Document généré le 25 avr. 2024 09:50

Vie des arts

Vie des arts

Pierre Granche
Vingt années de sculpture

Louise Poissant

Volume 36, numéro 145, décembre 1991, hiver 1992

URI : https://id.erudit.org/iderudit/53685ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Poissant, L. (1991). Pierre Granche : vingt années de sculpture. *Vie des arts*, *36*(145), 54–59.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1991

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

PIERRE GRANCHE
VINGT ANNÉES DE SCULPTURE

Louise Poissant

Vingt ans de sculpture traversent l'œuvre de Granche. Vingt années au cours desquelles la sculpture est redevenue un lieu d'expérimentation de premier plan, ce qui lui a permis de reconquérir une place qu'elle avait perdue depuis longtemps dans l'histoire de l'art, au Québec aussi bien qu'à l'étranger. Le sculpteur expose au Musée du Québec, du 25 septembre au 26 janvier 1992, et à la Galerie Christiane Chassay ce mois-ci.

La ville, 1987,
Matériaux mixtes, 326 cm de hauteur,
Coll. Banque d'oeuvres d'art,
Conseil des arts du Canada.
Photo : Richard-Max Tremblay.

Les années 70 et 80 ont vu émerger un nombre important de courants et d'attitudes sculpturales marquants pour l'ensemble de l'histoire de l'art. Le minimalisme et l'*arte povera* ont été déterminants dans la première décennie, les installations et les œuvres multimédias se sont partagé les zones d'influence avec le néo-expressionnisme et le post-modernisme pictural dans la seconde. Pendant cette période, les multiples débats autour du 1% (intégration de l'art à l'architecture) et de la notion d'art public ont aussi favorisé cet essor de la sculpture: on a aménagé des espaces et réservé des budgets aux dimensions de cet art. Et si, comme le signale Edward Lucy-Smith, la remontée du marché de l'art dans les années 80 explique en partie le dynamisme dans le domaine de la peinture, elle n'a pas été sans effet sur la pratique sculpturale [1]. Le retour à

de plus petits formats ou la fragmentation des œuvres ont permis à la sculpture de se maintenir dans un marché où la peinture, comme on le sait, a l'habitude de se tailler la part du lion. Mais les multiples transformations et les apports de la sculpture s'étendent au-delà des zones d'influence du marché.

La sculpture de ces vingt dernières années a favorisé un renouvellement profond du rapport des spectateurs aux œuvres d'art, et, indirectement, à tout le phénomène artistique. Cette nouvelle attitude, la peinture aurait eu du mal à l'instaurer, puisqu'elle se prête facilement à la consommation : pour l'œil et pour le collectionneur, qui peut facilement jouir de ses acquisitions ou les stocker. Moins favorisés à ce registre, la sculpture récente et l'art d'installation ont engagé le spectateur à développer des attitudes variant selon les mises en situation et les contextes physiques aménagés par les artistes. Cette sculpture a obligé le spectateur à une très grande disponibilité, et à adopter des dispositions à la carte, pour chaque pièce. Elle était d'ailleurs d'autant plus exigeante qu'inusitée, offrant très peu de repères et sollicitant une complicité qui s'est, dans certains cas, avérée constitutive de l'œuvre.

Le Québec ne fait pas figure de parent pauvre dans cette histoire de la sculpture récente. Les démarches des sculpteurs québécois qui ont contribué à cette opération sont multiples et variées. Elles jouent tantôt sur le site (institutionnel, naturel) ou sur les propriétés des matériaux (le feu, la neige), tantôt sur l'intervention physique du spectateur (actionner une manivelle) ou sur l'aménagement de la circulation autour, sur, dans, et à travers les œuvres. C'est sur ce dernier terrain que le travail de Pierre Granche me semble le plus significatif et son action la plus marquante pour la situation actuelle des arts.

Les trois grands moments de sa sculpture, moments qui sont plutôt trois regroupements de ses sculptures que trois périodes chronologiques bien délimitées, établissent chacun des modalités de contact et de réception des œuvres. Il est intéressant aussi de voir comment s'opère le passage entre chacun de ces blocs, comment Granche est passé d'un type de production à un autre puisque le style, ou la manière, représentent bien la transformation fondamentale que commande une relation différente avec le spectateur. Et comme chez Granche les modalités de contact avec les œuvres semblent contribuer immédiatement aux choix formels, son œuvre illustre de façon exemplaire les réaménagements profonds qui se profilent actuellement.

TROIS MOMENTS

UN : LA PYRAMIDE TRONQUÉE

Depuis sa sortie de l'École des beaux-arts, en 1969, Pierre Granche a produit un grand nombre d'œuvres qui se laissent assez facilement regrouper en trois grands moments. Une première série d'œuvres, qu'on pourrait taxer de minimalistes, développent une forme géométrique, le cube topologique, dans une multitude de variations dont il a particulièrement exploité l'une des formes : la pyramide tronquée. Cette forme, sur laquelle il revient fidèlement dans plus d'une vingtaine de réalisations, a eu l'effet d'une signature comme l'a remarqué Marie Perreault [2], tant il est vrai qu'elle permet d'identifier des œuvres qui ne partagent par ailleurs ni les matériaux ni l'allure générale.

La pyramide tronquée est l'effet d'une transformation du cube topologique dont on développe la forme en faisant converger quatre des arêtes vers un point imaginaire situé à l'extérieur ou à l'intérieur du cube. Ces manipulations sur le cube qu'a menées Granche relèvent de la géométrie topologique. Développée par Poincaré et ses disciples au début du siècle, on pourrait dire de cette géométrie qu'elle est pré-euclidienne en cela qu'elle correspond à la première perception des formes dans l'espace, perception que nous partageons tous, avec ou sans le savoir euclidien. En fait, elle vient avant les géométries projective et métrique (euclidiennes) dans le développement de la représentation spatiale chez les enfants [3]. Par ailleurs, elle est la plus générale puisqu'elle «étudie les propriétés intrinsèques de la forme : liens, bord, trous, adjacence, connexité, continuité, etc.»

Le cube topologique offre des qualités sculpturales et architecturales exceptionnelles puisqu'il permet, contrairement à la géométrie plane, de penser directement des corps dans l'espace en tant que volumes. Il favorise ainsi la conception de plusieurs aspects déterminants: les liens entre la forme et la structure, la dynamique entre l'intérieur et l'extérieur, les échanges entre l'intallation et l'environnement. Il n'est donc pas étonnant que cette forme ait servi dans des architectures très anciennes élaborées sans mathématiques, la forme du mastaba, par exemple, que Granche a reprise et détournée à l'occasion, comme on le constate dans *Lieu in-fini*.

Pendant plus de quinze ans, il s'est concentré sur les diverses propriétés de ce cube topologique, aussi bien sur le plan strictement formel que dans le cadre d'installations. Des œuvres comme *Interrelation d'un système cubique*, au Complexe Desjardins en 1976, *Système*, en 1974, des dessins et des maquettes exposés dans *Pomme si Euclide avait croqué...* (1985), développent des variations autour de la forme cubique. Dans *Interrelation* il a consciencieusement décomposé un cube en chacune de ses faces exposée seule ou avec son ou ses côtés adjacents. Au total, une composition comptant 157 petits mobiles regroupés selon leur degré de complexité: une face, deux faces, ... six faces. Dans l'exposition du musée en 1985, il a présenté dans une approche à la fois didactique et formelle les propriétés de ce cube et plus largement celles de la topologie.

DEUX : L'ASSIMILATION OU L'INTÉGRATION DES SCULPTURES DANS L'ARCHITECTURE

Les installations qu'il a réalisées à partir de son vocabulaire formel ont amené Granche à dépasser cet ordre de considérations et à jouer progressivement sur d'autres dimensions propres à la sculpture de cette époque, entre autres sur les questions d'assimilation et d'intégration de la sculpture dans l'environnement. Dans des installations telles que *Assimilation/Simulation*, au MAC en 1978, *De Dürer à Malevitch*, à la Galerie Jolliet en 1982, ou dans *Profils* à la même galerie en 1985, il a insisté davantage sur l'assimilation de la sculpture à l'architecture, et cela à un

point tel que l'œuvre ou des portions des installations pouvaient se confondre avec le bâtiment, si ce n'était cette forme caractéristique qui automatiquement réveillait le soupçon. Dans *Lieu in-fini*, à Chicoutimi en 1980, *Lieu re-découvert*, à Repentigny en 1982-1984, *Topographie/Topologie*, à l'Université de Montréal en 1979-1980, *Une pyramide tronquée et deux tiers en quatre sections*, au Centre culturel canadien à Paris en 1981, c'est avec le matériel urbain ou naturel qu'il conjugue, et le béton, la terre, la brique, les pavés et le gazon adoptent tour à tour la forme de pyramides tronquées. «L'effet caméléon» dont parlait René Payant[4] est remarquable si l'on peut dire, et il a été délibérément cultivé par Granche qui a souvent choisi des matériaux identiques à ceux du site de l'installation. Il a même poussé le procédé jusqu'à teinter du béton pour reproduire les tons d'un mur devant lequel une pyramide devait se dissimuler.

Laurent Lamy signale qu'avec Granche, il est plus juste de parler d'assimilation à l'architecture plutôt que d'intégration[5]. Il est vrai que dans certains cas, ses installations se dissimulent presque complètement. Dans *Lieu in-fini*, par exemple, les deux petites pyramides, l'une de cailloux, l'autre de terre, sont très peu remarquables, d'autant moins qu'une autre, plus importante, faite de béton, leur porte ombrage. La sculpture de land art située devant le Centre sportif de l'Université de Montréal risque, elle aussi, de ne pas être repérée comme œuvre d'art tant elle épouse étroitement la texture de gazon et de béton de l'environnement.

En fait, c'est certainement une question centrale dans la production de Granche qui est soulevée ici, question qui rejoint un problème plus large qu'on retrouve diversement formulé dans l'histoire de la sculpture récente, celui de la place de la sculpture. On sait que là-dessus deux écoles s'affrontent, l'une, voulant conserver de l'art toute la pureté, fait de l'œuvre cet objet exclusif qui doit traverser les époques et les contingences locales, art dont on dira, quand il se retrouve sur un site public, qu'il a été «droped» ou «ploped»[6] ; l'autre, souhaite au contraire réinsérer l'art dans la vie, et dans le cas qui nous intéresse ici, dans la texture architecturale et urbaine. De multiples positions illustrent divers degrés de chacune de ces tendances, et celle de Pierre Granche n'est pas des moins paradoxales.

Toute une série d'œuvres de Granche, en effet, celles dont on dirait, comme celles de LeWitt, qu'elles sont minimalistes, semblent avoir été conçues en fonction de leurs seules propriétés formelles. Apparemment, elles se développent comme une série mathématique en obéissant à un principe interne. Et pourtant, on sait que chacune de ces installations a été pensée en fonction du site. *Interrelation...* est exemplaire à cet égard. Tout l'alphabet du cube topologique s'y retrouve dans un montage qui conserve toute la transparence qu'exigeait sa situation au cœur d'une place publique. La contrainte architecturale a été respectée: l'œuvre est suspendue pour permettre la circulation des regards et des piétons. Mais si cette œuvre s'intègre, on ne peut pas dire qu'elle se dissimule ou qu'elle s'assimile.

Et que penser de ses multiples installations où l'œuvre semble s'effacer derrière l'architecture qu'elle «parasite» pour reprendre l'expression de Gilles Godmer [7], ou qu'elle séduit, qu'elle détourne en lui faisant adopter discrètement un renflement pyramidal ? Toutes ces œuvres, où le lieu

Train, 1990,
Acrylique peint, 400 x 150 x 40 cm,
Coll. particulière.
Photo de l'artiste.

Pomme, si Euclide avait croqué..., 1985-1986, Installation présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, Bois et carton pressé, 24,6 x 15,4 x 4,6 m. Photo : Michel Gascon.

d'ancrage devient matriciel dans les deux sens de réceptacle et de moule, entretiennent plus qu'un rapport d'intégration avec l'environnement. Étrange mariage où support, environnement et œuvre s'unissent, et où la sculpture, apparemment effacée, devient support, faire-valoir architectural, et ce faisant assujettit l'architecture à son vocabulaire sculptural. Interpénétration et concurrence de la sculpture et de l'architecture dans tous les projets où l'artiste intervient, ne serait-ce que discrètement –l'effet n'en est que plus pervers– sur le tissu architectural. Au contraire, inféodation et complicité de la sculpture qui s'adapte en s'intégrant à son environnement quand il ne le fait pas. Le choix de l'artiste n'est sans doute pas simple. Mais dans ce registre, Granche ne s'est pas aligné: il a essayé toutes les options.

Il est intéressant de noter qu'il a lui-même collaboré à des projets de recherche avec M. Baracs, à l'École d'architecture, et que plusieurs de ses projets récents impliquent concrètement une concertation avec l'architecte, comme c'est le cas de l'œuvre permanente exposée devant le nouveau MAC, ou de son installation à l'Université Laval. Il a su dès le départ s'associer à des consultants dont l'expertise et la collaboration étaient précieuses. Certains voient au dessin, aux esquisses préliminaires, aux plans d'exécution, d'autres s'occupent des maquettes ou de la réalisation de la sculpture. Granche insiste beaucoup sur le caractère collégial de sa démarche. Chaque œuvre représente un projet de recherche, et la fonction créatrice des collaborateurs trouve à se concrétiser dans ce travail d'équipe dont divers aspects doivent être confiés à l'industrie. La complexité et l'envergure des projets de Granche impliquent des ressources que seule une équipe peut fournir, un peu comme en architecture ou dans la filiation d'une longue tradition d'ateliers d'artistes.

Depuis quelques années, Granche a étendu son désir d'assimilation-intégration au tissu végétal environnant les sites qu'on lui confiait. Il a ainsi été amené à composer avec un matériau d'autant plus précieux qu'il est rare et menacé en milieu urbain. C'est dans ce contexte qu'il a conçu un projet pour le Cégep de Sorel-Tracy en 1987. Il y a aménagé un petit jardin de sculpture dans lequel on retrouve, un peu comme sur l'Arche de Noé, des fleurs et des arbres prélevés localement, choisis principalement en tant qu'espèces menacées par la pollution. Ces plantations organisées en fonction d'une trame dessinée par l'artiste se marient à des découpes d'arbres faites en acier inoxydable. Dans un tel cadre, l'intervention de l'artiste passe partiellement inaperçue, tant elle s'assimile à un spectacle qui a toute l'apparence d'être naturel, bien qu'en réalité il n'en soit rien: l'artiste a fourni un modèle à la nature. Encore une fois, discrètement, Granche charme et s'approprie le site.

Dans certains cas, il penche plus vers l'intégration. Ses installations jouent alors les miroirs, et représentent l'histoire du lieu, ses fonctions, sa vocation. L'installation faite à Chicoutimi sur l'emplacement de l'ancienne pulperie rappelait le passé industriel du site. C'est aussi le cas d'une œuvre réalisée cet automne pour le Musée du Québec. Avec *?????*, Granche représente en quelque sorte le double caractère du milieu carcéral: sa clôture –on ne peut en sortir et on y voit toujours les mêmes têtes–, et le désir ardent d'être ailleurs, la somme de rêves qui s'y abîment. L'enceinte qu'il a construite reproduit bien ces deux aspects. D'une part, une construction marque une délimitation infranchissable entre l'intérieur et l'extérieur qui devient une zone de déambulation. Le spectateur est même invité à adopter le point de vue dominant en plongée, celui des gardiens de prison, en montant sur un promontoire aménagé par l'artiste pour avoir une vue d'ensemble de l'installation et de l'enceinte impénétrable. D'autre part, les murs du déambulatoire sont couverts d'éclats de verre rappelant que de l'intérieur, tous les désirs portent vers l'ouverture.

Le trajet de Granche, de l'assimilation à l'intégration, semble s'être fait peu à peu par l'abandon progressif de la pyramide qui signait ses œuvres. Plusieurs d'entre elles, les mieux dissimulées, restaient reconnaissables grâce à cette forme. Mais tout doucement, Granche a introduit de

nouvelles figures, qu'il présentait d'ailleurs parallèlement avec la pyramide. *Profils,* marque certainement un passage de la pyramide, confondue avec l'architecture du lieu, un mur de la galerie, et l'apparition de figures sculptées, des profils de colonnes, de chiens et d'Égyptiennes. De support-matrice qu'elle était, l'architecture devient motif. La sculpture elle-même s'affirme de façon plus assertorique en tant qu'objet esthétique autonome. On peut déplacer ces pièces, elles ne sont pas attachées à un lieu dont elles seraient empreintes. On peut même fragmenter l'ensemble en 22 colonnes, 22 chiens... Chaque élément fonctionne comme une sculpture. Cette installation à la Galerie Jolliet est en fait charnière dans la carrière de l'artiste puisqu'elle introduit un nouveau vocabulaire –avec lequel d'ailleurs il compose encore aujourd'hui– qu'il met en parallèle avec une pyramide dissimulée. C'est une des rares fois, dans sa production où la pyramide ne jouera pas distinctement le rôle de faire valoir.

TROIS : L'ARCHITECTURE ET LA VILLE

Ce troisième volet de l'œuvre de Granche s'est en fait développé autour de trois ou quatre pièces. Si *Profils* a été déterminante, l'installation *Assertion/mémoire/insertion,* dans l'entrée de l'ancienne École des beaux-arts devenue Bibliothèque nationale du Québec, annonçait déjà une nouvelle direction. L'artiste visait alors manifestement l'intégration de son installation en reprenant les matériaux locaux, travertin, verre, plâtre, et des formes inspirées des colonnes et du tympan de la façade. L'escalier, où se trouve une partie de l'installation, fournit une variation sur le thème de la pyramide tronquée, ce qu'accentuent les socles que Granche a dessinés pour soutenir les fragments de moulages du tympan exposés de chaque côté de l'escalier, et une partie du plafond dans le hall, en forme de pyramide inversée, qui éclaire quatre colonnes. Mais, dans cette installation, c'est la colonne, autre motif architectural, qui devient maîtresse. Elle sera reprise par la suite, souvent sous la forme de cariatide.

En 1984, dans *Citation, in-citation, récitation,* à l'Université du Québec à Montréal, Granche introduisait ses premières références intégrales, avec guillemets si l'on peut dire, en faisant des maquettes des bâtiments: le clocher de l'UQAM, la tour de l'U. de M. Ces deux immeubles, qu'il réunissait par une passerelle que devaient nécessairement emprunter les spectateurs pour voir l'ensemble de l'œuvre et les autres installations, marquent aussi le début d'une longue série où l'architecture sert à la fois de motif et de référence.

C'est dans ce sens que Granche a entrepris un projet aussi ambitieux que passionnant: refaire Montréal en maquette en reprenant les principaux édifices qui ont marqué son histoire architecturale et économique. Dans plusieurs installations, il a trafiqué ces bâtiments en les inclinant, les plaçant sur des chapiteaux de colonnes, en les regroupant selon divers ordres. Et alors, comme le dit si bien Christiane Chassay, «Les observations patientes de Granche reprennent les édifices anciens ou récents pour qu'ils deviennent les trophées ou les citations de la sculpture [8].»

Depuis quelques années, Granche multiplie les registres d'emprunts à l'architecture qu'il conjugue, de plus en plus volontiers, à l'urbanisme et au paysagisme. Des références au tissu urbain et industriel donnent lieu à des découpes de bâtiments dans quelques œuvres, dont une installation pour le Toronto Sculpture Garden, où une douzaine de sculptures reprenant des formes d'immeubles connus longent, en alternance avec des profils de chiens, une structure spiralée. Dans d'autres œuvres, il pousse des racines aux édifices que des nuages denses et noirs surplombent (*Train,* 1990).

C'est un peu une synthèse de ces divers emprunts et procédés que l'on retrouve dans l'œuvre conçue pour le nouveau MAC. Granche y a placé une série de profils placés en un immense demi-cercle sur lequel il a découpé le fleuve, les grandes artères, les quartiers de la ville. Au centre, un dôme circulaire représente la montagne, elle-même partiellement construite. Les profils d'Égyptiennes qu'on retrouve dans cette œuvre supportent chacun plusieurs découpes d'édifices regroupés. Le spectacle de la ville en condensé. Et le spectateur n'y aura accès que par les yeux en effet.

Des contraintes architecturales interdisent l'accès à l'enceinte de la sculpture. Pour Granche qui a mis au point une grande variété de dispositifs permettant d'avoir accès à ses œuvres, cette mini-ville aux dimensions monumentales lui a permis d'explorer les aménagements favorisant la circulation des seuls regards. Il est vrai qu'il faut marcher pour avoir une saisie complète de l'œuvre. Il faut en faire le tour, des verrières sont disposées à cet effet, il faut aussi la voir en plongée, de l'extérieur. En fait, cette installation semble emprunter encore autre chose à l'architecture et à l'urbanisme: la carte et le plan. Étonnamment, avec cette installation, Granche semble renouer avec son premier pôle d'intérêt, la topographie. Et la sculpture, qu'il a d'abord élargie pour lui faire jouer une fonction architecturale, redevient sculpture à l'heure de ses plus étroites relations avec l'architecture.

LA MAGNIFICATION DU RÔLE DU SPECTATEUR

Toutes ces œuvres de Granche, sommairement présentées, illustrent comme je l'ai annoncé plus haut d'importants changements de dispositions et de rôles chez le spectateur. Selon que ce dernier reste «regardeur» devant une œuvre fixe, faite pour être vue de face, ou qu'il doive pénétrer dans une enceinte, circuler dans ou sur l'œuvre pour saisir l'ampleur d'une installation, on n'attend pas de lui un même degré de participation. Le spectateur est en quelque sorte mis en demeure d'agir, ne serait-ce qu'en se déplaçant, par rapport à l'installation qui lui est présentée.

Le point de vue lui-même se modifie au fur et à mesure que le spectateur s'aventure dans l'œuvre. Dans certains cas il adopte une vue dominante, en plongée. Granche est le spécialiste des dispositifs qui permettent l'élévation du spectateur: promontoires, passerelles, gradins dans une installation théâtrale à Chicoutimi, escaliers permettant de gravir la pyramide de *Pomme*...du haut de laquelle le musée prenait une tout autre perspective, etc. Dans d'autres cas, certains angles de vue sont privilégiés: une ouverture ménage une vue particulière ou cadre une autre partie d'installation située à distance, comme

c'était le cas dans *De Dürer à Malevitch*, un alignement de colonnes ou un tracé au sol n'offrent pas le même spectacle. Dans d'autres cas encore le spectateur doit pénétrer dans l'installation en circulant autour des pièces ou en se risquant dans une construction, en franchissant un seuil aménagé par l'artiste comme c'était le cas dans *Un espace,* à Aurora Borealis, dans *Pomme...* ou dans la récente installation au Musée du Québec.

Ces interventions, qui traversent toute l'œuvre de Pierre Granche, s'inscrivent dans une tendance qui a orienté le travail de plusieurs artistes, dont Matta-Clark, Robert Morris, Peter Gnass, Georges Roussel, lesquels ont insisté explicitement sur la prise de conscience que les aménagements actuels de la sculpture favorisent. La phénoménologie de Merleau-Ponty et de Mikel Dufrenne n'est pas loin, adaptée à des productions artistiques conçues en fonction de la circulation et de la perception du spectateur. Ce dernier devient d'ailleurs de plus en plus sensible à la position qu'il occupe, au lieu d'où il regarde, au sens qu'il injecte dans l'œuvre en variant son attitude physique, affective ou intellectuelle. Les modalités de perception du spectateur conduisent l'artiste à aménager des zones ou des dispositifs visant des effets visuels ou psychologiques précis.

Par ailleurs, ces installations sont souvent si complexes qu'elles ne peuvent être saisies d'un seul point de vue. Il faut se déplacer pour en prendre la mesure, pour en percevoir le volume et l'épaisseur. De plus, la plupart d'entre elles sont éphémères. Chez Granche, deux œuvres sur trois ne durent que le temps d'une exposition. Par la suite, elles sont démontées. Ce dernier trait accentue et dramatise la polarisation sur le spectateur puisqu'on peut dire que l'œuvre n'existe que pour lui, que pour la durée existentielle de son regard. Le temps de la sculpture se rapproche ainsi de la temporalité propre aux arts de performance, théâtre, danse, qui n'existent que dans cette conjonction de l'exécution et des regards. Les autres fonctions, les exigences formelles, l'implication sociale, les anecdotes décoratives, l'intégration dans le site semblent se greffer sur ce premier axe, dans une alternance de dissimulation et de faire-valoir que Granche cultive si bien.

En cela l'œuvre de Granche est une représentation intéressante de l'esthétisation progressive de notre civilisation. Le phénomène artistique déborde le cadre étroit du rapport de l'artiste à son œuvre pour introduire la relation au spectateur à un niveau constitutif. Et si cette dynamique à trois a existé de tout temps, elle n'est reconnue que depuis peu. À un autre niveau encore, l'œuvre de Granche illustre remarquablement ce phénomène d'esthétisation. L'importance du spectateur dans la mise en scène de ses installations indique, comme le faisait remarquer Gianni Vattimo[9], que l'artiste moderne recherche, comme le scientifique du reste, un effet de persuasion et de séduction plutôt qu'il ne tente de démontrer une vérité qui ne répondrait que des seules règles de la logique. La force d'un dispositif artistique se mesure aux effets qu'il provoque, et d'abord à l'implication du spectateur. À cet égard, c'est le parcours de Granche qui est intéressant. Ses œuvres ont fait adopter une grande variété de rôles au spectateur, selon qu'elles étaient plus empreintes de formalisme, comme si elles développaient une logique interne que le spectateur n'avait qu'à comprendre, ou selon qu'elles exigeaient une réelle interactivité et une étroite complicité, situation que Granche a toujours favorisée. □

(titre provisoire), 1985-92, Maquette d'étude pour le projet d'intégration du nouveau Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Denis Farley.

(1) Lucy-Smith, Edward, *Art in The Eighties*, Oxford, New York, Phaidon, 1990, p. 93.

(2) Perreault, Marie, «Pierre Granche», *Parachute*, no 43, Montréal, été 1986, p 26.

(3) Baracs, Janos, «La géométrie, un outil de conception», *Pomme si Euclide avait croqué*... Montréal, Musée d'art contemporain, 1985, p. 20 et 23.

(4) Payant, René, «Entre-lieux», *Vedute*. Laval, 1987. p. 326.

(5) Lamy, Laurent, «L'art pyramidal de Granche», *Vie des arts*, no 111, Montréal, 1983, p. 20-23

(6) Voir à ce sujet le passionnant dossier monté par Adèle Freedman à propos de la politique d'acquisition et de distribution de œuvres pour les places publiques : «Public Art Vs. Art for Public Spaces», dans *Canadian Art*, aut 86, p. 82-86.

(7) Godmer, Gilles, «Même figure, autre lieu», *Pomme si Euclide avait croqué*..., Musée d'art contemporain, 1985, p. 5.

(8) Chassay, Christiane, *Inclinaison/ Vide/ Inclination*, Catalogue de l'exposition à la Galerie Christiane Chassay du 19 septembre au 17 octobre 1988.

(9) Vattimo, Gianni, *La fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987.