Document generated on 04/19/2025 5:59 a.m.

Ciel variable
Art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Le monument déplacé
Sur *La multitude déchue* de Peter Gnass
The Displaced Monument
On Peter Gnass's *La multitude déchue*

Patrice Loubier and Käthe Roth

Number 82, Summer 2009

Art public
Public Art

URI: https://id.erudit.org/iderudit/530ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)
1923-8932 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Loubier, P. & Roth, K. (2009). Le monument déplacé : sur *La multitude déchue* de Peter Gnass. *Ciel variable*, (82), 34–37.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LAUNDRY

GALERIE SIMON BLAIS

Le monument déplacé

Sur *La multitude déchue* de Peter Gnass

PAR PATRICE LOUBIER

À l'automne dernier, une affiche rassemblant des photographies de monuments du centre-ville montréalais apparut inopinément sur les façades d'une douzaine de lieux culturels de la ville. La colonne Nelson, le buste d'Octave Crémazie et la statue équestre commémorant la guerre des Boers, entre autres, firent brièvement irruption sur le Musée d'art contemporain, le Belgo ou la Parisian Laundry. Affichage sauvage sans texte ni légende, ce geste intempestif n'était pourtant pas anonyme, puisque des lettres discrètement surimposées aux photographies composaient une signature fragmentée de l'auteur, Peter Gnass[1] ; l'intervention ne s'en imposait pas moins comme une énigme visuelle appelant le passant à constater combien l'image du monument s'y voyait subtilement déplacée.

Gnass en mine d'abord l'unicité : alors qu'un monument occupe isolément la place qui lui est dévolue, en voici plusieurs, juxtaposés dans la promiscuité d'un cadrage serré. Reproduits sur un support de format horizontal, à hauteur du regard, ils se voient aussi privés de l'élévation héroïque de la statuaire traditionnelle. Enfin, ces sculptures « déchues » sont métaphoriquement affranchies de leur site, itinérance que réitère la vue en gros plan ou en contre-plongée qui fait de la statue un détail coupé de son socle et de son environnement. Notons que cette décontextualisation incite à tenter de les reconnaître et de les situer, à les regarder de nouveau, réanimant du coup la perception du familier que, peut-être, on ne voyait plus à force d'habitude… Or un écart plus prégnant encore résulte de la prise de vues : ces statues, dressées ostensiblement dans l'espace public pour s'adresser à nous, Gnass les montre plutôt en train de nous *tourner le dos*.

Un monument, rappelons-le, matérialise et célèbre la représentation qu'un État, une nation, un groupe se fait de lui-même et de son histoire; il appelle la collectivité à en cultiver la mémoire. Inspirées par des figures du pouvoir et des personnages considérés comme marquants qui, de la Nouvelle-France (Vauquelin) au Québec moderne (Jean Drapeau), en passant par le régime britannique et la Confédération (John A. Macdonald), couvrent toute l'histoire québécoise, ces sculptures sont, au sens fort, des monuments. Le monument, cependant, en dépit de l'autorité avec laquelle il s'impose à la vue et de la pérennité à laquelle il prétend, n'est jamais que l'expression d'une interprétation – partielle et partiale – de l'histoire. Le précipité d'idéologie qu'il constitue l'expose inéluctablement à la « péremption », voire à la controverse[2]. Et ainsi telle effigie du frère André ou d'un ecclésiastique ultramontain comme Mgr Ignace Bourget ne nous parle plus aujourd'hui avec l'évidence d'autrefois. C'est cette vulnérabilité du monument à la désuétude (à cela même qu'il est censé conjurer par la force de sa présence matérielle et l'éloquence de son interpellation symbolique) que révèle *La multitude déchue*. La prise de vues privilégiée par Gnass accentue ce message en montrant des sta-

tues qui, à proprement parler, *ne nous regardent plus* – obsolescence que renforce la grandiloquence un peu compassée de leur pose. Ainsi, c'est une façon d'écrire l'histoire et de cultiver la mémoire elle-même révolue qu'accuse aussi l'intervention.

Cette caducité par laquelle le passé s'accuse comme passé est d'autant plus nette que Gnass (re)présente ces monuments là où se diffuse l'actualité de la création au présent, en façade de galeries, de centres d'artistes. Mais il les placarde aussi sur des musées, là où les œuvres proposées à l'appréciation du public qui remportent leur pari sont conservées, reçues par l'histoire; ici, ces monuments itinérants ne semblent plus si déplacés, comme si leur statut artistique scintillait de façon rémanente, leur était momentanément redonné. Mais l'artiste rend moins hommage au monument qu'il ne le cite et n'attente à sa dignité pour mieux le mobiliser. L'affichage clandestin, la « sauvagerie » du geste, le collage hâtif et l'économie de moyens de l'intervention contrastent fortement avec la pompe et le caractère officiel associés à la sculpture commémorative.

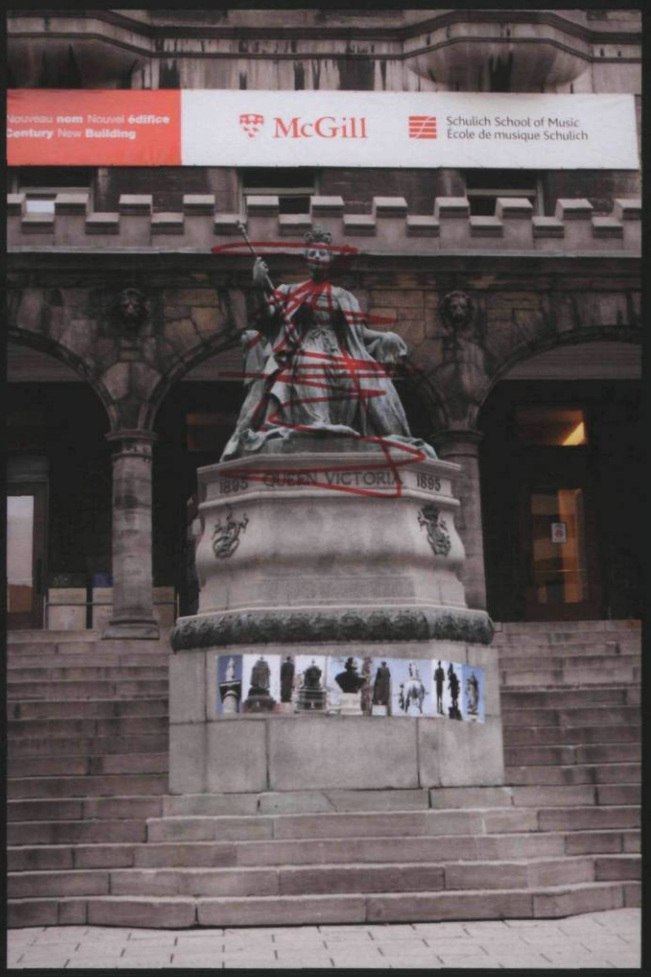
À l'inverse d'un Wodiczko ranimant *in situ* le monument par des projections qui en révèlent le discours « latent », Gnass intervient plutôt sur son image, qu'il déplace, réduit au détail et insère dans une série. Manière de déboulonnement symbolique qui rabaisse la superbe du monument, mais qui le relance aussi au ras d'une pratique du quotidien.

Ainsi, comme toujours chez Peter Gnass, le travail montre-t-il espièglement la prépondérance du point de vue sur l'objet, de la perspective sur la substance – en d'autres mots, de l'empirie du regard, toujours situé, jamais transcendant, sur toute prétention à une connaissance de la chose « en soi ». Phénomène ici moins perceptuel que politique : l'affichage de Gnass met en lumière l'indifférence ou le rapport parfois malaisé que nous entretenons avec le patrimoine, amène à nous interroger sur la pérennité de ce « nous » tacite par lequel le monument nous interpelle, sur ce que ces silhouettes fantomatiques croisées au hasard de nos pas dans la ville nous disent encore et, plus encore, sur ce qu'elles taisent et laissent dans l'ombre.

L'affichage clandestin,[...] et l'économie de moyens de l'intervention contrastent fortement avec la pompe et le caractère officiel associés à la sculpture commémorative.

Patrice Loubier *est historien de l'art et critique indépendant; il s'intéresse en particulier à l'art d'intervention et aux pratiques furtives. Il a cosigné plusieurs événements à titre de commissaire, tels* Orange (2003), *la Manif d'art 3 (2005) et* Espace mobile *(Montréal, 2008), et enseigne actuellement à l'Université du Québec à Montréal.*

1 ... indice de paternité confirmé par la signature manuscrite qu'on trouve au bas de l'affiche, revendication d'un statut d'œuvre qui distingue l'intervention d'une publicité fantôme, par exemple, et lui confère la portée d'un geste d'art. 2 Témoin l'histoire tumultueuse de la colonne Nelson, que mettait en lumière Mathieu Beauséjour lors de l'événement *Mémoire vive* organisé par Dare-Dare et le Centre d'histoire de Montréal en 2002.



Peter Gnass, *La multitude déchue*, 2008, série de 10 photographies de monuments encollée et rephotographiée en 12 lieux (façades institutionnelles ou monuments), Montréal.

The Displaced Monument

On Peter Gnass's *La multitude déchue*

BY PATRICE LOUBIER

Last autumn, copies of a poster featuring photographs of monuments in downtown Montreal appeared without warning on the façades of a dozen cultural sites in the city. The Nelson column, the bust of Octave Crémazie, and the equestrian statue commemorating the Boer War, among others, briefly burst onto the scene at the Musée d'art contemporain, the Belgo Building, and the Parisian Laundry. Although the fly posting bore neither text nor legend, this impetuous gesture was not anonymous, since letters discreetly superimposed on the photographs formed a fragmented signature of the author, Peter Gnass;[1] nevertheless, the intervention was intended to be a visual enigma calling upon passersby to notice how the image of the monument had been subtly displaced.

both its senses – of history. The momentary ideology that they embody exposes them ineluctably to "extinction," or even to controversy.[2]

For instance, a likeness of Brother André or of an Ultramontane ecclesiast such as Mgr Ignace Bourget no longer speaks to us today with the clarity that it had in the past. It is this vulnerability of the monument to becoming outdated (even though it is supposed to avert this by the force of its material presence and the eloquence of its symbolic challenge) that is revealed by *La multitude déchue*. The viewpoints privileged by Gnass accentuate this message by showing statues that do not, properly speaking, *look at us* – an obsolescence reinforced by the rather stuffy grandiloquence of their poses. Thus, the intervention

> But the artist less pays tribute to the monument than quotes it and casts aspersions on its dignity to better mobilize it.

Gnass first undermines the monuments' uniqueness: while a monument stands alone in the place assigned to it, the poster showed many, juxtaposed in the promiscuity of a tight framing. Reproduced on paper in horizontal format, at eye level, they are deprived of the heroic elevation of traditional statuary. Finally, these "deposed" sculptures are metaphorically released from their site, an itinerancy that reiterates the view in close-up or low angle, making the statue, cut from its pedestal and its environment, into a detail. This decontextualization encourages us to try to recognize and situate them, look at them with fresh eyes, thus reviving our perception of familiar sights that, perhaps, we no longer saw through force of habit. Yet an even more significant gap results from the pictures: Gnass shows these statues, ostensibly erected in the public space for us to view, as they are turning their backs on us.

A monument, as we know, materializes and celebrates the representation that a state, nation, or group makes of itself and its history; it calls upon the community to cultivate the memory that is represented. Inspired by figures of power and important notables, from New France (Vauquelin), to the British regime and Confederation (John A. Macdonald), to modern Quebec (Jean Drapeau), covering all of Quebec history, these sculptures are, in the fullest sense, monuments. Despite the authority with which such monuments impose themselves on our view and the permanence that they claim, they are never anything but the expression of an interpretation – partial in

also acknowledges a way of writing history and cultivating memory, itself past its time.

This state of decay through which the past acknowledges itself as past is even more obvious because Gnass (re)presents these monuments in places where contemporary creativity is disseminated, on the façades of galleries and artist-run centres. But he also posts them on museums, where works that win their wagers are conserved, received by history, and offered for the public's enjoyment; at these sites, the itinerant monuments no longer seem so displaced, as if their artistic status has, or momentarily regains, a residual sparkle. But the artist less pays tribute to the monument than quotes it and casts aspersions on its dignity to better mobilize it. Fly posting – the "wildness" of the gesture, the hasty collage, and the economy of means of the intervention – strongly contrasts with the pomp and official character associated with commemorative sculpture. In contrast to a Wodiczko, who reanimates the monument in situ through projections that reveal its "latent" discourse, Gnass interferes with its image, displacing it, reducing it to detail, and inserting it in a series. It is a means of symbolic debunking that demeans the vainglory of the monument, but also gives it new impetus at the ground level of daily life.

Thus, as is Gnass's wont, the work playfully reveals the preponderance of the point of view over the object, of perspective over substance – in other words, of the influence of the gaze, always situated, never transcendent, over any claim to knowledge of the thing "in itself." Here, the phenomenon is less perceptual than political: Gnass's posting highlights our indifference, or our sometimes uneasy relationship, with the patrimony; it also leads us to question the permanence of the tacit "we" with which the monument challenges us, and to think about what these ghostly silhouettes, encountered by chance as we walk through the city, still say to us and, even more, what they don't say and leave in shadow.

Translated by Käthe Roth

Patrice Loubier *is an art historian and independent critic: he is interested in intervention art and furtive practices. He has co-curated a number of events, including* Orange *(2003),* Manif d'art 3 *(2005), and* Espace mobile *(Montreal, 2008). He currently teaches at the Université du Québec à Montréal.*

1 This clue to authorship was confirmed by the handwritten signature at the bottom of the poster, the assertion of artwork status that distinguishes the intervention from phantom advertising, for example, and places it within the range of an artistic action.

2 Witness the tumultuous history of the Nelson column that Mathieu Beauséjour brought to light during the event *Mémoire vive* organized by Dare-Dare and the Centre d'histoire de Montréal in 2002.

Krzysztof Wodiczko, projection publique au South African War Memorial, Toronto, 1983, organisée par la Ydessa Art Foundation, Toronto, reproduite avec l'aimable permission de la Galerie Lelong, New York.