Document generated on 07/01/2025 10:55 p.m.

Espace Sculpture

Art public et responsabilité sociale

Claire Gravel

Number 18, Winter 1992

URI: https://id.erudit.org/iderudit/10014ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gravel, C. (1992). Art public et responsabilité sociale. *Espace Sculpture*, (18), 52–54.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1991

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/

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/

Art public
et responsabilité sociale

Claire Gravel

La première version de ce texte a été présentée dans le cadre des Jeudis des Cent jours d'art contemporain de Montréal 1991, lors des débats portant sur l'art public.

Murale *Nitassinan*, 1990. Au coin des rues Berri et Cherrier, Montréal.
Coordonnatrice : Sabrina Matthews, avec la collaboration d'une équipe internationale dont deux artistes Innu.
Photo : Carole Beaulieu.

Gran Fury, *Kissing Doesn't Kill*, 1989.
Affiche exposée dans les autobus.
Courtoisie du Musée d'art contemporain de Montréal.

La question du public

Dans son livre *L'invention du quotidien, Arts de faire*[1], le philosophe Michel de Certeau laisse entendre que les oeuvres qui fonctionnent dans la ville doivent être universelles et anonymes comme elle. Et les places qu'on y traverse sont vues comme des non-lieux. Faire de ces non-lieux un lieu plein, un lieu qui fait sens, le transformer en espace sacré, comme l'a fait Charney au Centre canadien d'architecture, voilà le défi de l'art dans l'espace public.

Si l'oeuvre de Charney est une réussite, ce n'est pas parce qu'elle repose sur des valeurs universelles et anonymes : au contraire, l'artiste-architecte a été à l'écoute du lieu, de son histoire et a incorporé les formes vernaculaires de l'architecture locale, parlant ainsi directement aux Montréalais de leur ville. Mais les Montréalais répondent-ils? Le peu de participation des gens au débat de l'art public vient peut-être du fait que l'espace public est effectivement un non-lieu. C'est un lieu de transit et jamais des passants ne sauraient définir un public.[2] En fait, les oeuvres d'art public n'ont aucun public spécifique.[3] On voit même des passants refuser d'être constitués en public, comme ce fut le cas pour *Tilted Arc*, de Serra.

Si le public est absent, je ne crois pas que ce soit simplement dû, comme l'avait affirmé Alfred Pacquement, «au manque d'efforts pour multiplier les lectures de l'oeuvre dans les médias»[4]. Je crois que si ces oeuvres touchent peu, pas ou très mal le public, c'est parce que l'on continue à les penser dans la même logique qui va de l'atelier au musée en passant par la galerie et le collectionneur privé, en faisant parfois quelques compromis. On continue de construire de la culture pour la culture, en faisant fi du public.

Si le passant ne comprend pas, il n'essaie pas non plus de comprendre. Comme envers l'ensemble de l'art contemporain, il ne se sent aucune responsabilité. Il est indifférent parce qu'il ne se sent pas concerné. Le choix des oeuvres s'est fait sans lui. Les jurys qui siègent sur les programmes d'art public de la Ville ne le représentent pas. Les jurys du 1% ne comprennent pas les usagers, mais les promoteurs. Dans une école, il y a des représentants de la commission scolaire et non des étudiants; dans une maison de retraite, l'administration et non une personne âgée; dans un hôpital, l'administration et non le malade. Les choix d'oeuvres se font, la plupart du temps, pour des bâtiments flambants neufs et alors déserts. Ne soyons donc pas surpris de voir ces oeuvres être boudées, puisqu'elles sont imposées.

Vers un nouveau statut de l'artiste?

Les jurys sont pourtant démocratiques, dit-on. Démocratiques pour qui? Pour les artistes? D'aucuns y ont vu un système de contrôle par l'élite qui s'autodésigne comme juge. L'art populaire est pratiquement évincé et c'est dommage. Dans ce vieux débat entre le "high art" et le "low art", il faut se rappeler que si les oeuvres d'art "public" ne s'adressent pas à la collectivité, c'est que depuis le XIXe siècle, il n'y a plus de sujet collectif. L'artiste s'est affranchi, il produit plus librement, mais pour une audience indifférenciée. Et voilà qu'il renverse la vapeur et qu'il s'occupe d'intégrer son art à l'architecture! On devrait plutôt parler de ré-intégration!

Le danger, c'est que le programme d'art public, tel qu'on le vit ici, risque de développer un académisme, avec ses artistes-professionnels et un style copié sur les formules gagnantes. Les artistes les plus connus éclipsent les autres dans les concours. Et ce n'est pas une chance, pour un artiste, d'être finalement reconnu en tant qu'artiste officiel, ça risque, au contraire, d'aplatir singulièrement la lecture de son oeuvre.[5]

Au lieu d'être des "ponctions" dans le travail de l'artiste, comme l'écrit finement Lise Lamarche dans un texte déterminant sur le sujet intitulé *Les pigeons préfèrent l'architecture* [6], les oeuvres d'art public sont en voie de devenir les seules oeuvres connues

de celui qui s'y consacre puisqu'il n'expose plus en galerie que des maquettes ou des plans. C'est la ville, se plaît-on alors à répéter, qui devient un musée à ciel ouvert. Étrange musée sans gardien, où les oeuvres s'abîment et sont vandalisées impunément[7], où l'on jette, sans en avertir l'artiste, les pièces qui se sont détachées par accident[8]...

Et pourtant les attentes de certains semblent énormes envers les artistes. Ainsi Deborah Whitehurst, directrice de la Phoenix Arts Commission affirme : «Nous avons engagé des artistes dans les plans de l'infrastructure publique : les routes, les parcs, les viaducs, les aménagements. Nous aurions pu déposer des sculptures dans différents points de la ville et les regarder devenir invisibles. Mais nous voulions penser à l'apparence de la ville comme un tout, alors nous avons lié l'art public à notre infrastructure. Nous croyons que si elles sont bien faites, les bretelles d'autoroutes pourraient devenir des monuments publics contemporains.»[9]

Des monuments complètement invisibles, parce que sur une autoroute... la vitesse laisse peu de temps à la contemplation.

On peut évaluer le chemin parcouru, depuis le temps où Marie Dionne reçoit un 1% pour accrocher une tapisserie dans le Palais de Justice de Valleyfield érigé par son architecte de mari.[10] Dessiner des autoroutes, voilà un projet qui aurait plu à tous ces artistes, qui, de Tatlin à Mousseau, voulaient changer la vie.

Pour un art public temporaire

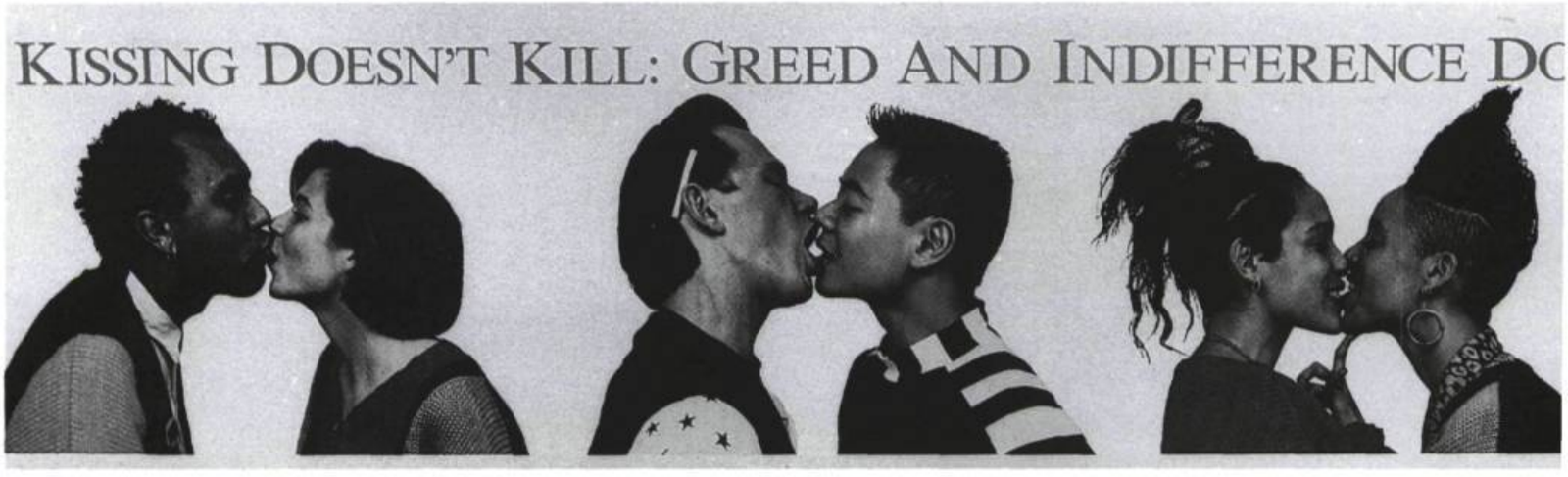
Il est étonnant de constater que dans un espace social et urbain où tout est voué au changement, les gouvernements tiennent tant à installer des oeuvres permanentes. On oublie que l'art public — dans le sens de l'art pour le public — est avant tout une pratique sociale, un art qui serait proche de la culture populaire, qui irait chercher le public là où il est, dans le métro, dans les abribus, qui lui parlerait sur les panneaux-réclame à travers la ville et à la télévision. Antonio Muntadas, Dennis Adams, Jochen Gerz, Jenny Holzer, Gran Fury, Krzysztof Wodiczko et Melvin Charney[11] bien avant eux, en 76 avec *Les maisons de la rue Sherbrooke* détruites lors de l'affaire Corridart, ont proposé dans la ville des installations temporaires dont le discours critique était à la portée de tous. À New York, le Public Art Fund, créé depuis 1977, se consacre totalement à l'intégration d'oeuvres d'art public temporaires dans le tissu urbain. Outre les installations comme celles des *Lieux Communs* de Michel Goulet dans Central Park, il y a un programme conjoint avec le département de transport de la Ville de New York où les artistes redessinent la signalétique de la ville. Il serait souhaitable que nos gouvernements se penchent sur la grande richesse culturelle que permettraient ces installations temporaires si elles s'ajoutaient aux installations permanentes dans l'espace public, notamment dans leurs dimensions critique et sociale.

Krzysztof Wodiczko, ce champion d'un art public éphémère, avec ses projections d'images politiques sur les architectures du pouvoir, a été sévère dans sa dénonciation des politiques gouvernementales de l'art public : «Un tel "mouvement", a-t-il écrit, veut protéger en premier lieu l'autonomie de l'art (l'esthétique bureaucratique), isolant la pratique artistique de la critique des questions publiques, pour ensuite imposer cette pratique épurée dans le domaine public (exhibitionnisme bureaucratique) comme une preuve de sa crédibilité. Ces oeuvres fonctionnent au mieux comme de la décoration urbaine libérale.»[12]

Wodiczko compare ce foisonnement actuel des projets d'art intégré à l'architecture et à l'environnement aux projets mégalomanes du XVIIIe siècle avec leurs immenses musées et jardins de sculpture : «[...] la plus prétentieuse [...] des pollutions environnementales d'esthétique bureaucratique». À vouloir trop embellir, on enlaidit, c'est bien connu. La charge de Wodiczko peut sembler excessive, elle aussi, mais il met le doigt sur un problème précis : il y a un manque terrible de représentation sociale dans l'architecture urbaine. On a oublié qu'un des buts de la politique du 1% était d'humaniser le site architectural ou urbain. Humaniser, c'est-à-dire mettre à la portée de l'homme, faire entrer le public dans son discours, s'adresser directement au passant. Il y a de la place pour un art pour le public, un art qui serait critique.

J'en vois un bel exemple dans les murales, non pas celles qui proposent des jardins dans la ville, des scènes féeriques pour camoufler la misère, mais celles qui visent à la communication par la représentation sociale. Ainsi le collectif *Mur-Murs* qui en 1984 avait peint dans le Chinatown une murale relatant la participation des immigrants chinois à la construction du chemin de fer canadien. Ce sujet avait été élaboré à partir de conversations avec les habitants du quartier. La murale traduisait un motif très actuel dans l'art d'avant-garde selon la *muséologue et historienne de l'art* Louise Letocha : «Le sentiment d'appartenance à un pays neuf mêlé à une filiation à une culture séculaire.»[13]

Ces murales ont une fonction sociale. Elles ont un public. Les organismes subventionnaires devraient leur accorder une place. La murale est le véritable art public : celles des ghettos de Chicago disent la lutte contre le racisme ordi-



naire, contre la pauvreté; ce sont les murs qui sont les lieux de l'expression critique.

En 1967, vingt artistes noirs de Chicago ont peint *Le mur du respect* sans aucune subvention, et cet événement s'accompagnait d'un festival de jazz et de poésie dans la rue. La murale proclamait que le peuple noir avait le droit de définir sa propre culture et sa propre histoire.[14] À Montréal en mai-juin 1987, la réalisation de la murale *Mon logement n'est pas à vendre* a aussi été accompagnée d'un festival d'art engagé d'une durée de trois jours, dans la rue. *Mon logement n'est pas à vendre* dénonce les pratiques des spéculateurs immobiliers qui chassent les petites gens du centre-ville. Cette murale répondait aussi aux évictions d'Overdale. Les muralistes étaient toutes de jeunes femmes, des étudiantes de l'Université Concordia,

regroupées sous le nom d'Artefacts (art for action); elles avaient subi un entraînement un peu spécial, étant allées au Nicaragua peindre des murales lors du mouvement populaire qui avait émergé de la révolution. Les muralistes nicaraguayens faisaient participer la population à leurs travaux. Comment? Sabrina Matthews, d'Artefacts me dira : «Ce n'est pas possible de demander aux gens ce qu'ils veulent voir parce qu'ils n'ont pas d'expérience artistique. Alors on leur demandait de se raconter. Les Nicaraguayens racontaient par exemple leur exil, puis la construction de leur village, et nous partions de ça. Pendant que les images se développent la concertation se poursuit.»[15]

La murale au coin des rues Berri et Cherrier est un projet des Artistes pour la Paix et Cocon, la coalition contre l'Otan au Nitassinan. Des artistes de Montréal sont allés rencontrer le Conseil de Bande des Innus au Labrador, pour que ceux-ci leur désignent les artistes Innus qui dessineront l'oeuvre, tout cela dans le plus grand respect des traditions. La murale, qui fait entendre leurs protestations contre les vols à basse altitude, a été réalisée avec les artistes Innus en pleine crise d'Oka, et s'il y a eu quelques menaces de la part des passants, beaucoup d'entre eux se sont arrêtés pour serrer la main des peintres.

Tout cela a été fait sans subvention : la peinture a été donnée, une artiste de Montréal a payé la location de l'échafaudage, des peintres ont travaillé bénévolement... En août dernier, d'autres artistes montréalais et amérindiens sont allés passer quelque temps à Grande Baleine et il y a un projet de murale pour l'été prochain.

«Ça c'est vraiment de l'art pour le monde», ai-je entendu devant la murale rue Berri. Si l'on veut une réponse de la part du public, il faut d'abord qu'on lui parle. Il faut qu'il puisse se reconnaître dans ces oeuvres d'art public, et c'est ce qui se passe, de manière différente, avec le jardin du CCA de Charney et sa valorisation de l'histoire architecturale collective, et avec cette murale qui témoigne de l'histoire des Premières Nations menacées dans leur territoire. La culture pour la culture, c'est bien, mais il ne faudrait pas perdre de vue, dans ces débats sur l'art public, qu'il existe plusieurs demeures dans le royaume de l'art.◆

1 Paris, Éditions Gallimard,1990 (réédition UGC 1980).
2 J'entends par "public" les personnes qui se déplacent spécialement pour aller voir ou entendre quelque chose.
3 Voir à ce sujet Martha Rosler, "The Birth and Death of the Viewer: On the Public Function of Art", in *Discussions in Contemporary Culture*, no. I, Washington, Dia Art Foundation, 1987, pp. 9-15.
4 Lors de sa conférence au Centre International d'art contemporain de Montréal le 5 septembre 1991.
5 Ainsi Daniel Buren, étiqueté "artiste officiel" du gouvernement Mitterand.
6 In *L'artiste, le prince, Pouvoirs publics et création*, textes réunis sous la direction d'Emmanuel Wallon, Grenoble, Québec, PUG et Musée de la civilisation de Québec, 1991, pp 165-171.
7 Par des graffiti et autres sévices : pendant l'été 1991, une bicyclette était cadenassée en permanence au barreau de l'une des chaises des *Leçons singulières* de Michel Goulet, Place Roy, une chose impensable dans un musée!
8 Sans parler des mesures coercitives pratiquées lors d'événements publics importants tels le Symposium d'Alma (1965) ou Corridart (1976), où les oeuvres ont été détruites, ou "remisées" dans un garage.
9 Cité dans Avis Berman, "Public Sculpture's New Look", *ArtNews*, septembre 1991, vol. 90, no. 7, p.103. Traduction de l'auteur.
10 Tel que rapporté dans *Les oeuvres d'art du ministère des Travaux publics et de l'approvisionnement ou la politique du un pour cent*, Québec, Direction générale des publications gouvernementales, 1981, p.186.
11 Adams, Charney, Gran Fury, Muntadas et Wodiczko feront partie de l'exposition inaugurale du Musée d'art contemporain de Montréal, *Pour la suite du monde*, de juin à octobre 1992.
12 "Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?" in *Discussions in Contemporary Culture*, no. I, op. cit., p.41.
13 In Victor Pilon, *Murs et murales*, Saint-Laurent, Éd. du Trécarré, 1988, textes de Louise Letocha et de Louise Poissant.
14 Voir à ce sujet le très beau livre d'Eva Cockroft, John Weber et James Cockroft, *Toward a People's Art*, New York, Dutton, 1977.
15 Entrevue avec l'auteur, août 1991. Cette concertation n'est pas sans rappeler le travail de Tim Rollins et K.O.S (kids of survival).

CANADIAN MAGAZINES
FOR EVERYONE 1992

Now, 245 publications to choose from!

The new 1992 Canadian Magazine Publishers Association catalogue is the best and only source for individual descriptions of Canada's magazines. An incredibly wide variety of special interest topics and points of view are represented by 245 magazines, covering every interest and taste.

Fill in the attached coupon today and for just $5 (includes GST, postage and handling) we'll send you our new catalogue.

Subscribe now to your favourite magazines with our easy-to-use detachable order form.

YES! Send me the new 1992 CMPA catalogue. I enclose my cheque for $5 [GST, postage and handling are covered in this amount].

Name
Address
City Province
Postal Code

2 Stewart Street
Toronto, Canada
M5V 1H6

Canadian Magazine Publishers Association

Invitation aux artistes

En vue d'établir son programme d'expositions pour l'année 1993, le musée invite les artistes en arts visuels de toutes disciplines à soumettre leur dossier.

Le dossier présenté doit comprendre: un court texte explicatif sur la démarche de l'artiste, un jeu de diapositives identifiées, un curriculum vitae avec dossier de presse, ainsi qu'une description sommaire du projet d'exposition. Les exposants retenus toucheront un cachet et le musée assumera certains des frais d'exposition. Pour renseignements, contacter Pierre Rastoul au (418) 862-7547.

Date limite: **31 janvier 1992**

MUSÉE
DU BAS-SAINT-LAURENT
300, rue Saint-Pierre, Rivière-du-Loup, Québec G5R 3V3