

Faire plier la matière

Claude MILLETTE



Faire plier la matière
Claude MILLETTE



Table des matières

- 7 Avant-propos**
Pascale BEAUDET
- 9 Faire plier la matière**
Pascale BEAUDET
- 15 Art public**
- 46 Œuvres au Jardin**
- 63 Entretien avec Claude MILLETTE**
Propos recueillis par André-Louis PARÉ
- 67 Sculptures**
- 99 Petits formats**
- 109 Liste des œuvres**
- 110 Notes biographiques**
- 111 Traductions**

Directrice de la publication : Pascale BEAUDET

Textes : Pascale BEAUDET, André-Louis PARÉ

Traduction : Ron ROSS

Révision : Francine CARBOUÈS, Suzanne READY

Graphisme : Claude GUÉRIN

Photographies des œuvres :

La photo la plus grande est toujours identifiée comme « a ». Les autres lettres suivent dans l'ordre des aiguilles d'une montre. S'il n'y a pas de lettre, toutes les photos ont été faites par la même personne.

Pascale BEAUDET : 23b et c, 37, 46, 47, 48a, 49c, 50b et c, 51b et c, 52a et b, 53b, 57a, 58c, 60a, 87b

Mathieu DESMARTEAU : 18b

Lise DUA : 35b, 62

Bruce DUCHAINE : 44

Claude GAGNÉ : 42

Robert GOSSELIN : 74, 76, 77, 78

Claude GUÉRIN : 2^e de couverture, 4, 19, 20, 26a, 27, 34a et c, 48b, 49b, 50a, 51a, 52c, 53a et c, 54, 55, 56b et c, 57b et c, 58a et b, 59, 60b et c, 61

François LARIVIÈRE : 56a, 8, 13, 17, 21, 29a, 43, 56a, 63, 65, 70, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 87a et c, 88, 89, 90, 91, 94, 97a et c, 98, 106a, 107, 108, 3^e et 4^e de couverture

Guy L'HEUREUX : 12, 68, 71, 72b

Claude MILLETTE : 9, 10, 16, 18c, 22, 23a, 24, 25, 26b, 28, 29b, c et d, 31, 32, 33, 34b, 35a, 36a, 38, 39, 40a et c, 45, 62, 65, 68, 72a, 83, 84, 85b, 92, 93, 95, 96, 97b, 100, 101

David MOORE : 75b

Denise PAPINEAU : 30, 36b, c et d, 40b

Mike PATTEN : 110

Daniel ROUSSEL : 18a

Robert SÉGUIN : 75a

Jean-Michael SEMINARO : 73, 102, 103, 104, 105, 106b et c

Elena SHUMKINA : 35c

TRENT UNIVERSITY : 41

Retouches photographiques : François LARIVIÈRE

Gaufrage en relief : Gravure CHOQUET

Impression : GRAPHISCAN MONTRÉAL

Dépôt légal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2021

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Canada, 2021

ISBN : 978-2-9819892-0-8

© Pascale BEAUDET

<https://www.pascalebeaudet.com/>

<http://www.claudemillette.ca/>

Je remercie très chaleureusement François LARIVIÈRE pour son indéfectible disponibilité ainsi que Claude GUÉRIN pour son enthousiasme à la mise en forme de cet ouvrage. Du fond du cœur, un immense merci à Pascale BEAUDET pour la recherche, la rédaction et l'orchestration de cette publication ! Vous avez mon entière reconnaissance !

—Claude MILLETTE

Nous remercions de leur soutien :



Avant-propos

C'est avec beaucoup de fierté que Claude Millette et moi présentons cette monographie. Tel que le titre l'indique, elle illustre et commente le travail de Claude entre 1999 et 2021. Les œuvres précédant cette période ont été discutées dans *La résistance des matériaux*, catalogue publié par Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.

La monographie a été divisée en quatre sections, de façon à rendre plus intelligible le cheminement de l'artiste : Art public, Œuvres au Jardin, Sculptures et Petits formats. L'art public occupe une place importante dans le travail de Claude et dans le corpus d'œuvres publiques du Québec – elle devait occuper la première place. Dans la deuxième section est illustrée l'exposition *Ramifications*, en suivant le parcours que j'ai créé au Jardin Daniel A. Séguin, à Saint-Hyacinthe, durant l'été 2021. La partie Sculptures comprend les œuvres réalisées en atelier, qui appartiennent à l'artiste ou à des collectionneurs qui les ont installées chez eux. Elles ne sont donc pas en soi des œuvres publiques. La dernière section, celle des petits formats, regroupe des sculptures coulées en bronze et d'autres faites d'acier peint. La monographie commence avec un texte que j'ai signé, dans lequel j'analyse ses œuvres et établis les liens plastiques entre elles.

Ces années ont vu Claude déployer une intense activité, tant sur le plan de l'art public que de la production en atelier. Près de 30 œuvres extérieures ont été réalisées et installées dans divers lieux au Québec, écoles, places

publiques, centres sportifs, centres multifonctionnels, salles de spectacle, pistes cyclables et parcs. D'autres ont été fabriquées lors de symposiums de sculpture, en France, au Costa Rica et en Russie. Sa production d'atelier lui a permis d'explorer de plus petits formats et d'aborder d'autres possibilités plastiques, certaines plus colorées, plus exubérantes.

À l'examen du parcours de Claude depuis 1999, il ressort que la courbe est devenue un élément fondamental de son vocabulaire plastique, à laquelle s'affronte de temps en temps le cube. Dans les années 1990, après avoir délaissé la grille, il a littéralement fait éclater ses œuvres à l'explosif. De ce déchiement radical est issue une épuration. Les œuvres se sont affinées, la recherche de l'équilibre ainsi que la volonté de complexifier les points de vue sont devenus prédominants. Une sculpture de Claude Millette en cache toujours plusieurs autres.

Selon la proposition de l'écrivain Daniel Pennac, nous vous invitons donc à parcourir ce recueil par la page ou l'image qu'il vous plaira, mais surtout, nous espérons qu'il vous apportera un moment de plaisir et de sérénité.

Pascale BEAUDET, directrice de la monographie, auteure du texte principal et commissaire de l'exposition *Ramifications*



Écllosion a été commandée par la Ville de Mont-Royal en 2019 suite à un concours et sera installée en 2022 au cœur du centre-ville, place de la Gare, à côté d'une station du REM.

Faire plier la matière

Pascale BEAUDET

Certains moments sont déterminants: la visite d'Expo 67 a changé le cours de la vie et de la carrière de Claude Millette. On le sait assez peu, mais 22 sculptures avaient été commandées spécialement pour l'Expo¹ et ponctuaient les espaces ouverts (sans compter les œuvres historiques venues de l'étranger dans le pavillon des beaux-arts, les œuvres incluses dans les pavillons nationaux et les commandes de compagnies). Ainsi, Ulysse Comtois, Armand Vaillancourt, Louis Archambault, Gerald Gladstone, Michael Snow, Yves Trudeau, Charles Daudelin, pour ne nommer qu'eux, reçurent des commandes. Millette se souvient particulièrement bien des œuvres d'Ulysse Comtois, notamment une sculpture modulaire et un bas-relief réalisés pour le pavillon de l'administration et de la presse, de l'œuvre en granit de Vaillancourt, du grand bronze abstrait d'Archambault et des fontes d'aluminium de Jordi Bonet. Au-delà de ces souvenirs conscients, il a enregistré dans sa mémoire la volumétrie et les articulations audacieuses des pavillons, édifices aux formes variées, mais souvent géométriques et dynamiques. À l'examen des photos de l'époque, on est frappé par leur qualité architecturale et l'omniprésence des œuvres et du design.

Les années 1960 privilégiaient l'élan vertical et la non-figuration pour les sculptures extérieures: ces caractéristiques ont impressionné Millette, dans le sens d'impression dans la matrice de sa mémoire comme image rémanente et dans celui de la fascination. Il a retenu la leçon des formes qui en évoquent d'autres, qu'elles soient humaines ou animées, végétales ou animales. Depuis le début de sa carrière, il a réalisé plus de 40 œuvres d'art public, disséminées surtout au Québec mais également produites lors de symposiums en France, en Russie et au Costa Rica, ainsi qu'un grand nombre de sculptures de plus petit format. Ce texte se concentrera sur les œuvres qui ont marqué des tournants dans sa production et qui représentent l'essentiel de ses préoccupations plastiques des 20 dernières années.

Depuis les prémices de son travail, Millette cherche à faire plier la matière, qu'elle soit ligneuse ou métallique, pour lui faire exprimer divers paradoxes. Le type de matériau utilisé fait varier la perception des œuvres: au tout début de sa production, il a tenté diverses expériences avec le bois, mais s'est rapidement tourné vers le métal, de façon à « occuper plus d'espace avec moins de matière² ». Son apprentissage des techniques du soudage-montage lui a fait connaître les rigidités et les souplesses du matériau et lui a procuré la virtuosité technique requise pour l'assemblage des pièces. C'est ainsi qu'il a acquis le savoir-faire nécessaire pour dissimuler les structures internes et les assemblages



La voileure, 2000

afin de donner une impression de continuité sans faille, une apparence d'équilibre instable. Depuis de nombreuses années, Millette ne travaille que le métal : l'acier — inoxydable, corten, brut, peint —, parfois le bronze et l'aluminium, sous diverses formes : poutres en H, plaques soudées, assemblées, boulonnées... Il travaille donc essentiellement par addition.

Dans les années 1980-1990, sa recherche était davantage à caractère introspectif ; plusieurs œuvres se trouvaient encloses dans des structures-cages, grilles ou lattes de métal entrecroisées. Depuis, elle a évolué vers une poursuite d'ordre et d'équilibre, de stabilité dans l'instabilité. La quête du mouvement dans une œuvre statique s'est faite par le biais des courbes et contre-courbes et provient non seulement de sa volonté de transformer la matière, mais aussi de son intérêt pour la danse. La projection vers le haut de plusieurs segments métalliques pourrait évoquer les gestes d'une danseuse, dans une arabesque, par exemple. Reproduire le mouvement dans l'immobilité d'une œuvre, c'est ce qu'*Arabesque I* réussit en 2014 : l'arc de cercle du sommet de la sculpture, par son inclinaison, évoque la jambe de la danseuse ; on peut aussi penser au porté de la danse classique, lorsque le danseur soulève sa partenaire. L'association entre le mouvement et les sculptures de l'artiste s'est également concrétisée lors de performances de danseurs pendant des vernissages et dans de courtes animations. Elle a aussi été filmée dans un documentaire qui lui a été consacré en 2016⁵.

L'évolution résolue vers la forme autonome et verticale, la transition entre la forme fermée et son ouverture se sont produites au tournant des années 2000. Parallèlement à une expérimentation avec la dynamite pour produire des déchirures dans le métal, l'artiste commence à évider des structures, pour laisser le vide les pénétrer de part en part, comme avec *La lanterne*.

Écllosion

En 2019, Claude Millette reçoit la commande la plus notable de sa carrière : une œuvre d'art public pour la Ville de Mont-Royal⁴. Le programme indiquait que la sculpture pouvait s'inspirer de « la force de l'éducation — le rayonnement du savoir » et de l'une des caractéristiques de la Ville, l'omniprésence de la verdure. L'artiste va réunir les deux thématiques dans son œuvre. Prévues au départ



La danseuse Brittany BARBEAU et *Crescendo II*

pour un terrain à proximité du campus MIL de l'Université de Montréal, la sculpture sera installée dans un parc suspendu près d'une station du REM, au cœur de la Ville de Mont-Royal.

Haute de 8,50 mètres, *Écllosion* condense les références à la nature et à la figure humaine : le titre suggère l'arrivée à maturité d'une plante, alors que sa verticalité prononcée évoque le corps. La maturité végétale est une métaphore de l'accomplissement de l'étudiant, de son parcours progressif vers l'acquisition de connaissances complexes. Ces deux connotations sont constitutives du travail de l'artiste et c'est l'argument que je développerai ici, tout en détaillant les moyens plastiques utilisés, qui ont évolué au fil des années.

Au sol, *Écllosion* occupera un espace restreint, mais elle devait « être un signal visuel éloquent » selon le programme du concours qui réunissait huit artistes. En hauteur

toutefois, elle monopolisera un champ visuel appréciable. Au-delà de ces concurrences sous-jacentes, la sculpture dominera physiquement les passants et passantes : sa présence affirmée, les articulations et courbures de son matériau rigide et minéral en font une œuvre d'envergure, qui s'inscrira dans l'histoire de l'art québécois.

L'une des caractéristiques des œuvres de Millette, qui est aussi celle des sculptures en soi, est de présenter des facettes différentes selon l'angle de vision de la personne qui en fait le tour. Historiquement, ce qu'on appelle en histoire de l'art la sculpture en ronde bosse (l'œuvre qui est dégagée du mur) avait une fonction figurative et religieuse : elle a d'abord représenté des dieux ou des déesses, puis des rois ou des reines, et enfin des hommes politiques. Son rôle était commémoratif et célébrait les faits et gestes de ceux-ci, dans un esprit de perpétuation des structures hiérarchiques de la société occidentale. Par la suite, la sculpture s'est transformée ; la représentation s'est étendue à d'autres individus ainsi qu'à un registre iconographique plus vaste, et a élargi son territoire à l'abstraction au XX^e siècle.

Rappelons que les premières sculptures de métal (et il n'est pas question ici de bronze, mais de tôle, de fer, de zinc et d'aluminium) ont été réalisées au début du XX^e siècle. Ces matériaux, à l'époque, n'étaient pas considérés comme des matériaux nobles. Toute l'aventure de la sculpture moderne commence alors, avec les expérimentations des constructivistes, de Picasso, de Julio Gonzalez et de bien d'autres.

C'est aussi le début des sculptures en métal soudé. Le métal était alors utilisé pour lui-même, pour ses qualités propres et les effets que les différentes techniques permettaient d'obtenir. En contraste avec les bronzes figuratifs — portraits commémoratifs, mythologiques, ou allégoriques —, le vocabulaire devient abstrait, représentation de formes dans l'espace.

Claude Millette se situe dans la continuité de cette pensée sculpturale, pour laquelle la recherche de formes autonomes expressives reste fondamentale. Son travail témoigne de notre époque, celle de la fabrication industrielle du métal et d'une conception de l'artiste comme artisan de son œuvre. Il est à la jonction entre figuration et abstraction, dans une non-figuration évocatrice. L'historien de l'art Paul-Louis Rinuy a créé l'expression statuaire

abstraite pour qualifier le travail de l'artiste français Alain Kirili, et cette expression pourrait aussi s'appliquer à Millette. La perception que l'on a d'une sculpture verticale ne peut éviter l'association avec la figure humaine. De même, en peinture, la forme verticale est privilégiée pour le portrait et l'horizontale pour le paysage. Or, l'élan vertical des œuvres de l'artiste peut certes faire penser à la danse, mais elles n'en sont pas moins des formes abstraites, comme en témoigne le dialogue des arcs de cercle. Cette instabilité entre les deux perceptions, cet aller-retour entre deux formes d'indécidabilité, constitue l'intérêt des œuvres de Claude Millette, à la frontière entre deux mondes, et participant des deux.

Cependant, le corps humain proprement dit n'est pas représenté : seulement des formes qui pourraient faire allusion à une tête, à la silhouette humaine. Ainsi, le corps pourrait être aussi celui d'un animal ou, par extension, l'œuvre pourrait rappeler un composant d'une machine ou encore une plante. Le champ de possibilités s'étend à l'inanimé et à l'animal, ce qui, selon les termes d'Umberto Eco, dénote une « œuvre ouverte ».

L'apparente simplicité d'*Écllosion* dissimule la complexité des articulations : il faut tourner autour d'elle pour saisir comment chaque segment est joint à un autre, apprécier le jeu des vides et des pleins, les arêtes des poutres en H celant-révéant un aspect de l'œuvre. Dans cette sculpture, le défi technique est le même que pour les autres, mais amplifié par les dimensions.

Archivolte, une sculpture de 2011, est de taille comparable à *Écllosion* et partage plusieurs autres similarités avec elle. Élançée, intrigante, essentiellement verticale, son sommet propose une variation par rapport à la courbe de départ : une extension qui l'accentue, puis un porte-à-faux qui change radicalement la direction d'origine. En architecture, une archivolte est un bandeau garni d'une moulure qui suit le cintre d'une arcade et qui se trouve le plus souvent sur une façade d'église. Il est possible d'imaginer en effet le début du bandeau, mais les associations sont multiples selon les angles : une tête d'animal, un appareil de levage, par exemple. Une archivolte sans son mur est une aporie : les deux sont constitutifs. L'archivolte virtuelle devient dessin dans l'espace.

Anguleuse, occupant les axes verticaux et horizontaux, accumulant des segments qui ne sont pas de longues

poutres en H, mais des fabrications de l'artiste, se terminant par un segment plus long que le précédent, cette sculpture peut être associée à deux autres œuvres de Millette, *Constellation VI* et *Vortex*, chacune d'elles préparant une facette de celles d'*Archivolte*. *Constellation VI* étage plusieurs segments et entame l'exploration de l'horizontalité dans un mouvement dansant qui n'est pas celui, plus haché, d'*Archivolte*. *Vortex* présente un audacieux porte-à-faux, mais se rapproche davantage du *Coup de départ* de l'arrondissement Saint-Laurent.

Une seule œuvre reprend les formes plastiques d'*Archivolte* : *Kata et Voltige*, qui viendra par la suite, en 2015. L'horizontalité y est marquée, ce qui est relativement rare dans le corpus de Millette, bien que les courbes et diagonales qui donnent leur dynamisme aux œuvres y soient aussi maintenues. Affirmant les angles jusqu'à les rendre presque droits, la sculpture inverse son axe par rapport au bâtiment.

La série *Corphéum*

La série *Corphéum* est produite à la même époque que *Kata et Voltige* et *Corphéum VIII* en est proche, tout en étant simplifiée et de plus petite taille. L'artiste a inventé le mot «Corphéum», raccourci latinisé de coryphée, le chef de chœur des tragédies grecques, ou le chef de ballet, mot reflétant son intérêt pour le mouvement et la danse et qu'il a utilisé pour titrer 16 œuvres produites entre 2013 et 2016, œuvres publiques ou sculptures acquises par des collectionneurs. Les œuvres réalisées pour la Politique d'intégration des œuvres d'art à l'architecture et

à l'environnement des bâtiments publics du gouvernement du Québec se situent donc dans le prolongement direct du travail d'atelier. Cette affirmation semble une évidence, mais plusieurs critiques ont été faites à des artistes qui eux adoptaient un autre style pour leurs œuvres d'intégration, commentaire qui ne s'applique pas à Millette.

La série *Corphéum* illustre les allers-retours entre la création d'atelier et les œuvres d'art public et cela est exemplifié avec *Corphéum VI*, *Corphéum VII* et *Exclusa Libellus*. La première œuvre date de 2014 et les courbes dont elle est constituée sont reprises dans les deux autres, avec des variantes qui les font se distinguer. L'élan qui la caractérise est repris dans *Exclusa Libellus*, mais avec des poutres plus massives. Sous un certain angle, celle-ci évoque le passage d'une voie d'eau entre deux parois : cette sculpture a été réalisée pour l'hôtel de ville de Coteau-du-Lac, site du premier canal à écluses à avoir été construit en Amérique, à la fin du XVIII^e siècle. Même sculpture, polysémie des significations. *Exclusa Libellus* ressemble à *Corphéum VII*, avec la même assise solide et l'élan vers le haut. L'orientation de sa courbe sommitale diffère toutefois, ouverte vers le bas, alors que l'autre se dirigeait vers le haut.

Entre la première à la seizième œuvre de cette série on constate une complexification et une évolution vers la monumentalité, particulièrement avec la dernière. La série comporte des œuvres monopèdes, bipèdes et tripodes. Les sculptures bipèdes provoquent inmanquablement l'association avec le corps humain ; les monopèdes ont été



Exposition *Déflagrations*,
Centre de diffusion
Villeray-Parc-Extension-
Saint-Michel, Montréal,
2006



Aequilibrium IV version Bishop,
2016

historiquement la solution la plus utilisée, avec le socle qui marque la distance avec le regardeur et le statut élevé de la personne représentée ; quant aux tripodes, comme *Corphéum I* et *XVI*, elles introduisent une autre dynamique, celle de l'objet très ancré au sol, et cette relation participe à la stabilité de l'œuvre ainsi qu'à sa compréhension globale.

Une sculpture de 2014 se rattache à la série des *Corphéum*, et particulièrement à *Corphéum IV*, qui date de la même époque : *Perséides*, acquise par le Centre des arts Juliette-Lassonde. Son mouvement est davantage centripète que centrifuge et les courbes qui se confrontent aux contre-courbes lui confèrent une silhouette plus ramassée, contenue en elle-même, bien que son élan vers le haut soit maintenu. Sous un certain angle, elle est quasi symétrique, ce qui est rare dans le travail de Millette, mais le déplacement autour de l'œuvre ramène la dissymétrie. La conformation des segments en virgule est moins répandue dans le corpus : elle se fait l'écho poétique de la trajectoire des perséides, ces débris de comète que l'on peut observer dans le ciel du mois d'août.

Installations et sculptures groupées

Le travail de Millette ne se restreint pas aux sculptures autonomes, même si elles sont prédominantes. Il s'intéresse aussi aux installations et aux groupes de sculptures. Une œuvre de 2019, *L'appel du tiercelet*,

est la plus récente dans ce contexte. Conçue pour une école dans l'Outaouais, elle répondait à la commande de représenter métaphoriquement la région et, plus spécifiquement, de s'inspirer du faucon. Le tiercelet est le mâle de certains oiseaux de proie, comme le faucon, d'un tiers plus petit que la femelle, d'où son nom. La sculpture se divise en deux parties autonomes, faites de deux métaux distincts : l'acier corten et l'acier inoxydable. La dualité des matériaux dynamise l'œuvre et entraîne un dialogue entre les couleurs et les textures. Tout en étant non-figurative, *L'appel du tiercelet* évoque tout de même un envol par la direction verticale des courbes : le moment où l'oiseau va rabattre ses ailes pour s'élever dans les airs. Les formes organiques de l'œuvre s'inscrivent en contraste avec les lignes orthogonales de l'école et contribuent à animer la façade principale. Installée dans une petite école d'un secteur isolé de l'Outaouais, où l'art public est rare, l'œuvre a été accueillie par le milieu de façon enthousiaste.

Les groupes de sculptures ou les installations sont moins courants parmi les œuvres publiques de Millette. Mentionnons *L'envol* (2015), un ensemble de sept sculptures en acier corten, ainsi que deux œuvres qui seront commentées plus bas, *Battitures* (2017) et *Le foisonnement* (2002). Par contre, les installations sont plus nombreuses dans le contexte d'expositions : *Corphée I* et *Aequilibrium IV*, à titre d'exemples.

Une œuvre de 2017, réalisée lors d'un symposium, reprend le motif des courbes jumelles qui se répondent. *Battitures* conjugue aussi les deux matériaux de prédilection de l'artiste. Harmonieuse et élancée, l'œuvre fait dialoguer les légères différences entre les deux : la taille, le matériau, la forme intérieure, la disposition. L'une est pleine, l'autre fait s'interrompre la poutre en H à la base et au sommet. Les courbes sont orientées dans la même direction pour les deux sculptures, mais pas la disposition des tôles. Les battitures sont des fragments incandescents jaillissant du métal lorsqu'il est travaillé (« parcelle de métal qui se détache sous le marteau de forge », selon une définition de 1573). Le titre suggéré par une amie rappelle que le travail du métal, historiquement, est celui du forgeron. Pendant des millénaires, celui-ci a été indispensable aux sociétés qui se sont succédé. Des dieux en ont été les patrons : Ptah en Égypte ancienne, Kothar-Khasis en Mésopotamie, Héphaïstos en Grèce antique, Vulcain à Rome, Völund dans la mythologie nordique... L'étincelle qui jaillit sous le marteau a marqué l'imaginaire humain. Le forgeron maîtrise le feu et la forge, il transforme la matière selon sa volonté. Le forgeron a disparu, mais celui qui travaille le métal conserve cette forme de lutte avec lui.

Une autre sculpture a précédé *Battitures* : *Le foisonnement*, en 2002. Ce groupe de trois éléments en acier inoxydable est installé devant un centre multifonctionnel à Boucherville. L'œuvre propose trois hexaèdres courbés, en contraste avec les lignes rectilignes et les couleurs des matériaux de la façade. Rappelant à la fois la stature humaine et des formes végétales, les sculptures ne penchent pas toutes dans la même direction, mais subissent des torsions multiples. Ces torsions, en soi, ont de multiples résonances : psychologiques ou physiques — le mal-être ou la maladie —, et matérielles — le contrôle virtuose du matériau. Elles peuvent aussi symboliser le temps qui passe, le vent qui emporte... La proximité et le groupe permettent de révéler ces torsions, en les conjoignant. La personne qui regarde s'en rend compte à condition de prendre le temps d'en faire le tour. Le temps est une dimension essentielle de la sculpture : l'observation attentive met le corps en mouvement et permet la re-connaissance de l'œuvre.

La série *Æquilibrium*

Les œuvres de plus petit format, de taille humaine, surtout celles de la série *Æquilibrium*, témoignent de préoccupations plastiques et psychologiques qui diffèrent par rapport à celles de plus grand format, tout en maintenant le principe d'équilibre-déséquilibre. Reposant en général sur trois pattes au lieu de quatre, elles sont environnées par leur support, au lieu d'être autoportantes. L'omniprésence du soutien introduit la notion de handicap, la nécessité d'un dispositif supplémentaire et la réduction de quatre à trois pattes désigne le handicap même. Une œuvre de 2019, *Æquilibrium au cube*, illustre à la fois le balancement, la chute probable et celle qui est avérée, et le support tripode. La présence du cube dans cette œuvre rappelle d'autres œuvres : *Fébrilité*, *10 pieds cubes rouges par seconde* et *Effervescence*, qui étaient entièrement constituées par un empilement de ces volumes. La quasi-horizontalité de la poutre centrale stabilise l'œuvre, mais les cubes viennent perturber ce calme en réitérant la présence de l'imminence de la chute ou son inévitable avènement, balancement entre passé et futur. Plusieurs significations peuvent être associées à ce volume, mais la plus prégnante ici est l'allusion au jeu et à l'équilibre précaire.

Ce thème de l'équilibre instable, qui se trouvait déjà dans les œuvres des années 1990 sous la forme de mouvements entravés par des grilles, se développe depuis dans les structures ouvertes. Il fait écho aux élans contrariés de la vie, à l'alternance de volonté et de contrainte qui est notre lot. La fluidité imposée à la rigidité métallique témoigne toutefois de la victoire de la volonté sur la matière, mais sans doute pas sur l'imprévisibilité de nos vies, contre laquelle nous pouvons lutter sans que l'issue soit garantie. La déesse romaine de la chance, Fortuna, n'était-elle pas représentée les yeux bandés ?

NOTES

1. Selon *Montréal 67*, vol. 4, n° 8, <http://archivesdemontreal.com/2010/12/14/lart-a-expo-67-dans-le-numero-daout-1967-de-montreal-67/>
2. Extrait d'une entrevue avec l'artiste, réalisée le 30 novembre 2019.
3. Régent Bourque, *Tout feu tout flamme*, Les Productions Crystal RB Inc., 2016.
4. La sculpture aurait dû être installée en 2020, mais à cause de la pandémie, son installation a été retardée. L'emplacement a aussi été modifié.

Art public



Fébrilité, 1999
 Artria
 Le parcours des œuvres en nature
 Haute-Yamaska



Le foisonnement, 2002
 Centre multifonctionnel Francine-Gadbois
 Boucherville





Passerelle et portance, 2005
 Parc Regard-sur-le-Fleuve
 Ville de Sorel-Tracy

Constellation, 2008
 Parc Médéric-Martin
 Arrondissement Ville-Marie
 Montréal

Constellation VI, 2009
Parc Médéric-Martin
Arrondissement Ville-Marie
Montréal



Le coup de départ, 2009
Parc Philippe-Laheurte
Arrondissement Saint-Laurent
Montréal



La structure du vent, 2009
Boucherville



Entre pouvoir et savoir, entre être et avoir, 2010
Centre communautaire de Napierville
Napierville





Constellation 20100315, 2010
 Deuxième symposium international
 de sculpture monumentale
 Matour, France



Constellation 20100701, 2010
 Deuxième symposium international
 de sculpture monumentale
 Matour, France





Tandem, 2011
 Parc Médéric-Martin
 Arrondissement Ville-Marie
 Montréal



Vortex, 2010
 Parc Médéric-Martin
 Arrondissement Ville-Marie
 Montréal



Passor passare, 2011
Séminaire de Saint-Hyacinthe



Archivolte, 2011
Parc de la Cité
Arrondissement de Saint-Hubert
Longueuil



Crescendo II, 2011
Artria, Le parcours des œuvres en nature
Haute-Yamaska



Au gré des vagues, 2012
Boucherville



Tempus folium, 2012
Saint-Bruno-de-Montarville



10 pieds cubes rouges par seconde, 2013
Musée national des beaux-arts du Québec
Québec



Perséides, 2013
Centre des Arts Juliette-Lassonde
Saint-Hyacinthe



Arabesque, 2014
7^e symposium international
de sculpture
Penza, Russie



Corphéum VI, 2014
Artria
Le parcours des œuvres en nature
Haute-Yamaska



L'Envol, 2015
Parc Marthe-Thiéry
Arrondissement Ville-Marie
Montréal



Kata et voltige, 2015
 Complexe sportif Vivacité
 Saint-Jean-sur-Richelieu



Exclusa libellus, 2015
 Hôtel de ville
 Coteau-du-Lac





Statera, 2015
Artria
Le parcours des œuvres en nature
Haute-Yamaska



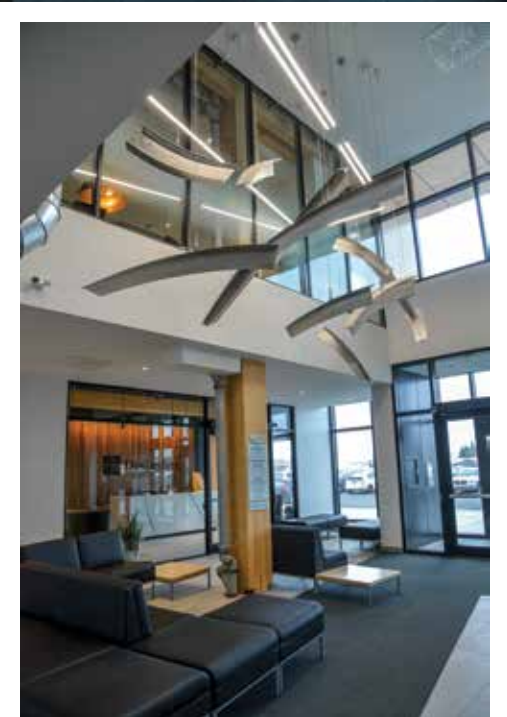
Corphéum XIII, 2016
Trent University
Peterborough, Ontario



Battitures, 2017
4^e édition de Beauce Art:
L'international de la sculpture
Saint-Georges



Synergie, 2017
Groupe Robin
Saint-Hyacinthe





L'appel du tiercelet, 2019
École secondaire St. Michael's
Low



Vent d'Ouest dominant, 2019
Pôle culturel de Chambly



Cette section illustre l'exposition *Ramifications*, laquelle, à l'origine, devait prendre place durant l'été 2020 au Jardin Daniel A. Séguin de Saint-Hyacinthe. À cause de la pandémie, il a malheureusement fallu la reporter à l'année suivante. Le choix final des œuvres, effectué en collaboration avec Claude Millette, s'est porté sur quinze sculptures réalisées entre 2008 et 2021.

Pour une commissaire, exposer des sculptures dans un jardin est une rareté convoitée, surtout dans un emplacement de la qualité du Jardin Daniel A. Séguin. Toutefois, un jardin pose un nombre considérable de défis : il faut tenir compte de la végétation, et particulièrement des arbres, qui livrent une concurrence estimable aux œuvres. Il faut disposer celles-ci près des sentiers, pour qu'elles soient remarquées, mais elles ne doivent pas nuire à la circulation. Elles doivent être réparties, mais aussi former des groupes. Toutes considérations que n'impose pas une salle d'exposition. La sélection doit en outre être cohérente, sans être répétitive. On pourra constater ici que les œuvres dialoguent remarquablement avec leur environnement, se coulant dans le paysage grâce à leurs courbes et à leurs teintes, surtout celles de l'acier corten. C'est un grand privilège d'avoir pu

appairer les œuvres sensibles et expressives de Claude Millette aux merveilleuses plantations du Jardin.

Les sculptures choisies pour le Jardin sont pour la plupart issues de deux séries : *Corphéum* et *Æquilibrium*. Les œuvres de la première série misent sur la verticalité et la référence au corps, alors que celles de la deuxième privilégient les études sur la tension entre équilibre et déséquilibre. Les sculptures les plus récentes réunissent les préoccupations des deux séries : *Corphéum*, par le jeu vertical des courbes et des contre-courbes, et *Æquilibrium* par l'empilement apparemment précaire des cubes. Quelques nouvelles œuvres complètent la sélection, de façon à faire voir l'évolution du travail de Claude de 2008 à 2021, tant avec l'acier corten qu'avec l'acier inoxydable. Une seule œuvre est colorée, celle qui accueille les visiteurs et visiteuses. *Carrefour* se distingue en effet par son rouge éclatant et par l'influence japonaise.

Une exposition est toujours une précieuse occasion de partage et de rencontres. Celle du Jardin a apporté au surplus un environnement exceptionnel.

Pascale BEAUDET, commissaire de *Ramifications*

Œuvres au Jardin



Carrefour, 2018



Corphéum XIV, 2008-2016





Corphéum XVI, 2008-2016

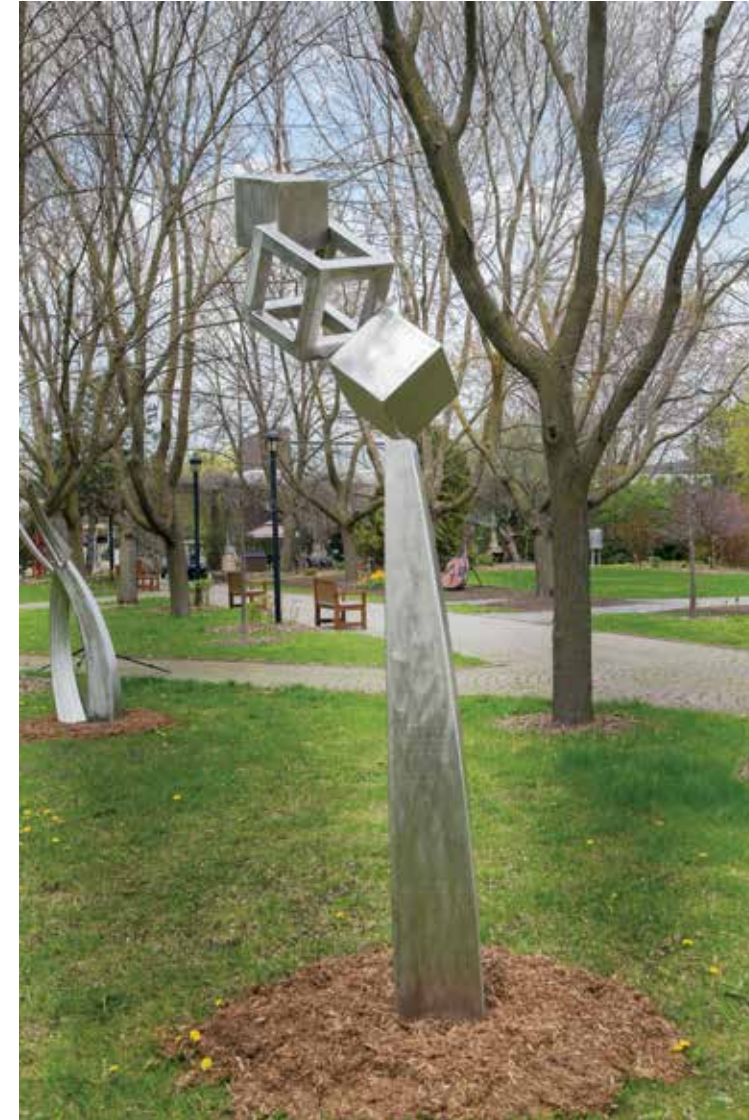


Corphéum II, 2014





Ascendance V, 2021



Le capteur, 2020





Corphéum XVI, 2016



Virevolte, 2008

Corphéum IV, 2014



Equilibrium VII, 2017





Equilibrium VIII, 2017



Equilibrium IX, 2017

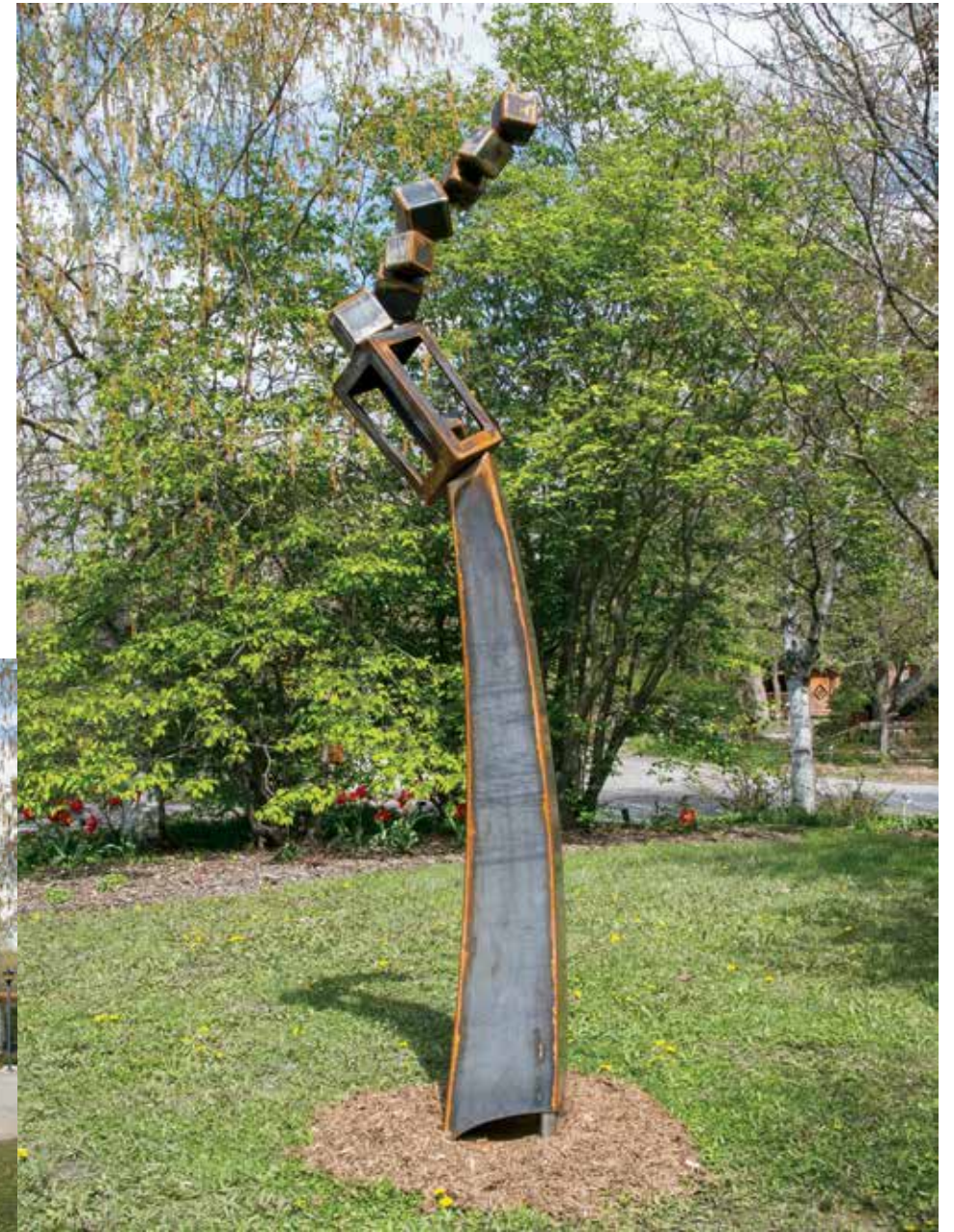




Æquilibrium X, 2017
Æquilibrium XII, 2017



Embracement, 2021



Entretien avec Claude MILLETTE, sculpteur

L'entretien qui suit a été publié dans le site Web de la revue *Espace art actuel* en 2017, à l'occasion du 30^e anniversaire de la publication. Les propos ont été recueillis de décembre 2016 à janvier 2017 par **André-Louis PARÉ**, directeur de la revue.

*Vous avez exposé du 30 octobre au 18 décembre 2016 à la Maison des arts de Drummondville et du 3 décembre 2016 au 26 février 2017 à la Maison des gouverneurs à Sorel-Tracy. Ces deux récentes expositions avaient respectivement pour titre *Corphée Momentum* et *Corphéum*. Ces titres sont presque similaires, et le mot «*Corphée*», qui rappelle le grec ancien, ne réfère toutefois à aucun dieu ou personnage héroïque de l'Antiquité. À quoi devaient s'attendre les spectateurs dans l'une ou l'autre de ces expositions ?*

Claude MILLETTE: Tout d'abord, «*Corphéum*» et «*Corphée Momentum*» sont des néologismes que j'ai créés à partir des mots *coryphée* ou *choryphée* qui signifient, dans la

Grèce antique, celui qui est responsable du chœur dans la tragédie. C'est aussi la personne qui tient la première place. En danse, c'est le deuxième échelon du corps de ballet de l'Opéra, supérieur à quadrille, inférieur à sujet... Nous sommes donc en présence d'éléments vivants plutôt que de personnages mythologiques. Les deux expositions, qui se chevauchent dans le temps mais sont présentées en deux lieux distincts, sont issues de cette préoccupation de construire un ensemble solide et fluide plutôt que de mettre en lumière un élément dominant, tel le danseur étoile à l'avant-scène. Il est, à mon avis, essentiel de retourner à la genèse de mon propos. Depuis le début de mon cheminement artistique – 40 ans en 2017 –, les notions de captivité et de mouvement sont à la source même de mon langage plastique. C'est avec assiduité que j'ai exploré ces concepts antagonistes dans des matières aussi rébarbatives que l'acier corten, le bronze et l'acier inoxydable, après avoir délaissé le bois au début des années 1980.

Le spectateur est donc convié à faire corps avec des espaces chorégraphiés. Ma collaboration avec la chorégraphe Chantale Desgroseilliers est, depuis cinq ans, un élément de renforcement dans la mise en espace de mon travail et encore davantage comme laboratoire d'observation lors des répétitions et des prestations de sa troupe L'Espace du Mouvement. Il ne s'agit pas de reproduire de manière figurative la gestuelle, les déplacements et la grâce des danseurs, mais plutôt d'en extraire les lignes dominantes et directrices quant à la gravité et à l'équilibre – défi constant chez eux comme dans mon œuvre. Le spectateur se voit ainsi confronté à des matières brutes en équilibre entre présence et mouvement – matières singulièrement froides, inertes, lourdes, diamétralement opposées à l'espace chorégraphique et dynamique. Je veux faire dire aux matériaux exactement le contraire de ce à quoi on s'attendrait...

Lors du vernissage, le public a pu assister à une performance d'immersion des danseurs. Ils ont su devenir accessoires dans l'espace et avec la matière. Dès lors que deux ou plusieurs éléments se rencontrent dans un lieu donné, un rythme se crée, l'installation prend vie. La matière est en symbiose avec le vide, le temps habite l'espace. Debussy disait que les



Corphéum XVI, 2016

silences dans la musique ont la même importance que les notes. Ces mêmes notions sont les assises de mon processus de création, tout comme mon intervention directe avec la matière lui insuffle l'énergie du vivant et du virtuel. Quant à *Æquilibrium I, II, III*, présentée à la Maison des gouverneurs de Sorel-Tracy et qui fait aussi partie de *Corphéum*, il s'agit d'une installation où je fais un clin d'œil au socle que je revisite et reconduis dans un équilibre précaire, voire en état de vulnérabilité. Ce jeu de masse et de contre-balancement induit ces mouvements de matière qui reposent sur trois points d'appui inclinés vers le sol. Ces éléments aériens sont capturés à même la structure des socles ouverts sur lesquels ils semblent flotter. De plus, certains angles de vue révèlent que des points d'appui se superposent de façon que ces ensembles reposent sur seulement deux d'entre eux, poussant encore plus loin l'expérience du regardeur vis-à-vis son équilibre et son vertige...

Dans votre démarche artistique, vous êtes passé du bois, matière naturelle, à l'acier ou au bronze. Vous vous êtes tourné vers des métaux solides, produits d'alliage millénaires qui proviennent de l'ingéniosité humaine. Certes, le bois en sculpture a sa richesse et peut encore étonner, mais vous lui avez préféré des matériaux qui résistent, ce qui rappelle d'ailleurs le titre d'une exposition présentée en 2006 à l'Expression centre d'exposition de Saint-Hyacinthe¹. Pourtant, vous le dites vous-même, ce qui motive votre geste, c'est de combattre cette résistance, c'est de faire danser la matière. Vos sculptures, en ce sens, sont toujours en arc, en courbe. Elles procèdent comme si la nature les habitait. Serait-ce pour vous l'essentiel de la sculpture ?

C. M. : Essentiellement autodidacte, c'est après mon passage en 1975-1976 à l'École de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli, dirigée par Pierre Bourgault, que j'ai rencontré ceux qui sont devenus en quelque sorte mes mentors. Je pense à Jordi Bonet, Armand Vaillancourt et Ulysse Comtois, qui m'ont communiqué leur passion et leur indéfectible engagement. Ces artistes fascinants dont j'avais découvert les œuvres à l'âge de 10 ans lors de l'Exposition universelle de Montréal, en 1967, devenaient des êtres réels dotés d'une générosité et d'une simplicité exceptionnelles. Prendre contact avec ces monstres sacrés de l'art québécois en pleine effervescence fut pour moi une intarissable source d'encouragement, de motivation et d'appréciation. Ces artistes de haut niveau m'ont soutenu et guidé dans ma recherche, pour ne pas dire dans ma quête d'identité. Je suis, à ce moment, au début de la vingtaine. Ma curiosité pour les œuvres d'Auguste Rodin, Henry Moore, Anthony Caro, Eduardo Chillida, Miró, Brancusi, Calder et autres David Smith est aussi une voie grande ouverte vers des tangentes entre

figuration et abstraction. C'est à l'atelier de Robert Poulin que j'ai abordé de manière tangible et significative le travail du métal. De la taille directe du bois, mon travail a très tôt bifurqué vers des techniques d'assemblage mécanique. Je découvrais l'amplitude : un peu de matière pouvait occuper tant d'espace. Cependant, les limites structurelles du bois sont vite atteintes lorsqu'il s'agit d'explorer l'espace dans son asymétrie. *Suite Stellaire n°1*, créée en 1979 (collection du Musée d'art contemporain de Montréal), est, à cet égard, un très bon exemple de la transition nécessaire du bois vers les profilés d'acier. J'y découvre cette plasticité inattendue du matériau et cette fluidité continue dans mes assemblages. Ces profilés carrés sont toujours investis d'une courbe longitudinale, ce qui vient à la fois accentuer le dynamisme et l'aspect organique de mon œuvre. Mes préoccupations sont dès lors aspirées par ces notions de mouvement plutôt que produites par un langage purement formel et minimaliste. Au début des années 80, je suis retourné en formation, non seulement pour apprendre les rudiments des techniques de soudage, mais aussi pour approfondir les procédures et les connaissances qui me serviront, entre autres, à élaborer des projets de plus grande envergure. C'est au contact de techniciens en fabrication et d'ingénieurs en structure que j'ai fait mes classes, en quelque sorte. La résistance est au cœur de ce qu'est ma production depuis. Résistance de la matière, bien sûr, mais aussi outil de prédilection pour en explorer les limites par la compréhension des mécanismes physiques qui peuvent affecter ou augmenter la durée du matériau. Voilà pour les bases : faire ses gammes pour mieux explorer les limites de l'instrument. Si la résistance fait dorénavant partie de mon langage, c'est que ces mêmes phénomènes me permettent d'y opposer la souplesse, qu'elle soit réelle ou conceptuelle.

Vous avez produit plusieurs œuvres d'art public depuis les années 1970. Hormis la question de la taille, les œuvres que vous avez créées dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture, sinon lors de symposiums ou encore pour des commandes privées, ne semblent pas différer, ou si peu, des sculptures que vous présentez dans des espaces d'exposition. Par ailleurs, le fait d'exposer ces œuvres en plein air leur offre sans doute une autre vie, d'autres possibilités. Comment percevez-vous cette inscription de l'art dans l'espace public ?

C. M. : À mon humble avis, l'art n'a de sens que lorsqu'il vit dans la perception ou dans la sensibilité de l'autre. À cet égard, il se doit d'être public. Il est vrai que l'échelle d'une œuvre fera toute la différence dans son lieu d'accueil. On m'a souvent fait le commentaire que mes maquettes fonctionnent aussi efficacement à une échelle réduite

qu'en très grand format dans l'espace. C'est sans doute ce qui explique cette transition de l'espace d'exposition au lieu public. Les possibilités de mise en scène en galerie sont infinies quant à l'éclairage et aux ambiances. Bien sûr, la matière y est pour beaucoup, mais la mise en espace engage déjà une proximité avec le visiteur. L'espace public, et de surcroît en extérieur, nécessite d'être abordé de bien des angles. Les changements de saison, entre autres, en modulent la lecture et la perception — la luminosité, l'enneigement, les aménagements périphériques et paysagers qui évoluent tout au long de l'année, etc. Il y a aussi les désagréments qui, malheureusement, viennent parfois entacher l'efficacité de la proposition initiale, tels que l'ajout de mobilier urbain — bancs ou poubelles —, ou une signalisation qui n'était pas prévue au moment de la conception, de la réalisation et de l'implantation de l'œuvre. Bien que la situation s'améliore et que le respect des œuvres d'art public grandisse, il n'en demeure pas moins que la liste des œuvres qui ont été dénaturées est trop longue. Les causes en sont multiples, mais la plus commune semble être l'ignorance... sans compter le mépris ! Beaucoup de travail de médiation est donc à faire. Les notions de pérennité et de sécurité du public sont aussi des incontournables. Ce sont ces contraintes qui nécessitent la collaboration ou la constitution d'une équipe multidisciplinaire. J'avoue que, lorsque je réalise des sculptures de format plus modeste, je les imagine aux dimensions si monumentales qu'elles pourraient enjambrer des autoroutes. J'aborde l'espace public dans l'esprit où l'œuvre sera perçue et aperçue par le piéton, l'automobiliste, le passager en autocar, etc. Peu de détails apparaissent à 50 km/h, mais le piéton qui circule ou qui attend un collègue à proximité sera interpellé et entrera en lien plus intense ou intime avec mon travail. Il aura une

perméabilité au lieu qui diffère de celle du cycliste, par exemple. Les programmes d'art public sont en expansion. En effet, certaines municipalités ont des politiques culturelles qui vont dans le sens de la politique du gouvernement québécois, ce qui exige des promoteurs immobiliers ou des développeurs urbains d'aménager des œuvres par voie de concours sur invitation. Lorsque nos acteurs politiques auront compris l'importance de rendre l'art accessible et que nos villes et aménagements urbains gagneront en valeur esthétique par leur implantation, iront-ils jusqu'à voter des règlements qui alloueraient des crédits de taxes foncières ou autres avantages fiscaux de façon à valoriser, voire exiger, la création d'œuvres publiques ? C'est la qualité de vie des citoyens, l'environnement urbain et l'espace culturel qui en seraient rehaussés.

Avant la fondation de la revue Espace, en 1987, et bien sûr après, le monde de la sculpture n'a cessé de s'élargir et de se transformer. Quel est votre sentiment par rapport à cette forme d'art qui ne cesse de se re-penser ?

C. M. : La sculpture ne cesse d'évoluer et ne cessera jamais de se repenser. Quelle que soit l'époque — l'âge de pierre ou la révolution industrielle —, les artistes ne peuvent faire abstraction des développements technologiques et de l'incommensurable signification que ces médiums ou nouveaux médias apportent. Qui plus est, ce sont souvent les artistes eux-mêmes qui, une fois les doigts dans l'engrenage de ces moyens, en repoussent les frontières. Par intuition ou par pure curiosité, il est du tempérament de l'artiste de mettre à l'épreuve la matière ou l'antimatière... Que l'on pense à tous ces logiciels 3D à partir desquels la conception et la réalisation d'une



Exposition *Corphéum*, 2015
Galerie St-Laurent+Hill
Ottawa, Ontario



œuvre prennent vie avant d'exister de façon matérielle... des portes s'ouvrent devant l'infinitude des possibles. La révolution technologique de la deuxième moitié du XX^e siècle a adopté la vitesse grand V avec la mémoire artificielle, le téléguidage, la domotique, le guidage avec logiciel haute performance en neurochirurgie, l'imagerie par résonance magnétique... Autant de technologies grâce auxquelles les artistes développent de nouveaux champs de pratique. On ajoute des projections laser 3D, des effets sonores et spéciaux, et nous voilà à des années-lumière des hommes de Cro-Magnon et de Néandertal qui, du fond de leur caverne, exerçaient déjà le métier pour leur survie dans un monde hostile...

Dans toutes les civilisations, un legs sculptural parfois abondant témoigne du génie de l'espèce qui martèle la matière pour mémoire ou pour l'expression pure, tissant des liens entre nature et culture où l'homme s'élève en quête d'absolu. Doit-on repenser ou revoir la définition du mot «sculpteur»? C'est plutôt la sculpture qui se redéfinit par des artistes qui explorent des avenues rendues accessibles

Equilibrium I, 2016
À l'arrière-plan *Fragment n° 8*, 2008

par l'industrie du savoir. Multidisciplinaires, pluridisciplinaires, ce sont dorénavant plusieurs champs de compétence qu'utilisent les artistes dans leurs recherches. Beaucoup d'artistes ont troqué l'atelier pour l'ordinateur, parfois pour des raisons économiques — les pieds carrés coûtent cher en milieu urbain —, et aussi parce que la maîtrise des outils informatiques n'a de limite que l'imaginaire... Mais finalement, la maîtrise de la matière, qu'elle soit noble ou non, offre encore une pérennité que beaucoup d'entre nous, sculpteurs, privilégions dans nos pratiques. Dans mon cas, j'interviens très souvent directement avec la matière par découpage à l'arc au plasma et par assemblage-soudage. Il va sans dire que je procède par addition plutôt que par soustraction ou par taille directe. Quand il s'agit d'élaborer des œuvres grand format, c'est avec l'aide d'un technicien en fabrication qui redessine sur support informatique l'ensemble des composantes de l'œuvre à réaliser pour ensuite procéder au découpage au laser. Ce travail fait en industrie m'assure une précision, une efficacité et une réalisation de première qualité. Au besoin, un ingénieur en structure vient valider et certifier ce que le technicien a déjà démontré par logiciel quant à la résistance des matériaux exposés aux tensions causées par le vent, la pluie, la neige, l'accumulation de glace, au cas où l'ensemble de ces contraintes pourrait compromettre la sécurité du public. Je me définis souvent à la blague comme un artiste «à l'âge de fer et de faire», par affinité avec les matières choisies, mais aussi parce que l'action de réaliser, voire construire mes œuvres, est une partie cruciale de mon processus. Il est aussi vrai que, parfois, je dois m'entourer d'assistants. Je pourrais également confier cette étape à l'industrie, mais l'importance de ce contact, voire de cette confrontation, avec la matière, qui tient de la performance, est une résultante et une conjoncture entre l'idée, ou le concept, et le savoir-faire. Certains savent faire faire... Et pourquoi pas ! Je continue de faire et aussi de faire faire puisqu'il est possible et avantageux de confier des étapes à des techniciens spécialisés sans pour autant me priver de ce qui, en fin de compte, participe à l'identitaire, à l'authenticité et à la satisfaction du travail accompli.

La sculpture se redéfinit donc sans cesse. Que les artistes soient interpellés par des matériaux composites, de nouvelles technologies ou des approches conceptuelles, ils pensent, poussent et repoussent les limites de l'art...

NOTE

1. L'exposition *La résistance des matériaux. Sélection d'œuvres, de 1976 à 2006* a été présentée à Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe du 20 mai au 2 juillet 2006. On peut lire une recension de cette exposition signée Aseman Sabet dans le numéro 78 d'*Espace* (hiver 2006-2007). Ce texte est disponible dans le site <http://id.erudit.org/iderudit/8841ac>.

Sculptures



La lanterne, 2000



L'éclat d'envoiture, 2001





Pointe d'Éole, 2002



La turbulence, 2004



Le dialogue, 2004



Structure cintrée I, 2007



Structure cintrée II, 2007



L'ancrage, 2007
Le chiasma, 2007 (en arrière-plan)



Virevolte I, 2007



Le chiasma, 2007



Au fil de l'eau, 2008





Au fil du temps, 2008



Corphéum I, 2013



Corphéum III, 2014



Corphéum V, 2014



Corphéum VII, 2015



Corphéum VIII, 2015



Corphéum X, 2015



Corphéum XI, 2015



Corphéum XII, 2016



Corphée I, 2016



Corphée II, 2016



Æquilibrium I, 2016



Æquilibrium II, 2016



Æquilibrium III, 2016





Æquilibrium IV, 2016



Æquilibrium IV, The Bishop, Variation, 2016

Æquilibrium V, 2016



Æquilibrium VI, 2017





Corphéum 3-R, 2018



Équilibre au cube, 2019



Corail, 2018

Petits formats



Fragment n° 7, 2008



Variation 1, 2013





Momentum I, 2016



Momentum II, 2016



Momentum III, 2016



Momentum IV, 2016

Rouge-gorge, 2018



Le pélican, 2019



Rouge girafe, 2018

Le chardonneret, 2018



Effervescence, 2017



Bleu lunaire, 2018



Cinémascopie, 2019



Quorum, 2019

LISTE DES ŒUVRES

ART PUBLIC

Écllosion, 2020, acier inoxydable, 851 x 137 x 248 cm, commande de la Ville de Mont-Royal

Fébrilité, 1999, acier corten, 300 x 120 x 100 cm, Artria, Le parcours des œuvres en nature, Haute-Yamaska

Le foisonnement, 2002, acier inoxydable, 6,50 x 2,50 x 3 m, Centre multifonctionnel Francine-Gadbois, Boucherville, commande de la Ville

Passerelle et portance, 2005, acier inoxydable, 750 x 300 x 500 cm, parc Regard-sur-le-fleuve, Sorel-Tracy

Constellation, 2008, acier corten, 330 x 160 x 60 cm, parc Médéric-Martin, arrondissement Ville-Marie, prêt à long terme à la Ville de Montréal

Constellation VI, 2009, acier corten, 185 x 110 x 70 cm, parc Médéric-Martin, arrondissement Ville-Marie, prêt à long terme à la Ville de Montréal

Le coup de départ, 2009, acier inoxydable, 700 x 450 x 300 cm, parc Philippe-Laheurte, arrondissement St-Laurent, commande de la Ville de Montréal

La structure du vent, 2009, acier inoxydable, 500 x 300 x 200 cm, commande privée, Boucherville

Entre pouvoir et savoir, entre être et avoir, 2010, acier inoxydable, 550 x 180 x 100 cm, Centre communautaire de Napierville, commande de la Politique d'intégration des œuvres d'art à l'architecture et à l'environnement

Constellation 20100315, 2010, acier corten, 325 x 80 x 35 cm, Matour, Bourgogne, France, œuvre réalisée dans le cadre du Deuxième symposium international de sculpture monumentale de Matour

Constellation 20100701, 2010, acier corten, 180 x 70 x 45 cm, Matour, Bourgogne, France, œuvre réalisée dans le cadre du Deuxième symposium international de sculpture monumentale de Matour

Vortex, 2010, acier corten, 330 x 140 x 140 cm, parc Médéric-Martin, arrondissement Ville-Marie, prêt à long terme à la Ville de Montréal

Tandem, 2011, acier corten, 178 x 150 x 85 cm, parc Médéric-Martin, arrondissement Ville-Marie, prêt à long terme à la Ville de Montréal

Crescendo II, 2011, acier corten, 240 x 110 x 60 cm, Artria, Le parcours des œuvres en nature, Haute-Yamaska

Passor passare, 2011, granit et acier inoxydable, 550 x 700 x 250 cm, commande du Séminaire de Saint-Hyacinthe pour le 200^e anniversaire

Archivolte, 2011, acier inoxydable, 850 x 200 x 150 cm, arrondissement de Saint-Hubert, Parc de la Cité, Terrasse du 150^e anniversaire

Au gré des vagues, 2012, acier inoxydable, 550 x 250 x 100 cm, commande privée, Boucherville

Tempus folium, 2012, acier inoxydable, 550 x 150 x 100 cm, commande de la Ville de Saint-Bruno-de-Montarville

10 pieds cubes rouges par seconde, 2013, acier peint et acier inoxydable, 350 x 140 x 140 cm, Musée national des beaux-arts du Québec

Perséides, 2013, acier inoxydable, 550 x 200 x 150 cm, Centre des Arts Juliette-Lassonde

Arabesque, 2014, acier inoxydable, 375 x 150 x 150 cm, 7^e symposium international de sculpture de Penza, Russie

Corphéum VI, 2014, acier corten, 190 x 160 x 100 cm, Artria, Le parcours des œuvres en nature, Haute-Yamaska

L'Envol, 2014, acier corten, hauteur maximale: 274 cm, parc Marthe-Thierry, arrondissement Ville-Marie, prêt à la Ville de Montréal

Kata et voltige, 2015, acier inoxydable, 550 x 240 x 140 cm, Complexe sportif Vivacité, Saint-Jean-sur-Richelieu, commande de la Politique d'intégration des œuvres d'art à l'architecture et à l'environnement

Exclusa libellus, 2015, acier peint, 255 x 150 x 80 cm, Ville de Coteau-du-Lac, commande de la Politique d'intégration des œuvres d'art à l'architecture et à l'environnement

Statéra, 2015, acier corten, 280 x 180 x 100 cm, œuvre créée pour le Symposium international de sculpture monumentale de Granby, Artria, Le parcours des œuvres en nature, Haute-Yamaska

Battitures, 2017, acier inoxydable et acier corten, 450 x 100 x 220 cm, 4^e édition de Beauce Art: L'international de la sculpture, Saint-Georges-de-Beauce

Synergie, 2017, acier inoxydable, dimensions variables, collection particulière

L'appel du tiercelet, 2019, acier inoxydable et acier corten, 360 x 219 x 156 cm, École St. Michael's, Low, commande de la Politique d'intégration des œuvres d'art à l'architecture et à l'environnement

Vent d'Ouest dominant, 2019, acier inoxydable, 600 x 250 x 150 cm, Pôle culturel de Chambly, commande de la Politique d'intégration des œuvres d'art à l'architecture et à

l'environnement

ŒUVRES AU JARDIN

Carrefour, 2018, acier peint, 290 x 137 x 91 cm, collection de l'artiste

Corphéum XIV, 2008-2016, acier corten, 107 x 101,6 x 76 cm, collection de l'artiste

Corphéum XV, 2008-2016, acier corten, 183 x 91,5 x 61 cm, collection de l'artiste

Corpheum II, 2014, acier corten, 210 x 140 x 90 cm, collection de l'artiste

Ascendance V, 2021, acier inoxydable, 200 x 65 x 65 cm, collection de l'artiste

Le capteur, 2020, acier inoxydable, 300 x 45 x 45 cm, collection de l'artiste

Corpheum XVI, 2016, acier corten, 250 x 81 x 60 cm, collection de l'artiste

Virevolte, 2008, acier corten, 300 x 160 x 120 cm, collection particulière

Corpheum IV, 2014, acier corten, 180 x 220 x 60 cm, collection du Musée des religions du monde, Nicolet

Équilibre VII, 2017, acier corten, 300 x 200 x 150 cm, collection de l'artiste

Équilibre VIII, 2017, acier corten, 300 x 200 x 150 cm, collection de l'artiste

Équilibre IX, 2017, acier corten, 300 x 200 x 150 cm, collection de l'artiste

Équilibre X, 2017, acier inoxydable, 182,9 x 82,28 x 62 cm, collection de l'artiste

Équilibre XII, 2017, acier inoxydable, 182,9 x 82,28 x 62 cm, collection de l'artiste

Embrassement, 2021, acier corten, 277 x 50 x 60 cm, collection de l'artiste

SCULPTURES

La voileure, 2000, acier corten, 180 x 45 x 30 cm, collection particulière

La lanterne, 2000, acier corten, 90 x 80 x 75 cm, collection de l'artiste

L'éclat d'envoileure, 2001, acier soudé et éclaté à la dynamite, 250 x 60 x 50 cm, collection de l'artiste

Pointe d'Éole, 2002, acier corten, 110 x 210 x 100 cm, collection de l'artiste

La turbulence, 2004, acier inoxydable, 130 x 60 x 45 cm, collection de l'artiste

Le dialogue, 2004, acier soudé et éclaté à la dynamite, 120 x 120 x 60 cm, collection de l'artiste

Structure cintrée I, 2007, acier inoxydable, 170 x 300 x 500 cm, collection particulière

Structure cintrée II, 2007, 170 x 55 x 40 cm, collection particulière

L'ancrage, 2007, acier corten, 170 x 85 x 45 cm, collection particulière, en arrière-plan, *Le chiasma*, 2007, acier corten, 140 x 12 x 30 cm, collection particulière

Virevolte I, 2007, acier corten, 350 x 160 x 120 cm, collection particulière

Le chiasma, 2007, acier corten, 140 x 12 x 30 cm, collection particulière

Au fil de l'eau, 2008, acier corten, 270 x 50 x 60 cm, œuvre modifiée

Au fil du temps, 2008, acier corten, 160 x 250 x 100 cm, œuvre modifiée

Corpheum I, 2013, acier corten, 140 x 190 x 110 cm, collection particulière

Corpheum III, 2014, acier corten, 180 x 90 x 75 cm, collection particulière

Corpheum V, 2014, acier corten, 330 x 70 x 60 cm, collection de l'artiste

Corpheum VII, 2015, acier inoxydable, 173 x 122 x 61 cm, collection particulière

Corpheum VIII, 2015, acier inoxydable, 157,48 x 101,6 x 48,72 cm, collection particulière

Corpheum X, 2015, acier corten, 188 x 144 x 58 cm, collection particulière

Corpheum XI, 2015, acier inoxydable, 122 x 188 x 82 cm, collection de l'artiste

Corpheum XII, 2016, acier corten, 299,72 x 121,92 x 71,12 cm, collection de l'artiste

Corphée I, 2016, acier corten, 244 x 228,6 x 183 cm, collection de l'artiste

Corphée II, 2016, acier corten, 244 x 229 x 229 cm, collection particulière

Équilibre I, 2016, acier corten, 198 x 61 x 38 cm, collection de la Maison Véro et Louis, Varennes

Équilibre II, 2016, acier corten, 171 x 101,6 x 56 cm, collection de la Maison Véro et Louis, Varennes

Équilibre III, 2016, acier inoxydable, 180 x 80 x 80 cm, collection particulière

Équilibre IV, 2016, acier corten, 157,48 x 121,92 x 45,72 cm, collection particulière

Équilibre IV, The Bishop Variation, 2016, acier corten, acier peint, acier inoxydable, dimensions variables

Équilibre V, 2016, acier corten, 107 x 91,44 x 25,4 cm, collection particulière

Équilibre VI, 2017, acier corten, 300 x 200 x 150 cm, collection de l'artiste

Corpheum 3-R, 2018, acier inoxydable, 190 x 100 x 100 cm, collection particulière



Chorale, 2019

NOTES BIOGRAPHIQUES

Æquilibrium au cube, 2019, acier inoxydable et acier corten, 152 x 86 x 61 cm, collection particulière

PETITS FORMATS

Corail, 2018, acier peint, 76,2 x 50,8 x 45,72 cm, collection de l'artiste

Fragment n° 7, 2008, bronze, 36 x 32 x 15 cm, collection particulière

Variation 1, 2013, bronze, 32 x 20 x 10 cm, collection de la Ville de Varennes

Momentum I, 2016, bronze, 40,64 x 25,40 x 21,59 cm, collection particulière

Momentum II, 2016, bronze, 40,64 x 25,40 x 21,59 cm, collection particulière

Momentum III, 2016, bronze, 40,64 x 25,40 x 21,59 cm, collection particulière

Momentum IV, 2016, bronze, 40,64 x 25,40 x 21,59 cm, collection particulière

Rouge-gorge, 2018, acier peint, 55,88 x 45,72 x 30,48 cm, collection particulière

Rouge girafe, 2018, acier peint, 96,52 x 50,8 x 30,48 cm, collection particulière

Le pélican, 2019, acier peint, 50,8 x 45,72 x 45,72 cm, collection de l'artiste

Le chardonneret, 2018, acier peint, 76,2 x 45,72 x 25,4 cm, collection de l'artiste

Effervescence, 2017, acier peint, 75 x 25 x 20 cm, collection de la Ville de Varennes

Bleu lunaire, 2018, acier peint, 76,2 x 38,1 x 25,40 cm, collection particulière

Cinémascopie, 2019, acier peint, 91,44 x 81,28 x 30,48 cm, collection de l'artiste

Quorum, 2019, acier peint, 80 x 70 x 60 cm, collection particulière

Chorale, 2019, acier corten, hauteur maximale : 82,30 cm, largeur variable, collection particulière



Claude MILLETTE a su très jeune qu'il voulait devenir artiste, lorsqu'il est entré en contact avec les œuvres d'Expo 67. Né en 1957 à Saint-Hyacinthe (Québec), il vit à Saint-Bernard-de-Michaudville et poursuit sa pratique de la sculpture, de l'art public et de l'installation. À ce jour, il a réalisé un nombre impressionnant de sculptures publiques — plus de 40. La plupart d'entre elles sont au Québec, surtout en Montérégie et à Montréal, et la plus récente sera installée à Mont-Royal en 2022. D'autres sculptures se trouvent en Ontario, aux États-Unis et ailleurs dans le monde. Parmi les expositions personnelles qui se démarquent dans sa carrière, mentionnons *Ramifications*, au Jardin Daniel A. Séguin, à Saint-Hyacinthe, en 2021; *Corphéum*, série *Æquilibrium*, à la Maison des gouverneurs de Sorel-Tracy, en 2017; *La résistance des matériaux. Sélection d'œuvres, de 1976 à 2006*, à Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe en 2006 ainsi qu'au Musée de Lachine en 2007; *Captivité – Mouvement*, proposée pour la première fois en 1994 à Expression; et *Trajectoires et Tensions*, inaugurée en 1982 à la Galerie du Musée, Musée du Québec (Québec). L'artiste a participé à plusieurs symposiums de sculpture internationaux, dont la 4^e édition de Beauce Art; L'International de la sculpture, à Saint-Georges, en 2017; le 7th International Sculpture Symposium à Penza, en Russie, en 2014; le 2^e Symposium international de sculptures monumentales de Matour, en Bourgogne, en 2010; et le IV Simposio Internacional de Escultura Monumental d'Alajuela, au Costa Rica, en 2006. De nombreuses œuvres de Claude Millette font partie de collections publiques et privées. Pour plus d'information, on peut consulter son site au www.claudemillette.ca.

Docteure en histoire de l'art de l'Université Rennes 2 (France), **Pascale BEAUDET** est une commissaire indépendante et une auteure chevronnée. En tant que commissaire, elle a conçu et coordonné une trentaine d'expositions en art contemporain, dont plusieurs événements internationaux. En 2021, elle est commissaire d'une exposition de Claude Millette au Jardin Daniel A. Séguin, à Saint-Hyacinthe. En 2019, elle a notamment été commissaire d'une exposition de René Derouin au Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, et de l'événement Vitrine sur l'art, à Montréal. En 2009, elle a été commissaire de deux biennales internationales: le symposium de sculpture extérieure de la Fondation Derouin, à Val-David, et la Biennale du lin à Portneuf (volet arts visuels).

Elle a aussi été chargée de projet pour l'application de la Politique d'intégration des arts à l'architecture du gouvernement du Québec pendant six ans, conservatrice au Musée d'art de Joliette, et chargée de cours à l'UQAM ainsi qu'à l'Université d'Ottawa. Elle est l'auteure de plus de 150 textes sur l'art moderne et contemporain, publiés dans des catalogues d'exposition et des revues du Québec et d'ailleurs, parmi lesquelles *Vie des Arts et Espace*, la revue australienne *Ceramics: Art and Perception* et la revue française *Critique d'art*. Plusieurs textes sont disponibles dans son site Web au www.pascalebeaudet.com.



TRANSLATIONS

Foreword

It is with great pleasure that Claude Millette and I present this monograph. As its title indicates, it illustrates and discusses Claude's work between 1999 and 2021. Works preceding this period have been discussed in *La Résistance des Matériaux*, a catalogue published by Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.

In order to bring greater intelligibility to the artist's development, the monograph has been divided into four sections: Public Art, Works in the Garden, Sculptures, and Small Formats. Public commissions produced by Claude occupy a major place, both in his work and within the corpus of public works in Quebec and had to be placed at the forefront. The second section illustrates the exhibition and art circuit created at Jardin Daniel A. Séguin, in Saint-Hyacinthe, which is hosting Claude's works during the summer of 2021. The Sculptures section includes the works produced in the studio, and which belong to the artist or to collectors who have installed them on their premises. The last section, devoted to smaller-scale works, brings together sculptures cast in bronze and some made of painted steel. The monograph begins with a text in which I analyze his works and establish formal connections between them.

These years have witnessed intense activity on Claude's part, whether in the sphere of public art or in his studio production. Almost 30 outdoor works have been produced and installed in various locations in Quebec—schools, public spaces, sports venues, multi-purpose centres, performance halls, bicycle paths, parks. Others have been created during sculpture symposia in France, in Costa Rica, and in Russia. His studio production allowed him to explore smaller formats and to broach different formal possibilities, some more colourful, more exuberant.

An examination of Claude's development since 1999 reveals that the arc has become a fundamental element in his formal vocabulary, confronted, now and again, by the cube. In the 1990s, after having dropped the grid, he literally blew his work up with explosives. This radical

shredding led to a purification. The works have become more refined; the search for balance and the desire to explore more complex points of view have become predominant. One sculpture by Millette always conceals many more.

As writer Daniel Pennac would put it, you are cordially invited to start browsing this collection from any page you like; above all, we hope that it will afford you a moment of pleasure and serenity.

Pascale BEAUDET, editor of the monograph, author of the main text, and curator of the exhibition *Ramifications*.

Bending Matter

Some moments are decisive: visiting Expo 67 changed the course of Claude Millette's life and career. Few know about it, but 22 sculptures, punctuating the open spaces of Expo, were specifically commissioned for it¹ (in addition to the historical works from abroad exhibited in the fine arts pavilion, the works on display in the national pavilions, and those sponsored by companies). Among the artists commissioned were Ulysse Comtois, Armand Vaillancourt, Louis Archambault, Gerald Gladstone, Michael Snow, Yves Trudeau, and Charles Daudelin. Millette has vivid memories of the works of Ulysse Comtois (particularly a modular sculpture and a low relief produced for the Administration and News Building), as well as of Vaillancourt's work in granite, Archambault's large abstract bronze, and the aluminium casts by Jordi Bonet. Aside from these conscious memories, he took in the pavilions' volumetric dimensions and bold articulations, structures of varied but often geometric and dynamic shapes. Observing photos of the time, we are struck by their architectural qualities and by the prevalence of works of art and design.

The 1960s favoured vertical momentum and nonfiguration in outdoor sculptures, characteristics that impressed Millette, in the sense both of a fascination and of having impressed a persistent image on the matrix of his memory. He retained the insight of forms that suggest others, whether human or mechanical, plant or animal. From the beginning of his career, he produced over 40 pieces of public

art, particularly in Quebec, but also for symposia in France, Russia, and Costa Rica, along with a great many smaller-scale works. This text will focus on works that defined turning points in his production and that represent the core of his formal preoccupations of the last 20 years.

From the outset of his work, Millette has sought to bend the material, be it of wood or metal, to make it express various paradoxes. The type of material used alters one's perception of the works. He experimented with wood in different ways at the very start of his production, but quickly turned to metal, in order to "occupy more space with less material."² Learning the techniques of welding-construction taught him about the rigidity and suppleness of materials and gave him with the technical virtuosity required for assembling the works. He thus gained the necessary know-how for concealing the internal structures and assemblages in order to give the impression of seamless continuity, the appearance of an unstable equilibrium. For many years now, Millette has worked exclusively with metal—steel (stainless, Cor-ten, crude, painted), sometimes bronze and aluminium—in various forms: H-beams, soldered plaques, assembled, riveted. His approach is essentially additive.

In the 1980s and 1990s, his work had a more introspective character, with many of his pieces enclosed in cage-like structures, grids, or crossed metal slats. It has since developed toward a search for order and balance, for stability within the unstable. The search for movement in a static work was carried out by way of curves and counter-curves and issued not only from his willingness to transform materials, but also from his interest in dance. The upward projection of many metal segments could suggest the gestures of a dancer, in an arabesque, for example. Reproducing movement within the immobility of a work is what *Arabesque I* accomplished in 2014: the circular arc at the top of the sculpture, by its inclination, suggests the dancer's leg; one may also think of the classical dance lift, in which the dancer lifts his partner. The association of movement with the artist's sculptures was given

concrete form in dance performances during openings, in animated shorts, and was also filmed in a 2016 documentary devoted to his work.³

This development resolves toward autonomous, vertical form, with the transition from closed to open form taking place at the turn of the 2000s. At the same time that he was experimenting with dynamite to produce openings in the metal, Millette began to hollow out his structures, letting the void penetrate them through and through, as in *La lanterne*.

Écllosion

In 2019, Millette received the most important commission of his career: a public artwork for the Town of Mount Royal.⁴ The program guidelines called for the sculpture to be inspired by the “power of education—the culture of knowledge” as well as by one of the Town’s characteristic features, its ubiquitous greenery. Millette will unite these two themes in his work. Initially planned for a lot near the Université de Montréal’s MIL campus, the sculpture will be installed in an elevated park near a REM station in the heart of the Town of Mount Royal.

At 8.5 meters high, *Écllosion* distills references to both nature and the human figure: the title (meaning “blossoming” or “opening”) suggests the maturation of a plant, while the pronounced verticality suggests the body. Vegetal maturity is a metaphor for students’ accomplishment, for gradual progress toward the acquisition of complex knowledge. That these two connotations are constitutive of the artist’s work is the argument that I will be advancing here, while discussing the formal strategies that he has used and developed over the years.

Écllosion will occupy limited ground space, but it had to be “an eloquent visual signal,” according to the competition program drawn up by eight artists. Its height, however, will command a considerable visual field. Aside from these underlying convergences, the sculpture will physically dominate the passersby: its unabashed presence and the articulations and curvatures of its rigid, mineral material will make it an

imposing structure that will make its mark on Quebec art history.

One characteristic of Millette’s pieces, which is also that of sculpture itself, is to present various facets depending on the viewer’s perspective as he or she moves around them. Historically, what in art history is called sculpture in the round (a free-standing work not backed against a wall) had a figurative and religious function: it had first represented gods and goddesses, then kings and queens, and finally political figures. Its role was commemorative and celebrated the lives and deeds of their subjects, with a mind to perpetuating the hierarchical structures of Western society. Later, sculpture was transformed; representation extended to other individuals and to a broader iconographic register, going on to encompass abstraction in the twentieth century.

Recall that the first metal sculptures (not bronze, but metal sheeting, iron, zinc, aluminium) were produced at the beginning of the 20th century. At the time, these were not considered noble materials. The whole adventure of modern sculpture was then underway, with the experimentations of the constructivists, Picasso, Julio Gonzalez, and many others.

It is also the start of sculptures of welded metal. The metal was used for itself, for its own qualities and for the effects one could produce through various techniques. In contrast to figurative bronzes—commemorative, mythological, or allegorical portraits—the vocabulary became abstract, the representation of form in space.

Millette’s work is in line with the continuation of this sculptural thinking, for which the search for autonomous expressive forms remains fundamental. His work testifies to our time, to the industrial production of metal and to a concept of the artist as the craftsman of his work. His evocative non-figuration lies at the junction of figuration and abstraction. Art historian Paul-Louis Rinuy coined the phrase *statuaire abstraite* (or “abstract statuary”) to describe the work of French artist Alain Kirili; the expression can also apply to Millette. Our perception of a vertical

sculpture cannot avoid an association with the human figure. Similarly, in painting, the vertical form is favoured for portraiture and the horizontal for landscape. Yet, while the vertical thrust of Millette’s works can certainly suggest dance, they are nonetheless abstract forms, as evinced in the dialogue of circular arcs. This instability between the two perceptions, the to-and-fro between two forms of undecidability, is what makes Millette’s work interesting, on the borderline between two worlds, yet a participant in both.

The human body is not represented as such, only forms that may allude to a head, to a human figure. The body may thus also be an animal’s, or, by extension, the work may recall part of a machine or a plant. The field of possibilities extends to the inanimate and the animal, which, in Umberto Eco’s terms, denotes an “open work.”

Écllosion’s apparent simplicity conceals a complexity of articulations: you have to move around the piece to understand how each segment is connected to the other, to appreciate the play of solids and voids, and how the ridges of the H-beams conceal/reveal an aspect of the work. The technical challenge in this sculpture is the same as in the others but augmented by its dimensions.

Archivolte, a sculpture from 2011, is of comparable size to *Écllosion* and is similar in other respects as well. Elongated, intriguing, essentially vertical, its peak proposes a variation on the initial curve: an extension that accentuates it, then an overhang that radically changes the initial direction. In architecture, an archivolt is a band adorned with a moulding that follows the arch of an arcade, most often found on a church facade. One can imagine the beginning of the band, but associations will vary depending on one’s point of view: an animal head, or a kind of lever, for instance. An archivolt without its wall is an aporia: the two are mutually constitutive. A virtual archivolt becomes a drawing in space.

Archivolte is angular, occupies both vertical and horizontal axes, and accrues segments that are not long H-beams, but constructions of the artist’s own making, ending with a longer segment than the

previous one: the sculpture can be associated with two other works by the artist, *Constellation VI* and *Vortex*, each of which anticipates a facet of *Archivolte*. *Constellation VI* layers several segments and begins an exploration of horizontality in a dancing movement that is different from the choppier one of *Archivolte*, and *Vortex* presents a bold overhang, but is closer to *Le coup de départ*, installed in the borough of Saint-Laurent.

A later work, *Kata et Voltige*, produced in 2015, takes up the formal properties of *Archivolte*. While the curves and diagonals that lend dynamism to his works are maintained here, its pronounced horizontality is relatively rare in Millette’s oeuvre. Pushed almost to right angles, the sculpture inverts its axis in relation to the building.

The Corphéum Series

The *Corphéum* series was produced in the same period as *Kata et Voltige*, and *Corphéum VIII* is close to it, though it is simplified and of smaller dimensions. Millette coined the word “Corphéum,” a Latinized shortcut for coryphaeus, the chorus leader in Greek tragedies, and coryphée, the lead ballet dancer, which reflects his interest in movement and dance and which he used to title 16 works produced between 2013 and 2016, both public works and sculptures acquired by collectors. The works produced for public buildings through the government of Québec’s integration of art into architecture and the environment policy are thus a direct extension of his studio work. This statement seems self-evident, but much criticism has been levied against artists for adopting a different style in their public integration works, criticism that does not apply to Millette.

The *Corphéum* series illustrates the back and forth between in-studio creation and works of public art. This is exemplified in *Corphéum VI*, *Corphéum VII*, and *Exclusa Libellus*. The first dates from 2014 and the curves it is composed of are taken up again, with distinguishing variations, in the other two. The characteristic motion returns in *Exclusa Libellus*, but with heavier beams. From a certain angle, this sculpture, produced for the city hall of Coteau-du-Lac, the site of the first locked canal to be built in North America,

in the late 18th century, suggests a running body of water between two bulwarks. One sculpture, a polysemy of meanings. *Exclusa Libellus* resembles *Corphéum VII*, with the same solid base and upward motion. Its crowning curve differs, however, as it opens downward, while the other has an ascending orientation.

Between the first and the sixteenth work in the series we see increasing complexity and an evolution toward monumentality, particularly in the last. The series comprises monopod, biped, and tripod works. The biped sculptures invariably prompt an association with the human form. The monopods were historically the most frequently used solution, with the pedestal setting a distance from the viewer and the elevated status of the represented person. As for the tripods, like *Corphéum I* and *XVI*, they introduce a different dynamic, of an object firmly anchored to the ground, and this relation contributes to the stability of the work and to its overall comprehension.

One work from 2014 is connected to the *Corphéum* series, particularly to *Corphéum IV*, which is contemporary with it: *Perséides*, acquired by the Centre des arts Juliette-Lassonde. Its movement is rather more centripetal than centrifugal, with arcs confronting counter-arcs, giving it a more concentrated, more self-contained form, although the upward momentum is retained. From one angle, it is almost symmetrical—a rare occurrence in Millette’s work—but moving around the work brings back the dissymmetry. The confrontation of comma-like segments is infrequent in Millette’s body of work: it becomes the poetic echo of the Perseids’ trajectory, the comet’s meteoric debris that we can see in the August sky.

Installations and Grouped Sculptures

Millette’s work is not limited to autonomous sculptures, even if they predominate. He is also interested in installations and sculptural groupings. A work from 2019, *L’appel du tiercelet*, is the most recent in this context. Conceived for a school in The Outaouais, it answered a commission

to metaphorically represent the region and, more specifically, to draw inspiration from the falcon. The *tiercelet*—or tiercel—is the male of certain birds of prey, like the falcon, that is one third the size of the female, hence its name. The sculpture is divided into two autonomous parts, made from distinct materials: Cor-ten steel and stainless steel. This material duality energizes the work and elicits a dialogue between the colours and textures. While it is a non-figurative work, *L’appel du tiercelet* nonetheless suggests flight by the vertical direction of the arcs: the moment when the bird plies its wings to rise into the air. With its organic forms, the work contrasts with the orthogonal lines of the school building and helps animate the main facade. Installed in a small school in an isolated area of The Outaouais where public art is rarely seen, the work was enthusiastically received by the community.

Sculpture groups and installations are less frequent among Millette’s public artworks. They include *L’envol* (2013), a group of seven Cor-ten steel sculptures, and two works that I will discuss below, *Battitures* (2017) and *Le Foisonnement* (2002). Installations, however, are more common in an exhibition context: *Corphée I* and *Æquilibrium IV* are examples.

Produced during a symposium in 2017, *Battitures* continues the interacting dual arc motif, while also combining the artist’s two preferred materials. Harmonious and elongated, the work instigates a dialogue between the two: size, materials, interior form, disposition. The one is painted, the other interrupts the H-beam at the base and at the top. The curves are oriented in the same direction in the two sculptures, but not the arrangement of the sheeting. “Battitures,” or scalings, are incandescent fragments arising from metal when it is worked (“pieces of metal that detach from the impact of a blacksmith’s hammer,” according to a definition from 1573). The title, which had been suggested by a friend, reminds us that, historically, metalworking was the blacksmith’s profession. For millennia, the blacksmith was indispensable to one society after another. Gods had been their patrons: Ptah in ancient Egypt, Kothar-wa-Khasis in Mesopotamia, Hephaistos in Classical

Greece, Vulcan for the Romans, Völund in Nordic mythology. The spark that flew from the anvil has marked human imagination. The blacksmith masters fire and the forge, he bends matter to his will. The blacksmith has disappeared, but the metalworker preserves and carries on this form of struggle. Another sculpture preceded *Battitures*, *Le Foisonnement* (2002). This group of three stainless steel elements is installed in front of a multi-purpose centre in Boucherville. The work proposes three curved hexahedra, contrasting with the right-angle lines and colours of the materials of the facade. Recalling both human stature and plant-like forms, the sculptures lean in different directions and undergo multiple twists. These twists, in themselves, resonate in several ways: psychologically or physically (uneasiness and disease), and materially (the virtuosic control of the material). They can also symbolize the passage of time, being born by the wind. The closeness within the group reveals these twists by conjoining them. Viewers will realize this if they take the time to move around the work, time being an essential dimension of sculpture, the time of careful observation that sets the body in motion.

The *Æquilibrium* Series

The smaller, human-scale works, especially those in the *Æquilibrium* series, testify to different formal and psychological preoccupations than those of the larger-scale pieces, while still maintaining a principal of balance/imbalance. Generally resting on three feet instead of four, they are surrounded by their support rather than being free-standing. The omnipresence of the support introduces the notion of handicap, the necessity for a supplementary device, and the reduction from four feet to three denotes the handicap itself. A work from 2019, *Æquilibrium au cube*, illustrates the balancing, the probable and the confirmed fall, and the tripod support. The presence of the cube in this work recalls other works: *Fébrilité*, *10 pieds cubes rouges par seconde*, and *Effervescence*, which were wholly composed of a stack of such volumes. The near horizontality of the central beam stabilizes the work, but the cubes

disturb this calm by reiterating the immanence of the fall, or its inevitable occurrence, shifting between the past and the future. Several meanings may be associated with this shape, but the most meaningful here is the allusion to play and to precarious balance.

This theme of unstable equilibrium, already present in the works of the 1990s in the form of movement impeded by grids, has since developed in the open structures. It echoes the conflicting motions of life, the fluctuations between will and constraint that is our lot. The fluidity imposed on metallic rigidity testifies, however, to the triumph of will over matter, but likely not over the uncertainty of our lives, against which our struggles can have no guaranteed outcome. Fortuna, the Roman goddess of luck, is represented as blind after all.

Pascale BEAUDET

NOTES

1. According to *Montréal 67*, vol. 4, n° 8, <http://archivesdemontreal.com/2010/12/14/lart-a-expo-67-dans-le-numero-daout-1967-de-montreal-67/>
2. Excerpt from an interview with the artist conducted November 30, 2019.
3. Régent Bourque, *Tout feu tout flamme*, Les Productions Crystal RB Inc., 2016.
4. The sculpture was to be installed in 2020, but this was postponed because of the pandemic. Its placement was also changed.

In the Jardin

This section illustrates the *Ramifications* exhibition, which was initially to take place at Jardin Daniel A. Séguin, in Saint-Hyacinthe, during the summer of 2020. Unfortunately, due to the pandemic, it had to be postponed to the following year. The final selection of works, made in collaboration with Claude Millette, focused on fifteen sculptures produced between 2008 and 2021.

For a curator, exhibiting sculptures in a garden is a coveted opportunity, especially in a location of the calibre of Jardin Daniel A. Séguin. However, a garden presents a considerable number of challenges: one has to take the vegetation into account, particularly the trees, which compete admirably with the works. The latter must be placed near the paths, if they are to be seen,

but they must not impede circulation. They must be spread out, but also form groupings. All considerations that do not come into play in a gallery. The selection should of course be consistent, without being repetitive. Here, one can see that the works interact remarkably well with their environment, harmonizing with the landscape thanks to their curves and hues, especially those of Corten steel. It is a great privilege to have been able to match Millette’s sensitive and expressive works with the marvellous parklands at the Jardin.

The sculptures selected for the Jardin come mainly from two series: *Corphéum* and *Æquilibrium*. Works of the first series rely on verticality and references to the body, while those of the second favour studies on the tension between balance and imbalance. The most recent sculptures bring together interests from both series: *Corphéum*, by the vertical play of curves and counter-curves, and *Æquilibrium* by the seemingly precarious stacking of the cubes. Some new pieces complete the selection, showing the evolution of Claude’s work from 2008 to 2021, in both Corten steel and stainless steel. A single work is coloured, the one that greets visitors at the entrance: indeed, the *Carrefour* stands out by its bright red and its Japanese influence.

An exhibition is always a cherished occasion for meeting and sharing—to which, the one at the Jardin adds its exceptional surroundings.

Pascale BEAUDET, Curator of *Ramifications*

Interview with sculptor Claude Millette

This interview was published on the *Espace art actuel* website in 2017, for the magazine’s 30th anniversary. It was conducted from December 2016 to January 2017 by *Espace* director André-Louis Paré.

You exhibited from October 30 to December 18, 2016, at the Maison des arts de Drummondville, and from December 3 to February 26, 2017, at the Maison des gouverneurs in Sorel-Tracy. These two recent exhibitions were titled, respectively, Corphée Momentum and Corphéum. The titles are almost similar, and the word “Corphée,” which does not

refer to any god or heroic character from Antiquity, suggests ancient Greek. What could spectators have expected from either of these exhibitions?

Claude Millette: First of all, *Corphéum* and *Corphée Momentum* are neologisms that I created from the words *coryphée* or *choryphée*, which, in Classical Greek, refers to the head of the choir in tragedies.¹ It is also the person who takes first place. In dance, it is the second tier in the [Paris] Opera Ballet corps, above the *quadrille*, below the *sujet*. We are thus in the presence of living elements rather than mythological characters. The two exhibitions, overlapping in time but presented in two different places, are the outcome of this concern for building a solid and fluid ensemble rather than spotlighting a dominant element, like a star dancer on front stage. It is essential, I believe, to go back to the origins of what my work is about. From the start of my artistic development, some 40 years ago now in 2017, notions of captivity and movement have been at the very source of my formal language. I assiduously explored these antagonistic concepts in materials as obdurate as Corten steel, bronze, and stainless steel, having put wood aside in the early 1980s.

The spectator is asked to become part of choreographed spaces. My collaboration with choreographer Chantale Desgroseilliers over the last five years has been a reinforcing element in the spatialization of my work, all the more so as an observational lab during rehearsals and performances of her troupe, L’Espace du Mouvement. It isn’t a matter of figuratively reproducing the gestures, movements, and grace of the dancers, but rather of extracting the dominant guiding lines with respect to gravity and balance—a constant in both their work and mine. Spectators thus find themselves confronted with raw materials balancing between presence and movement, materials that are particularly cold, inert, heavy, diametrically opposed to choreographed and dynamic space. I want to make materials say exactly the opposite of what we would expect of them.

During the opening, the public could attend an immersive performance by the dancers. They were able to become accessories both to the space and to the materials. As soon as two or more elements meet in a given space a rhythm is created, the installation comes to life. The material is in symbiosis with the void, time inhabits space. Debussy said that silences in music have the same importance as the notes. These same ideas are the foundation of my creative process, just as my direct intervention on the material breathes living and virtual energy into it. As for *Æquilibrium I, II, III*, presented at the Maison des gouverneurs, in Sorel-Tracy, and which was also part of *Corphéum*, it is an installation in which I allude to the pedestal, which I revisit and renew as a precarious balance, a state even of vulnerability. This play of counter-balancing masses induces those movements of materials resting on three points of support, leaning downward. These aerial elements are captured from the very structure of the open pedestals on which they seem to float. Moreover, certain viewing angles reveal that some support points are superimposed, so that these assemblages rest on only two of them, further heightening viewers’ experience with respect to a sense of balance and vertigo.

In your artistic process, you went from wood—a natural material—to steel or bronze. You turned to solid materials, millennial alloys, the product of human ingenuity. There is certainly a richness in the sculptural employment of wood, and it can still amaze us, but you preferred materials that resist, which recalls the title of an exhibition presented in 2006, at the Expression exhibition centre in Saint-Hyacinthe.² Yet, as you say yourself, what motivates your action, is fighting this resistance, making the material dance. In this sense, your sculptures are always arced, in curves. They function as if they were inhabited by nature. Would that be the essence of sculpture for you?

C.M.: Essentially self-taught, it’s after my stay in 1975–76 at the École de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli, under the direction of Pierre Bourgault, that I met those that have become

my mentors, in a sense. I’m thinking of Jordi Bonet, Armand Vaillancourt, and Ulysse Comptois, who conveyed to me their passion and their unwavering commitment. These fascinating artists, whose works I had discovered when I was 10 years old, during the Universal exposition of Man and His World in 1967, became real beings who turned out to be exceptionally generous and straightforward. Coming into contact with these giants of a Quebec art scene in full effervescence was an inexhaustible source of encouragement, motivation, and appreciation for me. These high-level artists supported me and guided me in my research, one might even say my search for identity. I was in my early twenties at the time. My curiosity for the works of Auguste Rodin, Henry Moore, Anthony Caro, Eduardo Chillida, Miró, Brancusi, Calder, David Smith, and so many others, was also a wide open road toward tangents between figuration and abstraction. It was at Robert Poulin’s workshop that I broached work on metal in a tangible and significant way. From direct cutting of wood, my work veered early on toward techniques of mechanical assemblage. I was discovering amplitude: a bit of material could occupy so much space. The structural limitations of wood are quickly reached, however, when exploring asymmetric dimensions of space. In this respect, *Suite Stellaire n° 1*, created in 1979 (collection of the Musée d’art contemporain de Montréal), is a very good example of the necessary transition from wood to structural steel. I discovered this unexpected plasticity of the material and a continuous fluidity in my assemblages. The square shapes are always invested with a longitudinal curve, which accentuates both the dynamism and the organic aspect of my work. My concerns were immediately drawn to these notions of movement, rather than issuing from a purely formal and minimalist language. In the early 1980s, I resumed training, not only to learn the basics of welding techniques, but also to perfect the procedures and know-how that would enable me to develop larger projects, among other things. My classroom, so to speak, was my contact with manufacturing technicians and structural engineers. Resistance

is at the heart of what my production has been ever since. The resistance of the materials, of course, but also a choice tool for exploring its limits by an understanding of the physical processes that can affect or augment the lifespan of the material. Such are the basics: practising one's scales to better explore the limits of the instrument. If resistance is now part of my language, it's because the same phenomena allow me to counter it with flexibility, whether real or conceptual.

You have produced many public art works since the 1970s. Aside from the question of scale, the works that you created in the framework of the Quebec's Art and Architecture Integration Policy, along with those created during symposia or for private commissions, hardly seem to differ from the sculptures that you present in gallery spaces. Moreover, the fact of exhibiting these works outdoors likely offers them another life, other possibilities. How do you perceive this integration of art into public space?

C.M.: In my humble opinion, art only has meaning when it lives in others' perception or sensibility. In this respect, it must be public. True, the scale of a work will make all the difference in its host environment. People have commented that my maquettes function in the space as effectively at a reduced scale as on a very large scale. That is likely what explains the transition from the exhibition space to the public place. Staging possibilities in the gallery are infinite in terms of lighting and mood. The material is important, of course, but the spatialization already engages a proximity with the visitor. Public space—all the more so outdoors—must be approached from quite a few angles. Changes of season, among other things, modulates the reading and perception—luminosity, snow, peripheral arrangements and landscaping that evolve over the year, and so on. There are also annoyances that, unfortunately, can sometimes mar the effectiveness of the initial proposition, such as the addition of urban furniture (benches or trash cans), or signage that wasn't expected at the time of conceiving, producing, or installing

the work. And although the situation is improving and there is a growing respect for public works of art, the fact remains that the list of works that have been vandalized is longer than it should be. There are many reasons, but the most common is ignorance... not to mention contempt! So, there's a lot of mediation work to be done. Notions of perennality and public safety are also essential. These are constraints that require collaboration or setting up a multidisciplinary team. I admit that when I produce more modestly scaled sculptures, I imagine them so monumental that they could straddle freeways. I broach public space while keeping in mind that the work will be perceived and seen by the pedestrian, the driver, the bus passenger. Few details stand out at 50km an hour, but the pedestrian walking by or waiting for a colleague nearby will be called upon and enter into a more intense or intimate rapport with my work. Their permeability to the location will differ from that of a cyclist, for instance. Public art programs are expanding. Indeed, some municipalities have cultural policies that are in line with the government of Quebec's, which requires real estate promoters or city developers to arrange for art works by way of invitation-only competitions. When our political actors will have understood the importance of making art accessible and that our cities and urban amenities gain aesthetic value by their installation, will they go so far as to pass regulations to promote, and even require, the creation of public artwork, through property tax credits or other fiscal advantages? It is citizens' quality of life, city environment, and cultural space that would be enhanced.

Before the foundation of Espace, in 1987, and of course afterwards, the world of sculpture was in constant expansion and transformation. What is your feeling about this art form that is constantly reinventing itself?

C.M.: Sculpture is constantly evolving and will never stop reinventing itself. Whatever the era—whether the stone age or the industrial revolution—artists cannot ignore technological developments and the immeasurable significance brought by these mediums

or new media. What's more, it's often the artists themselves who push the limits of new technology, once they've gotten their feet wet in mechanics of it. By intuition or by pure curiosity, it is in the artist's temperament to test the matter... and the antimatter. One just has to think of all the 3D software that enables the conception and production of a work to come to life before existing in a material way. Doors open before the infinite possibilities. The technological revolution of the latter half of the 20th century adopted speed in a huge way, with artificial memory, radio control, home automation, high-performance software-guided neurosurgery, magnetic resonance imaging—all technologies that are enabling artists to develop new fields of practice. Add 3D laser projection and audio-visual special effects and we're light years away from the Cro-Magnon or Neanderthal who, at the back of their caves, were already practising the profession for their survival in a hostile world.

In all civilizations, a sculptural legacy, sometimes abundant, bears witness to the genius of a species that hammers away on materials, for remembrance or for pure expression, weaving connections between nature and culture by which man elevates himself in the pursuit of ideals. Must we rethink or reassess the definition of the word "sculptor"? Rather, it is sculpture that is redefined by artists exploring the avenues made available by the knowledge industry. Artists—multidisciplinary, polydisciplinary—now draw on many fields of competence in their research. Many artists have swapped the studio for the computer, sometimes for economic reasons—square footage is expensive in an urban setting—and also because one's mastery of computer technology is only limited by the imagination. In the end, however, mastery of materials, whether noble or base, still offers a lasting quality that many of us, sculptors, favour in our practices. In my case, I often work directly with the material through plasma arc cutting and assembly welding. It goes without saying that my work is additive rather than subtractive or directly cut. When I develop large-scale works, it's with the help of a manufacturing

technician who redraws all of the work's components on computer before going on to cut the work by laser. This industrial process ensures precision, efficiency, and top-quality production. If needed, a structural engineer will validate and certify what the technician has already demonstrated with the materials' resistance to stresses caused by exposure to wind, rain, snow, ice buildup, in case the accumulation of these factors compromises public safety. I often jokingly define myself as an iron-age artist and maker,³ from an affinity with the selected material, but also because the action of producing, of building my works, is a crucial part of my process. It is true that I sometimes have to surround myself with assistants. I could also delegate this step to the industry, but the importance of this contact, of this confrontation, with the material, which is a kind of performance, is a result and conjunction between the idea, or concept, and the expertise. Some know how to delegate—and why not! I continue to do the work myself while I also get work done by others, since it is possible and advantageous to entrust stages [of the project] to specialized technicians without depriving myself of what, in the end, is part and parcel of identification with the work, its authenticity, and satisfaction in its accomplishment.

So, sculpture is constantly redefining itself. Whether the artists are stimulated by composite materials, new technologies, or conceptual approaches, they are always rethinking, pushing, and rebuffing the boundaries of art.

NOTES

1. *Translator's note:* In English, this particular meaning is expressed by the anglicized word coryphaeus.
2. The exhibition *La résistance des matériaux. Sélection d'œuvres, de 1976 à 2006* was presented at Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, from May 20 to July 2, 2006. One can read a review of this exhibition by Aseman Sabet in issue 78 of *Espace* (winter 2006-07). The text is available on the website, <http://id.erudit.org/iderudit/8841ac>.
3. *Translator's note:* Millette's phrase is "un artiste à l'âge de fer et de faire," with a pun on iron (*fer*) and making or doing (*faire*).

BIOGRAPHY

Claude MILLETTE knew he wanted to become an artist from a very young age, when he came in contact with the artworks at Expo 67. Born in 1957 in Saint-Hyacinthe (Quebec), he lives in Saint-Bernard-de-Michaudville and pursues a practice of sculpture, public art, and installation. To date, he has produced an impressive number of public sculptures—more than 40. Most of them are in Quebec, especially in the Montérégie and Montreal regions, and his most recent will be installed in the Town of Mount Royal in 2022. Other sculptures are in Ontario, in the United States, and elsewhere in the world. Among the noted solo exhibitions of his career are *Ramifications*, at Jardin Daniel A. Séguin, in Saint-Hyacinthe, in 2021; *Corphéum*, at the Maison des gouverneurs de Sorel-Tracy, in 2017; *La résistance des matériaux: Sélection d'œuvres, de 1976 à 2006*, at Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, in 2006, and Musée de Lachine, in 2007; *Captivité–Mouvement*, first proposed at Expression in 1994; and *Trajectoires et Tensions*, inaugurated in 1982 at the Musée du Québec's Galerie du Musée (Quebec City). Millette took part in several international sculpture symposiums, including the 4th edition of Beauce Art: L'International de la sculpture, Saint-Georges, in 2017; the 7th International Sculpture Symposium in Penza, Russia, in 2014; the 2nd edition of the Symposium international de sculptures monumentales in Matour, Burgundy, France, in 2010; the IV Simposio Internacional de Escultura Monumental in Alajuela, Costa Rica, in 2006. Many of Millette's works are part of public and private collections. For more information, see his website, at www.claudemillette.ca.

With a doctorate in art history from Université Rennes 2 (France), **Pascale BEAUDET** is an independent curator and a seasoned writer. As curator, she has conceived and organized around thirty exhibitions of contemporary art, including several international events. In 2021, she is curating an exhibition of Claude Millette at Jardin Daniel A. Séguin, in Saint-Hyacinthe. In 2019, among other things, she curated an exhibition on René Derouin at the Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, as well as the event Vitrine sur l'art, in Montreal. In 2009, she was curator of two international biennials: the biennial outdoor sculpture symposium of the Fondation Derouin, in Val-David, and the Biennale internationale du lin de Portneuf (visual arts section).

She was also a project manager for the implementation of the government of Quebec's integration of art in architecture policy for six years, curator at the Musée d'art de Joliette, and lecturer at UQAM and University of Ottawa. She has authored more than 150 texts on modern and contemporary art, published in exhibition catalogues and art journals in Quebec and elsewhere, among them *Vie des Arts* and *Espace*, the Australian magazine *Ceramics: Art and Perception*, and the French journal *Critique d'art*. Many texts are available on her website, at www.pascalebeaudet.com.



Faire plier la matière

Claude MILLETTE



Cette publication illustre les travaux de l'artiste Claude Millette depuis le début des années 2000. La monographie a été divisée en quatre sections — Art public, Œuvres au Jardin, Sculptures et Petits formats —, de façon à rendre plus intelligible son cheminement. Les œuvres d'art public réalisées par Claude Millette occupent une place importante, tant dans son travail qu'au sein du corpus québécois; elles se devaient donc de figurer au premier plan. La deuxième section s'attarde sur l'exposition *Ramifications*, en suivant le parcours que la commissaire et auteure Pascale Beaudet a créé au Jardin Daniel A. Séguin, à Saint-Hyacinthe, durant l'été 2021. La partie Sculptures comprend les œuvres produites en atelier. La dernière section, celle des Petits formats, regroupe des sculptures coulées en bronze et d'autres faites d'acier peint.

On trouvera également ici une entrevue avec l'artiste et un texte analytique de Pascale Beaudet, qui suit le travail de Claude Millette depuis plusieurs années pendant lesquelles il a déployé une intense activité.

Nous vous invitons à parcourir ce recueil comme bon vous semble, au fil des pages ou des images, et espérons qu'il vous apportera un moment de plaisir et de sérénité.

ISBN 978-2-9819892-1-5



9 782981 989215