remember that modern sculpture first made its appearance in sculpture workshops. It was in this space, devoted to artistic labour, that sculptors distanced themselves from artisans. This shift in status, however, entailed continued respect for a tradition involving the principle of imitating nature. In the view of Winckelmann, one of the first art historians, imitating the beauty of nature was an aesthetic requirement for any artist wishing to excel in his art.<sup>3</sup> On the other hand, imitating, he emphasized, is not copying. To reproduce aesthetically comparable works, one must be inspired by the ideal beauty expressed in ancient Greek sculpture.

Contemporaneous with Winckelmann, Hegel also recognized the importance of classical sculpture.<sup>4</sup> From the perspective of a phenomenology of the spirit, imitating nature, however, would be proscribed. As a sensory manifestation of the Absolute, art, including sculpture, is a creation of the spirit. Therefore, sculpture, the amalgamation of concept and material, does not express the freedom of a spiritual interiority as much as painting or poetry. As a skill subjected to an element of nature such as stone or marble, sculpture reached its apogee with Greek statuary. Hegel was the first philosopher to take the contribution of sculpture to the fine arts system seriously, but he also had to admit that it belonged to the past.

Kierkegaard’s work, as we know, went counter to speculative Hegelian thought. Kierkegaard opposed Hegel’s singularity of the creative subject in itself with a spirit understood as pneuma. By breathing new life into the concept, Kierkegaard opened up the possibility of repetition. And in fact, Deleuze built his thought on this notion.<sup>5</sup> For him, as for Kierkegaard, to repeat is to allow for a power of being. And this power of being, on the aesthetic level, enables the infinite to be composed from the finite – for new variations to be produced through creativity. In the domain of possibles in sculpture, this should lead to new arrangements, new ways of being affected. It is, in effect, through the encounter of materials and sensations that compositions function.<sup>6</sup>

Desjardins’s most recent exhibition, *L’atelier du sculpteur*,<sup>7</sup> had nothing to do with a didactic representation that could inform us about the studio as site for producing sculpture works. Nor did it have anything to do with commemorating a particular artist’s workspace or evoking what her studio would be like except, perhaps, as a fragmentary glimpse. Rather, Desjardins chose to present a confabulation, a very personal variation, of the sculptor’s studio. In other words, she staged a group of works that encourage reflection on artistic creation in the era of its repetition.

Like most of the works in the exhibition *Quelque chose*,<sup>8</sup> those in *L’atelier du sculpteur* are mainly white and take the form of rocks in a raw state. This whiteness is somehow reminiscent of the nobility of classical sculptures – specifically, those of marble. Even though the ancient sculptures were originally colourfully painted, the reconstructed whiteness of this noble material accentuated, in Hegel’s terms, the formal purity of the ideal sculpture. However, this brief detour to the purity of ancient times rapidly gives way to the present when we become aware of Desjardins’s method of fabrication: she has used plaster casts to reproduce shapes that look like rocks.

Desjardins has been interested in casting since early in her career. For *Quelque chose*, she reproduced everyday objects, such as packaging, manila paper and cardboard boxes. The exhibition title refers to those unimportant, familiar things that are taken for granted in daily life. In this context, even the reproduced rock seems to be just one item among others. But in *L’atelier du sculpteur*, the rock emerges as the predominant subject. Natural stone thus served as a model, but on the tables in the exhibition only the moulds are arranged with titles such as *Réflexion* and *Métamorphose*, and one of the likely results called Apparition.

At first glance, these cast works create a romantic vision of the sculptor’s craft. Associated mainly with carving and its various tools – chisels, rasps, and riffler files – this vision is closely linked to the act of discovering in the material, which resists the imagined form. From this perspective, art, as Hegel said, has the function of revealing truth. Yet, even if Desjardins suggests this idea, the supposed rocks on display in the exhibition subvert this logic of form and material. One work in particular, *Révélation*, makes this point: the result of casting a rolled up chisel case sits on a pedestal. Like *Apparition*, *Révélation* is a form that gives only the illusion of containing something else, of concealing an artwork – or something – that is invisible to us for now.

As you will have realized, Desjardins’s version of *L’atelier du sculpteur* (the sculptor’s studio) is presented as a simulacrum. And a simulacrum is nothing like a copy of an original. Like in the technique of casting, duplication is just the beginning. It refers to no model or original – it is, as Deleuze reminds us, essentially devoid of any resemblance.<sup>9</sup> The moulds accompanying *Apparition* indicate that the traditional aesthetic, based on imitating a model, is not in operation here. As it is based on the reproducible, the entire stratagem of the “fake” is organized within a play of differences, traces and imprints that defy the logic of the same, the identical and the ideal.

Avant d’y parvenir, il importe de rappeler que la sculpture moderne fait son apparition au sein des ateliers. C’est dans cet espace dédié au travail artistique que le sculpteur prendra ses distances face à l’artisan. Toutefois, ce déplacement de statut ne se fera pas sans le respect d’une tradition ayant pour principe l’imitation de la nature. Chez Winckelmann, l’un des premiers historiens de l’art, l’imitation de la belle nature demeure une exigence esthétique pour tout artiste voulant exceller dans son art<sup>3</sup>. Par contre, imiter, souligne-t-il, n’est pas copier. Afin de reproduire des œuvres esthétiquement comparables, cela demande de s’inspirer du même idéal de beauté inhérent à la sculpture des Grecs anciens.

À la même époque, Hegel reconnaissait aussi l’importance de la sculpture classique<sup>4</sup>. Dans la perspective d’une phénoménologie de l’esprit, l’imitation de la nature sera toutefois proscrite. En tant que manifestation sensible de l’Absolu, l’art, dont la sculpture, est une création de l’esprit. Par conséquent, la sculpture, en confrontant le concept à la matière, n’exprime pas la liberté d’une intériorité spirituelle autant que la peinture et la poésie. Comme savoir-faire soumis à l’élément naturel, tels la pierre ou le marbre, elle atteint son apogée avec la statuaire grecque. Hegel a beau être le premier philosophe à prendre au sérieux l’apport de la sculpture dans le système des beaux-arts, il doit aussi admettre qu’elle appartient au passé.

L’œuvre de Kierkegaard, on le sait, va à l’encontre de la pensée spéculative hégélienne. Elle lui oppose la singularité du sujet créateur de soi, d’un esprit entendu comme « pneuma ». En imposant face au concept un nouveau souffle, elle rend désormais possible la répétition. Deleuze élabore justement toute sa pensée sur cette notion<sup>5</sup>. Pour lui, comme pour Kierkegaard, répéter c’est admettre un pouvoir être qui, sur le plan esthétique, permet de composer de l’infini à partir du fini, de produire de nouvelles variations au sein de la création. Dans le domaine des possibles en sculpture, cela devrait conduire à de nouveaux agencements, de nouvelles manières d’être affecté. C’est en effet par la rencontre des matériaux avec les sensations que s’opèrent des compositions<sup>6</sup>.

Intitulée *L’atelier du sculpteur*<sup>7</sup>, la plus récente exposition de Desjardins n’a rien à voir avec une représentation d’ordre didactique pouvant nous apprendre ce qu’est un atelier comme lieu de production d’œuvres sculpturales. Pas question non plus de commémorer l’espace de travail d’un artiste en particulier ou d’évoquer ce que serait son atelier, ne serait-ce que de façon fragmentaire. Pour cette exposition, Desjardins a plutôt choisi de présenter une fabulation, une variation toute personnelle, de l’atelier du sculpteur. Autrement dit, de mettre en scène un ensemble d’œuvres qui engage une réflexion sur la création artistique à l’ère de sa répétition.

Comme pour la plupart des œuvres proposées lors de l’exposition *Quelque chose*<sup>8</sup>, celles qui composent *L’atelier du sculpteur* sont principalement blanches. Notamment, les œuvres présentes sous forme de pierres à l’état brut. Cette blancheur n’est pas sans rappeler la noblesse de la sculpture classique, très précisément celle produite à partir du marbre. Et même si à l’origine ces sculptures étaient polychromes, la blancheur restituée de ce noble matériau accentuait, au dire de Hegel, la pureté formelle de la sculpture idéale. Toutefois, ce bref détour à la pureté d’hier fait place rapidement au présent lorsqu’on connaît la méthode de fabrication employée par Desjardins. Les œuvres de *L’Atelier du sculpteur* sont le résultat de moulages en plâtre reproduisant des formes ayant l’apparence d’une pierre.

Desjardins, depuis ses débuts, s’intéresse à la technique du moulage. Pour l’exposition *Quelque chose*, elle reproduira des objets usuels, tels des emballages, du papier bulle et des boîtes en carton. Le titre nous ramène à ce petit quelque chose qui nous est familier et qui partage sans grande importance notre quotidien. Dans ce cas, même la roche reproduite semble n’être qu’un motif parmi d’autres. Mais pour *L’atelier du sculpteur*, celle-ci devait trouver un cadre plus propice à sa notoriété. La pierre naturelle a donc servi de modèle, mais ce que l’on trouve disposé sur des tables ne présente que les moules intitulés *Réflexion* et *Métamorphose*, et un des résultats probables ayant titre *Apparition*.

De prime abord, ces œuvres moulées engendrent une vision romantique du métier de sculpteur. Principalement associée au procédé de taille et à ses divers outils, ciseaux, râpes et rifloirs, cette vision est intimement liée à la découverte dans la matière qui résiste de la forme imaginée. Dans cette perspective, l’art, comme le disait Hegel, a pour fonction de révéler la vérité. Or, même si Desjardins le donne à penser, ces supposées pierres exposées déjouent cette logique de la forme et de la matière et *Révélation* le souligne de toute évidence : sur un socle se trouve le résultat d’un moulage montrant un étui à ciseaux enroulé sur lui-même. Comme pour *Apparition*, le spectateur n’a devant lui qu’une forme qui donne l’illusion de contenir autre chose, de maintenir cachée une œuvre, ou du moins quelque chose, qui pour l’instant nous est invisible.

On l’aura compris, *L’atelier du sculpteur*, version Desjardins, se montre sous le signe du simulacre. Et le simulacre n’a rien à voir avec une copie d’un original. Comme pour la technique du moulage, il est le dédoublement comme commencement. Il ne réfère à aucun modèle, à aucun original; il est, comme le rappelle Deleuze essentiellement dénué de toute ressemblance<sup>9</sup>. Les moules accompagnant l’œuvre *Apparition* nous indiquent que l’esthétique traditionnelle basée sur

In any case, the presentation Desjardins has chosen offers a museum-like ambience. Even though *L'atelier de l'artiste* challenges the cult of art, its staging nevertheless highlights its value as an exhibition. Nothing seems to have been left to chance. Seeing the immaculately lit arrangement of three groupings of artworks – each grouping also consisting of three artworks sitting on pedestals of varying heights – visitors may indeed feel like they are in a museum. Among these groupings, a trio of column-shaped pedestals initially makes one think about how some artworks are accorded a presence. Although the pedestal was abandoned in the 20<sup>th</sup> century in order to rethink sculpture, Desjardins has strived to bring it back. Here, the three pedestals have no function other than to be presented as artworks in themselves. Two of them are made in part with plaster; the third, called *Allégorie*, is made entirely of transparent sheets of acrylic.

Thus displayed, these pedestals seem to have been denied their power of elevation and to have been diverted from their function of presenting a statue. This is similar for a work called *Origine*, which is a heap of plaster powder placed on a pedestal and protected in a display case. This “origin” has no connection to a precise model; rather, it identifies the material that makes it possible to duplicate any object. In short, Desjardins's *L'atelier du sculpteur* is less a theatre of representation symbolizing the creative activity of the demiurge artist than a theatre of repetition – a repetition that hides, or disguises, the meaning of what, in a certain vision of art, is considered the origin of the artwork.

**Chloé Desjardins, *Apparition*, 2013.**  
Merisier russe, plâtre, teinture  
et vernis, 38 x 48 x 75 cm (pièce),  
75 x 80 x 105 cm (base).  
Crédit photo : J-F Lamoureux



l'imitation d'un modèle est inopérante. Étant de l'ordre du reproductible tout ce stratagème de faux semblant s'organise au sein d'un jeu de différences, de traces, d'empreintes qui défient la logique du même, de l'identique, de l'idéal.

Quoi qu'il en soit, le dispositif de présentation choisi par Desjardins offre une ambiance muséologique. Même si *L'atelier de l'artiste* interroge le culte de l'art, sa mise en scène n'en favorise pas moins sa valeur d'exposition. En effet, rien ne semble avoir été laissé au hasard. Avec un éclairage soigné, une disposition de trois ensembles d'œuvres eux-mêmes rassemblés par trois et une série de socles à hauteurs variables, le spectateur peut se sentir comme au musée. Parmi ces ensembles, un trio de socles en forme de colonne donne d'abord à penser la prestance accordée à certaines œuvres d'art. Même si, à partir du XX<sup>e</sup> siècle, le socle est abandonné afin de repenser la sculpture, Desjardins s'ingénie à le remettre en scène. Ici, toutefois, ces trois socles n'ont de fonction que de se présenter comme œuvres; deux de celles-ci sont produites en partie avec du plâtre, l'autre, appelée *Allégorie*, est entièrement faite de feuilles d'acrylique transparentes.

Ainsi, tels qu'exposés, ces socles semblent nier leur pouvoir d'élevation et se détournent de leur fonction de mettre en valeur une statue. Il en est de même avec une œuvre ayant pour titre *Origine*. Il s'agit d'un amoncellement de poudre de plâtre placé sur un socle et protégé à l'intérieur d'une vitrine. Cette origine n'a plus aucun lien avec un modèle précis, elle s'identifie plutôt à la matière qui rend possible la mise en œuvre du dédoublement de tout objet. En somme, *L'atelier du sculpteur* de Desjardins est moins un théâtre de la représentation symbolisant l'activité créatrice de l'artiste demiurge qu'un théâtre de la répétition qui masque, déguise le sens de ce que, dans une certaine vision de l'art, on considère comme étant l'origine de l'œuvre d'art.

Comme pour Desjardins, plusieurs des œuvres produites par Papillon résultent de la technique du moulage. Il est loin toutefois de repenser la sculpture en des termes similaires. Et même s'il réfère aussi à certains aspects de l'histoire de l'art, c'est le côté spectaculaire qu'il perçoit dans les styles baroque et rococo, qui attire son attention, notamment lorsque ceux-ci sont présents dans l'art religieux du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans l'histoire de l'art occidental, l'iconographie religieuse occupe une grande part de notre culture visuelle. Cela n'empêche toutefois pas le ton ironique, voire humoristique, que l'art d'aujourd'hui entretient avec le religieux<sup>10</sup>. Mais la référence à cette culture permet surtout dans la production de Papillon, de juxtaposer sur le plan visuel des éléments hétérogènes, de faire coïncider des contrastes. Le titre de l'exposition *Chair et vérité* souligne à sa manière cette tension<sup>11</sup>. Par exemple, le mot « chair » participe à la sensation, voire au désir, tandis qu'il s'associe, pour les catholiques, au péché. Par ailleurs, son homonyme, la chaire, désigne un lieu de prédication. Dans *Anathema*, une exposition présentée antérieurement, la relation au sacré reste tout aussi ambiguë<sup>12</sup>. Sur le plan étymologique, ce mot a beau signifier une offrande, il se transformera rapidement en un acte de condamnation identifié à celui ou celle qui refuse de croire en l'Église.



**Chloé Desjardins, *Origine*, 2013.**  
Feuille d'acrylique, MDF, peinture  
acrylique et plâtre, 25 x 25 x 50 cm.  
Photo : J-F Lamoureux

Œuvre centrale de l'exposition *Chair et vérité, Mon Épiphanie* présente une sorte de statue en forme de personnage placée sur un socle cruciforme. Cette statue aux allures surréelles est transpercée dans sa partie supérieure de plusieurs tiges de bois. Cela donne à imaginer une couronne comme on en trouve dans les œuvres peintes entourant la tête d'un saint, voire du Christ, mais cela rappelle aussi le rituel de l'envoûtement comme si la spiritualité chrétienne pouvait se confondre avec certaines pratiques magiques des religions qualifiées de primitives. Par ailleurs, dans *Anathema*, un buste déposé sur une







Pages précédentes/Previous pages:  
**Dominic Papillon**, Vue d'ensemble,  
 exposition *Drôlerie*, 2014. Photo :  
 avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Ci-dessus/Above:  
**Dominic Papillon**, Vue d'ensemble,  
 exposition *Chair et Vérité*, 2012.  
 Photo : Jocelyn Riendeau.

Many of Papillon's works, like Desjardins's, have been cast – but that is where the resemblance ends. Although Papillon also refers to some aspects of art history in his sculpture, it is his perception of the spectacular in Baroque and Rococo styles – notably when manifested in 17<sup>th</sup> century religious art – that draws his attention.

In the history of Western art, religious iconography has been a prominent part of our visual culture – although today many artists engage with religion using irony and even humour.<sup>10</sup> However in his references to religious culture, Papillon visually juxtaposes heterogeneous elements, making contrasts coincide. The title of the exhibition, *Chair et vérité* (Flesh and Truth) underlines this tension.<sup>11</sup> For example, the word “chair” (flesh) involves sensation, or even desire, whereas for Catholics it is associated with sin. And its homonym, “chaire,” means “pulpit.” In *Anathema*, a previous exhibition, the relationship with the sacred

was just as ambiguous.<sup>12</sup> The etymological root of “anathema” means “offering,” but the meaning was quickly transformed into an act of condemnation identified with those who refuse to believe in the Church.

The central work of *Chair et vérité*, *Mon Épiphanie*, presents a vaguely human-shaped statue placed on a cruciform pedestal. The top half of the surreal-looking figure is pierced with wooden sticks. This brings to mind the halo around the head of a saint or of Christ, as portrayed in paintings, but it also refers to the ritual of enchantment, as if Christian spirituality could be intermingled with certain magical practices of “primitive” religions. *Anathema* featured a bust placed on a column;

colonne fait voir une tête légèrement penchée et sur laquelle repose un enchevêtrement de morceaux de bois rappelant cette fois une couronne d'épines. Une réplique du même buste se trouve dans un espace qui pourrait tenir lieu de crèche. Parallèlement à cette figure évangélique associée à l'imaginaire collectif, d'autres formes, plutôt bizarres, prolifèrent çà et là sur la colonne et les murs de la galerie. Ces excroissances pour le moins étranges accentuent l'aspect intrigant de cette mise en scène.

Dans *Chair et vérité*, au moins trois sculptures dont celles intitulées *Psychomachie* et *Laudativement*, sont aussi dans ce registre et s'imposent de façon indépendante dans l'espace de la galerie. Modelées à la verticale, ces curieuses statues ne ressemblent à rien, sinon peut-être à des créatures fantastiques. En somme, on pourrait rapprocher ces objets hors du commun à la notion d'informe développée par Georges Bataille<sup>13</sup>. Bien autrement que Kierkegaard, Bataille n'a eu de cesse de confronter la question du religieux et du sacré à la conception du savoir absolu hégélien. Par cette idée d'informe, il a aussi remis en question l'esthétique classique, constitutive d'une vision métaphysique du monde. À partir de ce qu'il a appelé le « bas matérialisme », il a donné accès à l'abject, à ce qui, en deçà de la relation sujet-objet renvoie à tout ce qui est imprécis, indéfinissable, par exemple un crachat ou toute autre chose qui excède l'esthétique ayant le jugement de goût comme prémisses.

Outre ces sculptures aux formes imprécises et troublantes qui n'en sont pas moins attrayantes, la plus récente exposition, intitulée *Drôlerie*<sup>14</sup>, propose des œuvres s'approchant davantage de l'imaginaire surréaliste. Parmi celles-ci, deux œuvres intitulées *Monstration I et II* présentent ce qui apparaît comme deux jambes faites de porcelaine avec un trou à la hauteur de ce que l'on pourrait considérer comme le bas-ventre. Ce genre de poupée, n'ayant que les membres inférieurs du corps à montrer, n'aurait pas déplu à Bataille. Hormis cette *Grande tête*, un buste sans visage fait de plâtre, *Tête de faune* fait allusion bien sûr, par son titre, aux divinités sylvestres de la mythologie gréco-latine. Papillon en fait toutefois une figure grotesque misant sur l'amalgame de deux formes, qui ne correspond plus à l'image convenue. Tandis que le faune associe le genre humain à l'animal et qu'il prédispose notre imaginaire au fantastique, il transgresse, du coup, une limite à partir de laquelle il devient impossible de magnifier la beauté du corps dans son humanité.

Cette confusion homme-animal est clairement exposée avec l'œuvre *Faramine*. Provenant de l'ancien français, ce mot signifie bête fantastique. Ressemblant à un jouet, cette représentation stylisée d'un sphinx n'est pas banale. Dans son *Esthétique*, Hegel associe le sphinx de l'ancienne Égypte au symbolisme. Il incarne mieux que tout l'esprit encore prisonnier de la force brutale de l'animal. Toutefois, au sein de cette exposition, *Faramine* de Papillon semble davantage souligner, par la répétition humoristique d'une légende, le retour du sphinx détenteur d'une énigme sur ce qu'est l'humain, pour ne pas dire sur ce qu'est l'art.



**Dominic Papillon**, *Tête de faune*,  
 exposition *Drôlerie*, 2014.  
 Plastique uréthane, bois (noyer).  
 Photo : avec l'aimable  
 autorisation de l'artiste.

Depuis les années 1960, l'esprit humoristique a envahi la sculpture contemporaine. On le retrouve notamment dans l'univers fantaisiste d'Arguin. Univers qui se déploie dès sa pratique performative commencée en 2004. Comme gestuelle du corps agissant dans un espace où le public est convié, la performance est une sorte de sculpture de soi. D'un point de vue strictement philosophique, la sculpture, chez les philosophes anciens était de l'ordre de la subjectivité, de l'attitude à prendre vis-à-vis soi et les autres. Ce n'est qu'au XX<sup>e</sup> siècle que l'éthique comme pratique de soi se déplacera dans le champ d'une esthétique proprement artistique<sup>15</sup>.

Toutefois, chez Arguin, la performance a toujours été l'occasion de mettre à profit la construction de quelques menus objets permettant le développement de la trame narrative. De plus, lors de ses performances, notamment dans *Sketches and Equivalences*<sup>16</sup>, ces objets fabriqués de toutes pièces lui permettent d'introduire dans ses actions corporelles un environnement ludique. Mais, depuis quelques années, Arguin va préférer se tourner principalement vers la sculpture. Contrairement à Desjardins ou Papillon, sa façon de faire est loin des pratiques sculpturales traditionnelles. Inspirées, notamment par le design



on the slightly tilted head is an untidy arrangement of wooden pieces – in this case reminiscent of a crown of thorns. A replica of the same bust is found in a space that could be a nativity scene. Near this evangelical figure, associated with the collective imagination, other rather bizarre forms proliferate here and there on the column and the gallery walls. These strange – to say the least – outgrowths accentuate the intriguing aspect of this installation.

In *Chair et vérité*, at least three sculptures, including those called *Psychomachie* and *Laudativement*, are also of this register. Vertically cast and standing independently in the gallery space, these strange and unusual statues resemble nothing except, perhaps, fantastical creatures. Thus, these objects could be likened to the notion of formless developed by Georges Bataille.<sup>13</sup> In contrast to Kierkegaard, Bataille constantly juxtaposed the issue of the religious and the sacred with the Hegelian conception of absolute knowledge. With the idea of the formless, he also challenged the classical aesthetic that is integral to a metaphysical vision of the world. What he called “low materialism” gave access to the abject, to that which is below the subject-object relationship and refers to things that are imprecise, indefinable – for example, a gob of spittle or any other thing outside the aesthetic that uses taste as a premise for judgment.

Moving away from these sculptures with imprecise and disturbing shapes that are nonetheless attractive, Papillon’s most recent exhibition, *Drôlerie*,<sup>14</sup> features artworks that tend more toward surrealism. Two works, *Monstration I* and *Monstration II*, present what seemed to be a pair of legs made of porcelain with a hole in what might be considered the lower abdomen. This type of doll, with only the lower limbs presented, perhaps would not have displeased Bataille. Apart from *Grande tête*, a faceless bust made of plaster, there was *Tête de faune*. The title alludes, of course, to the forest divinities of Greco-Latin mythology; Papillon, however, made a grotesque figure based on an amalgam of two forms that do not correspond to the expected image. Whereas the mythical figure of the faun combines the human and the animal, allowing us to imagine the fantastic, at the same time it transgresses a limit beyond which it becomes impossible to idealize the beauty of the body in its humanness.

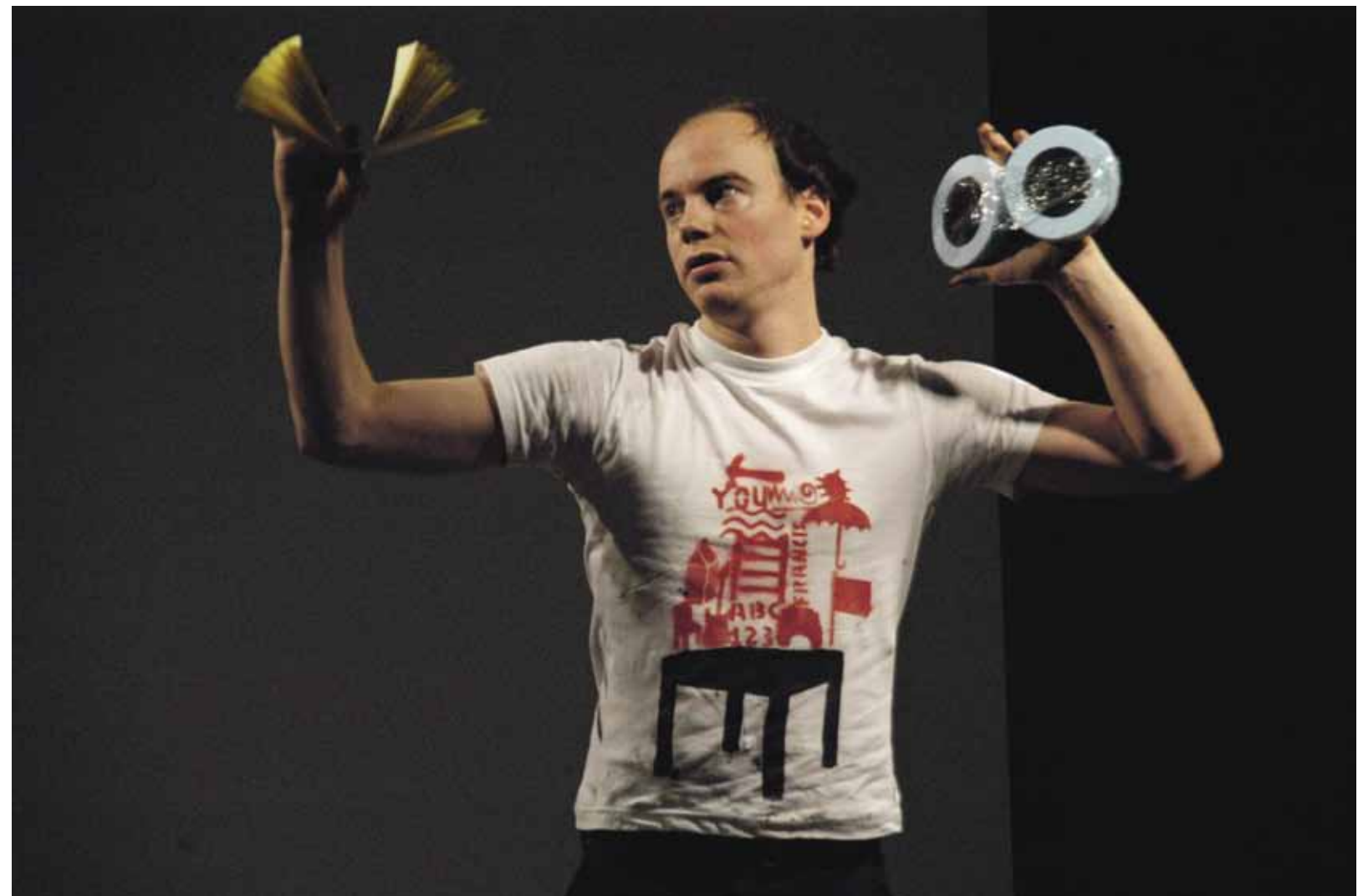
This confusion between human and animal is clearly shown in the work *Faramine* – a word, from old French that means fantastic beast. This stylized representation of a sphinx, resembling a toy, is rather out of the ordinary. In his *Aesthetics*, Hegel associates the ancient Egyptian sphinx with symbolism because it embodies the spirit still imprisoned by the animal’s brute strength better than anything else. However, in this exhibition, Papillon’s *Faramine* seems instead to underline, through the humorous repetition of a legend, the return of the sphinx that holds the answer to the enigma of what it is to be human, not to mention what is art.<sup>15</sup>

Since the 1960s, contemporary sculpture has been invaded by a sense of humour. It is found, notably, in Arguin’s whimsical world, which he deployed right when he began his performance practice in 2004. As body language active in a space to which the public is invited, the performance is a sort of sculpture of the self. From a strictly philosophical point of view, ancient thinkers saw sculpture as being on the order of subjectivity – of the attitude to take with regard to oneself and others. It was only in the 20<sup>th</sup> century that ethics as practice of the self would shift to the field of aesthetics specific to art.

Arguin has always taken the opportunity afforded by his performances to cobble together small objects that enable him to develop a narrative line. During his performances, notably in *Sketches and Equivalences*,<sup>16</sup> he has used these objects, made from scratch on the spot, to introduce a sense of playfulness into his gestural actions. For the past few years, though, Arguin has turned mainly to sculpture. Unlike Desjardins or Papillon, he has little to do with traditional sculpture practices. His works, inspired by industrial design and new technical image-making processes, are produced from everyday materials such as paper, cardboard, Styrofoam, and wood. Instead of carving, casting or modelling, Arguin prefers to assemble, glue and construct.

For instance, an exhibition titled *Mes économies*<sup>17</sup> featured a monumental sculpture made of an assemblage of containers, most of them square or rectangular, sitting on trestles. Some of the boxes are made of plasterboard and piled up precariously, suggesting the fragile relationship that is exerted between balance and imbalance. On these white boxes, Arguin has drawn mostly geometric motifs. The other boxes are inspired by random objects and reproduced mainly with coloured cardboard. This arrangement of various elements is put together with limited means and resembles a makeshift concoction. Tinkering about is an activity that is basically associated with child’s play. In fact, *Mes économies* is sort of like a set of building blocks and suggests the idea of happiness, especially because it focuses solely on the pleasure of playing.

The same good-natured spirit is found in the exhibition *Modèles à suivre*.<sup>18</sup> The slightly mischievous title may be seen as a nod to the miniature models that people make following exact directions. It could also be making fun of a tradition that advocates imitation as an educational process. And yet, most of the works in the exhibition are oversized objects. Among them is an arrangement of pastel-coloured, slightly tilted boxes that refer, image-wise, to the idea of a mattress. There is also an immense polyhedron placed on a wooden dolly, ready to be moved. On some of its Tyvek-covered surfaces, Arguin has drawn the features of a face in black, wearing what seem to be goggles over the eyes. On top of the object, an interlaced tangle of wood planks and pieces of painted polystyrene might bring to mind a tuft of hair. These rather amusing sculptures appear to have links to the world of comic



Francis Arguin, *The World is a Table*, 28 octobre 2008, XPace Cultural Center, Toronto. Photo : Henry Chan.

industriel et les nouveaux procédés techniques de fabrication d’images, ses œuvres sont pour la plupart produites de matériaux banals tels le papier, le carton, la styromousse et le bois. Ainsi, au lieu de tailler, mouler, modeler, Arguin préfère assembler, coller et construire.

Une exposition intitulée *Mes économies*<sup>17</sup> montre justement une sculpture en forme de monument produite d’un assemblage de récipients, souvent carrés ou rectangulaires, montés sur des tréteaux. Certaines de ces boîtes faites de placoplâtre et imbriquées les unes aux autres suggèrent le fragile agencement qui s’exerce entre l’équilibre et le déséquilibre. Sur ces boîtes blanches, Arguin intervient avec des dessins aux motifs surtout géométriques. Les autres boîtes sont inspirées d’objets rencontrés sur son passage et reproduites principalement avec du carton coloré. Cet agencement de différents éléments mis en œuvre avec une économie de moyens se rapproche du bricolage. Or, bricoler est une activité qui s’associe fondamentalement au jeu chez les enfants. D’ailleurs, *Mes économies* est comme une sorte de jeu de blocs et suggère l’idée du bonheur, surtout lorsque celle-ci vise le seul plaisir de jouer.

Le même esprit bon enfant se trouve dans l’exposition intitulée *Modèles à suivre*<sup>18</sup>. Le titre, légèrement malicieux, peut être vu comme un clin d’œil aux modèles miniatures que l’on fabrique en suivant des consignes bien définies. Il pourrait également se moquer d’une tradition qui préconise l’imitation comme processus d’éducation. Par ailleurs, la plupart des œuvres présentées sont des constructions d’objets surdimensionnés. Parmi celles-ci, on trouve un agencement de trois boîtes légèrement penchées de couleurs pastel qui reprennent de façon imagée l’idée du matelas. Il y a aussi un immense polyèdre déposé sur un support en bois avec des roulettes prêt à se déplacer. Sur certaines de ses surfaces recouvertes de Tyvek, Arguin a dessiné en noir les traits d’un visage portant sur les yeux ce qui semble être des lunettes de natation. Sur la surface du haut, un entrecroisement de planches de bois et de morceaux de polystyrène peints donnent à imaginer une touffe de cheveux. Ces sculptures plutôt amusantes ne sont pas sans liens avec l’univers de la bande dessinée. Par leur aspect cocasse, on est loin du mystérieux polyèdre du sculpteur Giacometti intitulé *Cube* et qu’il identifiait aussi à une tête.

Pages suivantes/Following pages:  
Francis Arguin  
Sans titre, exposition *Modèles à suivre*, 2012. Bois, Tyvek, polystyrène. Photo : Marie Gilbert.  
*Mes économies*, 2010. Bois, carton, placoplâtre. Dimensions variables. Photo : Yvan Binet.





Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

strips. Their humorous aspect places them at a considerable distance from sculptor Giacometti’s mysterious polyhedron titled *Cube*, which he also identified with a head.

Sculpture de Giacometti, 1960

Unlike abstract art, Arguin’s work brings us, through his choices and materials, into the everyday world. But, as in his performances, the everyday isn’t necessarily confined to a routine and models to follow. His most recent exhibition, *Constructions discutables*,<sup>19</sup> inspired by tendentious architectural forms, gleaned on the Internet and in tune with our industrial era, is composed of sculptures that in fact were reproduced for their eccentricity. One structure is reminiscent of a covered bridge; another, a cupola with a top slightly ajar; and yet another, a huge scaffolding bearing some resemblance to an inverted Hydro-Québec pylon. If one refers to the exhibition title, “debatable structures,” these flatly absurd pieces, made of wood, fibreboard panels, mortar and modelling clay among other things, take us far from modern sculpture. Nevertheless, they deal with the sensations of an era in search of poetry.

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

“The possible, or I shall suffocate,” said Deleuze, taking up Kierkegaard’s idea. And yet, this possible at the core of an aesthetic of repetition is far from being an evasion, a means of escape, turning one’s back on the real world. For Deleuze and Guattari, the possible as an aesthetic category heralds a liberation. The possible in art reminds us that nothing is given or predetermined. In this sense, it is opposed to the virtual, which has begun to suffocate us.<sup>20</sup> In contrast to the expanding empire of the virtual, the possible makes possible. It adds new variations to the world. And of course, this play of possibles occurs not only in the field of sculpture but also in all fields where, for better or worse, we must still talk about creation.

Translated by Käthe Roth

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

- Gilles Deleuze and Félix Guattari. *What is Philosophy?*, trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press, 1994, p. 177. Deleuze used this phrase several times, notably in *Image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, p. 221.
- Sören Kierkegaard. *Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2012, pp. 98ff.
- Johan Winckelmann. *Réflexions. Sur l’imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, Éd. Aubier, coll. Bilingue, 1990.
- Hegel. *Esthétique*, vol. 2, Paris, Éd. Le livre de poche, 1997, p. 126.
- Gilles Deleuze. *Différence et répétition*, Paris, Éd. Presses universitaires de France, 1968.
- “Composition, composition is the sole definition of art.” Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?*, p. 191.
- The exhibition *L’atelier du sculpteur* was presented at the Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal in Montreal from November 22, 2013 to January 12, 2014.
- The exhibition *Quelque chose* was presented at Galerie B-312 in Montreal from October 11 to November 10, 2012.
- Deleuze. *Différence et répétition*, p. 167.
- Catherine Grenier. *L’art contemporain est-il chrétien?*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 2003.
- The exhibition *Chair et vérité* was presented at Sporobole, in Sherbrooke, from November 8 to December 9, 2012, and at Regart, centre d’artistes en art actuel, in Lévis, from March 22 to April 21, 2013.
- The exhibition *Anathema* was presented at Galerie Verticale, in Laval, from May 9 to June 19, 2010.
- Georges Bataille. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, trans. by Allan Stoekl with Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie Jr., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, p.31.
- The exhibition *Drôleries* was presented at CIRCA, in Montreal, from February 22 to March 29, 2014.
- Nicolas Bourriaud. *Formes de vie. L’art moderne et l’invention de soi*, Paris, Éd. Denoël, 1999.
- The performance *Sketches and Equivalence* was presented at Walden Affairs, in The Hague, on October 24, 2009.
- The exhibition *Mes économies* was presented at L’œil de Poisson, in Quebec City, from November 5 to December 5, 2010.
- The exhibition *Modèles à suivre* was presented at Regart, centre d’artistes en art actuel, in Lévis, from January 28 to February 28, 2010.
- This exhibition was presented at Action Art Actuel, in Saint-Jean-Sur-Richelieu, from March 21 to April 27, 2013; at Galerie B-312, in Montreal, from May 30 to June 29, 2013; and at Vaste et Vague, in Carleton-Sur-Mer, from September 13 to October 18, 2013.
- Jean-Luc Marion. *Le virtuel et le possible*, lecture at the Académie française, October 25, 2012.

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

Sculpture de Giacometti, 1960

**André-Louis Paré** is an art critic and theoretician, who writes for various Quebec contemporary art magazines and is the author of a number of opuscles and catalogue essays. He was co-curator of the third edition of Manif d’art (Quebec City, 2005) and the exhibition *Québec Gold* in Reims, France, in 2008, and curator of Daniel Olson’s exhibition *Hors de moi/Beside Myself*. Since December 2013, he has been the editor of *Espace*.

À titre de critique et théoricien de l’art, **André-Louis Paré** collabore à diverses revues québécoises dédiées à l’art contemporain. Il est aussi l’auteur de plusieurs opuscles et textes de catalogue. Il a cosigné le commissariat de la troisième édition de la Manif d’art (Québec, 2005) ainsi que l’exposition *Québec Gold* qui s’est tenue à Reims (France) en 2008. Il a été commissaire de l’exposition *Hors de moi/Beside Myself* consacrée à l’œuvre de Daniel Olson. Depuis décembre 2013, il est directeur de la revue *Espace*.