

D'un millénaire à l'autre

Bernard Lamarche

Numéro 54, hiver 2000–2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9482ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamarche, B. (2000). *D'un millénaire à l'autre*. *Espace Sculpture*, (54), 16–20.

D'un millénaire à l'autre

BERNARD LAMARCHE



Espace reprend une série de neuf articles publiés à l'origine dans les pages du journal *Le Devoir*, entre le lundi 14 août et le jeudi 24 août 2000. Ces textes commentent brièvement chacune des œuvres d'art public installées temporairement dans les parcs de la ville de Montréal, dans le cadre de l'événement *D'un millénaire à l'autre*. Ces articles se penchent sur les stratégies employées par les artistes afin de s'introduire dans la sphère publique, de même ils questionnent le rôle accordé au spectateur par les pièces disséminées dans le contexte urbain. Pour les besoins de ce dossier, les textes sont expurgés des marqueurs qui les rattachent à la contingence de l'actualité. Ils peuvent aussi avoir été légèrement modifiés.

TENIR SALON

L'Art de la conversation, une œuvre de Devora Neumark, donne une couleur toute particulière à la question principale de cette pratique de l'art qui s'offre sur la place publique, à savoir les stratégies avec lesquelles un artiste peut s'imposer dans la sphère publique.

Fidèle à la pratique qui caractérise son art, plutôt qu'un parc, Neumark a choisi comme lieu d'intervention la rue. Dans ses interventions publiques, l'artiste s'adresse directement aux passants, aux gens qui cir-

culent : elle leur offre un peu de son temps, cherche à ralentir leur course pressée et éveille le sentiment d'appartenance à une communauté. Pour ce faire, comme dans d'autres projets éphémères qu'elle a pu effectuer, Neumark se sert de moyens théâtraux afin de briser la monotonie urbaine du quotidien.

Tout près du métro Frontenac, sur la très passante rue Ontario, Neumark s'expose aux regards des passants. Ajoutant quelques éléments déstabilisants au mobilier urbain déjà chargé, l'artiste a dis-



posé ses meubles pour aménager un véritable salon dans la rue où elle reçoit des convives pour le plaisir de discuter, des convives qu'elle invite à se livrer et auxquels elle donne un peu d'elle-même. Ainsi, les vases du vécu de chacun se transvident les uns dans les autres.

En animant de façon éphémère la place publique sous le mode d'un rendez-vous dans un lieu fixe mais sans heure précise, Neumark inscrit le privé dans le public et rend perméable la démarcation de ces sphères (de moins en moins) distinctes. En cela, et selon une stratégie des plus engageantes, elle recoupe plusieurs axes de l'art contemporain : reprendre contact avec le public, poser une réflexion sur les manières possibles de s'inscrire sur la place publique à l'heure de sa fragmentation. Aussi, l'artiste cherche-t-elle à produire des situations plus que des objets, contribuant à une tendance de l'art qui se fait maintenant, à cheval entre l'art de la performance et celui de l'exposition, de la mise en vitrine. Sur la chaussée, ce théâtre de vérités tente de créer des contacts humains et joue dans les registres de l'intersubjectivité, de l'individualité.

TÉMOIN À CHARGE

Comme l'œuvre de Devora Neumark, l'installation de Marc Larochelle dispose des rendez-vous entre le privé et le public. Dans la foulée de projets précédents pour lesquels Larochelle en appelait aux souvenirs cachés et troubles que des personnes avaient bien voulu lui révéler, l'artiste se fait un passeur entre les strates les plus profondes des secrets et la dispersion que permet dans les parcs l'auditoire fait de passants. L'œuvre s'intitule *Les Aveux*.

Par des petites annonces, l'artiste a recueilli des aveux parfois terribles que des répondants lui ont laissés, anonymement et en toute confiance, sur une boîte vocale. L'annonce invitait à avouer « un lourd secret n'ayant jamais été révélé à personne ». Certaines de ces confidences divulguent des faits qui traduisent des traumatismes, des désirs ou des craintes sombres, enfouis dans la solitude. Aujourd'hui, ces révélations se retrouvent retranscrites sur les montants de lits rudimentaires, mobilier dont les liens avec l'intime et la promiscuité ne demandent pas plus d'explications. Lors d'une présentation précédente à Saint-Hyacinthe, Larochelle avait suspendu ces lits dans les airs, planifié un ballet flottant lourd de présence comme de contenus. Dans le cadre de *D'un millénaire à l'autre*, la présentation s'est simplifiée, plus efficace, moins littérale, parce que les lits se font étendards.

L'œuvre toute en réserves plonge dans les registres de l'onirisme. Pour disséminer aux quatre vents ces dire tragiques,

comme pour les faire se dissoudre au gré de l'air, Larochelle a renouvelé la présentation de ses lits. Hissés sur deux mâts dont le plus haut fait 25 pieds, les neuf châssis de lit se découpent sur fond de ciel et défient la gravité. Le mobilier perd de sa pesanteur et transporte les paroles infortunées : « je sais que mon mari... » ; « je suis laide et je n'ai pas encore... » ; « ...pour tout ce que tu as fait ». Les transcriptions ont été écourtées en raison de la nature publique du parc, conservant les secrets intacts, laissant en suspens les drames partagés et présager les pires confessions, amplifiant encore la charge émotive de l'œuvre. Au parc Beaubien, entre la 6^e Avenue et la 9^e Avenue et entre les rues Beaubien et Saint-Zotique.

TRAFIC URBAIN

Au parc du Bois-de-Saint-Sulpice, en face du complexe sportif Claude-Robillard, les œuvres du trio BGL changent de ton par rapport à ce qu'on a vu jusqu'à présent dans cette série. Formé de Jasmin Bilodeau, de Sébastien Giguère et de Nicolas Laverdière, originaires de la ville de Québec, le jeune trio BGL est une des figures montantes de l'art contemporain au Québec. Leur humour y est pour beaucoup dans cette fortune critique et populaire, leur manière de singer la technologie également. BGL se plaît à sculpter et à bâtir à la main des doubles d'objets manufacturés. Téléphones cellulaires, décors de salle de cinéma, même un cottage banlieusard en plein champ à Granby y sont passés.

À l'asepsie de la technologie, BGL oppose le fait main et la facture artisanale qu'il favorise. La société de consommation est l'une des cibles principales du trio.

Pour danser au gré du vent, le trio a imaginé un parc technologique mobile. Haut juché sur les mâts, un ensemble de vire-vent reprend de façon rigolote la panoplie de véhicules qui circulent dans ce secteur achalandé, au-dessus duquel le trafic aérien est constant. Toute la panoplie, à une exception près : formé notamment d'un camion à ordures, d'un avion à réaction, d'une auto-caravane, d'un corbillard et d'un vieil autobus, l'ensemble comprend également une discordante moissonneuse-batteuse.

L'air se fait léger autour de ces vire-vent, la pollution solide. Derrière chacun de ces très colorés modèles réduits à l'allure réaliste, un nuage de monoxyde de

carbone s'échappe, activé par l'hélice qui les précède. C'est là que passe le commentaire social que le trio aime à fomentier.

Pour *Les Vire-Vent*, BGL reprend une tradition vernaculaire. En proposant des ornements de terrain qu'il élève hors de notre portée, BGL s'adosse à la pratique de l'art populaire, de laquelle il donne une version moins naïve. Cela reste cependant un emprunt, et très direct, à un art de plus en plus connu et apprécié. Faut-il se méfier de cette plastique qui frise la copie ? Le trio a toujours flirté avec la sculpture traditionnelle qu'il utilise comme une stratégie déconcertante en contraste avec les objets technologiques qu'il façonne. Jamais pour-



Marc Larochelle,
Les Aveux, 2000.
Parc Beaubien.
Photo : Michel Dubreuil.

tant cet art n'a autant mimé une autre pratique, c'est le cas de le dire, comme si le trio avait pris le train de l'art populaire au moment où il passait. La dimension humoristique est mordante, les moyens d'y parvenir sont moins distincts qu'à l'habitude.

AU BOUT, LE SILENCE

De toutes les œuvres, la pièce de Roberto Pellegrinuzzi est sans doute celle qui joue le plus sur des registres de l'insolite. Œuvre monumentale, *Tête de pont* évite

Devora Neumark,
L'art de la conversation, 2000. Station
de métro Frontenac.
Photo : Michel
Dubreuil.

spécifiquement de s'imposer à l'ancienne manière des monuments, soit de façon autoritaire. La pièce rappelle la vétusté du pont encore bien droit malgré que sa fonction lui ait été retirée. Tel un bruit qui surgit, une immense photographie bloque le passage ferré d'un ancien pont pivotant, le long du canal de Lachine. Sur les deux faces du panneau qui reçoit les tirages photographiques, un visage se dresse, quelque peu déconstruit, celui, anonyme, d'un homme. Le large portrait peut être vu à une certaine distance, du pont Wellington et de la piste cyclable avoisinante.

L'image que Pellegrinuzzi a greffée sur le tablier du pont provient de la série *Les Écorchés* qu'il avait précédemment exposée à la galerie de l'UQAM lors du dernier mois de la photo. Pour réaliser ce portrait, le photographe a balayé ce visage en très gros plan, en captant systématiquement, image par image, chacun des détails, grossissant ses moindres traits. Le résultat final consiste en une grille qui reconstitue par collage ce visage magnifié, avec toutefois des ruptures internes qui nient les rondeurs du faciès, des rondeurs redressées sur la surface du papier photographique. Ainsi ces figures ont-elles l'apparence de masques mortuaires.

Avec leur virage sépia absent de la précédente présentation, les images contrastent dramatiquement avec leur environnement d'acier, amplifiant leur présence fantomatique. Du point de vue donné par le pont Wellington, sans doute le meilleur sur cette œuvre difficilement atteignable autrement, les lignes de fuite de la perspective offerte par le pont augmentent l'effet d'écrasement des images. L'équation entre cette image qui ruine les traits du visage et ce vestige d'activités révolues qu'est le pont ferroviaire se fait tant à travers ce thème du délabrement que par les traits plastiques introduits par le cadre architectural. Un croisement terriblement percutant.

L'œuvre permet aussi une entrée supplémentaire au sujet de l'art public, à savoir la réappropriation d'une œuvre par un public qui y laisse sa trace : au moment de visiter le site, *Tête de pont* avait été graffitée. Beau jeu (l'artiste sera certainement en désaccord !) : avec des traits bleus donnant du relief à la teinte vieillotte de l'image, l'intervention sacrilège scellait en quelque sorte la bouche du personnage, lui brochant les lèvres, l'enfermant davantage dans un évocateur silence.

BALCONVILLE

Si l'œuvre de Roberto Pellegrinuzzi active les ressorts de l'insolite, la pièce de Trevor Gould n'est pas particulièrement plus confortable. Sur la rive du parc linéaire qui longe le Saint-Laurent au sud de Montréal



près de la rue Notre-Dame, Gould a construit une petite cabane — la *Maison de la promenade Bellerive*.

Un petit tour du propriétaire dévoile rapidement que derrière cette maisonnette blanche se cache un théâtre ambigu. Sur des balcons qu'il y a tout lieu de considérer comme la jonction du privé et du public (en cela l'œuvre recoupe un des enjeux importants de l'art public), Gould a juché deux figurines face au fleuve, étranges,

figées, artificielles, celles d'un homme et d'une femme dont les poses sont ouvertement ambivalentes.

La figure féminine possède une rude allure, les poings fermés. L'homme esquisse un geste dont la signification est équivoque, levant la main dans un geste pour lequel il est difficile de départager entre l'impression qu'il mesure une hauteur ou bien qu'il figure un salut dont la nature militaire est bien présente (l'homme

Trevor Gould, *Maison de la Promenade Bellerive*, 2000.
Photo : Michel Dubreuil.

porte d'ailleurs des pantalons au motif de camouflage). Cette seconde option, discutable, est vite récupérée par le dispositif qu'offre cette étrange scène.

Les deux pantins ne sont pas libres de leurs destinées. Comme s'il s'agissait de coucous qui entrent et sortent de leur nid contre leur volonté, les deux personnages stupéfaits sont installés sur des plates-formes mouvantes. Le couple austère ne se rencontre qu'accidentellement, les mouvements de chacune des figures sont coordonnés quoique opposés. L'un entre dans sa cache au moment où l'autre se distingue. Le mouvement est activé par les passants, à l'aide de poignées qui actionnent les rouages de l'œuvre. De façon très amusante, l'œuvre sollicite le passant et l'invite à devenir le moteur de ces marionnettes. Cependant, de façon inattendue et selon une contradiction féconde, qui rend quelque peu problématique l'interaction (la fameuse interactivité !) entre l'œuvre et celui ou celle qui la manipule, quiconque s'avise de tirer la poignée se place automatiquement à un endroit stratégique, prévu par l'œuvre. À cet emplacement, celui qui agit est empêché de voir le résultat de son

action. Alors il faut choisir.

L'œuvre met l'accent sur le regard — ceux que portent les personnages sur l'environnement du haut de leur balcon, ceux que nous posons d'en bas —, elle nous amène à devoir adopter l'une ou l'autre de ces attitudes, jamais les deux, entre prendre le pouvoir sur l'œuvre ou la contempler à distance, en action. Joli dilemme, qui joue sur deux types d'appropriation par le public. Ludique, l'œuvre joue sur la question du pouvoir (celui du regard aussi). Un peu retirée de la route, la pièce est visible aux alentours de la rue Lebrun.

O U R S M I N I M A L

Dans le parc Benny dans l'ouest de la ville, l'œuvre de Michel Saulnier résulte d'une conception plus traditionnelle de la sculpture que les œuvres précédemment abordées dans cette série. Pour ces sculptures à échelle réduite, Saulnier revient à sa figure de prédilection, l'ours, que l'on retrouve régulièrement dans sa pratique. Cette figure, chez Saulnier, se voit donner plusieurs formes et devient l'élément de base à partir duquel il conçoit sa sculpture, c'est-à-dire comme des assemblages qui rappellent les jeux de blocs prisés par les enfants. C'est ainsi que son art est fait des opérations du bricolage — découpage, collage, assemblage —, qu'il conjugue avec deux traditions sculpturales, celle du minimalisme d'une part, et celle, d'autre part, de la sculpture traditionnelle sur bois, typique du village dans lequel vit l'artiste : Saint-Jean-Port-Joli.

Dans le petit village d'ours qu'est l'œuvre intitulée *Sept Ours*, les propriétés de différents matériaux sont explorées à travers des formes semblables reprises en trois exemplaires. L'échelle humaine est également mise en jeu dans cet environnement dont la taille est à la portée des enfants. Une petite population de silhouettes d'ours entoure une maison triangulaire, dans les parois de laquelle les figures animales ont été tirées. Les valeurs symboliques évidentes de la maison comme « lieu de l'identité et de la sécurité », et de l'ours « représentant les forces naturelles et l'instinct, domptés ou indomptés » (ce sont les mots du dépliant fourni avec la visite) de ces volumes visiblement dédiés aux enfants deviennent ludiques. *Sept Ours* se veut narrative, ouverte à toutes les

fiction, elle profite également de variations sur un motif comme sur les vides et les pleins, sur les textures aussi, autant de caractéristiques formelles que la pièce allume.

Sept Ours est présentée à juste titre comme une « œuvre d'art minimaliste pour enfants ». Elle découle effectivement de quelques problématiques de l'art minimal, notamment la reprise dans l'espace d'un même motif selon différentes dispositions. Dessinée dans des matériaux différents, chacune des formes reflète différemment la lumière ; les masses changent de poids selon les couleurs et les finis des matériaux ; le spectateur est invité à se promener autour des formes afin d'en découvrir diverses facettes. Ce que les minimalistes ont joué à travers des volumes abstraits, Saulnier comme d'autres sculpteurs le reprend à l'aide d'une iconographie familière. Par des opérations somme toute assez simples, le sculpteur réussit à dépasser les qualités techniques des matériaux pour situer le spectateur, enfant comme adulte, sur un terrain inventé, en plus de présenter une œuvre qui résonne de thématiques propres à l'histoire de la sculpture.

L'UNIVERSALITÉ DÉBOUTÉE

À une époque où la place publique est disputée au profit d'une surenchère de signes visuels, les artistes qui désirent inscrire des œuvres dans le tissu serré de la sphère publique se doivent de poser une réflexion sur les manières possibles de procéder. Dans une ère de fragmentation de l'opinion publique et où les déterminismes politiques s'emparent à tout vent de la sphère publique, les anciens modes de marquage de l'espace public ne tiennent plus, reposant sur des formes d'autorités rigides, largement critiquées. Ces critiques réduisent à néant les possibilités de faire consensus, puisque elles-mêmes reposent sur une forme obsolète de pouvoir, forçant les artistes à redoubler d'ingéniosité.

C'est ainsi que certains artistes portent une réflexion soutenue dans le but de développer des stratégies plus fines d'inscription sur un territoire, celui que tout un chacun se permet de revendiquer. Il s'agit donc de réfléchir aux conditions de possibilité de l'existence de ces œuvres. Quelques artistes parviennent à donner un nouveau souffle à cette pratique de l'art public. C'était le cas, par exemple, lors de l'ouverture au centre-ville du Musée d'art contemporain de Montréal, en 1992, alors que Mark Lewis proposait *Une odeur de désordre*, des machines à odeur qui se confondaient dans l'anonyme mobilier urbain, une façon remarquable d'imposer sa présence sans ajouter au fouillis visuel de la ville, en passant du régime visuel au régime olfactif.

Rose-Marie Goulet, *Passage protégé, droit de passage*, 2000. Rue Sainte-Catherine Ouest, angle Guy. Photo : Michel Dubreuil.



C'est une stratégie similaire qu'adopte Rose-Marie Goulet pour *Passage protégé, droit de passage*. En plein contexte urbain, à un endroit particulièrement passant au coin des rues Guy et Sainte-Catherine, Goulet se fait sémioticienne et brouille les pistes. Elle mime le mobilier urbain consacré à la signalétique, se l'accapare et le détourne. Trois mâts supportent des grappes de panneaux signalétiques qui convergent vers une seule signification : ils indiquent le droit de passage. Pourtant, aucun de ces panneaux n'est semblable.

Chacun des pictogrammes provient en fait d'un des quatre coins du monde. Une fois réunis, alors que s'accumulent des formes différentes et des iconographies dissemblables, la clarté de leur signification s'effrite. La démonstration en est faite que la présumée universalité du langage utilisé par ces schémas repose en fait sur des conventions elles-mêmes fondées sur des différences culturelles.

La lecture peut devenir amusante. Aucun des personnages n'a de pieds ni de mains. De rares femmes traversent les rues. Quelques personnages portent des chapeaux, signifiant une traverse exclusive d'hommes à chapeaux. Les personnages de Corée sont difformes, proches des monstres visqueux des X-Files (une traverse d'extraterrestres ?). En plus, Goulet a ajouté quelques inventions de son cru, facilement identifiables : c'est ainsi qu'une femme rouge se voit octroyer le droit de passage, mais à 9 heures uniquement. Allez pour la discrimination, implicite à chaque pictogramme.

DANSER AVEC LE VENT

Si l'œuvre de Michel Saulnier tire profit de la nature récréative du parc Benny, dimension que l'on retrouve dans son œuvre qui s'adresse en particulier aux enfants (petits et grands), la pièce de Diane Landry, intitulée bellement *Le Poids des papillons*, s'inspire de la nature reposante du site qui l'accueille. Sur le terrain de la Maison Beaudry, en bordure du fleuve dans le parc Doris-Lussier, une structure monumentale, lyrique et silencieuse, n'attend que le poids du vent pour s'activer, à la manière d'un vire-vent, mais complètement différent que ce que propose le trio BGL dans le cadre de l'événement qui nous occupe. La pièce recoupe quelques axes de la création contemporaine, en plus de résulter d'opérations plastiques remarquables par leur clarté.

Disposée de cette façon en devanture de la Maison Beaudry, l'œuvre possède sans contredit une fonction ornementale.

Elle tient du mobilier de parterre domestique. La sculpture est le fruit d'une condensation entre deux pratiques courantes en art contemporain : l'art mobilier et l'art vestimentaire. Une ossature métallique est à la fois architecture et vêtement. La gloriole de jardin a perdu sa fonction protectrice, son moustiquaire recouvre désormais le corsage qui tourne au vent. Au sommet de ce gazebo, pour compléter la sculpture, Landry a déposé un corsage surdimensionné sur lequel au gré du vent des manches s'agitent, accessoire qui transforme la structure de départ en une crinoline à baleines. Ces dernières évoquent les fanions utiles pour indiquer la direction des courants d'air, en même temps que des filets pour attraper les papillons.

Les manches emprisonnent le vent qui aussitôt s'en échappe. Ainsi la robe se livre-t-elle à une chorégraphie désarticulée, soumise aux humeurs du temps. L'œuvre est donc un baromètre des envies du dieu Éole, l'échelle monumentale de cette intervention, traditionnellement réservée à la commémoration, est enrayée pour laisser place à cet étrange ballet.

ATTIRER SON PUBLIC

Pour son *Parc des cimes*, le sculpteur Gilles Bissonnet a renoué avec le fantasme du petit garçon qui se bâtit dans les arbres un lieu secret, retiré, envié des autres. Bissonnet a attaché aux troncs de puissants tilleuls une plate-forme au-dessus de laquelle se couche une voûte verdoyante. Le plateau semble inaccessible, mais plus loin, des escaliers roulants serviront, de temps à autre, à relier la terre ferme à ce théâtre de verdure. Dans le parc, le sculpteur a aménagé une agora de fortune composée de bancs et d'estrades qui, comme l'élément précédent, attendent ses acteurs et un public.

De prime abord, l'œuvre de Bissonnet peut ne pas attirer l'attention. C'est qu'elle tient entièrement dans une promesse. L'intervention de Bissonnet cherche à devenir un agent communautaire agissant dans le tissu social du quartier Villeraie. L'artiste souhaite que ces espaces attirent la communauté du quartier d'une manière où d'une autre. Contrairement à d'autres œuvres de cette série qui redoutent l'appropriation par le public ou qui lui assignent une fonction précise, l'œuvre de Bissonnet désire se voir prise en charge par le public qu'elle attend pour y accueillir tantôt un débat, tantôt du théâtre, de la musique même. ■



Diane Landry, *Le Poids des papillons*, 2000. Détail. Parc Doris-Lussier. Photo : Michel Dubreuil.

The author comments on the outdoor part of the event *D'un millénaire à l'autre* — nine installations presented in various neighbourhoods throughout the island of Montreal by the following artists: Devora Neumark, Marc Larochelle, BGL, Roberto Pellegrinuzzi, Trevor Gould, Michel Saulnier, Rose-Marie Goulet, Diane Landry and Gilles Bissonnet. The works questioned the relationship between art and nature as well as that between the private and the public. The author looks at the strategies the artists used to intervene in the public sphere. He also examines the role given to spectators when works are set out in an urban context.

By animating a public space in an ephemeral way, as a meeting place, the artist Devora Neumark, for example, introduced the private into the public realm, breaking down the boundary between these spheres, which are becoming increasingly less distinct. She used a most engaging strategy to encompass several important issues in contemporary art. She renewed contact with the public and reflected on possible ways of using a public place at a time when it is becoming fragmented. This artist may also be looking for ways to produce situations rather than objects, contributing to the current trend in art that is derived from both performance art and exhibition, a kind of public intervention. In the street, this theatre of the everyday attempts to create human contact, playing at levels of intersubjectivity and individuality.