

Inter
Art actuel



Territoires d'artistes **Paysages verticaux**

Guy Durand and Richard Martel

Number 45, 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46838ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Durand, G. & Martel, R. (1990). Territoires d'artistes : paysages verticaux. *Inter*, (45), 29–30.

TERRITOIRES D'ARTISTES

P a y s a g e s v e r t i c a u x



Melvin CHARNEY

Photo : Patrick ALTMAN, Musée du Québec

À Québec, été 89. Cet événement réunissant des artistes internationaux et produit par le Musée du Québec soulève plus d'une remarque. On verra comment un tel événement témoigne d'une absence de transgression. Loin du risque, affirme-t-il une posture vide et avide de l'art d'institution ?

En 1989, le Musée du Québec organise un itinéraire artistique urbain voulant concilier la pratique artistique dans un rapport au site. Cette fois le musée, fermé aux expositions pour cause de rénovation, s'attribue le territoire de la Haute-Ville de Québec et de la Place Royale. Le territoire deviendra une toile, un atelier, une galerie, une page, une chambre noire ou un studio de sonorisation. Là sont les territoires d'artistes. Les paysages renvoient aux bâtis de la vieille ville, marqués qu'ils sont par l'architecture canadienne-française catholique, c'est-à-dire les clochers et les cheminées. Des cimes vers le ciel en guise de *paysages verticaux*. Le thème même de *Territoires d'artistes ; Paysages verticaux* illustré alors, renvoie quasiment à la peinture de paysage dont le tableau demeure l'archétype dominant des expositions de musées et des ventes de galeries.

Cet événement muséal peut d'abord être comparé dans le temps. À ce titre, *Territoires d'artistes ; Paysages verticaux* inverse à la fin de la décade 80 la problématique artistique de l'événement d'art qui débutait cette décennie.

Dix ans auparavant, l'événement d'art environnemental défiait plutôt l'artiste et la production de l'objet somptuaire. Il devait imaginer et composer avec le contexte communautaire. L'art tanguait vers l'alternative.

L'impureté hospitalière de cet art éphémère

La sélection même, par l'insolite du choix, confirme le totalitarisme de l'art décoratif. L'art de cet événement tient ses qualités (sic) strictement de la culture dominante : **international** par l'accueil d'artistes de New-York, de Paris, de Tokyo, d'Amsterdam, de Turin, de Toronto, de Montréal et de Québec ; **postmoderne** dans la mesure où l'événement n'en est pas uniquement un de sculpture environnementale tout en n'étant **pas interdisciplinaire** : des peintres, des artistes conceptuels, des écrivains, des photographes et des musiciens sont conviés à la sculpture. Ainsi l'événement se moule en un tryptique commun de l'art reconnu :

- des **installations**
- des **traces** photographiques et écrites reproductibles

• des sculptures éphémères, exposées sans contact vécu entre les artistes et le public.

Second retour en arrière. Il y a dix ans c'était tout le contraire de l'état volatile. Les sculptures entendaient **marquer**, modifier de manière concrète les territoires (le champ de l'art, celui de la communauté et la nature). Les activités artistiques autour étaient de l'ordre de l'animation, de la réflexion et des débats, de l'engagement. L'ère de **l'intervention communautaire interactive**. En fait la sculpture environnementale de 1980, pensons par exemple au *Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi*, ou à d'autres œuvres dites en contexte réel, ont amorcé une sorte de désir d'éclatement.

Plus maintenant. Les artistes ont créé leurs territoires d'artistes sans public. La communauté est ramenée au rôle de public visitant et d'acheteur potentiel du catalogue et du disque compact à venir.

Et les œuvres d'un tel mode de création ?

La visite des œuvres nous laisse perplexe et peu de réalisations amènent un renouvellement quelconque. D'abord une impression d'ensemble se détecte : la majorité des œuvres sont de facture réaliste, simple. Par exemple, Daniel BUREN placarde son

logo habituel — les rayures rouges et blanches — sur la grande entrée d'un Musée déjà fermé parce qu'en chantier. BUREN a réalisé un projet sans grande envergure et sans grande portée artistique. Peut-être était-il affairé à de grands projets ailleurs. D'où son absence pendant que les étudiants(es) de Marie CARANI (cours d'art qui se fait en histoire de l'art à l'université Laval) construisaient les œuvres !

Devant le fleuve et sa circulation fluviale, Bob STACKHOUSE moule en bois un énorme tribord de bateau-terrasse.

Shigeo TOYA dans le parc du Cavalier-du-Moulin, tel un artisan du bois, reproduit en symbole sexuel primaire (le phallus et la vulve) deux architectures visibles de son site (notamment l'édifice Price). Artiste présenté comme une « figure très importante », il nous propose une sculpture mâle-femelle des plus classiques que des sculpteurs d'ici ont déjà dépassée de beaucoup. Pensons ici à BOURGAULT-LEGROS et son travail sur le bois et la mer. En fait du Japon, il aurait été préférable de recevoir KAWAMATA. Cet artiste a une conscience très claire du rapport au site urbain.

Sylvie BLOCHER braque ses réflexions intimes — très intellectualisées par ailleurs — en lunettes d'approches assez mal équilibrées vers des clochers, des bouches de ventilation, des feuilles ou le ciel. Vous savez, l'air vachement blasé du métropolitain...

Dans le dépliant, les œuvres sont souvent commentées de manière abstraite genre « la mise en rapport subtile d'artefacts divers et/ou d'images médiatisées, détournement de leur contexte initial, entraîne des prises de conscience incontournables », au sujet de Dominique BLAIN, qui travaille habituellement l'installation tridimensionnelle. Ces propos vagues et arbitraires pourraient s'appliquer aussi bien à la peinture de chevalet. Ici elle débute dans le photomontage politisé. Ce qui donne un panneau publicitaire aux angoisses pacifistes et écologistes à la manière d'un autel. Comme si les œuvres devaient plaire pour interroger. Danielle APRIL et Jocelyn GASSE traitent en peintres leurs paysages (étalement des artefacts comme on fait une toile). Il est remarquable aussi de vérifier à quel point le langage explicatif au sujet des œuvres dans le dépliant annonçant l'événement s'avère un épiphénomène démonstratif du vide qui accompagne les démonstrations : « Dans

ses peintures récentes surgissait la forme d'un bateau obsédant profilé dans la matière picturale » nous dit-on à propos de l'œuvre de Danielle APRIL. Son installation, une contradiction de plus dans le champ de l'art actuel, nous apprend bien peu sur le rapport de l'art à son contexte. Nous n'avions affaire qu'à de la peinture de paysage métamorphosée, aux éléments étalés pour le besoin dans un contexte réel. Cependant le manque d'audace et le souci d'accorder une importance au décoratif reste le propos de cette installation. Les objets sont choisis pour leur illusion optique, comme si l'activité de l'artiste était encore dynamisée par son potentiel d'illusionnisme. Fortuyn O'BRIEN ajoute la nature sans transgresser.

En fait, l'imaginaire revient à deux artistes. Débridé chez Melvin CHARNEY et austère chez Giuseppe PENONE. À l'exhubérance et à l'éclatement de CHARNEY s'opposera la fermeté de PENONE.

Melvin CHARNEY déjoue

l'architecture (la culture savante), la beauté du site (la culture touristique de consommation), le morcellement politique (dix figures comme dix provinces canadiennes, dont une seule est au sol, sans accord, qui sait ?) et la nature (le vent n'est qu'apparence, il est construit). Le tout étonne sous tous les angles. Non plus territoire de l'artiste ni paysages verticaux mais transformation par l'art.

Avec PENONE, c'est comme si l'arte povera faisait fi des états d'âme mondains des organisateurs de l'événement pour retrancher l'œuvre dans sa phase cérébrale (il a appelé sa sculpture *Paysages anthropomorphiques* et la forme renvoyait aux os du crâne). Sa créativité reste loin d'un réel désir de faire agir Éros contre Thanatos. Le travail se centre sur un cylindre. Non pas une colonne de marbre mais du plastique qui contient de la terre prélevée sur les Champs de Batailles. Préoccupation toute italienne. PISTOLETTO en 1984 au Symposium de Saint-Jean-Port-

Joli travaillait le « styrofoam » à la scie à chaîne pour lui redonner ensuite l'apparence de matériau antique.

Beaucoup de sculpteurs environnementaux du Québec auraient pu réaliser des projets de plus d'envergure. Pensons ici par exemple à Michel GOULET, un vrai artiste environnemental, dont le travail depuis dix ans impressionne.

Quant à l'écriture, à la photographie et le son, il faudra attendre. En fait, les écrivains sont venus à Québec pour recevoir l'inspiration et ils vont tout simplement rédiger un texte d'environ 16 feuillets pour le catalogue, et c'est un peu la même chose pour la photographe Angela GRAUERHOLY : sa production d'environ 20 photographies est prévue uniquement dans le but de servir au catalogue. Michael SNOW a pour sa part réalisé une performance sonore intéressante au carré d'Youville ; elle se retrouvera sur disque compact.

La prospection décorative

En conclusion, la décennie 80 se termine avec un autre volet du « processus d'institutionnalisation » des formules créées antérieurement dans les réseaux d'art parallèle. Cette fois-ci il s'agit de la sculpture environnementale devenue produit, non plus dans la communauté, mais comme objet muséal. Cette tentative d'amener les artistes à travailler dehors pose problème aux conservateurs traditionnels des musées. C'est là pourtant un travail courant dans les villes d'Europe. Cette fois, à grand budget, on a utilisé la logique de l'art prospectif comme pour décorer et plaire : le risque, moteur essentiel de l'art n'y était pas.

Avec un budget de 350 000 \$, dont le tiers a servi à la mise en marché, cet événement sert en réalité à justifier la fermeture momentanée du Musée du Québec. Voilà l'alibi.

Ainsi se confirme l'état actuel des genres et la parure candide des objets dans l'environnement urbain.

**Guy DURAND,
Richard MARTEL.**

Daniel BUREN

Photo : Patrick ALTMAN, Musée du Québec

