Document generated on 07/19/2025 3:24 a.m.

Espace Sculpture

Des visages publics
Public Faces

Marie-Orphée Duval

Number 67, Spring 2004

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9017ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

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

Explore this journal

Cite this article

Duval, M.-O. (2004). Des visages publics / Public Faces. *Espace Sculpture*, (67), 26–29.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2004

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

DES VISAGES PUBLICS
PUBLIC FACES

MARIE-ORPHÉE DUVAL

Depuis des siècles et encore aujourd'hui, l'homme a la volonté de laisser son effigie à ses successeurs. Ainsi, le portrait se transmet comme une connaissance de la destinée de l'homme et de l'histoire dans laquelle il s'inscrit. Selon la tradition de Plutarque, le portrait s'identifie même comme « présence » de son modèle. Cette fonction de reconnaissance contraint les artistes à travailler avec minutie dans la représentation conforme au modèle. Dès la période antique, le portrait remplit une fonction mémorielle. On exposait dans les lieux publics les images des hommes illustres, sous lesquelles étaient ajoutées des inscriptions aux connotations glorieuses et honorifiques. Le souvenir de personnages importants véhiculé par le portrait défie les lois de la mort et le rend éternel. En 1545, l'Arétin critique favorablement le développement d'une telle idéologie. Il prône le droit au portrait réservé aux personnalités « susceptibles d'intéresser la postérité par l'exemple de leur vie[1] ». Selon lui, la mémoire doit se transmettre dans l'ordre social tout entier, et non pas uniquement dans celui du privé. Tandis que le phénomène inverse, la prolifération du portrait, mènerait à une vulgarisation et une dégradation du genre.

C'est précisément cette relation entre le privé et le public, entre la fonction mémorielle et la fonction sociale du portrait qui se trouve aujourd'hui remise en question. La banalisation du portrait avec la photographie souvenir ou la photographie touristique, et les représentations spectaculaires de visages ordinaires ou célèbres dans les médias, ont un impact certain dans l'espace public. Le portrait reste peut-être le reflet de la personne et un modèle, mais de quelle « vie à imiter » s'agit-il ?

Il suffit de déambuler dans les villes pour s'apercevoir que les notions de glorification et de commémoration sont toujours omniprésentes, et parfois même sous la forme de bustes sculptés et de statues et ce, y compris dans la production contemporaine.

En consultant la Base de données Art public du Centre d'information Artexte, il s'agit de taper quelques mots clés relatifs au portrait (*buste*, *portrait*, *statue*, *visage*, *regard*, etc.) pour voir apparaître une liste de noms d'individus. Dans les fiches techniques elles-mêmes, les champs « acquisition », « emplacement », « note » et « historique » permettent d'établir des liens entre ces portraits et leur lieu d'exposition, les motifs qui ont poussé les propriétaires à commander les œuvres ou à en faire l'acquisition, etc. Ainsi, par exemple, des visages et des noms parsemés dans l'espace public marquent la présence des entreprises et des organisations, ils traduisent la volonté de créer une image de marque (Alexis Nihon, par Paul Lancz) ; ils expriment une vision de l'histoire (les bustes de John F. Kennedy, également ceux de Paul Lancz, ou de Christophe Colomb, par Armand De Palma); d'autres visages publics condensent une représentation du pouvoir ou des intérêts particuliers de la société civile (Jean-Xavier Perreault, par Jules Lasalle, ou Alfred Rouleau, par Yves Trudeau), du développement, de l'action institutionnelle ou organisa-

For centuries and even today human beings have wanted to leave their effigy for those that follow. The portrait, therefore, is passed on as a record of a person's life and time. According to the tradition of Plutarch, the portrait is even identified with the model's "presence." This recognizing function forced artists to work meticulously to make a true representation of their subject. Since antiquity, the portrait has had a memorial function. Images of famous people are displayed in public places and, with them, inscriptions having glorious, ceremonial connotations. The portrait evokes the memory of an important person, defying the laws of death to make him or her eternal. In 1545, Pietro Aretino favourably assessed the development of such an ideology. He recommended that the portrait be reserved for key figures "whose lives are likely to be of interest to posterity."[1] According to Aretino, the memory of someone should be passed on in an entirely social way and not only privately. The opposite phenomenon, the portrait's proliferation, would lead to the genre's popularization and degradation.

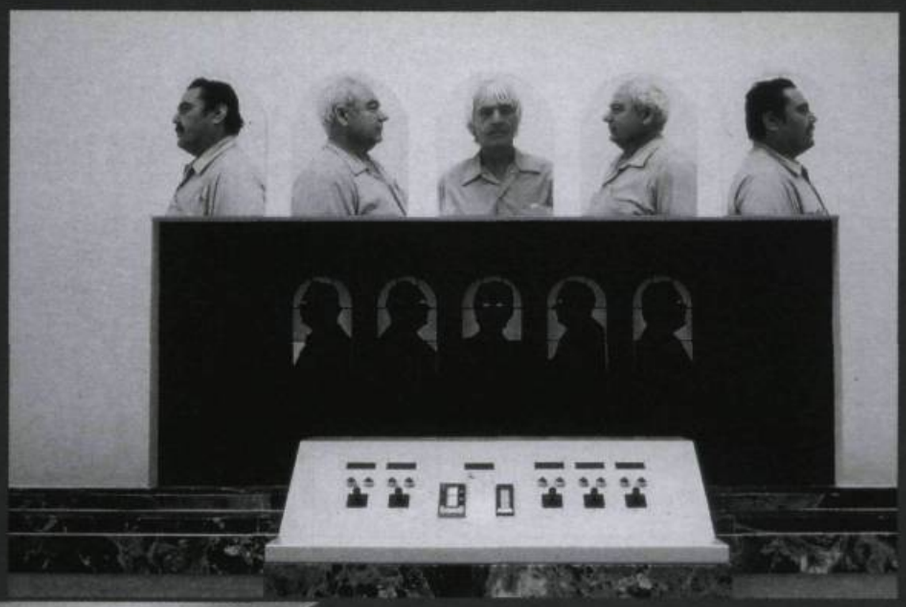
It is precisely this relationship between the private and the public, between the portrait's memorial and social function that is questioned today. Snap shots or souvenir photographs trivialize the portrait, and spectacular pictures of ordinary or famous faces in the media have a definite impact on the public. A portrait may be the reflection of a person and an example, but is it a "life to imitate"?

One has only to stroll around in cities to see that notions of glorification and commemoration — sometimes even as sculpted busts and statues — are still ubiquitous. This includes contemporary artworks.

When consulting Artexte Information Centre's Public Art Database, just enter a few key words relating to portraiture — like "bust," "portrait," "statue," "face," "gaze" — and a list of individual names will appear. In the technical index, the areas of "acquisition," "placement," "note," and "history" let one make the connection between these portraits and their exhibition location, the motives that prompted the owner to commission the works, to acquire them, and so on. The names and faces scattered throughout public spaces mark the presence of businesses and organizations: they express the wish to create a public image, like that of Alexis Nihon by Paul Lancz. They also convey a vision of history — as do the busts of John F. Kennedy, also by Paul Lancz, and of Christopher Columbus, by Armand De Palma. Other public faces condense representations of power or of special civil interests — Jean-Xavier Perreault by Jules Lasalle and Alfred Rouleau by Yves Trudeau —, of development, of institutional or organizational actions, and of the modernization associated with the Quiet Revolution — René Lévesque and Daniel Johnson, both by Paul Lancz. Presented in public space, these

Gu XIONG, *Je suis qui je suis (I Am Who I Am)*, installation photographique / photo installation, Montréal, 2001. Six bannières de vinyle sont suspendues parallèlement entre la rue Saint-Antoine et le boulevard René-Lévesque, dans le cadre du Mois de la Photo / Six vinyl banners hung in parallel between Saint-Antoine Street and René-Lévesque Boulevard as part of the Mois de la Photo. Photo : Gu Xiong.

Marie-Jeanne MUSIOL, *Portrait de Thérèse N.*. Photographies noir et blanc sérigraphiées sur toile rétro-éclairée et juxtaposées dans une structure métallique. L'œuvre était présentée dans le cadre de l'événement *Silences* produit par le Musée d'art urbain, Marché Bonsecours, Montréal, 2002 / Black and white photographs silkscreened auto back-lit screens, juxtaposed to each other in a metalic structure. The work was presented as part of the Musée d'art urbain's *Silences*, Marché Bonsecours, Montreal, 2002. Photo : Marie-Jeanne Musiol.



JOHN BALDESSARI, «Toronto Water Works Project», 40 photographies noir et blanc, montées sur carton, R.C. Harris Filtration Plant, Toronto, 1988 (vues partielles de l'installation). Installation photographique produite dans le cadre de l'événement *Water Works* par Visual Arts Ontario (Art in Architecture program) / Produced as part of Visual Arts ontario's *Water Works* event. Photo : © John Baldessari.

KEN LUM, *Anonymus*, 1 000 affiches noir et blanc disposées sur le mobilier urbain du centre-ville / 1,000 black and white posters arranged on city fixtures in downtown Vancouver, 1978. Photo : Ken Lum.

tionnelle, de la modernisation associée à la Révolution tranquille (René Lévesque, ou Daniel Johnson, tous deux de Paul Lancz). Ces œuvres se présentent dans l'espace public comme autant de lieux différents d'une commémoration qui demeure problématique, ainsi qu'en témoignent les polémiques qu'elles suscitent parfois dans les médias.

La notion de ressemblance reste importante dans ce contexte. Il va de soi que le visage est particulièrement important. Ses traits doivent demeurer fidèles au modèle. Le visage concentre en lui toutes les caractéristiques du modèle. La condition idéale pour que le portrait existe réside, entres autres, dans la réunion de deux éléments : des traits individualisés et l'identification possible du modèle. Si certains portraits se laissent aisément identifier par des signes et des attributs, d'autres peuvent laisser le spectateur perplexe. C'est pourquoi les portraits sont souvent accompagnés de plaques d'identification. Toutefois, de nombreux portraits présentés dans l'espace public ne sont pas nécessairement identifiés, confrontant ainsi les spectateurs à leur culture et à leurs propres connaissances, mais aussi à des conceptions parfois divergentes de la communauté et de l'identité.

La nouvelle polysémie du visage dans l'espace public est particulièrement mise en évidence dans certaines œuvres de Ken Lum, Gu Xiong, John Baldessari et Marie-Jeanne Musiol. L'intervention éphémère réalisée par Ken Lum intitulée *Anonymous* (1978) a probablement suscité des interrogations de la part des citoyens qui l'ont croisée sur leur passage. L'artiste a collé 1 000 affiches en noir et blanc représentant son autoportrait sur le mobilier urbain de plusieurs rues du centre-ville de Vancouver (boîtes postales, poteaux électriques, etc.). Aucune inscription ne permettait au passant de connaître l'identité du portraituré. L'intervention jouait ainsi de la ressemblance et de la notoriété pour signifier ce brouillage des frontières entre le récit officiel et l'histoire d'une vie, entre le public et le privé. L'œuvre de John Baldessari, réalisée dans le cadre de l'événement *Water Works* en 1988, consistait en des clichés noir et blanc représentant le portrait en bustes de cinq employés d'une usine de filtration de Toronto, fixés au-dessus d'une des fenêtres rectangulaires de la galerie des filtres. Cette fois, les portraits semi-anonymes agissent à titre de témoins de l'histoire de l'usine, de ses activités ; la notion d'appartenance à une collectivité était re-signifiée dans des lieux conçus de façon purement fonctionnelle et anonyme. L'installation photographique de Gu Xiong, *Je suis qui je suis*, présentée en 2001 dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal, se composait de six bannières dont chacune présentait en alternance cinq photographies juxtaposant le portrait d'un citoyen montréalais et un propos d'ordre historique ou culturel : « Je viens de la Chine », « Je parle le français », « Je suis un artiste », « Je suis plus que mon visage ». L'œuvre se voulait, selon l'artiste, un questionnement face à la notion d'identité chez les immigrants au Québec et au Canada. Enfin, dans le *Portrait de Thérèse N.* par Marie-Jeanne Musiol, présenté à l'extérieur du Marché Bonsecours à Montréal, deux photographies en noir et blanc numérisées et sérigraphiées sur toile étaient juxtaposées. Toutes deux donnaient un gros plan frontal d'une certaine Thérèse N. sur un fond noir. Mais qui était cette femme ? Qu'avait-t-elle fait pour mériter cette représentation monumentale ? Son histoire est-elle liée à celle du Marché Bonsecours ? Ce ne sont là que quelques-unes des questions qui surgissent chez le spectateur confronté à ce visage, et laissé à ses propres interprétations. ←

Cette chronique est conçue par le Centre d'information Artexte dans le cadre de son projet de construction d'une base de données en art public. Pour plus d'information sur le Projet Art public et la Base de données, nous vous invitons à consulter le site web du Centre d'information Artexte : **www.artexte.ca/artpublic.**

works constitute different loci of an inescapably problematic commemoration, as the controversies they sometimes incite in the media testify.

The notion of resemblance is significant in this context and it goes without saying that the face is particularly important. The features should accurately portray the model. The face is the focus of all the subject's characteristics. The ideal requirement for a portrait lies in, among other things, the combination of two elements: distinctive features and the model's possible identification. Although viewers may easily identify some portraits by their attributes and signs, they find others confusing. This is why portraits often have plaques identifying them. However, many portraits presented in public spaces are not necessarily identified; they confront viewers about their culture and knowledge, and sometimes give divergent notions of community and identity as well.

The face's new meaning in public space are particularly evident in the works of Ken Lum, Gu Ziong, John Baldessari, and Marie-Jeanne Musiol. Ken Lum's ephemeral intervention *Anonymous* (1978) most likely piqued the curiosity of passersby. The artist pasted 1,000 black and white pictures of himself on urban fixtures, like mailboxes, electric poles, etc., in many of Vancouver's downtown streets. No inscription identified the person portrayed. The intervention played with resemblance and notoriety to blur the boundaries between an official account and the story of a life, between the private and the public. The work John Baldessari created for *Water Works* in 1988 consisted of black and white photographic portrait busts of five employees at Toronto's water filtration plant. The photographs were placed above one of the filtration gallery's rectangular windows. This time, the semi-anonymous portraits acted as witnesses to the plant's history and activities. The notion of belonging to a community was re-signified in purely functional and anonymous venues. Gu Xiong's photographic installation, *Je suis qui je suis*, presented as part of the 2001 Mois de la Photo à Montréal, was made up of six banners each of which alternately showed five photographs juxtaposing the portrait of a Montreal citizen with a historical or cultural remark: "Je viens de la Chine" (I come from China), "Je parle le français" (I speak French), "Je suis un artiste" (I am an artist), "Je suis plus que mon visage" (I am more than my face). According to the artist, the work questions notions of identity among immigrants to Quebec and Canada. Lastly, Marie-Jeanne Musiol's *Portrait de Thérèse N.*, presented outdoors at Montreal's Marché Bonsecours, juxtaposed two black and white digital photographs silkscreened on canvas. Both were frontal close ups of a certain Thérèse N. on a black ground. Who is this woman? What did she do to merit such monumental representation? Is her past linked to that of Marché Bonsecours? These are only a few of the questions viewers were prompted to ask when confronted with this face and left to their own interpretations. ←

Translated by Janet Logan

This column was created by Artexte Information Centre as part of its project to assemble a database on public art. For more information about the Public Art Project and the database, please consult Artexte Information Centre's Web site: **www.artexte.ca/publicart.**

NOTE

1. Pietro Aretino, cité dans / quoted in Édouardo Pommier, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.