

Lisette Lemieux, l'essence des mots



Lisette Lemieux, l'essence des mots

**Texte de Laurier Lacroix, commissaire de l'exposition
présentée au Musée de Lachine du 4 mai au 27 novembre 2016
dans le cadre du projet Qui ne dit mot**

Les mots ont-ils une forme ? Rimbaud imaginait que les voyelles se présentaient colorées dans leur substance. Pour Claudel, le mot a une âme. « Entre le signe graphique et la chose signifiée, il y a un rapport¹. » Et de fournir l'exemple du mot *toit*. « Les deux barres du T donnent les versants et cet abri dont les montants de la même lettre forment les parois. Le O c'est la table où la famille prend ses repas et le I c'est le feu ou le foyer avec la légère fumée qui s'en élève. » Ainsi, le mot s'incarnerait dans la matérialité de la réalité qu'il désigne comme le suggèrent les systèmes d'écritures idéographiques par le moyen du pictogramme ou de l'idéogramme.

Pour Lisette Lemieux également, les mots empruntent une forme qui traduit un sens. C'est ce postulat que l'artiste reprend à son compte dans plusieurs œuvres qui jalonnent sa carrière et qui démontrent sa fascination pour le signe graphique et les mots, la langue et le langage, les locutions courantes et la littérature. Cette quête sur les mots et les concepts, abstraits de nature, prend dans son travail des aspects bien concrets, par l'examen des différentes formes de communication langagière : texte officiel ou littéraire et expressions vernaculaires. Chez elle, l'univers langagier est matières, images, formes et volumes.



Depuis maintenant quarante ans, Lisette Lemieux (née à Arthabaska en 1943, vit et travaille à Montréal) construit un œuvre autour d'enjeux liés à différentes manifestations de la culture en interrogeant les propriétés de la lumière. Elle est interpellée par notre condition de vie en milieu nordique qui a permis de développer des traditions singulières à partir des réalités topographique, historique, spirituelle et linguistique qui sont les nôtres. Il ne s'agit pas au premier titre d'une production de caractère identitaire bien que cet aspect sous-tende sa réflexion. L'on y retrouve surtout une recherche formelle, où prime l'emploi de matériaux et de techniques peu usités et un métier attentif. La pensée de Lisette Lemieux et son regard de nature philosophique sur notre identité et ses déclinaisons constituent un apport singulier à l'art au Québec. La question de la temporalité joue un rôle majeur dans son travail dans la mesure où c'est dans sa conscience du temps, de la durée, qu'elle inscrit cette recherche sur la mémoire culturelle.

Son art s'intéresse à ce qui nous est le plus familier et qui n'est pas nécessairement ce qui nous est le plus connu. Le corps que nous habitons, la vie que nous menons sont remplis de mystères. C'est ce que suggère, par exemple, sa sculpture *Matière grise* (2007, Musée de Lachine) qui épouse la forme d'un cerveau géant et diaphane dont les hémisphères aux multiples circonvolutions sont chargés de sillons qui, comme des rhizomes en nombre illimité, évoquent la nature encore insaisissable du pouvoir de cet organe au cœur des réseaux qui constituent notre organisme. Si la nature énigmatique des personnes et de plusieurs réalités qui constituent notre quotidien est manifeste, cela l'est également du langage et de la parole. Tout comme certaines réalités échappent à notre connaissance, la langue que nous parlons, celle dite maternelle et, encore plus, celles partagées par les autres populations demeurent des sujets à connaître et à étudier.

C'est cette exploration, entre autres, qu'a entreprise Lisette Lemieux en adaptant son langage plastique à un travail de reconstitution de l'oralité, de l'écriture et de la langue française par le biais de la sculpture. Elle poursuit toujours sa recherche sur la lumière entreprise dès 1976, en y insérant également un questionnement sur les expressions que nous avons emmagasinées, les formes culturelles qui en sont issues et l'origine du langage. Ainsi, l'œuvre *Fractuosités* (1996, propriété de l'artiste) entre en dialogue avec *Matière grise* en présentant sur trois colonnes de verre, organisées en prisme, trois mots : *replis mnémoniques*, *interstices* et le néologisme *fractuosités*. Le matériau transparent modifie la forme des mots évocateurs du vide, d'un espace

invisible où peuvent se loger la connaissance et l'expérience sensible et les significations qu'on leur accorde par le biais de la parole.

Durant les vingt premières années de sa carrière, Lisette Lemieux s'intéresse particulièrement aux propriétés des matières transparentes et réfléchissantes : le polyester, le plastique, l'acrylique et surtout le verre (gravé à froid, au jet de sable, à l'acide, soufflé, dépoli). Les plans sont superposés, découpés et s'érigent en pièces monumentales en dépit de la fragilité du matériau. Son intérêt porte principalement sur la lumière, même dans son aspect immatériel, comme moyen de structurer l'espace.

C'est par une série d'œuvres qui prennent la forme de 36 colonnes, présentées sous le titre *Verticalités* en novembre et décembre 1987 à la Galerie du Musée du Québec, que la sculpteure apprivoise d'autres matériaux que le verre, le bois et le métal, ces deux derniers qui jouaient un rôle porteur dans sa production antérieure. Il s'agit de matières différentes, des objets intégrés aux structures de verre et de silicone qui constituent les colonnes. On y retrouve, entre autres objets, des pinces à linge, des épingles de sûreté, des sacs ziploc, des agrafes, une chaînette, du papier. Cette première incursion au pays des produits manufacturés sera suivie dès le début des années 1990 par d'autres œuvres réalisées souvent à partir de formes et d'objets trouvés et qui seront chargées de porter les mots.

Faisant partie d'une série de vingt-sept pièces qui reprennent la silhouette et l'échelle du corps humain et qui furent exposées en 1991 sous le titre *Corpus et urniformes*, la sculpture *Fragilis* (1990, collection du Musée de Lachine) est recouverte de laine d'acier. Sa surface est creusée d'expressions que l'on retrouve sur les colis fragiles et qui invitent à prendre soin des objets. La forme qui suggère un corps momifié est recouverte des mots souvent utilisés dans le transport des œuvres d'art : haut, fragile, ne pas laisser tomber, manipuler avec soin, verre, par exemple. La sculpture, même si elle délaisse le verre, emprunte une matière fragile, poreuse et friable, la laine d'acier. La surface apparemment soyeuse et grise du matériau n'est pas sans rappeler les tracés au graphite dont, pour un effet de trompe-l'œil imitant le métal, elle recouvrait certaines de ses œuvres de verre, usage qu'elle continue de pratiquer dans plusieurs pièces.

La même couleur fournie par le plomb se retrouve dans le relief *Les « mots » de corps* (1991, collection privée) où le texte est tramé sur une grille de métal découpé épousant la forme d'une robe avec des bandes qui peuvent être rabattues, rappelant le jeu qui permet de revêtir une silhouette de carton de plusieurs costumes. Ici, ce sont les expressions courantes qui se rapportent au corps qui sont retranscrites. Lisette Lemieux puise dans le langage des comparaisons courantes qui réfèrent aux qualités et aux gestes associés au corps : sauver la face, avoir le cœur sur la main, se dilater la rate, coûter la peau des fesses, avoir l'estomac dans les talons, prendre ses jambes à son cou. L'anatomie est ainsi mise en signe dans cette enveloppe de la langue parlée.

Alors que l'artiste a déjà eu l'occasion de réaliser des œuvres dans le cadre du programme d'intégration de l'art à l'architecture (ex. Centre d'hébergement Armand-Lavergne, Institut canadien-polonais de bien-être, Bibliothèque Jean-Corbeil (Montréal), école primaire de l'Aquarelle (Saint-Hilaire)), la réalisation d'une œuvre d'intégration sur les murs anciens de la Maison de Mère d'Youville (Vieux-Montréal) lui fournit l'occasion d'insérer un texte. *Persiennes* (1991) prend la forme de bandeaux de laiton gravé et oxydé. Cette fois, c'est une pièce d'archive historique qu'utilise l'artiste alors qu'elle reproduit à l'identique les lettres patentes signées le 15 avril 1694 à Versailles par Louis XIV et par lesquelles il autorise l'établissement d'un hôpital dans l'île de Montréal.

En reprenant le texte original de la fondation de l'Hôpital général, Lisette Lemieux refonde en quelque sorte l'institution et fournit des indices de la mémoire du lieu permettant de la lire publiquement et de manière pérenne. Cette localisation dans l'emplacement des trois fenêtres de murs lui a suggéré l'idée de lattes de métal prenant la forme de panneaux à claire-voie. La persienne filtre les rayons de lumière « grâce auxquels toutes les couleurs des ténèbres (des rouges exquis, des bleus divins, des jaunes 'amarillos') apparaissent et disparaissent comme des génies des Mille et Une Nuits¹¹. » Elle isole tout en permettant à l'air de circuler, de maintenir le contact avec le monde extérieur. N'est-ce pas là tout le pouvoir de la lecture ?







Regard sur le fleuve (1992) se situe en continuité avec cette production de caractère intimiste de trouées de lumière. L'œuvre monumentale est réalisée à l'occasion du 350^e anniversaire de la ville de Montréal et la sculpture est installée au parc Stoney Point de Lachine, là où le fleuve s'élargit et devient le lac Saint-Louis. L'immense plaque d'acier corten (3,12 x 6,50 m) se dresse devant le Saint-Laurent. Le mot FLEUVE découpé dans le métal s'inscrit sur le fond du ciel alors que l'effet d'un reflet des lettres suggère leur mouvement sur l'eau. En combinant la verticalité de la plaque à l'horizontalité du mot, l'artiste double la présence du fleuve dans l'infini du paysage. Le miroitement des lettres qui se lisent dans la vibration de la lumière souligne la fluidité et la volumétrie du cours d'eau dont le nom générique s'avance majestueux sur le panorama.

Cette manière de prélever le mot, de le faire surgir par retrait de la matière se retrouve sous une tout autre forme dans l'œuvre *Gommer* (2014, propriété de l'artiste). Elle résulte de la disposition en lignes parallèles de rognures de gomme à effacer placées entre trois feuilles de verre. L'image d'une page de texte s'impose, faite des filaments de caoutchouc noirci par les mots prélevés dans d'autres livres. Les mots tracés à la mine de plomb dans ces ouvrages et leur mémoire compressée se retrouvent dans la matière filandreuse qui fournit une nouvelle calligraphie.

D'autres œuvres récentes comme *Dé-codage* et *Surjet* (2014, propriété de l'artiste) utilisent la pratique de la soustraction pour développer une écriture à même les interstices. Dans ces réalisations, le papier translucide est perforé de milliers de trous d'aiguille appliqués par bandes horizontales qui font des trouées plus ou moins béantes. La feuille enregistre une graphie, différente au recto et au verso en raison de la pression exercée sur le papier creusé ou soulevé, et un nouveau langage réversible surgit. On y lit les activités de la terre et de la mer, ondes sismiques ou mouvements des marées, bouillonnement de la neige et effets de vapeur. Une connaissance, au-delà du langage, naît de la combinaison des vides et des pleins, de l'association du négatif et du positif.

Cette volonté de pénétrer la connaissance des éléments naturels en s'appropriant la forme des mots qui les désignent se retrouvait dans deux autres œuvres à caractère imposant; *Frise arbrière* (1992), qui est sujet à une nouvelle disposition au Musée de Lachine en 2016, et *Table de matières de supports du savoir* (1994), également réorganisée lors de son installation définitive à la Bibliothèque de Parc-Extension en 2002. Dans le premier cas,

il s'est agi de reconnaître les noms de 17 essences indigènes du Québec inscrits dans le bois même. Les lettres découpées sont cernées d'un effet de lamelles comme si les mots rayonnaient de la matière ligneuse. Chaque nom est accompagné d'une planchette de l'espèce correspondante. L'ensemble permet d'apprécier la variété des teintes et des veinures et la richesse de la forêt boréale.

Pour *Table de matières de supports du savoir*, ce sont les premières lettres des « 46 matières qui ont servi à transmettre le savoir à travers l'histoire » qui sont taillées à même ces matériaux. Comme l'écrit l'artiste : « Des matières comme l'ardoise, l'argent, le bronze, la cire, l'épicéa, la fibre optique, l'os, le papier, le papyrus, le parchemin, la pierre calcaire, le plâtre, le plomb, la soie, et autres supports composites, sont disposées sous forme de panneaux étagés, placés par ordre alphabétique. Des panneaux vierges complètent ce répertoire de matières, auxquelles pourraient s'ajouter d'autres, susceptibles de transmettre les connaissances. »

Dans ces deux œuvres, Lemieux procède à un inventaire de l'environnement. Il s'agit des supports traditionnellement associés à la construction et à la tradition même de la sculpture et des métiers d'art ainsi que des substrats de l'écriture. Elles se complètent comme un projet de cataloguer les univers de la nature et de l'écriture qui favorisent l'expression artistique. Projet encyclopédique et utopique que celui de condenser l'ensemble d'un phénomène et d'une évolution comme les espèces naturelles ou la culture^{III}.

Le livre unique *De quibusdam fulturis culturae (Des supports du savoir)* (1994, collection Bibliothèque et Archives Canada) reprend sous une autre forme cette collecte des matières symbolisées par la première lettre du mot gaufrée dans le papier, lettre qui est formée de la matière même du mot qu'elle désigne. La mise en valeur de la lettre initiale, comme une lettrine dans les manuscrits enluminés médiévaux, souligne d'une autre manière comment la graphie du mot origine et s'incarne dans la réalité des éléments. L'artiste affirme que : « Cette table des matières redonne à l'organique comme au composite, au minéral comme au végétal leur pouvoir d'évocation, au même titre que les savoirs qu'elles supportent ». Elle suggère ainsi la corrélation entre le monde matériel et sa désignation. La matière préexistant au langage, la connaissance trouve dans l'étude de ces éléments les informations qu'elle décode et constitue en savoir.



L'art de Lisette Lemieux procède de ce travail d'accompagnement de la connaissance telle que l'expérience et l'étude permettent de les aborder. On retrouve dans son travail à la fois des figurations de l'émergence de la culture en même temps que certaines de ses formes les plus achevées dans la musique et la littérature.

Trois œuvres serviront d'exemples à cette recherche initiale de sens que figure l'alphabet. *Le creuset de mots* (1992, propriété de l'artiste), *L'arbre de la connaissance* (2005, Hôpital Saint-François d'Assise, Québec) et *Méiose* (2011, propriété de l'artiste) se présentent sous la forme de juxtapositions de lettres découpées dans le métal ainsi qu'on les retrouve préfabriquées dans le commerce pour servir d'emporte-pièces. Dans le premier cas, elles sont disposées au hasard dans le fond d'une vasque, dans le second elles sont placées dans la silhouette d'un arbre devant une fenêtre, enfin elles s'agglutinent pour former les mots *savoir* et *dire* à l'intérieur des deux cercles concentriques qui se rejoignent. Au sujet de cette œuvre, l'artiste écrit : « La disposition fortuite des lettres et leur décodage difficile renvoient à la complexité de l'ADN du vivant, de l'humain par conséquent, dont le séquençage réclame un patient travail de la part du chercheur penché sur ses spécimens de laboratoire pour en percer les mystères. »

Ainsi, les possibles de l'alphabet contiennent en puissance tout le vocabulaire, et la formation des mots renvoie soit à un jeu de hasard, les lettres étant placées dans un bol d'où il faut les prélever; soit qu'elles sont disponibles depuis la création du monde dans la frondaison de l'arbre de la connaissance; soit encore qu'elles s'incarnent lors de la formation de la cellule. Qu'il renvoie à des causes spirituelle, naturelle ou encore au hasard, le langage prend forme dans la multitude des combinaisons imaginables de ses éléments de base pour rendre compte de la totalité de l'environnement. De cet amoncellement/éparpillement surgissent des rassemblements, des associations, une réunion de lettres qui fournit la substance de la connaissance.

À force de se poser des questions sur la genèse des mots, leur étymologie et leur signification, il était sans doute inévitable que la littérature fasse incursion dans le travail de Lisette Lemieux. Cet aspect n'est pas dominant dans son œuvre, mais il correspond à des perspectives qu'elle exploite, par ailleurs, perspectives liées au rythme, à la temporalité et à l'écologie^{IV}.



Le titre du roman de Stendhal *Le rouge et le noir* est détourné dans l'œuvre éponyme (1998, galerie Éric Devlin) qui surprend par son matériau. La forme sphérique est omniprésente dans son travail et ici elle évoque celle de la Terre. Cependant, elle est constituée d'allumettes et peut à tout instant provoquer une détonation. Couleur et temporalité sont réunies, le soufre de certaines allumettes ayant été brûlé ou non, la combinaison des couleurs rouge et noire rappelle l'interpénétration des éléments contrastants qui constituent notre planète et les chocs qui se produisent lors de leur rencontre. La nature inachevée de la sphère, déjà détruite ou en voie de constitution, ajoute à la notion de durée.

Des citations tirées du monde de la musique constituent le haut-relief À « portée » de mains (1992, collection privée). Trois paires de mains de bois articulées retiennent chacune une citation comme des portées musicales qui se transforment en page de notations. Les notes deviennent des mots qui insufflent leur rythme à l'espace défini par les mains tendues. Chaque phrase tirée d'univers fort différents porte cependant sur un aspect de l'art : son exécution (*Nul ne modèle sa main sur ses instruments*. Abou al Haytam de Gargan), son interprétation (*Les barres de mesure disparaissent ; il ne reste que le souffle*. Georges Nicholson), et l'expérience esthétique qu'il provoque (*La musique, souvent, me prend comme une mer*. Charles Baudelaire). En évoquant l'inspiration, le style et l'émotion, Lemieux énonce son credo artistique et sa foi dans le pouvoir d'échange et de communication de l'art entre le créateur et le public.

Credo affirmé dans l'œuvre d'intégration *Kristallnacht* (2002-2003, Centre commémoratif de l'Holocauste à Montréal) alors que les mots APPRENDRE – RESENTIR – SE SOUVENIR sont découpés en français, en anglais, en hébreu et en yiddish et remplis de verre trempé fracassé (la Nuit de cristal du 9 novembre 1938 en Allemagne est le thème de cette œuvre). Lemieux transforme la déflagration, le drame historique en message d'espoir. En effet, le rétro éclairage fait passer ces mots du sombre au clair laissant filtrer par cette clarté retrouvée un peu d'espérance grâce à ces verbes d'action instigateurs de connaissances, de sentiments et de mémoire.

Le temps qu'impliquent la création et la réception de l'œuvre est un leitmotiv de son travail que l'on trouve célébré dans plusieurs sculptures. La reprise de la phrase du poème de Lamartine « *Ô temps suspends ton vol* » (1997, propriété de l'artiste) connaît une adaptation lyrique. Les lettres sont pixelisées en quelque sorte par la

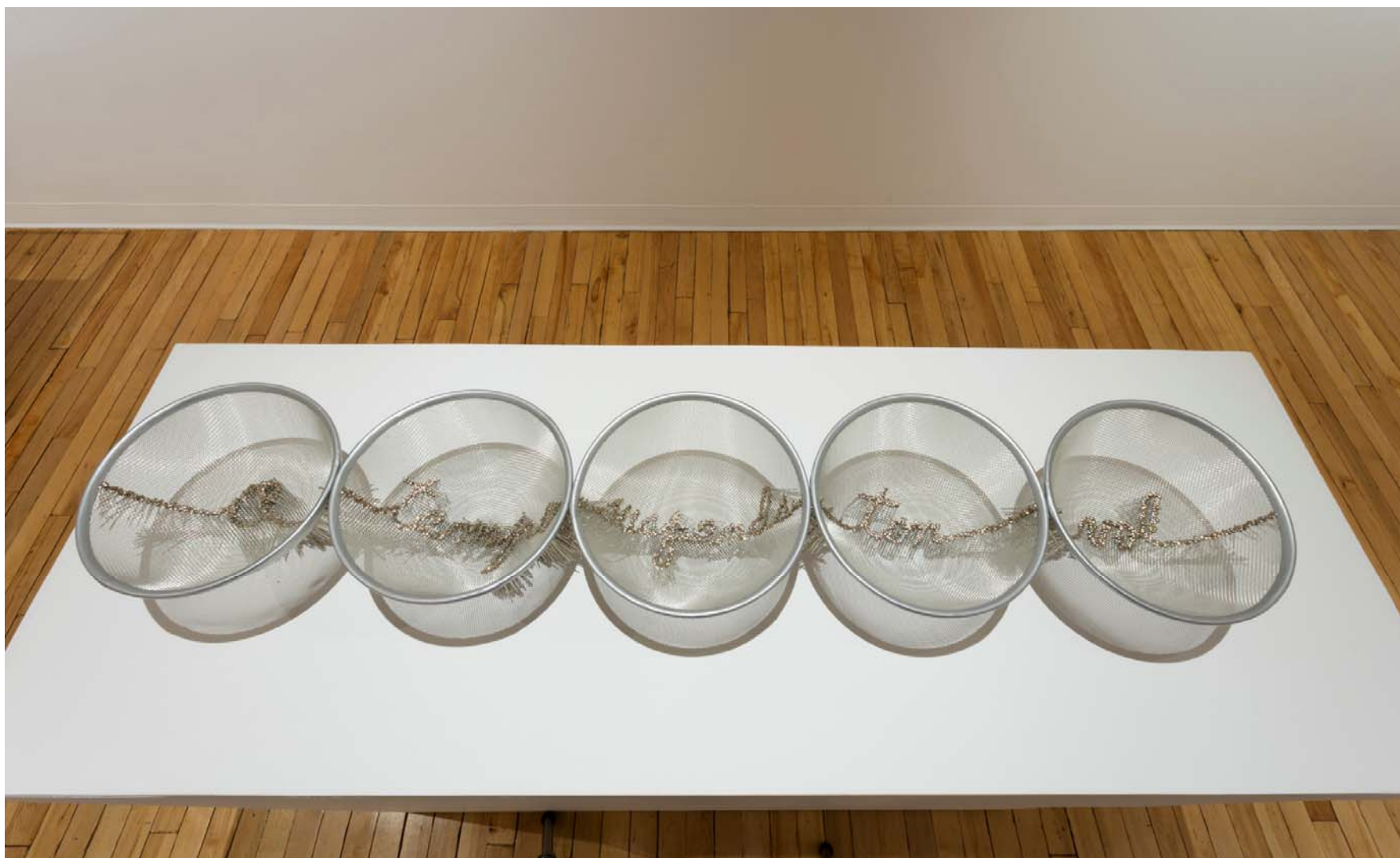
configuration d'épingles qui glissent à travers le filtre de cinq passoires. Les mots fuient à travers ces demi-sphères comme un sablier laissant s'écouler le temps. Impossible de l'arrêter, on ne peut tout au plus que constater son inexorable course entraînant même l'art avec lui.

Ces notions de temps ralenti et retenu se retrouvent également dans plusieurs autres œuvres dont la colonne *Totemps* (2001, Musée de Lachine), où la mention des jours de la semaine s'enroule indéfiniment sur le cylindre, créant par ce déroulement un recommencement ininterrompu de la durée au quotidien. Elle prend forme également dans l'assemblage *Entre-temps* (2013, propriété de l'artiste) alors que les lettres du mot entre-temps sont découpées à plusieurs reprises sur une feuille de papier entre deux morceaux de tarlatane et qu'elles filtrent la lumière. Cette portion d'espace intermédiaire entre le tissu devient le lieu d'un intervalle où le mot prend subtilement son relief, tantôt clarté, tantôt ombre.

Les écarts subtils, mais marqués et les temps d'intervalles constamment réitérés dans chacune des œuvres de Lisette Lemieux soulignent un aspect tout aussi important du discours et de la communication, soit le rôle du silence. S'il est une notion soutenue dans toute la production de l'artiste, c'est bien celle du rôle du temps suspendu, propice à la concentration, à la contemplation et à la réflexion. Le caractère, le rythme et la signification même de la parole sont portés par la capacité de ponctuer le propos par des plages de repos, des pauses qui révèlent la spécificité et la couleur de ce qui est transmis. L'insertion dans la trame de l'œuvre de plages pour respirer, réagir et relancer est essentielle. La musique nous le redit à chaque phrase, l'ellipse cinématographique le rend évident, l'orateur en contrôle l'harmonie, le souffle est capital dans la vie, comme il donne la mesure de toute expression.

La présence du texte dans les œuvres de Lisette Lemieux remplit plusieurs fonctions, à la fois champ d'exploration et de questionnement, lieu de réflexion sur les origines et la durée, matière d'étonnements et de souvenirs. Le mot fait image à plus d'un plan puisque ses propriétés évocatrices et mémorielles entrent en jeu. Le mot fait image et capte l'attention du spectateur qui investit à son tour l'espace mis en valeur par l'artiste. Formes et significations sont intégrées par cette incursion dans la chair de la langue qui recouvre et enrichit le sens des mots et de l'univers qu'ils découvrent.





Les citations sont extraites du site internet de l'artiste où l'on peut voir également toutes les œuvres présentées dans ce texte.
<http://lisettelemieux.info>

^I Paul Claudel, « Les mots ont une âme » (1946), « L'Harmonie imitative » (1933/1942), *Œuvres en prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 91-110. Citations p. 91-92 et 101.

^{II} Jean Giono, « Les sentiers battus », in *La chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, 1988, p. 57.

^{III} On peut associer à ces reliefs l'œuvre publique *Transcription* (1992, Centre Pierre-Péladeau). Elle combine des listes de mots provenant de catégories différentes. Sur la surface vitrée sont placés sur des portées les noms génériques de pièces musicales (concerto, ouverture, valse, ...) alors que sur le mur adjacent, dans la même disposition on lit les mots se rattachant à l'interprétation de la musique (allegro, largo, staccato, ...). Cette partie se lit comme l'ombre portée de la portion lumineuse comme si les compositions projetaient la manière de les jouer. À une passion pour la musique présente dans plusieurs des œuvres de Lemieux, il faudrait ajouter un intérêt pour les mathématiques qui fournissent les thèmes de nombreuses réalisations.

^{IV} Les sculptures *Planète captive* (1990, collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec) et *Paraterre* (1991, propriété de l'artiste), entre autres, offrent des exemples des préoccupations écologiques de l'artiste.



Photographies par Richard-Max Tremblay des œuvres de Lisette Lemieux exposées au Musée de Lachine du 4 mai au 27 novembre 2016.

En couverture, détail de :

Méiose, 2011. Sculpture, métal, verre, 71 x 94 x 46,5 cm. Propriété de l'artiste.

Page 2, vue partielle de l'exposition :

Le creuset des mots, 1992. Sculpture, verre, métal, graphite, 31 x 65 x 65 cm. Propriété de l'artiste.

Frise arbrière, 1992. Installation, essences de bois vernaculaires, 439 x 60,1 x 1,8 cm. Propriété de l'artiste.

Page 3, vue partielle de l'exposition :

Matière grise, 2007. Sculpture, moustiquaire de métal, bois, tissu, 221 x 180 x 122 cm. Collection du Musée de Lachine, RD-2009-096.

Fragilis, 1990. Sculpture, métal, bois, 151 x 46 x 39 cm, Collection du Musée de Lachine, RD-2005-019.

Page 7, vue partielle de l'exposition :

Fragilis, 1990. Sculpture, métal, bois, 151 x 46 x 39 cm, Collection du Musée de Lachine, RD-2005-019.

Fractuosités, 1996. Sculpture, plaques de verre biseauté, blocs de verre, moustiquaire, 191 x 180 x 8 cm. Propriété de l'artiste.

Surjet, 2014. Techniques mixtes, papier Canson translucide, verre, bois peint, 52,5 x 42,5 x 3,5 cm. Propriété de l'artiste.

Dé-codage, 2014. Techniques mixtes, papier Canson translucide, bois peint, verre, 42,5 x 32,5 x 3,5 cm. Propriété de l'artiste.

Page 8, vue partielle de l'exposition :

Le creuset des mots, 1992. Sculpture, verre, métal, graphite, 31 x 65 x 65 cm. Propriété de l'artiste.

Les « mots » de corps, 1991. Sculpture, acier et plomb, 154 x 80 x 1 cm, Collection monsieur Serge Brault.

Page 9, vue partielle de l'exposition :

Photographie de l'œuvre *Regard sur le fleuve*, 1992 installée dans le parc Stoney Point à Lachine. Sculpture, acier, 3,12 x 0,41 x 6,50 mètres, réalisée par Lisette Lemieux en collaboration avec Markian Pavliv dans le cadre du Salon international de la sculpture extérieure de Montréal (1^{ère} édition), produite dans le cadre des célébrations du 350^e anniversaire de Montréal sur le site du Vieux-Port de Montréal, Legs du Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, Collection Musée plein air de Lachine, SM-1992-003. Crédit photo : Michel Dubreuil.

F, Découpe, élément résiduel de la fabrication de la sculpture *Regard sur le fleuve*, 1992. Acier Corten, 79,3 x 47,5 x 1 cm. Propriété de l'artiste.

Page 12 :

Dé-codage, 2014. Techniques mixtes, papier Canson translucide, bois peint, verre, 42,5 x 32,5 x 3,5 cm. Propriété de l'artiste.

Page 14, vue partielle de l'exposition :

Le creuset des mots, 1992. Sculpture, verre, métal, graphite, 31 x 65 x 65 cm. Propriété de l'artiste.

Les « mots » de corps, 1991. Sculpture, acier et plomb, 154 x 80 x 1 cm, Collection monsieur Serge Brault.

Le rouge et le noir, 1998. Sculpture, bois et composé chimique (allumettes), 23 x 30 x 31 cm. Galerie Éric Devlin.

Page 17, vue partielle de l'exposition :

À « portée » de mains, 1992. Sculpture, haut-relief, bois, 45 x 58 x 23 cm. Collection madame Joan Lemieux.

Épingler le temps, 2006. Sculpture, bas-relief, bois peint, métal, 34 cm de diamètre x 6,5 cm. Propriété de l'artiste.

« Ô temps suspends ton vol », 1997. Sculpture, métal (passoires) et acier (épingles), 16 x 105 x 21 cm. Propriété de l'artiste.

Totemps, 2000. Sculpture, carton, fibre, coton, bois, silicone, 244 x 43 x 43 cm. Collection du Musée de Lachine, RD-2005-018.

Page 18 :

« *Ô temps suspends ton vol* », 1997. Sculpture, métal (passoires) et acier (épingles), 16 x 105 x 21 cm. Propriété de l'artiste.

Page 20, vue partielle de l'exposition :

Dé-codage, 2014. Techniques mixtes, papier Canson translucide, bois peint, verre, 42,5 x 32,5 x 3,5 cm. Propriété de l'artiste.

Gommer, 2011. Techniques mixtes, verre, acrylique, rognures de gomme à effacer, 64 x 46 x 2,5 cm. Propriété de l'artiste.

Susurrer, 2009. Sculpture, bas-relief, plâtre, 31 x 60 x 2,5 cm. Collection Sylvie Fraser.

Ci-dessous :

Le creuset des mots, 1992. Sculpture, verre, métal, graphite, 31 x 65 x 65 cm. Propriété de l'artiste.

