

Recherches sociographiques



Aventure et mésaventures des sculptures environnementales au Québec 1951-1991

Guy Sioui Durand

Volume 33, Number 2, 1992

Images, Art et culture du Québec actuel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/056691ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/056691ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

Do sculptures change the world? Here we will examine the *Environnements*, a little known avant-garde sculptural movement which began in the 1950's but culminated during the 1980's. We shall describe these works on the sociocultural level, and also provide a sociological and critical analysis of them, with emphasis on how they fit in with the sculptural tradition of Quebec and at the same time with the postmodern movement. A quest to chisel out an alternative approach?

Publisher(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (print)

1705-6225 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sioui Durand, G. (1992). Aventure et mésaventures des sculptures environnementales au Québec 1951-1991. *Recherches sociographiques*, 33(2), 205–237. <https://doi.org/10.7202/056691ar>

AVENTURE ET MÉSAVENTURES DES SCULPTURES ENVIRONNEMENTALES AU QUÉBEC 1951-1991

Guy SIOUI DURAND

Les sculptures changent-elles le monde? Nous examinerons ici les *Environnants*, avant-garde sculpturale méconnue, dont l'origine remonte aux années 1950, mais qui culmine dans les années 1980. En plus de les caractériser sur le plan socioculturel, nous tentons une analyse sociologique et critique des œuvres, mettant l'accent sur leur insertion dans la tradition sculpturale québécoise en même temps que dans la postmodernité. Quête de l'alternative ciselant la cité?

Ce texte présente une avant-garde artistique québécoise méconnue, la sculpture publique québécoise de 1951 à 1991. Refontes formelles de nos traditions populaires et appropriation originale des influences étrangères caractérisent les *Environnants*, c'est-à-dire l'aventure de la sculpture environnementale au Québec.

Dans cet essai sociographique sur l'art actuel, nous accordons préséance aux pratiques sur la théorie, ce qui implique une compréhension de ce qu'est la pratique sculpturale. Nous n'en sommes plus à la convention de l'objet tridimensionnel à la verticale. Les sculptures actuelles doivent être comprises sous le mode d'une dynamique sculpture-objet par rapport à environnement-sujet, autrement dit d'une insertion de l'objet dans son contexte. Le sculpteur, en effet, se produit dans des lieux et des moments précis; lors d'événements d'art, de concours publics dans les villes, d'intégration à l'architecture, d'expérimentation en galerie, dans des musées ou dans la rue¹.

1. Or, si la sculpture actuelle se dématérialise, si elle inclut l'artiste en œuvre, le contexte de son exercice est celui d'une interaction entre les audiences, les espaces naturel, urbain et social, c'est-à-dire culturel et politique. Ces rapports, même sur une base éphémère, demeureront toujours ambigus: les pratiques sculpturales émancipatoires prenant place à la fois dans le champ artistique et dans le champ social, hors des logiques instituées.

L'imaginaire sculptural, pensons-nous, recèle les signes du changement émancipatoire qu'avait anticipé Marcel RIOUX: « Si l'on examine ce qui s'est passé au Québec pendant les dernières années, il semble bien que c'est ici que se manifestent les ruptures les plus importantes dans l'imaginaire social ».²

À la dimension spatiale et esthétique de la sculpture se greffent des débats d'art et de société sur lesquels se portera notre attention. Ce que les sculptures « cisèlent » ou « installent », ce sont aussi des changements sociaux; elles marquent le territoire culturel partout au Québec et modifient l'environnement: les sites, les places, les jardins, les édifices, bref la cité. Nous cernerons un style sculptural postmoderne typiquement québécois et sa dynamique collective, plus proche du contre-projet d'autodétermination communautaire que de l'institutionnalisation standardisante. Nous chercherons à mettre en évidence les mutations sociales que la sculpture a provoquées, notamment le rôle de l'État (commandes politiques, loi du 1 %, jurys), mais surtout la transformation des milieux de vie, de la cité. Nous explorerons les mutations formelles de la sculpture sous l'angle des changements de la pratique artistique (du socle à l'installation, du monumental à l'environnemental, de la commémoration à l'art immédiat, etc.) et l'évolution du champ de l'art (réseaux, institutions, marché, audiences).

En quarante ans à peine (1951-1991), la société québécoise a traversé trois formes culturelles³: traditionnelle, moderne (industrielle/urbaine) et postmoderne (décisionnelle/cybernétique)⁴; les formes « sculpturelles » ont aussi changé. Reflet? Trois étapes caractérisent également l'évolution des sculptures québécoises: la monumentalité commémorative, l'ornementalité technicienne et l'environnementalité interactive. La sculpture monumentale commémorative relève davantage de la société traditionnelle. Elle connaîtra, nous le verrons, des soubresauts postmodernes. La sculpture ornementale émerge sur les places publiques surtout à partir du milieu des années 1960, et sera perçue comme étant propre à la modernité industrielle urbaine, technocratique. À l'opposé, les sculptures environnementales semblent donner raison à LYOTARD quand il affirme que le postmoderne est déjà inclus dans le moderne mais pour s'en affranchir⁵. C'est ainsi que s'impose le recul historique afin de mieux comprendre les sculptures actuelles, et de définir cette avant-garde québécoise. Il s'agit des *Environnants* qui apparaissent à la même époque que les *Automatistes* et *Prisme d'yeux* (1948-1955), et progressent en marge des deux générations de *Plasticiens* (1955-1965), alentour des institutions, dans la rue, à la faveur des grands projets collectifs (1967-1976), mais surtout des événements d'art périphériques (hors des institutions ou en région) et de la loi québécoise de l'intégration des arts à l'architecture.

2. Marcel RIOUX, *Essai de sociologie critique*, Montréal, Hurtubise HMH, 1978: 178.

3. Fernand DUMONT, *Le sort de la culture*, Montréal, l'Hexagone, 1987.

4. Michel FREITAG, « La dissolution de la culture classique dans la société décisionnelle », *Conjoncture Politique au Québec*, 3, printemps 1983.

5. Jean-François LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

A. De la modernité à la postmodernité sculpturale

Si les moments d'intense créativité de la sculpture québécoise correspondent au passage d'une décennie à l'autre (1949-1951, 1959-1960, 1969-1971, 1978-1980), leur signification s'inscrit dans des contextes plus larges (la Révolution tranquille, les crises politiques, la période référendaire, etc.).

1. Les années 1950

Après la guerre, dans les années du règne duplessiste, le processus d'industrialisation et d'urbanisation s'emballa. L'idéologie conservatrice domine la vie politique et culturelle. La modernité n'a pas prise sur l'art officiel, l'artiste et l'intellectuel encore moins. C'est dans la tradition et non la modernité que l'authenticité québécoise en art est perçue. La « statue » nous renvoie immanquablement à la culture officielle. Son histoire est liée à l'art religieux et à la mémoire des fondateurs de nos institutions politiques. De *Monseigneur de Laval* à *Laurier*, une ribambelle de monuments moulent sur socle notre passé.

Pourtant les ouvriers (grève d'Asbestos, 1949), les intellectuels (*Cité libre*, 1950) et les artistes ouvrent les écluses du changement. L'appel à la liberté de *Prisme d'yeux* autour de Pellan (1948), le *Refus global* et les projections libérantes des *Automatistes* autour de Borduas et Riopelle (1948), ainsi que la sculpture publique avec Roussil et Vaillancourt (1949-1955), marquent l'entrée du Québec dans la modernité artistique. Les sculptures se manifesteront au cœur de la cité, dans la rue, en dehors du musée ou de la galerie. Tumulte, vandalisme, scandale seront au rendez-vous (tableau 1).

Les deux pôles de l'aventure moderne de la sculpture québécoise prennent place : la sensualité ciselée des petits objets (Borduas, Daudelin, Kahane, etc.) et l'audace de l'art public grand format (Roussil, Vaillancourt). Le bois et l'acier, l'éros et la communauté sont les matériaux de ceux que l'on appelle globalement les « soudeurs automatistes ».

À la fin des années 1950, *L'Arbre de la rue Durocher* (photo 1) et *Le Cénotaphe* de Vaillancourt sont toujours dans la rue ; *La Famille* de Roussil aboutira éventuellement dans la collection du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Ces sculptures « dans la rue » annoncent les *environnements* des années 1960, les sculptures d'animation sociale des années 1970 et les sculptures-installations des années 1980-1990. Au début de la Révolution tranquille, Armand Vaillancourt est le symbole de l'art sur la place publique, et est plus connu dans la communauté artistique que Borduas⁶.

6. Yves ROBILLARD, « Vaillancourt », dans *Québec Underground 1963-1973*, Montréal, Éditions Médiart, tome 1.

TABLEAU 1

Les sculptures publiques des années 1950

1949: Roussil sculpte *La Famille* et l'exhibe devant le Musée des Beaux-Arts de Montréal. Une dame patronesse s'offusque: la sculpture est emportée dans un fourgon de police. Roussil perd son poste de professeur.

1951: Borduas expose dans son atelier à Saint-Hilaire ses sculptures automatistes petits formats évoquant des contrées lointaines.

1951: Roussil sculpte *La Paix* et l'expose devant la galerie *Agnès Lefort*. L'œuvre est saccagée par un vandale. La cour condamne la galerie *Agnès Lefort* à 15 \$ d'amende pour outrage aux bonnes mœurs.

1953*: *L'Arbre de la rue Durocher* marque l'entrée de la sculpture dans la modernité. Sans permission, Vaillancourt sculpte un orme dans la rue. En 1959, l'arbre est toujours là. En 1975, le ministère des Affaires culturelles l'achète et l'installe jusqu'en 1991 dans le hall du centre d'achat Place Sainte-Foy à Sainte-Foy. En 1992, l'exposition *La sculpture au Québec 1946-1961. Naissance et persistance* au Musée du Québec accueille l'œuvre en grande pompe au Musée.

1953-1955: *Place des Arts*. Dans un vieil atelier de la rue Bleury, Vaillancourt, Roussil et Dinel mettent en place un centre d'expression populaire où seront donnés des cours, des conférences et des expositions (musique, dessin, philosophie, sculpture et peinture, jazz). On discute politique et communisme avec le syndicaliste Henri Gagnon.

1954: la sculpture *Hommage à Mao* de Roussil, devant la *Place des Arts*, est détruite.

1955: les autorités de la ville de Montréal ferment, pour insalubrité, la *Place des Arts*.

1958: *Le Cénotaphe* de Vaillancourt soulève le tollé à Chicoutimi. C'est une sculpture monumentale contre la guerre. À l'inauguration, devant les autorités militaires, le sculpteur se déclare publiquement contre la guerre. Les journaux rapportent que l'inauguration donna lieu au plus grand rassemblement jamais vu à Chicoutimi.

* Une confusion existe selon les sources, la sculpture étant datée entre 1951 et 1954. Même Vaillancourt, interrogé, doute!

2. Les années 1960

Le premier symposium de sculpture, organisé par Roussil — et auquel participe bien sûr Vaillancourt — a lieu sur le Mont-Royal (1964). De grandes commandes de sculptures publiques viennent de l'État. La construction du métro à Montréal et de nouveaux édifices sur la colline parlementaire à Québec sont parmi les grands chantiers modelant la cité et faisant appel à la sculpture. Les *environnements* animent *Terre des Hommes*, la fameuse exposition internationale de 1967. Les *sculptures-machines* entrent de manière fulgurante dans les galeries et au Musée d'art contemporain (1967-1968).

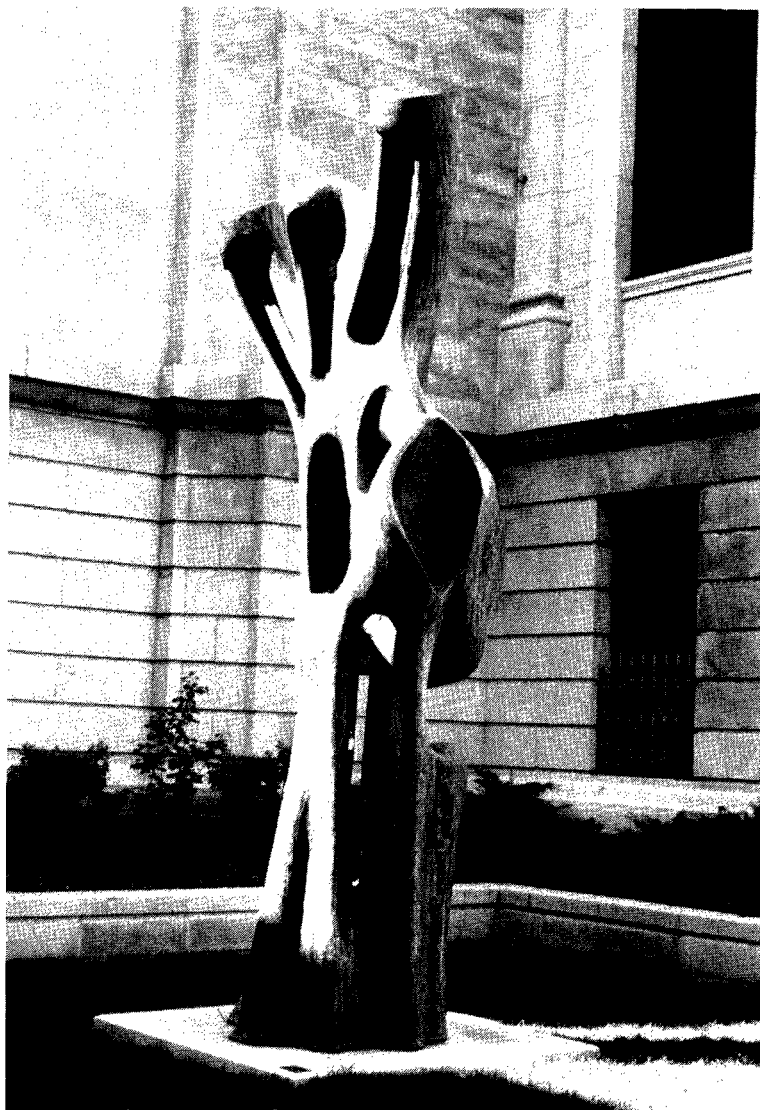
PHOTO 1

Armand Vaillancourt

L'arbre de la rue Durocher 1953-1954

Photographié lors de l'exposition

La Sculpture au Québec 1946-1961, au Musée du Québec, 1992



SOURCE: Ivan BINET.

*Les symposiums et les sculptures sur la place publique :
la sculpture sociale*

La formule des symposiums, que va prendre en charge la nouvelle *Association des sculpteurs du Québec*, encadre une créativité sculpturale fougueuse liée aux matériaux naturels comme l'acier et le bois. Que ce soit à Asbestos, à Montréal, à Alma ou à Québec, cette sculpture sociale révèle l'ouverture problématique d'une société traditionnelle au monde moderne et suscite des controverses. Vaillancourt, toujours lui, secoue la ville d'Asbestos avec son œuvre en hommage aux mineurs (1963); son *Je me souviens* de 106 pieds de long au symposium de Toronto (1966) répond à la sempiternelle question *What does Quebec want?* En 1969, la querelle entourant la phrase *Vous êtes pas écœurés de mourir, bande de caves, c'est assez* de Péloquin gravée dans la murale de Jordi Bonet: *Le passé, le présent et le futur. La mort, l'espace, la liberté*, au Grand Théâtre de Québec, situe la sculpture au cœur du débat sur la langue et sur l'identité; le clan anti-joual est mené par Roger Lemelin tandis que la coalition pro-Péloquin aura Armand Vaillancourt et Fernand Dumont comme porte-étendard. Vaillancourt, qui a gagné le concours international de San Francisco (1969-1971), construit une fontaine à l'Embarcadero Plaza; au vernissage, il y inscrit *Québec Libre*. La question du Québec fait la une des médias américains (tableau 2).

TABLEAU 2

Les symposiums de sculpture et les sculptures urbaines des années 1960

<p><i>Le cycle des symposiums :</i></p> <p>1964: Symposium international de sculpture sur le Mont-Royal. 1965: Symposium international du Musée d'art contemporain de Montréal. 1965: Symposium d'Alma. 1966: Symposium de Toronto. 1966: Symposium international de sculpture du Musée du Québec. 1966: Symposium du Musée de Joliette.</p>
<p><i>Les sculptures urbaines :</i></p> <p>1963: <i>Hommage aux mineurs</i> d'Armand Vaillancourt, à Asbestos. Comme à Chicoutimi, c'est le tollé. 1964-1967: les sculptures habitables de Robert Roussil. 1966: fonderie en plein air au parc Jarry de Vaillancourt. 1966: <i>Le Calorifère</i>, sculpture-explosion, lancement <i>happening</i> d'un poème de Péloquin par Vaillancourt. 1967: <i>Verrière</i> de Marcelle Ferron à la station de métro du Champ de Mars. 1968: <i>Rideau de scène</i> de Micheline Beauchemin, Ottawa. 1969-1970: le triptyque <i>Le passé, le présent et le futur. La mort, l'espace, la liberté</i> de Jordi Bonet au Grand Théâtre de Québec. La phrase incorporée de Claude Péloquin « Vous êtes pas écœurés de mourir, bande de caves, c'est assez » fait scandale.</p>

Les environnements et les événements

Maurice DEMERS, un des principaux créateurs d'*environnements* des années 1960, définit ainsi ce type de sculpture : « C'est aussi une sculpture qui se déploie, qui s'agrandit pour devenir architecture. À l'intérieur de cette dernière, le spectateur-participant devient l'une de ses composantes. Il fait œuvre, en devenant sculpture en action, en devenant sculpture vivante »⁷.

Porteurs de l'utopie de la Révolution culturelle, les *environnements* investissent les matériaux et les sites industriels et urbains. Les artistes veulent transformer l'art. Le décloisonnement des disciplines, l'abolition de la frontière institutionnelle entre l'art savant et la culture populaire nourrissent l'idéologie à la base de ce type de sculptures (tableau 3). Explorant la technique, des groupes comme *Fusion des Arts* et *Image et Verbe* mettent en place des sculptures englobantes dans la lignée des *happenings* que Serge Lemoyne et compagnie organisent à la même période. Dans les deux cas, on a recours au spectacle collectif improvisé, et on se proclame en opposition avec l'*establishment* artistique, c'est-à-dire avec les *Automatistes* et les *Plasticiens*. *Environnements* et événements artistiques participatifs rêvent de modifier le contexte extra-artistique; le Collectif *Fusion des Arts* publie un manifeste. Cette sculpture environnante devient utopie environnante. La singularité des sculptures-environnements réside dans la volonté de se démarquer des approches américaines et européennes de la technologie, par la création d'une interactivité festive.

Les sculptures-machines

Il faut entendre par sculpture-machine l'appropriation par l'artiste de procédés, de matériaux, de contenus évoquant l'univers industriel⁸. Le milieu artistique montréalais est réceptif à ces propositions artistiques qui apparaissent au milieu des années 1960 (tableau 4). Pour la plupart des critiques de l'époque, les sculptures-machines sont un « art pour l'art », car elles s'alignent sur les avant-gardes internationales sans préoccupations proprement québécoises. Deux visions du monde s'affrontent dans les années soixante : Herbert MARCUSE dénonce, dans *L'Homme unidimensionnel*, la standardisation généralisée; Henri LEFEBVRE clame le droit aux différences et souhaite la révolution urbaine. L'aventure des sculptures-machines traduit davantage l'unidimensionnalité, par la facture industrialisée et massmédiate des œuvres, par la participation aux idéologies artistiques américaines (cycle pop, *minimal* et *optical art*) et européennes (Dada, futurisme, Bauhaus, nouveau réalisme), et enfin par l'autonomisation du champ de l'art (par opposition à la transformation des rapports entre l'art et le social).

7. Maurice DEMERS, « L'environnement interactif. Ou s'entourer de son être en devenir », *Espace*, 17, automne 1991 : 35-36.

8. Francine COUTURE, « La machine, un nouveau modèle? », dans Francine COUTURE (dir.), *Technologies et art québécois*, Cahier du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, printemps 1988 : 7-36.

TABLEAU 3

Les événements et les environnements des années 1960

<p><i>Les événements :</i></p> <p>1964-1967: les interventions de Serge Lemoyne et de ses amis. 1964: Semaine A. 1964: Zirmate. 1964: les Horlogers du Nouvel Âge.</p>
<p><i>Les environnements :</i></p> <p>1966: <i>Corps désarticulés</i>, Irène Chiasson et le groupe <i>Image et Verbe</i>, Musée d'art contemporain. 1966: <i>Métamorphoses d'Aphrodite</i>, Irène Chiasson et le groupe <i>Image et Verbe</i>. 1966: <i>!V à la Mousse Spathèque</i>, Irène Chiasson et le groupe <i>Image et Verbe</i>. 1967: <i>Les Mécaniques</i>, Fusion des Arts, Terre des Hommes. 1967: <i>Synthèse des Arts</i>, Fusion des Arts, Pavillon de la Jeunesse. 1967: <i>Le Crash</i>, Jean-Paul Mousseau, 1967. 1968: <i>La Mousse Spathèque</i>, Jean-Paul Mousseau. 1969: <i>Futurabilia</i> incluant la machine-sculpture <i>Tantale-Cosmos</i> de Maurice Demers au pavillon de l'Insolite à Terre des Hommes. 1969: <i>Les Mondes parallèles</i> à Terre des Hommes, Maurice Demers. 1969: <i>L'Introscaphe</i>, d'Edmund Alleyn. 1969: <i>Mythe 69</i>, Irène Chiasson et le groupe <i>Image et Verbe</i>.</p>

TABLEAU 4

Les sculptures-machines des années 1960; expositions et œuvres significatives

<p>1967: Toronto, <i>Sculpture 67</i>. 1967: Montréal, Galerie du Siècle, <i>Huit jeunes sculpteurs actuels</i>. 1967: Exposition <i>Art et mouvement</i>, Musée d'art contemporain de Montréal. 1967-1975: Ulysse Comtois, la série des Colonnes (<i>Column on the three axes</i>, 1969). 1968-1992: André Fournelle, sculptures au laser. 1968: Yves Trudeau, <i>Le Phare du Cosmos</i>, à Terre des hommes. 1968: Musée d'art contemporain de Montréal, <i>Panorama de la sculpture au Québec. 1945-1970</i>. On peut y voir des œuvres de sculpteurs qui explorent le thème de la machine: Roger Paquin, Jean Noël, Jacques Cleary, Serge Courmoyer, Serge Otis, J.-C. Lajeunie, J.-M. Delavalle, et Claire HogenKamp: <i>La Nourrice</i>, <i>Zéphyse</i>, <i>L'Épouvantail</i>, <i>L'Ovale</i>, <i>L'Humidificouleur</i>, <i>Alpha Centaur</i>, J.-C. Lajeunie: <i>L'Émissaire</i>, <i>Figure 38</i>, <i>L'Astrolabe</i>, J. Dallegret: <i>La Machine</i>, S. Tousignant: <i>Bulle stéréoscopique</i>, F. Déry: <i>Nimbe</i>, R. Vilder: <i>Contraction 3</i>. 1970: Exposition <i>Sept sculpteurs de Montréal</i>, Galerie nationale d'Ottawa. 1971: Exposition <i>Nouvelle sculpture de Montréal</i>, Centre Saydie Bronfman. 1971: Exposition <i>Cozic et Delavalle</i>, Galerie de l'Étable, Musée des Beaux-Arts de Montréal. 1972: Exposition <i>Cozic et Delavalle</i>, Centre culturel de Trois-Rivières.</p>

Avec les symposiums, les *environnements* et les sculptures-machines qui questionnent à leur façon l'identité culturelle québécoise, nous entrons dans une décennie où les crises politiques serviront de toile de fond aux sculptures publiques.

3. Les années 1970

La décennie débute par la crise d'octobre et se termine en campagne référendaire sur la souveraineté nationale. Avant l'élection du Parti québécois en 1976, on assiste à l'ère des fronts communs. Les grands chantiers d'architecture urbaine (tours à bureaux) culminent en même temps que les travaux préparatoires aux Jeux olympiques (1976) (tableau 5). Du *Front commun des travailleurs culturels* (1973) au *Tribunal de la culture* (1975), il n'y en a que pour le politique. L'État s'ajustera par la publication d'énoncés de politique culturelle (1976 et 1978), mais surtout, dans le champ de l'art, par de nouveaux programmes d'aide aux réseaux et événements (1977-1980). Dans un tel contexte politique, on remarque trois types de manifestations publiques concernant les sculptures. Premièrement, la réhabilitation politique de la plus célèbre des statues, le *Duplessis* d'Émile Brunet, « installée » en 1977, après 16 ans de réclusion, devant l'Assemblée nationale par René Lévesque. Il faut y voir le dernier soubresaut de la monumentalité commémorative. Deuxièmement, le mauvais entretien et même le vandalisme accablent les sculptures ornementales de grand format, les sculptures-fontaines de Riopelle et Daudelin en particulier⁹. Troisièmement, il y a censure des événements de sculptures à portée sociale, ceux-ci ayant pris le relais des *environnements* de la période précédente. La saga de l'immense *Chambre nuptiale* de Francine Larivée (1976) et surtout de l'événement *Corrid'art* le long de la rue Sherbrooke démolie sur ordre unilatéral de Jean Drapeau (1976), marquent cette décennie de manière indélébile.

Le tableau 6 illustre la persistance de la censure sociale à l'égard de certaines sculptures publiques, mais l'ensemble des œuvres des années 1970 en subit les contrecoups¹⁰. Loin de marquer la fin de l'opposition socio-artistique qui avait caractérisé l'art québécois — comme le pensent certains¹¹, ces mésaventures politiques autour des sculptures vont accélérer l'auto-organisation politiquement engagée des artistes. La sculpture environnementale deviendra le véhicule de la création en direct, de la participation populaire, de la connivence avec les mouvements sociaux et, fait nouveau, d'une effervescence partout en périphérie. Ainsi, en 1979 devant le Musée du Québec, Bill Vazan érige avec l'aide des artistes des galeries parallèles de Québec une énorme spirale, *Pression-Présence*, œuvre éphémère, entourant l'institution, réalisée de connivence avec les réseaux artistiques, inspirée de l'art conceptuel et l'art de la Terre (*Land Art*) sur la place publique (les Plaines d'Abraham).

9. Gaston ST-PIERRE, « La fonction publique. Sculpture moderne en position d'extériorité », *Espace*, 5, printemps 1989: 10.

10. Lise LAMARCHE, « Des sculptures intolérables », *Espace*, 5, printemps 1989: 8.

11. Marcel ST-PIERRE et Francine LARIVÉE, « Interview », *Etc. Montréal*, 8, été 1989: 12-19, et Normand THÉRIAULT, « L'œuvre d'art prend le pas sur l'histoire », *Forces*, 94, hiver 1989: 59-60.

TABLEAU 5

Les chantiers de la sculpture publique, 1967-1976

<p><i>Colline parlementaire, Québec :</i></p> <p>1969-1973: <i>Chaos</i>, Charles Daudelin. 1970: <i>Mur</i>, Édifice J, Mario Mérola. 1970: <i>Murale</i>, Claude Théberge, Édifice H.</p>
<p><i>Terre des Hommes :</i></p> <p>1967: stable <i>L'Homme</i>, de Calder. 1967: <i>Les Mécaniques, Fusion des Arts</i>. 1967: <i>Synthèse des Arts, Fusion des Arts</i>. 1967: <i>Fontaine</i>, Île Notre-Dame, Mario Mérola. 1967: <i>Phare du Cosmos</i>, Yves Trudeau. 1969: <i>Les Mondes parallèles</i>, Maurice Demers.</p>
<p><i>Métro de Montréal :</i></p> <p>1968: <i>Verrière</i> de Marcelle Ferron, station Champ de Mars. 1968: murales de Jean-Paul Mousseau, station Victoria. 1974-1975: murales de G. Montpetit, station L'Assomption. 1976: murales de Jordi Bonet, station Pie IX. 1978: <i>Environnement</i> de Peter Gnass, station Lasalle. 1978: <i>Pic et Pelle</i> de G. Bergeron, station Monk.</p>
<p><i>Grand Théâtre de Québec :</i></p> <p>1969-1970: <i>Le passé, le présent et le futur. La mort, l'espace, la liberté</i>, de Jordi Bonet.</p>
<p><i>Palais de justice de Montréal :</i></p> <p>1973: <i>Allegrocube</i> de Charles Daudelin.</p>
<p><i>Radio-Canada (Montréal) :</i></p> <p>1973: murale de L. Jaque. 1972-1973: murale de G. Montpetit. 1973: murale de G. Boisvert.</p>
<p><i>Jeux olympiques :</i></p> <p>1976: <i>La Joute</i> de Riopelle, Stade olympique. 1976: <i>La Chambre nuptiale</i>, Francine Larivée. 1976 : <i>Corrid'art</i>, rue Sherbrooke. 1975-1977: murales de rue, Petits Soleils.</p>

B. *L'immédiateté sculpturale : l'apogée des Environnants*

Les années 1980 verront l'apogée des *Environnants*. Commençons par un survol de la conjoncture des dix dernières années. Nous pourrions utiliser l'image d'une décennie en dents de scie qui s'ouvre avec l'échec du référendum sur la souveraineté-association, et qui s'achève avec l'échec des accords du lac Meech et le renouveau

TABLEAU 6

Les mésaventures des sculptures publiques, 1949-1990

<p><i>Censure morale :</i></p> <p>1949: <i>La Famille</i> de R. Roussil est emprisonnée. 1951: <i>La Paix</i> de R. Roussil est démolie. 1986-1988: <i>Terre et femme</i> («L'Hymen de Maria Chapdelaine») de R. Thibert est recouverte.</p>
<p><i>Censure politique :</i></p> <p>1953: <i>Hommage à Mao</i> de R. Roussil est détruite. 1969-1977: <i>Duplessis</i> de E. Brunet est remisee. 1969: murale de J. Bonet au Grand Théâtre de Québec; R. Lemelin demande de recouvrir la phrase de Péloquin. 1976: <i>Corrid'art</i>, œuvre collective, est démolie en une nuit. 1981: <i>Neiges usées</i>, du groupe <i>Insertion</i> est rasée au bulldozer à Chicoutimi. 1987: <i>La Liberté</i> de Bourgault-Legros est démantelée au zoo de Québec.</p>
<p><i>Vandalisme :</i></p> <p>1960: menace de faire sauter la sculpture de Vaillancourt à Asbestos. 1972: <i>Le Malheureux Magnifique</i> de P.-Y. Angers est recouverte de graffitis.</p>
<p><i>Altération, mauvais entretien :</i></p> <p>1965: démolition des œuvres du <i>Symposium d'Alma</i>. 1967-...: mauvais entretien des sculptures à Terre des Hommes. 1971-...: mauvais entretien de <i>Allegrocube</i> de C. Daudelin au palais de justice de Montréal. 1971: <i>Mastodo</i> de Daudelin. 1971-1973 : <i>Chaos</i> de Daudelin, Complexe G. 1976: <i>La Joute</i> de Riopelle 1980: <i>Topologie-Topographies</i> de Pierre Granche, Université de Montréal</p>
<p><i>Aménagement architectural et paysager conflictuel :</i></p> <p>1984: <i>Carré Viger</i>, à Montréal (Daudelin, Gnass, Théberge). 1984: Site du <i>Rendez-Vous 84</i>, <i>Symposium international de sculpture à Saint-Jean-Port-Joli</i>. Symboliquement, Bourgault-Legros «jette» dans le fleuve, le périmètre du site. 1989: <i>982 Portland</i> de Bourgault-Legros à Sherbrooke. 1990: <i>Les Leçons singulières</i>, de Michel Goulet, Place Roy à Montréal.</p>

indépendantiste. Les mouvements sociaux, les fronts communs ouvriers, le féminisme et le nationalisme, semblent s'effondrer... mais pas l'écologisme. L'environnement devient progressivement une préoccupation majeure dans la conscience collective.

À défaut d'une politique culturelle, l'économie publique du signe favorise le développement du champ de l'art. Il y a agrandissements et constructions de musées; le marché de l'art contemporain se développe en grande partie grâce à la Banque des œuvres d'art et aux collections de musées. Les réseaux subventionnés d'art parallèle

manifestent une grande activité, d'abord de manière contre-institutionnelle (1980-1985), puis ils tendent à se professionnaliser. Membres depuis 1976 de l'ANNPAC-RACA (Association of national non-profit artists centers/Regroupement autonome des centres d'artistes), les centres québécois se dotent d'associations distinctes, comme le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (1988).

La refonte en 1981 de la loi d'intégration des arts à l'architecture (appelée la loi du 1 % parce que cette portion du budget de construction ou de rénovation des édifices publics doit être consacrée à la création d'une œuvre d'art) et de la loi sur les monuments et sites assurent un essor sans précédent des sculptures publiques. Entre 1961 et 1981, l'État n'avait dépensé que 900 000,00 \$ pour l'art public ; il n'y eut que quatre-vingt-dix œuvres réalisées pendant cette période. À partir de 1981, il investira une moyenne annuelle de 3 millions de dollars. En dix ans, 17 millions assurent la présence de l'art dans les places et édifices publics, à raison d'une centaine d'œuvres annuellement, soit près de mille durant les seules années 1980 ! La moitié de ces œuvres sont des sculptures¹². Les villes s'ouvrent peu à peu à l'art public. Par exemple, entre 1989 et 1992, la ville de Montréal entend consacrer 3 millions à l'art urbain.

Comment et pourquoi les sculptures environnementales des années 1980 et du début des années 1990 s'imposent-elles au point de révéler une avant-garde artistique méconnue ? Ces sculptures s'installent, tiennent compte de la singularité topologique, urbaine, environnante. Essentiellement, la sculpture environnementale doit être évaluée par son emprise sociale dans l'espace et non uniquement comme jeu de matériaux, volumes et formes, c'est-à-dire évaluée selon son empreinte territoriale. La problématique environnementale évolue rapidement. De 1980 à 1990, on passera des *citoyens-sculpteurs* (participation populaire animée et théorisée par un artiste) aux *sculptures-citoyennes* (les œuvres et non plus l'artiste, modifient le réel).

Grosso modo l'aventure sculpturale des années 1980 se structure depuis le Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi (été 1980) jusqu'à la controverse sur la place de l'art dans la ville provoquée par la sculpture-installation *Les Leçons singulières* du sculpteur Michel Goulet (octobre 1990). Michel Goulet était du nombre des sculpteurs invités à Chicoutimi. Armand Vaillancourt y faisait sa rentrée après dix ans d'activisme politique. Les Bill Vazan, Pierre Granche, Jean-Pierre Bourgault-Legros, Ronald Thibert, Brigitte Radecki étaient aussi de l'événement. Ce symposium est un point tournant de l'aventure sculpturale au Québec, car il présente déjà les caractéristiques de ce qui va surgir partout sur le territoire par la suite : 1) il a lieu en région ; 2) il comporte des volets multiples : colloque, ateliers, festival de performances, animation (art sociologique), signalétique populaire, qui transforment le symposium en événement d'art pluridisciplinaire ; 3) sa thématique d'art environnemental se démarque des théories du *Land Art*

12. Clément FONTAINE, «Le programme du 1% : une première décennie qui donne matière à fêter», *Espace*, 17, automne 1991 : 24.

américain et anglais, renoue avec le social, la communauté, et tisse des liens avec l'écologie; 4) l'événement ressuscite un site désaffecté, «La Vieille Pulperie», et de plus anime l'ensemble de la ville. Le symposium de Chicoutimi comprend déjà la formule: l'événement d'art; le concept, la sculpture environnementale; les promoteurs, les réseaux d'art parallèles, périphériques, caractérisant l'avant-garde que nous appelons ici les *Environnants*.

Tout au long des années 1980, les formules et expérimentations foisonnent tellement qu'il devient difficile de repérer les caractéristiques formelles des *Environnants*. On les retrace sous quatre formes: 1) comme sculptures environnementales créées lors de symposiums et événements d'art (plus d'une trentaine); 2) comme œuvres «intégrées», par le biais du programme d'intégration des arts à l'architecture (cinq cents œuvres); 3) comme sculptures-installations; et 4) comme œuvres sculpturales éphémères.

Attardons-nous aux dimensions socio-artistiques qui affirment des *Environnants*; elles sont de trois ordres que nous explorerons tour à tour: 1) la structuration de la chaîne production-diffusion-réception (tableau 7); 2) l'adéquation forme-contenu-contexte; 3) leur effet émancipatoire.

1. *Les dimensions structurantes*

Trois facteurs structurent les *Environnants*, à la fois du côté de la production, de la diffusion et de la réception. Le premier est d'ordre historique. Il s'agit de la poursuite de l'aventure des sculptures dans la rue d'il y a quarante ans. Le deuxième est d'ordre organisationnel. La sculpture environnementale se crée en région et non seulement à Montréal et à Québec. Elle trouve dans les réseaux d'art parallèles le canal qui va faciliter son déploiement. Le troisième facteur concerne la réception des œuvres, c'est la relation avec la communauté et la participation de celle-ci au processus artistique.

a) *Une avant-garde prolongeant une tradition rebelle*

L'aventure de la sculpture environnementale se développe telle une pratique créatrice «progressive» (*work in progress*) qui atteint son apogée dans les années 1980. Quarante ans après l'entrée du Québec dans la modernité, la sculpture environnementale assure, plus que la peinture, la vidéo d'art ou les performances, le renouvellement de la tradition d'opposition socio-artistique qui caractérise l'art québécois depuis le *Refus global des Automatistes*.

Hors de la toile ou du manifeste, à proximité des institutions, les sculptures des *Environnants* «installent» en terrain social cette tradition d'opposition artistique rebelle. La transformation de l'environnement par la sculpture publique prend le pas sur la monumentalité commémorative figée et sur l'ornementation; c'est une aventure esthétique toujours faite d'éros et de scandales, de politique et d'affrontements,

de symboliques populaires et de participation qui, nous tenterons de le démontrer, a un réel impact sur la société.

b) *Une avant-garde en réseaux parallèles*

Les collectifs d'artistes, les galeries parallèles ou centres d'artistes et leurs revues sont, avec les événements d'art, les réseaux constitutifs du phénomène de l'art parallèle au Québec. À la faveur des programmes de subventions en provenance du Conseil des arts du Canada et du ministère des Affaires culturelles de Québec, cet art parallèle commence à se structurer après l'échec de *Corrid'art* en 1976.

Sous l'influence du symposium de Chicoutimi, la formule du symposium de sculpture devient événement pluridisciplinaire. À partir de 1980, les événements d'art assurent l'effervescence de l'art environnemental. Hors des institutions, ils se révèlent le creuset où s'articule la connivence entre la sculpture environnementale et les mouvements sociaux, que nous explorerons plus loin.

TABLEAU 7

Les Environnants dans les événements d'art des années 1980-1991

<p>1980</p> <p><i>Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi.</i> <i>Atelier Citoyens-Sculpteurs</i> à Chicoutimi. <i>Intervention 58</i> de Jocelyn Maltais et <i>Interaction Qui</i> à Alma.</p>
<p>1981</p> <p><i>Art et Société</i> (exposition sur l'art d'opposition à Montréal 1975-1980), collectif Inter-Le Lieu à Québec. <i>Une rue art'faire, Interaction Qui</i> à Alma.</p>
<p>1982</p> <p><i>Réseau Art-Femme</i> (Chicoutimi, Québec, Sherbrooke, Montréal). <i>Agrotex</i>, Jean-Yves Fréchette et la Centrale textuelle de Saint-Ubalde, comté de Portneuf.</p>
<p>1983</p> <p><i>Le Langage expérimental des Traces</i>, École de sculpture, Saint-Jean-Port-Joli. <i>Art et écologie, un temps six lieux</i> (Chicoutimi, Alma, Rimouski, Rivière-du-Loup, Montréal).</p>
<p>1984</p> <p>Symposium de sculpture à Longueuil. <i>Rendez-Vous 84</i>, Symposium international de sculpture à Saint-Jean-Port-Joli. <i>Les Affaires Sculpturelles</i>, École de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli. Première biennale des arts visuels de l'Est du Québec (Matane, Rimouski, Rivière-du-Loup).</p>

1985

Symposium de sculpture de Lachine no 1.

1986

Symposium de sculpture de Lachine no 2.

1987

Énergie 3 + 4, Symposium de sculpture de Baie-Comeau.

L'Esprit des Lieux, Musée de Rimouski.

Enformance ou les 120 heures, sculptures en direct, Sainte-Foy, Université Laval.

Elementa Naturae, Musée d'art contemporain de Montréal.

Art et écologie, RACE, Sherbrooke.

1988

Symposium de Lachine no 3.

Histoires de bois, Studios d'été, École de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli.

1989

Carnaval du Soleil, sculptures, rue Crescent, Montréal.

Les Temps chauds, installations, Musée d'art contemporain de Montréal.

1990

Photos-sculptures, Studios d'été, École de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli.

Territoires d'artistes, Paysages verticaux, sculptures environnementales, Plaines d'Abraham, Musée du Québec.

1991

Tractions 91, premier symposium de sculpture de la Haute-Beauce.

À ciel ouvert, installations environnementales, Domaine Maizerets, Québec.

Espaces privés, sculptures, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy.

Matières à Musée, symposium international de sculpture, Place Ville-Marie, Musée d'art contemporain de Montréal.

Traces 91, hybridité peinture-sculpture-installation, symposium de peinture de Baie-Saint-Paul.

L'Archipel de Désirs, sculptures et installations, Musée du Québec.

Art et Espace public, les Cent jours de l'art contemporain, CIAC, Place du Parc, Montréal.

c) *La communauté engageante*

La troisième dimension structurante des sculptures environnementales se situe dans la participation des audiences; c'est une constante depuis *L'Arbre de la rue Durocher*, en passant par les *environnements* et enfin les événements. Qui plus est, les sculptures-installations se veulent interactives: elles impliquent la circulation du spectateur dans l'œuvre.

Les sculpteurs établissent la plupart du temps une interaction et même une connivence avec des gens hors du milieu artistique. L'art québécois a développé une tradition communautaire au sens où l'artiste sollicite, rend utilisable ou réoriente la fabrication, la circulation et la perception esthétique par rapport à l'œuvre (tableau 8).

TABLEAU 8

Sculptures interactives des années 1980-1990

1980: Atelier <i>Citoyens-Sculpteurs</i> , Chicoutimi
1980: <i>Intervention 58</i> , Alma
1981: <i>Musée -Minute</i> , Québec
1982: <i>Une rue art'faire</i> , Alma
1983: <i>Agrotex</i> , Saint-Ubalde, comté de Portneuf
1983: <i>Hommages aux mariés</i> , Armand Vaillancourt, Saint-Jean-Port-Joli
1983: <i>La Table de réconciliation</i> , D. Guimond, Saint-Jean-Port-Joli
1984: <i>Le Musée des sciences</i> , Martha Fleming, Lyne Lapointe, Montréal
1984: <i>Sans toit, sans toi</i> , Michel Goulet, Saint-Jean-Port-Joli
1987: <i>Drapeau Blanc</i> , Armand Vaillancourt, Université Laval
1989: <i>Kioske-Lieu</i> , Bourgault-Legros, Hôpital de Charny
1991: <i>Sculpture de la Paix</i> , Linda Covit, Parc Jarry, Montréal

En 1980, à Chicoutimi, les citoyens étaient conviés par l'atelier d'art sociologique à créer un projet de sculpture environnementale. En 1980, à Alma, les gens participent à la cueillette des ordures pour dépolluer la ville et plantent 58 arbres ; en 1981, toutes les vitrines de la rue principale y sont tapissées de photocopies grandeur nature des passants et clients ; la même année à Québec, les gens deviennent œuvre d'art pendant une minute dans un musée improvisé à la Place d'Youville ; et en 1982 à Saint-Ubalde (Portneuf), c'est l'événement *Agrotex* : les cultivateurs labourent TEXTE TERRE TISSE et une fête de village s'ensuit. En 1983, derrière l'église de Saint-Jean-Port-Joli, Armand Vaillancourt érige avec les enfants une énorme arche où les mariés passeront ; Daniel Guimond installe la table devant réunir les anciens patrons et ouvriers de l'usine où aura lieu un symposium (*La Table de réconciliation*). En 1984, Michel Goulet propose à tous de poser une brique dans la construction de sa sculpture-maison (*Sans toit, sans toi*) ; à Montréal, Lapointe et Fleming envahissent des édifices désaffectés et sollicitent ainsi les gens du quartier à y revenir. En 1987, à l'Université Laval, Vaillancourt grave dans la pierre les graffitis et les mains des étudiants, des poètes et des badauds. En 1989, Robert Proulx sculpte en pleine forêt du Saguenay une œuvre dont les chasseurs et pêcheurs vont s'informer par radio, offrant ainsi un point de passage à voir ; Bourgault-Legros crée un lieu de rassemblement chaleureux pour les patients à l'Hôpital de Charny. En 1991, les sculptures de *La Paix* de Linda Covit (Montréal) et Denis Cogné (Québec), surgissent à partir d'une cueillette de jouets guerriers. La participation demeure un dénominateur commun à la sculpture environnementale des années 1980 et 1990.

2. L'adéquation forme-contenu-contexte

Sculptures sociales à toutes les étapes de la production, de la diffusion et de la réception, les *Environnants* présentent-ils la même adéquation entre leur contenu

formel et leurs significations? Examinons de plus près trois types d'adéquation forme-contenu-contexte des sculptures environnementales québécoises: a) leur connivence idéologique avec les mouvements sociaux; b) leur inspiration thématique de la culture populaire; c) le recyclage, le ré-assemblage en installation, reformulation urbaine de la dimension environnementale et écologique de cette sculpture.

a) *La connivence avec les mouvements sociaux*

En 1978, le sociologue français Alain TOURAINE¹³ signale à son tour ce que nombre d'observateurs québécois ont déjà noté: la société québécoise se pense sous l'angle des mouvements sociaux. L'aventure sculpturale leur donne raison. Si l'événement *Vive la rue St-Denis* de *Fusion des arts* en 1972 ramène dans la rue le dispositif festif des *environnements* créés d'abord à l'Expo 67 et dans les discothèques, c'est à partir de *Corrid'art* et de *La Chambre nuptiale* au milieu des années 1970, que s'établit une relation entre les sculptures environnementales et les mouvements sociaux. Le souci de l'articulation entre l'art et la politique fait éclater l'extrême gauche (les activités de la Galerie Média, du groupe *Atelier Amherst*, ou la revue *Chroniques*) jusqu'au féminisme, à l'écologie, au pacifisme et au quotidienisme.

Entre 1978 et 1984 souffle un vent contre-institutionnel. La complicité avec les mouvements sociaux traverse l'Occident — et donc la société québécoise —, «socialise» les sculptures-événements et les installations environnementales. Ce point est central. Alors qu'en Europe l'art environnemental demeure un concept¹⁴ et qu'aux États-Unis l'art de la terre (*Land Art*) se crée dans des sites souvent inaccessibles (ex. : les œuvres de Robert Smithson et Walter de Maria, Christo) mais dont les traces (esquisses, photos, cassettes vidéo) circulent dans le marché et les musées, ce sera

13. Alain TOURAINE, *La voix et le regard*, Paris, Seuil, 1978: 293. Au cours de la Révolution tranquille, dans tous les secteurs de la société civile, des pratiques et des idées hors institutions, expérimentales, voire contre-culturelles, ont cours, souvent de façon spontanée et peu organisée. Les intellectuels et les artistes sont intimement mêlés à ce laboratoire. Quelques essais et publications qui paraissent avant 1980 explorent ces manifestations, essentiellement à partir du rapport art et politique, un contre-projet de société (socialiste, communiste, autogéré, etc.) devant émerger de ces pratiques. Si des penseurs comme Marcel ST-PIERRE («An Art Scenic Tour», dans *Québec Underground 1963-1973*, tome 3, Montréal, Médiart, 1973) participent à rendre compte de cette effervescence, ce n'est que quelques années plus tard qu'ils précisent ce rapport art et politique du point de vue des mouvements sociaux (Marcel ST-PIERRE *et al.*, «L'art d'opposition à Montréal 1975-1980», *Art et Société*, Québec, Musée du Québec, 1981, et Marcel ST-PIERRE et Francine LARIVÉE, «Interview», *Etc. Montréal*, 8, été 1989). La publication de *l'Essai de sociologie critique* de Marcel RIOUX (Montréal, Hurtubise HMH, 1978), de *La Longue Marche des technocrates* de Jean-Jacques SIMARD (Montréal, Éditions Albert Saint-Martin, 1979), de plusieurs articles dans les revues *Possibles*, *Focus* et *Intervention*, de la thèse de doctorat d'Andrée FORTIN, *Mode de connaissance et organisation sociale* (Montréal, Cahiers du CIDAR, Département de sociologie, Université de Montréal, 1981), en particulier, discutent des rapports entre les pratiques sociales et culturelles et les mouvements sociaux.

14. Sauf en Irlande, pays qui connaît de graves problèmes d'identité nationale.

tout à fait différent et original au Québec. L'art environnemental s'inscrit simultanément dans la trame urbaine et dans le champ de l'art.

Les sculptures appellent le changement. Indépendance, luttes ouvrières, féminisme, pacifisme, écologisme et l'ensemble des revendications disparates de groupes visant à améliorer leur cadre de vie et que le sociologue René LOURAU a nommé «luttés quotidiennistes» deviennent un réservoir d'inspiration pour la créativité sculpturale. Un dénominateur commun unit ces mouvements : la volonté d'autodétermination communautaire. Les pratiques artistiques des *Environnants* animent formellement et idéologiquement ces luttes.

Le tableau 9 illustre ces rapports entre les sculptures et les mouvements sociaux. On le voit : les événements, les sculptures-installations dans les galeries parallèles et, progressivement, l'introduction de la préoccupation environnementale dans les sculptures urbaines, trouvent de nombreuses filiations avec les mouvements sociaux. S'y démarque l'écologie comprise comme qualité des milieux de vie, souvent associée au pacifisme et au féminisme.

Écologie et sculptures

L'indicateur de l'homologie entre la sculpture et l'écologie est d'abord la thématique des événements d'art. La sculpture environnementale qui apparaît en 1980 à Chicoutimi, ne demeure pas qu'un concept (voir tableaux 7 et 9). En 1983, l'événement *Art et écologie, un temps six lieux* est exemplaire de la période contre-institutionnelle des réseaux périphériques (1980 et 1985) : six collectifs de six villes différentes créent ensemble un événement où la sculpture participe aux luttes écologiques. En 1987, c'est au tour du RACE, le Regroupement des artistes des Cantons de l'Est, de programmer l'événement *Art et écologie*. En 1990, *les Cent jours de l'art contemporain* ont un volet écologique, puis à Repentigny en 1991, un événement pluridisciplinaire reprend le flambeau.

La thématique, l'esprit et, comme on le verra plus loin, le recyclage, le rassemblement des sculptures-installations possèdent une dimension éthique de parti pris, de dénonciation des menaces qui pèsent sur l'environnement. À cet égard, les rituels et les sculptures-installations de François Morelli, *Minamata à Alma* (1982) et *Forêt suspendue* (1991) sont exemplaires. Le retour à une symbolique figurative référant aux éléments naturels et aux êtres vivants, après une période d'abstraction ancrée dans le béton ou l'acier brut, participe aussi, à n'en pas douter, à l'élan écologique.

Féminisme et sculptures

Autant «l'humeur» féminine habite la symbolique de la plupart des sculptures (référence à la mère-terre, aux formes fécondes), autant l'avancement de la cause féministe est au cœur de l'évolution de la sculpture québécoise. Les sculpteuses sont présentes à tous les moments importants de la créativité sculpturale. Comme le

TABLEAU 9

*Sculptures (art environnemental, sculptures-installations et événements à prédominance sculpturale)
de connivence avec les mouvements sociaux, 1951-1991*

MOUVEMENT	ANNÉE	ARTISTE	MANIFESTATION	ENDROIT
Indépendance	1966	Vaillancourt	Je me souviens	Toronto
	1969	Bonet	Triptyque-murale	Québec
	1971	Vaillancourt	Québec-libre	San Francisco
	1971	<i>Insurrection Art</i>	F.L.Q. Montréal	
	1978	Brunet	Duplessis	Québec
	1983	Vaillancourt	L'avenir du peuple québécois passe par l'indépendance	Montréal
	1983	Vaillancourt	Justice	Québec
	1985	Vaillancourt	El Clamor	Rép. dominicaine
	1987	Vaillancourt	Drapeau blanc	Sainte-Foy
Travailleurs	1960	Vaillancourt	Hommage aux mineurs	Asbestos
	1977	<i>Atelier Amherst</i>	<i>Atelier Amherst</i>	Montréal
	1979	Tremblay	Le Saguenéen	Chicoutimi
	1980	<i>Citoyens/sculpteurs</i>	Les ouvriers de l'Alcan	Arvida
	1982	R. Langevin	Travailleurs, C.S.N.	Montréal
	1981	<i>Intervention</i>	Art et Société	Québec
	1983	D. Guimond	Mise en situation	Saint-Jean-Port-Joli
	1990	R. Langevin	Les pêcheurs des Îles	Îles-de-la-Madeleine
	1991	B. Steinman	Immigrants	Québec
Féminisme	1976	Larivée	La Chambre Nuptiale	Montréal
	1982	Collectifs	Réseau Art-Femme	Chicoutimi, Québec
				Sherbrooke,
				Montréal
	1982	Musée d'art contemporain	Art et féminisme	Montréal
	1982	Lapointe, Fleming	Project Building, Caserne #14	Montréal
	1984	Radecki, Hammond, Goerès, Deminoff	Rendez-Vous 84	Saint-Jean-Port-Joli
1984	Lapointe, Fleming	Le Musée des sciences	Montréal	
1989	Baillargeon, Rochette, Schlitter	Le chalet en ville	Québec	
	1990	Lapointe, Fleming	The Wilds and the Deep	New York
Pacifisme	1983	J.-J. Soucy, etc.	La marche pour la paix	Bagotville
	1983	Vaillancourt	Marche pour la paix	Saint-Jean -Port-Joli
	1986	Collectif	Art et paix	Baie-Saint-Paul
	1989	Soucy	30 000 sapins/ avions	Alma
	1989	Vaillancourt	Bateau anti-industries de la guerre	Montréal
	1991	Vaillancourt	Hommages aux 12 Amérindiens	Montréal
	1991	Covit	Sculpture de la Paix	Montréal

TABLEAU 9 (suite)

MOUVEMENT	ANNÉE	ARTISTE	MANIFESTATION	ENDROIT
Écologisme	1980	J. Maltais <i>Interaction Qui</i>	Intervention 58	Alma
	1982	<i>Insertion</i>	Neiges usées	Chicoutimi
	1982	Morelli	Minamata à Alma	Alma
	1983	<i>Insertion</i>	Art et écologie. Un temps six lieux	Chicoutimi, Alma, Québec, Rivière-du-Loup, Rimouski, Montréal
	1987	<i>Race</i>	Art et écologie	Sherbrooke
	1987	Musée	L'Esprit des lieux	Rimouski
	1987	Musée d'art contemporain	Elementa Naturae	Montréal
	1990	CIAC	Écologie: savoir-faire savoir-vivre, savoir-être	Montréal
	1991	Morelli	Forêt suspendue	Québec
	1991	Collectif	Traces	Baie-Saint-Paul
	1991	CIAC	Art et espaces publics	Mont-Royal
	1991	<i>La Chambre blanche</i>	À ciel ouvert	Québec
	Quotidiennisme	1980	<i>Citoyens/ Sculpteurs</i>	F.O.P.A.
1982		<i>Insertion</i>	Transport en commun	Saguenay
1983		<i>Au bout 20</i>	Contre les pesticides	Rivière-du-Loup
1983		Saint-Hilaire	Pistes cyclables	Québec
1983		Fréchette	<i>Agrotex</i>	Saint-Ubalde
1987		Bourgault	Le Petit oblique	Québec
1987		Blackburn	Bijoux de famille	Québec
1989		Bourgault-Legros	Le Kioske-Lieu	Charny
1989		Blackburn	General Genetics	Montréal
1990		Soucy	Poêle chauffant-itinérants	Montréal**
1990		<i>Insertion</i>	Festin 4, art mangeable	Montréal

** Commandé puis refusé par le Musée d'art contemporain

rappelle Rose-Marie ARBOUR, ce sont des femmes qui fondent l'Association des sculpteurs du Québec en 1961:

Ethel Rosenfeld et Yvette Bisson . . . cette dernière en fut secrétaire trois ans de 1962 à 1964, de 1968 à 1969. Un tel investissement des femmes pour la mise en place d'un organisme ayant pour but la promotion et la diffusion de la sculpture, aurait pu faire croire que leur présence sur la scène artistique en tant que sculpteurs eût été plus grande. En réalité les femmes sculpteurs furent peu nombreuses au sein des expositions prestigieuses. Les femmes furent absentes des divers symposiums qui eurent lieu au Québec au cours des années 60¹⁵.

15. Rose-Marie ARBOUR, «Reconnaissance des femmes dans l'art actuel: 1965», *Mises en scène de l'avant-garde*, Montréal, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, printemps 1987: 67.

Cette sous-représentation durera jusqu'en 1984. Entretemps, la créativité sculpturale des femmes est significative, et de qualité. Mentionnons Sylvia Daoust et Anne Kahane dans les années 1950, les *environnements* d'Irène Chiasson dans les années 1960, le *Réseau Art-Femme* dans quatre villes par quatre collectifs féministes en 1982. L'*environnement* gigantesque *la Chambre nuptiale* (1976) de Francine Larivée est une œuvre charnière. D'une part, il faut y voir la synthèse d'un art d'animation dans un projet d'environnement global qui reprend et détourne l'idée d'interactivité ludique et sensorielle des *environnements* d'Irène Chiasson et de Maurice Demers de la décennie précédente. D'autre part, cette sculpture adopte une approche féministe et critique clichés et inégalités, dans un itinéraire traversant les différentes pièces de la maison. Dans les années ultérieures, les artistes féministes vont explorer, dans la foulée des théorisations féministes, un style proprement féminin (art organique, archétype de la mère-terre, etc.).

La réutilisation de bâtisses désaffectées par Lyne Lapointe et Martha Fleming dans les années 1980 (*Le Musée des sciences*, 1984) est au cœur du renouvellement sculptural des *Environnants*. En 1983, l'exposition *Montréal Tout Terrain* connaît le succès; dans une ancienne caserne de pompiers — qui deviendra une Maison de la culture — plusieurs sculptures-installations de femmes attirent l'attention. La sculpture environnementale s'intègre de manière entière à l'architecture. Lesley JOHNSTON écrit:

Abandon et marginalisation, espace public et espace privé, musée comme lieu de représentation sociale et historique, rôle symbolique de l'architecture et expérience de la ville de même que féminisme, sexualité et différences entre les sexes sont parmi les questions posées par les installations « in situ ». Chacune de leurs installations implique l'occupation temporaire d'un édifice de valeur (*Project Building-Caserne 14*, 1982; *Le Musée des sciences*, 1984; *La Donna Delinquenta*, 1987; *The Wild and the Deeps*, 1990)... Lapointe et Fleming ont pour première intention d'intégrer à leur démarche l'ensemble de la communauté¹⁶.

La bataille pour la représentation équitable des sculpteuses sur les scènes artistiques se fera dans les symposiums des années 1980. À Chicoutimi, en 1980, il n'y a qu'une femme parmi neuf hommes. Au colloque, et par la suite dans les revues d'art, des critiques et historiennes comme Rose-Marie ARBOUR dénoncent la sous-représentation des sculpteuses sur la scène de l'art. En 1984, au symposium international *Rendez-Vous 84* à Saint-Jean-Port-Joli, il y a parité dans la sélection des sculpteurs. Elle sera acquise pour les événements suivants (*L'Esprit des lieux*, Musée de Rimouski, 1987; *Les Temps chauds*, 1987; *Paysages d'artistes. Territoires verticaux*, Musée du Québec, 1990). En 1989, Claude Gosselin avait programmé seulement des femmes artistes à ses *Cent jours de l'art contemporain de Montréal*, mais cette exposition fut annulée (tableau 10).

16. Lesley JOHNSTON, « Les installations de Lyne Lapointe et Martha Fleming des actes d'Empowerment », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, 2, 4, octobre-novembre 1991: 7.

TABLEAU 10

Les sculpteurs dans les événements d'art 1960-1980

1962: <i>Première biennale de la sculpture canadienne</i> , aucune femme.
1965: <i>Confrontation 65</i> , 4 femmes (Yvette Bisson, Ethel Rosenfeld, Clara Popescu, Claire Ogenkamp) et 21 hommes.
1965: <i>Trajectoires</i> , 1 femme (Claire Ogenkamp) et 15 hommes.
1970: <i>Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970</i> , Musée d'art contemporain, 1 femme (Françoise Sullivan) et 14 hommes.
1980: <i>Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi</i> , 1 femme (Brigitte Radecki) et 9 hommes.

L'année 1982 peut être considérée comme l'apogée de l'homologie entre le féminisme et la sculpture environnementale au Québec. À Montréal, la galerie *Powerhouse*, une des premières galeries parallèles, expose exclusivement un art féministe. Des collectifs d'artistes féministes, sous l'initiative de Diane-Jocelyne Côté, créent le *Réseau Art-Femme* qui relie Chicoutimi, Québec, Sherbrooke et Montréal. Au Musée d'art contemporain, l'exposition *Art et féminisme*, supervisée par Rose-Marie Arbour, invite en plus de *La Chambre nuptiale* de Francine Larivée, le controversé *Dinner Party*, sculpture-installation gigantesque de l'américaine Judy Chicago. Les papillons-fleurs-vulves rendent hommage au rôle méconnu des femmes dans l'histoire. Comme partout en Amérique l'événement provoque du remous¹⁷.

À partir de 1987, le féminisme antagonisme cède du terrain. Les Barbara Steinman, Dominique Blain, Mona Desgagné, le groupe de femmes *Onirico* d'Abitibi et Jana Sterback poursuivent l'aventure sculpturale dans des installations poético-politiques.

En 1991, la plus audacieuse galerie de sculptures au Québec est dirigée par Christianne Chassay tandis que des historiennes, comme Rose-Marie ARBOUR, Lise LAMARCHE, Francine COUTURE, Louise DÉRY, enrichissent la réflexion sur l'aventure sociale de la sculpture au Québec. Dernière remarque, en 1980, tous les critiques d'art des journaux sont masculins; en 1990, c'est quasiment l'inverse.

b) *Les références populaires*

Le deuxième type d'adéquation entre la forme, le contenu et le contexte tient à ce que les sculptures publiques prennent forme à partir de référents locaux typiques de nos manières de penser, de sentir et d'agir. Les sculptures jouent avec la dualité culture populaire/culture savante. Dans plusieurs œuvres récentes, la thématique

17. Ainsi l'essai «Le panthéon de porcelaine» de Pierre VADEBONCOEUR dans *Trois essais sur l'insignifiance*, Montréal, l'Hexagone, 1983; la charge est vitriolique.

puise dans l'environnement populaire (le mobilier, le graffiti), puis inverse les proportions formelles. Ces formes issues de la culture populaire sont sculptées et installées dans de nouveaux matériaux comme l'aluminium et inscrites dans les préceptes théoriques de l'art international postmoderne (le regardeur mobile, l'œuvre interactive, la proxémie invisible, etc.). Ce faisant, la sculpture environnementale relie formellement des inspirations en provenance de l'art amérindien, de l'art traditionnel et de l'art actuel, en des agencements où se mélangent rituels, rythmes et motifs animaliers. Ainsi la symbolique sculpturale tourne autour de cinq formes puissamment ancrées dans l'imaginaire populaire, puis réarrangées en fonction de la vogue actuelle de l'installation: la terre et l'arbre; l'eau vive et la vie marine; la femme-terre; la maison et son mobilier; l'écriture poético-politique.

La terre

La terre est un des fondements de l'imagination sculpturale. Les ressources naturelles constituent depuis toujours la force économique du pays. Après la chasse, les cueillettes et la pêche propres aux Amérindiens, se sont ajoutés l'abattage, l'agriculture et l'élevage. Puis l'industrie papetière et l'industrie minière anticipèrent l'hydro-électricité. Pas étonnant de retrouver dans les sculptures environnementales le bois, l'arbre et son feuillage, par exemple chez Vaillancourt (*L'Arbre de la rue Durocher*, 1953-1954) ou chez Jean-Pierre Morin (*L'Odalisque à la feuille perchée* devant le nouvel édifice de la SAAQ à Québec, 1991). Les animaux sont présents chez plusieurs sculpteurs: le hibou, l'ours, le cheval, le pigeon, le chien, la baleine chez Riopelle (*la Joute* au Stade olympique, 1976), Bourgault-Legros (*Le Cheval* à la Ville de La Baie, 1980, et *Clam's View* (photo 2) à l'usine de traitement des eaux de Beauport, 1991), Pierre Granche (le chien, le pigeon et le cheval dans *Égalité-Équivalence* (photo 3) à l'Université Laval, 1991), Michel Saulnier (*Queue de baleine* au Centre de conservation des œuvres d'art à Québec, 1989).

Les sculptures-fontaines de Vaillancourt (*Justice* au Palais de justice de Québec, 1983) font référence structurellement et formellement aux balles de foin sur la ferme de son enfance¹⁸. Celui-ci n'a d'ailleurs jamais caché l'extraordinaire source d'inspiration que fut pour lui son jeune âge. Une de ses sculptures en bronze porte d'ailleurs pour titre *La Ferme* (1958).

L'eau vive

Les sculptures-fontaines deviennent archétypales et plusieurs artistes en produisent: Vaillancourt (*Embarcadero Plaza*, à San Francisco, 1970, *Justice* au Palais de justice de Québec, 1983), Riopelle (*La Joute* au Stade olympique, 1976), Maltais (*Intervention 58*, à Alma, 1980), Morin (*Emporté par le vent*, Palais de justice

18. Armand VAILLANCOURT, entrevue inédite, 1986.

PHOTO 2

Jean-Pierre Bourgault-Legros

Clam's view

*1% Usine d'épuration des eaux, Commission urbaine de Québec,
batture de Beauport*



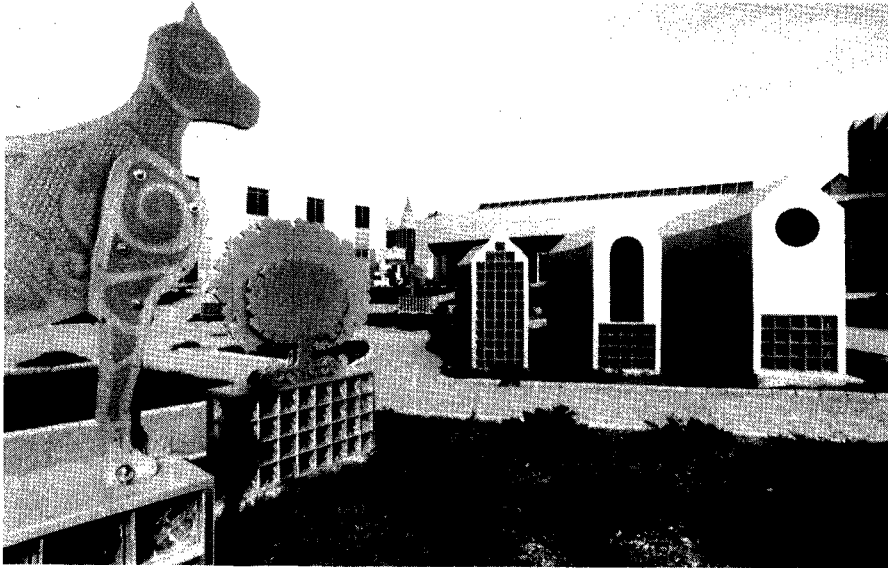
SOURCE: Ivan BINET.

de Saint-Joseph-de-Beauce, 1989). La mer aussi est présente dans les œuvres de Bourgault-Legros: *Le Quai* (1988); ainsi que le bateau: le bateau-dauphin, dans *Brandy Pot*, 1988, la barque-poisson, dans *Clam's View*, 1991, la chaloupe dans *Baie Déception*, 1991.

La terre-femme

Une pudeur toute québécoise côtoie l'audace. Elle évoque cette autre constante sculpturale qui a trait à la forme féminine. L'éros stylisé sera toujours source de scandale — de *la Famille* de Roussil en 1949, à *Terre et femme*, rebaptisée *L'Hymen de Maria* de Ronald Thibert en 1986, qui fait scandale à Péribonka au point d'être recouverte jusqu'en 1988. Le lien de la sculpture avec la nature charnue, féminine, tient bien sûr à un archétype qui remonte à l'aube de l'humanité. La barque en savon du pays que l'on peut toucher et la déesse-pneu aux formes charnues gonflées, provoquante sur talon aiguille de *Baie Déception* de Bourgault-Legros synthétisent à merveille cette avenue métaphorique.

Photo 3

*Pierre Granche**Égalité-Équivalence**1% Pavillon J.-A.-De Séve, Université Laval, Sainte-Foy*

SOURCE: Ivan BINET.

Les scandales traduisent l'aventure ambiguë de l'image sexuée. L'exposition *La sculpture au Québec 1946-1961 ; naissance et persistance* tenue au Musée du Québec (printemps et été 1992) dégagait cette impression de sculpture « féconde ». Mais cette constante ne doit pas oblitérer l'approche féministe qui s'oppose à l'archétype construit par une vision masculine. Situait les créations des Francine Larivée, Marie Décary, Lise Nantel, Lise Landry et Brigitte Radecky dans cette « zone mitoyenne entre le champ artistique et le champ social », Rose-Marie ARBOUR affirme cette thématique du corps féminin comme modèle artistique, comme art de protestation/ contestation :

Le corps féminin comme modèle artistique (circularité, cycles biologiques et configuration anatomique, rapport dedans/dehors, individu/collectivité : l'habitude et la connaissance ou du moins l'intimité continue avec le corps, chez les femmes en général, sous-tendent la volonté de plusieurs artistes depuis les années '70 de revaloriser la morphologie et les fonctions du corps de la femme, à reconnaître les attitudes, gestes, actions et réalisations historiques des femmes. Peut-être pour la première fois, ce corps n'est pas pris comme objet esthétique et sexuel ou miroir unidimensionnel des fantasmes masculins, mais est redevenu un modèle de fonctionnement artistique par sa dialectique dehors/dedans, contenant/contenu, espace intime/espace collectif. L'affirmation d'un

espace intérieur spécifique aux femmes (sur les plans physique et psychique) est basée certes sur les fonctions biologiques des femmes mais, également et surtout, sur les situations sociales, culturelles et politiques qu'elles vivent¹⁹.

La maison et le parterre

La maison et son mobilier catapultent la sculpture québécoise dans la post-modernité. De l'atelier *Place des arts* (1953-1955) aux structures habitables de Roussil et Bourgault-Legros en passant par les environnements de Maurice Demers et d'Irène Chiasson, et les sculptures englobantes de Francine Larivée, nous aboutissons à l'orée des années 1990 aux chaises, tables et bahuts des Bourgault-Legros, Jean-Pierre Morin, Mario Duchesneau et surtout Michel Goulet.

«Récupération», «recyclage» sont des mots en vogue. L'idéologie environnementale n'est plus le propre des sculpteurs. Mais le merveilleux demeure art. Les sculptures-installations de Michel Goulet par exemple, au-delà des matériaux récupérés et réassemblés, racontent dans leurs interstices soudés l'aventure de la sculpture, ses dispositions modifient la perception esthétique; elles envahissent les lieux. Le plus simplement du monde, le champ de l'art savant a pris le relais des *gosseux* et des *patenteux*. Le recyclage des installations actuelles, dont les plus stylisées sont celles de Michel Goulet, vient en droite ligne non pas de l'idéologie écologiste, mais d'abord de *nos patenteux*²⁰, utilisant avant la lettre le recyclage dans leurs patentes sur leurs parterres, autour de leur maison (tableau 11).

L'imagerie populaire de la cuisine peut être retracée au cœur de nos romans, *Les Plouffe*, ou téléromans, *L'Héritage*, du théâtre, *Les Belles-Sœurs*, *Le Syndrome de Cézanne*, et de notre peinture naïve avec les sœurs Bolduc. Le mobilier n'est-il pas le décor des intrigues? Il inspire maintenant l'art actuel. Les formes populaires, métaphoriques, figuratives vont favoriser l'implantation urbaine des *Environnants*. L'historienne de l'art Lise LAMARCHE a consacré un intéressant texte à ce phénomène de la chaise dans la sculpture et plus généralement du retour de la figuration populaire qui sollicite, séduit ou interpelle directement les audiences :

D'autres sculpteurs ont utilisé le motif de la chaise [...] Le recours à la chaise comme motif permet aussi la résolution d'une question majeure de la sculpture moderne, à savoir le socle. La sculpture-chaise permet donc de régler certaines questions, fait un clin d'œil aux ancêtres, devient elle aussi, à l'instar du monument abstrait, quasi un genre... La sculpture-mobilier dans sa simplicité d'accès, visuelle autant que conceptuelle, en raison aussi de son caractère utilitaire, permet de faire l'économie de la critique, justement. Le passant ordinaire, l'usager moyen, tout comme le commanditaire ou le mécène corporatif, n'ont nul besoin d'un intermédiaire pour saisir de quoi il retourne. Les services d'un commentateur spécialisé ne sont plus requis par le public²¹.

19. Rose-Marie ARBOUR, «L'apport des femmes artistes à la sculpture environnementale depuis 1970», *Protée*, 9, 1, printemps 1981 : 35-36.

20. Louise DE GROISBOIS *et al.*, *Les Patenteux du Québec*, Montréal, Parti pris, 1978.

21. Lise LAMARCHE, «La sculpture entre deux chaises (Esquisse d'une topique de l'inconfort)», Allocation au colloque *Le Paysage et l'art dans la ville*, Montréal, 1989.

TABLEAU 11

Le mobilier sculptural

1984: <i>Sans toit, sans toi</i> , Michel Goulet, Rendez-Vous 84, Saint-Jean-Port-Joli.
1986: <i>La Chaise de l'Île d'Orléans</i> , Bourgault-Legros, Charlesbourg.
1987: <i>L'Assemblée</i> , Michel Goulet, Montréal, Cent jours de l'art contemporain.
1988: <i>Le Quai</i> , Bourgault-Legros, La Pocatière.
1988: <i>Le Nouvel Angle</i> , Michel Goulet, galerie <i>Le Lieu</i> , Québec.
1989: <i>Le Chalet en ville</i> , Baillargeon, Rochette, Schlitter, Québec.
1989: <i>Le Décors de l'envers</i> , Bourgault-Legros, Sainte-Foy.
1989: <i>Carrefour</i> , Mario Duchesneau, galerie <i>Skol</i> , Montréal.
1989: <i>982 Portland</i> , Bourgault-Legros, Sherbrooke.
1990: <i>La Maison aux fenêtres rouges</i> , Johanne Chagnon, Montréal.
1990: <i>Dix sculptures-maisons</i> , Melvin Charney, Plaines d'Abraham, Territoires d'artistes, Paysages verticaux, Québec.
1990: <i>Les lieux communs</i> , Michel Goulet, Central Park et Ville Saint-Laurent.
1990: <i>Jardins-sculptures</i> , Melvin Charney, Centre canadien d'architecture, Montréal.
1990: <i>Toujours sur la brèche</i> , Mario Duchesneau, galerie <i>Le Lieu</i> , Québec.
1990: <i>Les Leçons singulières</i> , Michel Goulet, Place Roy, Montréal.
1990: <i>Paysages meubles</i> , collectif, galerie <i>Clark</i> , Montréal.
1991: <i>Trio pour une chaise</i> , Bourdeau, Fortier, Gows, galerie <i>La Chambre blanche</i> , Québec.
1991: <i>Sculptures-buildings</i> , Melvin Charney, Place Berri, Montréal.

Les textes

Un mot sur l'intertexte sculpté. L'inscription dans l'œuvre du texte politique et poétique est encore une dimension esthétique typique des *Environnants*. Il s'agit de la reprise dans les œuvres de l'espace de la dimension culture du temps, de la mémoire mais conjuguée au présent et au futur, et non comme épitaphe (tableau 12).

c) *Des sculptures-installations*

L'installation devient au cours des années 1980 la forme d'art dominante peu importe les réseaux ou les lieux. Au musée ou dans la galerie parallèle, sur la place urbaine ou dans les terrains vagues, dans les sous-sols d'édifices et les usines désaffectées, et même dans les appartements privés, l'œuvre «s'installe». Sculptures-installations, peintures-installations, vidéo-installations, photographies-installations, performances-traces, installations multimédias et textes-installations se moulent dans la postmodernité²².

22. Qu'on peut caractériser rapidement par l'hybridité des genres, le fragment, la citation et l'emprunt, ainsi que la surcharge formelle par opposition à l'épuration fonctionnelle du modernisme.

TABLEAU 12

Textes et sculptures

- 1966: *Je me souviens*, Armand Vaillancourt, Symposium international de Toronto.
- 1969: *Vous êtes pas écœurés de mourir, bande de caves, c'est assez*, inscrit dans le triptyque de Jordi Bonet, Grand Théâtre de Québec.
- 1971: *Québec libre*, Armand Vaillancourt, sculpture-fontaine à San Francisco.
- 1976: *Écrits d'Alphonse Desjardins*, Complexe Desjardins, Montréal.
- 1983, TERRE TEXTE TISSE, dans *Agrotex*, Centrale textuelle de Saint-Ubalde, comté de Portneuf.
- 1983: Poème d'Armand Robitaille, *Le Langage expérimental des traces*, Saint-Jean-Port-Joli.
- 1983: *Je me souviens*, Armand Vaillancourt, *Art et Écologie*, Vieux-Port de Montréal.
- 1984: *Langages cosmiques*, Pier Cloutier, *Rendez-Vous 84*, Saint-Jean-Port-Joli.
- 1987: Texte de Félix Leclerc et Simone Chartrand, *Drapeau blanc*, Armand Vaillancourt, *Enformances ou les 120 heures*, Université Laval, Sainte-Foy.
- 1989, *Stop the Madness*, Armand Vaillancourt et U2, Embarcadero Plaza, San Francisco.

Autant la formule des événements favorise l'expérimentation environnementale, autant les galeries parallèles seront les laboratoires des sculptures-installations. Dans tous les cas, le site, le lieu est fondamental. Cette adéquation est cruciale. L'installation « formalise » la dimension environnementale des *Environnants*, tant par sa structuration que par son idéologie et sa singularité. Tout d'abord comme facteur de structuration, l'installation intègre dans l'œuvre la visée des sculptures rebelles, des *environnements* d'animation et des œuvres de *Land Art* d'avant les années 1980. Elle réunit la préoccupation spatiale, et celle de la participation. L'installation est créée en fonction d'un espace précis. Une installation ne se laisse pas regarder passivement. D'une certaine manière, la sculpture-installation prolonge le contact artiste-audience de l'art en direct par un contact œuvre-audience *in situ*. Elle devient « sculpture-citoyenne ». Deuxièmement, en matière d'idéologie, le recyclage et le réassemblage sont les techniques de la sculpture-installation, techniques qui concrétisent leur dimension postmoderne d'hybridité et d'« auto-référentialité » (on retrace avec plaisir l'histoire de la sculpture et de l'architecture dans les œuvres de Goulet et Charney). D'autre part, le recyclage des objets hyperindustriels (Covit et Cogné avec les jouets/armes) de la plupart des sculptures environnementales, concrétise leur parti pris écologique. Leur singularité se manifeste sur les scènes internationale et locale: pensons aux succès de la sculpture-installation québécoise à l'étranger (Roussil, Vaillancourt, Daudelin, Goulet, Steinman, Lapointe et Fleming); c'est la combinaison singulière d'éléments structurants et l'adéquation idéologique qui les font se démarquer du *Land Art* américain et anglais, trop conceptuel.

3. *L'effet émancipatoire des sculptures environnementales*

Toute stratégie créatrice et tout imaginaire, surtout s'ils revendiquent une dimension sociale, doivent être évalués comme transformations observables du tissu social ou à tout le moins culturel.

a) *La cité marquée par «L'animal signé»²³*

Progressivement, les sculpteurs ont pris place dans la rue, en région et aux alentours des édifices institutionnels pour ensuite changer le bâti, notamment les lieux désaffectés. Les sculpteurs qui ont d'abord expérimenté la connivence art environnemental-mouvements sociaux dans les réseaux parallèles durant la phase contre-institutionnelle, poursuivent dans la ville leur trajectoire critique, participative, «environnante». À partir de 1985 surtout, la visibilité des sculptures québécoises se réalise grâce au marquage métaphorique de la cité à la faveur de la décentralisation des symposiums et événements, et de l'application de la loi du 1%. Cette loi sur l'intégration de l'art à l'architecture — près de mille œuvres entre 1981 et 1991, rappelons-le — sert de vecteur économique majeur grâce auquel les sculptures-installations vont renouveler les débats de cité. La sculpture environnementale est présente dans quasiment toutes les villes du Québec. Cette dominance dans la cité confirme l'intuition de Marcel RIOUX: si l'Europe imagine une culture du temps, le Québec s'imagine en culture de l'espace²⁴.

Le changement des mentalités s'accompagne de changements organisationnels. On assiste à la naissance de politiques de revitalisation des parcs et des squares, non plus à partir de la monumentalité commémorative mais par l'art actuel. Montréal donne le ton. Il y a inventaire et restauration des monuments, déplacement du mobile l'Homme de Calder, aménagement de la Place Roy (Goulet), du jardin-sculpture du Centre canadien d'architecture et du square Berry (Charney). Normand THÉRIAULT analyse bien les répercussions territoriales des sculptures dans la ville:

Le morcellement est tel qu'aujourd'hui il faut approcher l'art par les villes. Montréal est en train de se définir, et de la façon la plus simple, en se délimitant un espace géographique. L'événement muséal retenu par tous au cours des années quatre-vingt n'a ainsi pas été l'accumulation des grosses

23. Henri VAN LIER, *L'Animal signé*, Bruxelles, Casterman, 1980.

24. Marcel RIOUX, *Essai de sociologie critique*, Montréal, Hurtubise HMH, 1978: 179. La sociologie de l'art chez Marcel RIOUX tourne essentiellement autour des notions de pratiques émancipatoires, en rupture avec l'esthétique dominante et devant préfigurer une «nouvelle sensibilité» (artistique et culturelle). Chez lui, l'émancipation s'oppose à l'aliénation, et doit s'opérer dans des pratiques concrètes (stratégies et œuvres). Mais RIOUX a peu observé. Il a néanmoins manifesté un parti pris pour les pratiques contre-institutionnelles, l'art actuel en régions notamment. Son espoir d'émancipation se situe en premier lieu dans la dynamique d'œuvres qu'il appelle de «déconstruction» (des valeurs et normes dominantes de l'art officiel) et ensuite dans des œuvres «qui font apparaître quelque chose de nouveau» (l'expérimentation novatrice). Notre analyse, fruit de plus de dix ans d'observation participante, confirme et précise ces intuitions de RIOUX.

expositions mais l'ouverture en 1989 du Centre canadien de l'architecture. À l'extérieur, sur le site, chevauchant un boulevard, s'appuyant sur une autoroute, un jardin. Il est de Melvin Charney. C'est la frontière ouest du Montréal culturel. De l'autre côté de la ville, une œuvre est en devenir. Elle débute dans une place publique, traverse elle aussi une rue pour s'ouvrir en demi-lune dans les pelouses du Parc Lafontaine. Ce projet sculptural de Michel Goulet constitue pour l'est montréalais l'extension de la zone culturellement habitée. Les deux œuvres sont de même nature : elles réfèrent à des éléments d'architecture pour parvenir par des références symboliques à des proportions cosmologiques. Les deux œuvres sont efficaces.²⁵

Ce phénomène de « marquage » de la cité par l'art se généralise à tout le Québec. La transformation de l'espace urbain public par la sculpture a gagné toute l'Île de Montréal durant l'été 1990 grâce à l'événement *Séductions 90*. Ce projet issu du Conseil de la sculpture du Québec consistait à créer un véritable parcours de sculptures, intégrées aux parcs et sites de loisirs des diverses municipalités de la Communauté urbaine de Montréal. Seize sculptures se dressent maintenant dans sept municipalités. Les villes de Québec, Sherbrooke, Chicoutimi et plusieurs autres emboîtent le pas dans la redéfinition de leur espace. La Vieille Capitale vit désormais à l'heure des sculptures environnementales. De *La Chaise de l'Île d'Orléans* (Bourgault-Legros) disposée en fragments dans la bibliothèque de Charlesbourg et qui provoque un tollé en 1987, en passant par la sculpture-installation de François C. Robidoux à la jonction des rues d'Aiguillon, Saint-Jean et Turnbull, et qui a remporté le concours populaire du Faubourg Saint-Jean-Baptiste, et le bateau-poisson dans *Clam's View* de Bourgault-Legros sur les battures de Beauport près de la nouvelle usine d'épuration des eaux de la Communauté urbaine, jusqu'à *Égalité-Équivalence*, triptyque de Pierre Granche mettant en scène l'oiseau, le chien, le cheval au nouveau pavillon De Sève de l'Université Laval, sans compter les sculptures-installations radicalement séduisantes comme *Forêt suspendue* de François Morelli à la galerie la Chambre Blanche en 1990, *Baie Déception* de Jean-Pierre Bourgault-Legros à la Galerie Madeleine Lacerte en 1991, et *Zones* de Pierre Granche au Musée du Québec en 1991. Voilà que les sculptures délimitent le territoire urbain.

b) *Les débats d'identité/altérité :*
y-a-t-il encore un art québécois ?

Les sculptures ne se contentent pas d'orner, elles sont loin d'être muettes. Le succès de la sculpture environnementale relance le débat sur l'authenticité et le rayonnement international des créations québécoises. Mais plutôt que d'opposer les notions d'art national et d'art international dans l'actuelle mondialisation du champ de l'art, on pourrait adopter le point de vue du renforcement de l'identité nationale dans une perspective universaliste.

25. Normand THÉRIAULT, « Québec : jalonnement du terrain culturel », *Fuse*, 14, 1/2, automne 1990 : 34.

La relecture de l'art des décennies précédentes amène nombre de nos intellectuels à un jugement négatif: ainsi Normand THÉRIAULT écrit pour *Forces* (1989) qu'il n'y a pas d'art québécois, tout au plus un art qui se pratique au Québec comme ailleurs²⁶. Tout en définissant, comme les SAINT-PIERRE, GAGNON, BOULIZON et autres la singularité de l'art québécois dans sa tradition d'opposition et de rupture sociale et artistique, THÉRIAULT s'entend aussi avec eux pour clore cette aventure au milieu des années soixante-dix, avec *La Chambre nuptiale*, l'exposition *Québec 75 et Corrid'art*. L'aventure subséquente de la sculpture environnementale prend selon nous, à contre-pied cette interprétation de dissolution de la singularité de l'art québécois dans l'altérité internationale. En cela il s'agit d'une avant-garde émancipatoire — au sens où l'entend Marcel RIOUX — parce qu'elle a participé à des luttes sociales indissociables des luttes artistiques sans que l'enracinement en contexte québécois ne nuise à son rayonnement sur la scène internationale, bien au contraire.

c) *Changer de société: l'alternative en œuvres*

On doit encore considérer trois éléments pour analyser l'effet émancipatoire des *Environnants*: 1) les points d'ancrage du contre-projet de société; 2) la tension critique des œuvres; 3) leur envergure archétypale.

Soulignons donc premièrement l'éclosion de centres périphériques d'excellence grâce à la consolidation d'un champ autonome de l'art (réforme de l'enseignement des arts, subventions aux Centres d'artistes, événements, périodiques, loi d'intégration des arts à l'architecture, loi sur le statut professionnel de l'artiste, ouverture sur l'étranger, etc.). À la société centralisatrice et unidimensionnelle, les pratiques environnementales d'art opposent le contre-projet d'une société décentralisée non plus comme discours mais comme stratégie concrète. Fernand DUMONT parle de « création de lieux d'excellence, par des succursales télécommandées à partir des grandes villes reposant dans des cultures communes, enracinées et appelées à formuler des projets collectifs »²⁷. Sur ce plan, l'art a une longueur d'avance. Mentionnons à Chicoutimi le baccalauréat interdisciplinaire en art; à Alma, la biennale de l'estampe et du papier; à Saint-Jean-Port-Joli, les studios d'été de l'École de sculpture; à Baie Saint-Paul, les symposiums de peinture du centre d'art; à Rouyn, le festival de cinéma et la biennale des arts; à Victoriaville, le festival de musique actuelle; à Trois-Rivières, le festival international de la poésie; à Inverness, la fonderie pour sculptures; en Haute-Beauce, l'Éco-Musée et les événements qu'il organise; à Joliette, le festival de musique; à Orford, le camp musical; à Lachine, le jardin-parc de sculptures environnementales, etc.

26. Normand THÉRIAULT, « L'œuvre d'art prend le pas sur l'histoire », *Forces*, 94, hiver 1989: 59-60.

27. Fernand DUMONT, « Relancer le développement culturel des régions rurales ». L'auteur appelle au « "repeuplement spirituel du Québec profond" », cité dans *Le Devoir*, par Claude Turcotte, mardi 5 février 1991: b-6.

Deuxièmement, la pratique sculpturale, plus que la peinture ou la performance, résiste à l'institutionnalisation. Non seulement les œuvres continuent à susciter des débats sur la place publique, mais encore elles contrecarrent les tentatives aménagistes du style « jardins de sculptures » ou « art d'ambiance ». Que ce soit à Chicoutimi où la création *Neiges usées* du groupe *Insertion* a été rasée au bulldozer par la voirie municipale en 1981, au zoo d'Orsainville d'où est disparue en 1987 la seule œuvre environnementale dénonçant l'incarcération des bêtes, ou à Péribonka le recouvrement pendant un an de *Terre et femme* de Ronald Thibert, ou encore les vains efforts en 1989 pour retirer de la rue Crescent (Montréal) la sculpture-bateau de Vaillancourt dénonçant les industries montréalaises qui alimentent les armements, ou les tentatives de vandalisme sur la sculpture *982 Portland* de Bourgault-Legros à Sherbrooke, ou enfin le débat allant jusqu'aux recommandations de démolir *les Leçons singulières* de Michel Goulet à la Place Roy à Montréal en 1990, il n'y a pas de doute, les *Environnants* suscitent la controverse.

Désormais, ce sont les œuvres et non les discours des sculpteurs qui dérangent. Ainsi en 1990, Mark Lewis, dans le cadre de la Première biennale de l'art actuel à Québec, « installe » une réplique du monument de *Lénine* dans le Parc de l'Esplanade, en face du monument aux morts de la guerre des Boers. En 1991, Lewis s'exécute à nouveau dans le Parc Lafontaine à Montréal; cette fois c'est un face à face avec le *Félix Leclerc*, « réaliste socialiste » de Langevin, une commande de la Société nationale des Québécois. Manœuvre environnementale toute postmoderne (événementielle, immédiate, éphémère; emprunt, transfert, subterfuge, etc.) qui a le mérite d'affronter la commémoration monumentale. À Montréal, des artistes abordent les endroits insolites de la ville en *Jardins imprévus* (1991). Ils créent des installations naturalistes, environnantes, comme la mauvaise herbe qui l'emporte sur le goudron et le mauvais béton d'une métropole qui se désagrège. À Québec, artistes et groupes communautaires sont de connivence pour créer *L'Îlot fleuri* (1991), sculpture-jardin spontanée dans la « Grande Place » de Saint-Roch, trou béant dans un quartier aux prises avec plusieurs problèmes sociaux.

Enfin, troisièmement, dans les années 1990, les sculptures environnementales associent davantage l'espace et le temps. Le traçage, l'animalité symbolique, les rituels, le recyclage, l'inversion des proportions dictent un singulier lien entre le rapport au sacré et le rapport à la nature. L'art reste une valeur d'usage, non pas d'échange. La plupart des sculptures environnementales pourraient, comme le démontre brillamment Lucy R. LIPPARD²⁸, changer d'époque et de contexte culturel (mythique, religieux, rationalité). L'imaginaire sculptural s'est lancé avec fougue dans la confrontation du sens d'une nouvelle « nature moderne de type urbain, machiniste et médiatique »²⁹ (l'environnementalité contre l'ornementalité).

28. Lucy R. LIPPARD, *Overlay, Contemporary art and the art of prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983.

29. Pierre RESTANY, *60/90. Trente ans de nouveau réalisme*, Paris, La Différence, 1990.

Non seulement on retrace les ruptures esthétiques et sociales (lesquelles nourrissent les débats et tentatives de censure de la part des institutions en place), mais surtout on décèle des dimensions artistiques dans la transformation de la culture québécoise de l'espace. Il y a mutation émancipatoire lorsque la conscience collective et la perception esthétique individuelle s'imprègnent de cette « nouvelle sensibilité », progressivement, parmi les débats. Sous cet angle, les efforts de censure ne font pas le poids devant cette nouvelle manifestation de la tradition d'opposition socio-artistique de l'art québécois. Ce sont donc les œuvres et non les discours des sculpteurs qui modifient, en dépit des tollés et efforts vains de censure, la réalité, l'espace et la conscience des rapports sociopolitiques.

*

* *

Actuellement, les humains s'inquiètent pour la nature autant que pour eux. Au moment même où les discours accaparent la condition postmoderne, les sculptures installations œuvrent avec les déchets hyperindustriels. Proxémie précaire. Le réassemblage environnemental a peu à voir avec la célébration formelle. Comme le signale avec acuité Fernand DUMONT, « ce qui a changé c'est la conscience actuelle que nous avons du phénomène »³⁰ et non l'immédiateté de cet art jusque-là perçu comme parallèle.

Guy SIOUI DURAND

Ministère de la santé et des services sociaux.

30. Fernand DUMONT, *Le sort de la culture*, Montréal, l'Hexagone, 1987: 82.