Document généré le 2 juil. 2025 14:16

Espace Sculpture

La fonction publique
Sculpture moderne en position d'extériorité

Gaston St-Pierre

Volume 5, numéro 3, printemps 1989

URI : https://id.erudit.org/iderudit/9463ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

St-Pierre, G. (1989). La fonction publique : sculpture moderne en position d'extériorité. *Espace Sculpture*, *5*(3), 10–11.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1989

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

lieu (de l'art, et non du crime organisé), nous attarder à *L'Hommage à Mao* (1954) qui nous obligerait à sortir du ghetto artistique pour prendre en considération des idéologies alors subversives[9]. Nous pourrions ajouter qu'il faudrait maintenant seriner l'habituel refrain sur les erreurs des intellectuels et des artistes qui se sont laissés leurrer par la "bande des quatre".

Le flâneur vous abandonne ici, au pied de la voie royale et sous l'oeil du héros positif de votre choix (*Bethune*, oeuvre de quatre sculpteurs chinois; le *Monument aux travailleurs* de Langevin, *Louis Cyr* de Robert Pelletier). Laissé à votre propre dérive, à votre oeil urbain, rechargeable comme tout le monde le sait, et indécis quant à l'apparence normale de la sculpture publique.

1.Ce texte s'inscrit dans le cadre d'un projet sur la sculpture publique au Québec depuis 1945. Un premier travail a été effectué pendant l'été 1988, consacré surtout à la sculpture extérieure de la ville de Montréal. Cette pré-recherche a été réalisée avec l'aide indispensable de Gaston St-Pierre et Catherine Bédard, étudiants à la maîtrise à l"Université de Montréal.
2.Isaac Joseph, Le passant considérable, Paris, Librairie des Méridiens (coll. "Sociologie des formes"), 1984.
3.Mariane Favreau, "Le fusil de Chénier ne reste pas en place", La Presse, 16 octobre 1988, p. A-7.
4.Au sujet des péripéties de Femme et Terre, lire l'excellent article de Marie-Lucie Crépeau, "Chercher la femme", dans Esse, automne-hiver 1988, pp. 68-75.
5.Dario Gamboni, Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique, Lausanne, Ed. D'En-Bas, 1983, p.10.
6.ibidem
7.Jeanne Demers et Line McMurray, Montréal Graffiti, Montréal, VLB, 1987.
8.Jean-Claude Marsan, "Traces et tracés", Le Devoir, 8 novembre 1985. p. 9.
9.F.Charbonneau, M.Saint-Pierre, E.Trépanier, "Pratiques artistiques d'opposition à Montréal", in : Art/Société (1975-1980), Québec. Musée du Québec, 1981, p. 18.

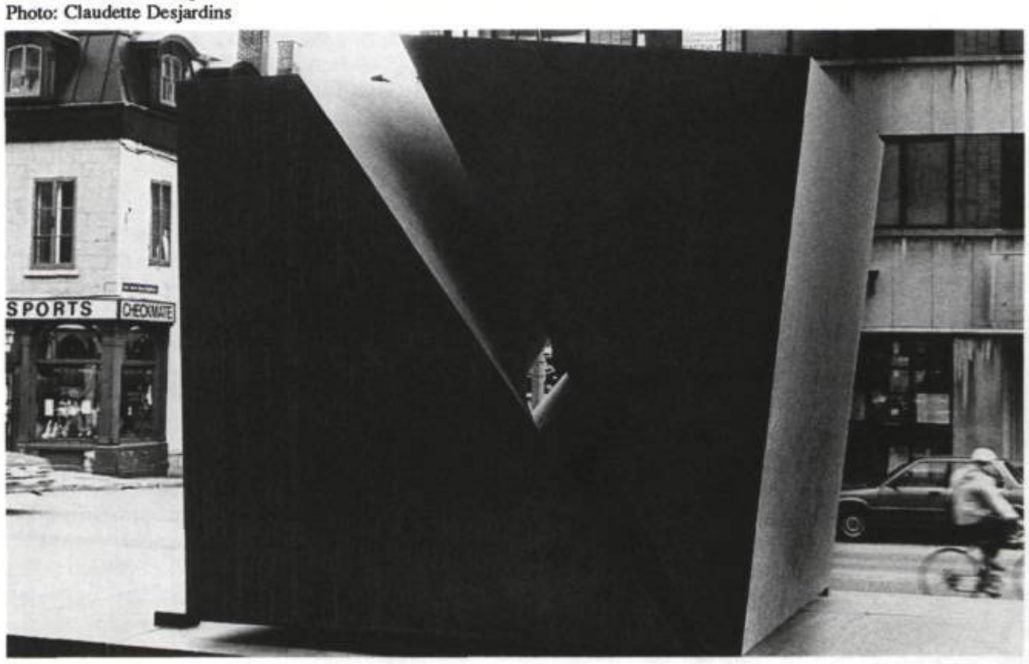
GASTON ST-PIERRE

La fonction publique Sculpture moderne en position d'extériorité

On admet aujourd'hui, de façon générale, qu'il existe un 'problème' de la sculpture publique. On peut repérer les principales difficultés du point de vue technique: l'entretien inadéquat, la résistance des matériaux sous des conditions climatiques variables; selon un ordre administratif: la censure, la dépendance des artistes envers les institutions publiques; ou encore à partir des questions reliées à la réception: vandalisme, ou caractère inapproprié des lieux. En outre, une fois surmontées toutes ces contraintes, une oeuvre publique reçoit bien peu de commentaires; si ce n'est pas l'indifférence qu'elle suscite c'est, en contrepartie, une opinion négative. Quant à la diffusion médiatique, c'est en général la presse écrite qui fait le plus souvent mention de l'existence de l'art public. Les revues spécialisées en art, à l'exception peut-être de la revue *Espace*, ont tendance à considérer cette production comme un simple parallèle au travail que poursuit un artiste à l'intérieur du circuit des institutions (musées, galeries). L'intérêt de la presse écrite provient surtout de la possibilité qu'une oeuvre publique a de s'inscrire comme fait divers, en relation à des cas de contestation, ou bien en rapport à l'actualité politique,[1] parfois même en raison de la monumentalité de l'objet qui éveille l'intérêt général (l'énorme pouce du sculpteur César).

L'oeuvre publique, qui relève surtout de l'événement et des conditions extra-esthétiques, subit alors une forme de marginalisation, d'extériorisation de ses qualités artistiques propres. À l'inverse, la sculpture moderne, telle qu'on l'entend depuis le début du siècle, vu l'autonomie qu'on lui prête et la spécificité des modèles d'expression, s'est tenue à l'écart de ces contextes et conditions périphériques reliés à la réception artistique. Que ce soit en raison d'une pratique de 'petites dimensions' ou à cause de l'hermétisme des thèmes, il y a eu très peu d'artistes d'avant-garde des années vingt-trente qui ont réussi ou même qui ont eu envie de mettre leurs réalisations sur la place publique. Par contre, depuis le début des années soixante, un nombre important de sculptures dites 'modernes' ou 'abstraites' ont été aménagées sur des espaces publics et notamment sur le territoire montréalais. Devant le projet anti-monumental de la sculpture moderne, avec ses intérêts pour des contenus très individualisés et spatialement formalisés, la sculpture 'moderne publique' peut apparaître comme un fait paradoxal[2]. Entre les intérêts de l'administration publique pour les monuments commémoratifs[3], et ceux de l'artiste moderne pour la reconnaissance de ses innovations et de sa *qualité* d'auteur, peut-on entrevoir là, sur la place publique, une forme d'accommodation ou alors plutôt l'instauration d'un conflit d'intérêt?

Charles Daudelin, *Allegrocube*. 1971-3 8'h. Palais de Justice, Montréal.
Photo: Claudette Desjardins



L'art public et l'art moderne possèdent par tradition des règles de fonctionnement tout à fait opposées. Les critères d'appréciation sur la place publique se limitent souvent à des degrés de réussite ou d'échec, établis dans l'échelle de ce qui est acceptable ou rejetable. Bien sûr, la fonction 'publique' est d'être socialement représentative de quelque chose, tout en ne portant pas atteinte aux droits d'une propriété publique. La permanence de l'oeuvre sur le site a tendance à déterminer les facteurs de réception: l'accoutumance à la longue versus le refus systématique d'un objet d'art, moralement douteux, occupant un espace appartenant à ses usagers. Alors que l'objet d'art peut, à l'intérieur d'un musée, être réactualisé à travers différentes approches, resitué dans son contexte historique à chaque fois qu'il est remis en circulation[4]. L'espace protégé de l'institution présuppose aussi l'abandon des préjugés au profit d'une relation plus intime et individuelle de l'objet à l'observateur. La réception, à l'intérieur des conventions de l'art, ne correspond donc pas à une 'fonction' mais bien plutôt à un libre choix esthétique, qui ne remet pas en cause l'existence même de l'objet.

C'est ainsi qu'un artiste, intéressé par l'abstraction géométrique pour un projet moderniste supposant une réduction à des données purement esthétiques, risque de voir son oeuvre prendre un sens déterminé dans le contexte où elle se présente. Deux éléments presque imbriqués l'un dans l'autre pour former un cube en tension (Charles Daudelin, *Allegrocube*, 1972) font référence aux valeurs esthétiques de la dynamique des formes mais peuvent aussi signifier, *devant* le Palais de Justice de Montréal, l'équilibre des forces entre le Bien et le Mal, ou la représentation d'un pouvoir social. La figure prédominante du cube, en sculpture moderne, a prétendu justement évacuer un contenu anthropomorphique et les contingences extérieures de son espace d'accueil mais, placée dans un lieu ouvert, elle tend à symboliser ou refléter tout son environnement immédiat (ici, l'architecture fonctionnaliste du Palais de Justice). Il devient ainsi possible de commémorer, même géométriquement, des valeurs symboliques, créant alors un nouveau 'genre' de sculpture avec le monument abstrait.

Cette symbolique renvoie en général à des conditions humanistes représentant les valeurs fondamentales de la destinée de l'Homme, indépendamment de toute considération factuelle, alors qu'au siècle dernier, ces valeurs étaient incarnées à travers la personnalité d'un seul homme (le héros). D'autres exemples, comme *Hommage aux forces vitales du Québec* (1987) de Georges Dyens et *Hommage à René Lévesque* (1988) de Robert Roussil, s'inscrivent aussi dans ce genre de commémoration virtuelle en exploitant davantage une verticalité monumentale. La crise des valeurs universelles observée depuis le début du siècle avait rendu particulièrement inopérants la force et l'impact de la représentation, dès lors qu'on pouvait *rendre hommage* au Gaz et à l'Électricité de France en employant une divinité grecque. Depuis le début des années soixante, l'abstraction a peut-être répondu au besoin de figurer les valeurs profondes de nos nouveaux 'horizons d'attente' mais elle a aussi engendré un dysfonctionnement entre le contenu représentatif et le développement de la forme. L'écart reste aussi prononcé entre René Lévesque et le monument qui le représente. Seule la multiplication du même modèle sculptural, dans un regroupement spatial, suggère le sentiment collectif qu'a *induit* l'homme, tandis que l'embranchement déployé au sommet de la sculpture évoque une offrande, une volonté prenant racine au sol pour s'élancer vers une espérance supérieure.

Jean-Paul Riopelle, *La Joute*. Stade olympique, Montréal.
Photo: Claudette Desjardins

Bien que cette symbolique autorise une conscience des valeurs légitimes d'une société, elle offre peu en termes d'images qui pourraient favoriser une identification collective. L'abstraction conçue comme une tentative d'universalisation des valeurs n'a pas l'impact voulu pour rassembler en une seule image la diversité des cultures contemporaines, ou pour contrer la consommation rapide d'une culture de masse. L'image abstraite détient certainement un sens historique et une certaine reconnaissance de son importance dans les milieux de l'art; mais de par sa spécificité artistique, ce type d'image, posé devant les spectateurs de la rue, tend encore à prendre figure d'autorité. Par ailleurs l'abstraction présente, dans son déploiement sur les lieux publics, de la manière la plus marquée, l'incompatibilité entre les intérêts d'une collectivité, ceux de l'artiste et ceux des autorités publiques. Ce n'est pas tant la confrontation qui semble problématique dans ce contexte —d'ailleurs c'est bien aux oeuvres les plus contestées qu'on accorde paradoxalement un certain degré de réussite—, que la récupération et l'invalidation des intérêts en présence en fonction de la commémoration. L'abstraction sert trop bien d'illustration officielle pour ceux qui veulent donner une image positive et imposante des institutions publiques, sans reconnaître pour autant dans son intégrité le travail de l'artiste. Les institutions publiques et autorités municipales n'ont pas, en ce sens, le mandat ni le souci de refléter une histoire de l'art; une partie seulement des oeuvres publiques réparties sur le territoire montréalais sont identifiées; très rares aussi sont celles qui n'endossent aucune forme de commémoration, à l'exception peut-être du Riopelle au Stade olympique, de quelques Roussil, du dernier Daudelin *(Éolienne, 1983)* où là, on établit bien une reconnaissance du travail de l'artiste. Finalement, la conséquence la plus difficile à accepter, c'est que la détermination des lieux soit plus significative que l'image représentée.

1 La sculpture de J. Morin et de R. Turcotte a fait dernièrement la manchette des journaux en raison de la nature de son thème: *Sans abri*, 1988.
2 Rosalind Krauss conclut tout de suite à "une histoire de l'échec. Ce serait l'histoire du rapport de la sculpture moderne au monument et au monumental". Voir "Échelle/ monumentalité Modernisme/ postmodernisme La ruse de Brancusi", in *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 246-253
3 Les autorités municipales de la Ville de Montréal inaugurent toujours, en ce sens, des monuments classiques
4 Selon Dianna Petherbridge: "Obviously, just as outside in the public square, works of art pass in and of popularity, and suffer the vicissitudes of changing taste. In the museum, however, those works which have been taken out of the basement for revaluation are placed within the updated sensibility of the new context, and assume a new meaning". "Public commissions and the new concerns in sculpture", in *The Sculpture Show*, Hayward and Serpentine Galleries, London, 1983, p. 133.