

Entre la naissance et la persistance L'éthique sculpturale au Québec, 1946-1961

Guy Sioui Durand

Number 54, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46741ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sioui Durand, G. (1992). Entre la naissance et la persistance : l'éthique sculpturale au Québec, 1946-1961. *Inter*, (54), 40-41.

Un chasseur, c'est connu, doit avoir plusieurs cordes à son arc. Voici donc un curieux texte. À l'origine il se veut compte rendu du catalogue qui accompagne l'exposition La sculpture au Québec, 1946-1961. Naissance et persistance au Musée du Québec durant les saisons printanières et estivales de 1992. Mais, loin de s'en tenir à la discussion des idées

**Du catalogue :
trois points de vue
hétérogènes**

Tout ce beau catalogue évoque l'exposition dont il tire sa substance intellectuelle. À 35 \$, voilà un ouvrage à se procurer, ou à consulter. Tout comme il importe de voir l'exposition tenue jusqu'au mois d'octobre au Musée du Québec.

L'abondance et la qualité des photographies (en grande partie prises par Patrick ALTMAN) contribuent à inscrire dans le catalogue, l'esprit « sculptural » de la manifestation muséale. Trois essais signés Michel MARTIN (Naissance et persistance. La sculpture au Québec, 1946-1961), Gaston SAINT-PIERRE (« les découpages formels du regroupement des œuvres : figures archaïques, du corps, totémiques, dans l'espace, géométriques/ludiques ») et Lise LAMARCHE (« De la statue à la sculpture. Passages dans la pratique sculpturale des années cinquante ») s'ajoutent aux photos des œuvres exposées et aux annexes (sculpteurs, repères chronologiques et bibliographie).

Ceci étant dit, j'ai dans les mains un constat entièrement du point de vue de l'histoire de l'art. Avec Michel MARTIN, l'analyse s'ancre dans la recherche de la « naissance » datée de la sculpture moderne à travers la persistance d'un art traditionnel : « il fallait donc que les sculpteurs composent avec cette double réalité culturelle et qu'ils la canalisent pour en faire un atout dans leur quête d'une expansion libérée des contraintes d'un art, le plus souvent de commande, encore fortement soumise à des idéologies conservatrices politiques et religieuses. »¹

Michel MARTIN, le conservateur en chef de l'exposition, identifie trois dimensions formelles clés de l'émergence de la sculpture moderne au Québec. Il y voit :

1 — « une nouvelle façon d'appréhender la figure non plus comme signe sensible de la mémoire collective, mais bien plus comme le principe organisateur de transposition en trois dimensions. »² À ce titre, la sculpture L'Oiseau de fer de Louis ARCHAMBAULT (1951), première sculpture en acier soudé et présentée au Battersea Park à Londres lors d'un symposium international, est une œuvre fondatrice de la modernité sculpturale québécoise.

2 — MARTIN focalise ensuite sur « l'expressionnisme caractéristique qui émane de l'attitude des personnages d'Anne KAHANE (qui) conserve aujourd'hui son actualité percutante »³. La petite sculpture Runners, on le sait, sera le logo (affiche, couverture, dépliant, publicité) de l'exposition et du catalogue.

3 — Enfin, le conservateur en chef fait une large place à l'émergence des sculptures abstraites en deux clans : depuis les petites sculptures sur bois automatisées de BORDUAS en 1951, les œuvres vont osciller de la forme imposante (dont Armand VAILLANCOURT est le fier représentant) aux petites sculptures plasticiennes (souvent œuvres de peintres comme TOUSIGNANT).

De tels choix relèvent assurément d'une conception de l'histoire de l'art qui recherche — dans la quête d'autonomie de la création sculpturale — son enlèvement dans le champ institutionnel de l'art : la scène internationale, l'art des femmes, l'abstraction de souche européenne

ENTRE LA NAISSANCE ET LA PERSISTANCE : l'éthique sculpturale au Québec, 1946-1961

Guy STOUT DURAND

(constructiviste, surréaliste et style bauhaus).

Tout essai est évidemment discutable. MARTIN insiste sur la naissance (l'exactitude chronologique) par la rupture autonomiste qui mène à l'inscription de la modernité culturelle dans les institutions et catégories de l'art. Ainsi, pour lui, c'est à Londres, dans un parc qui accueille une exposition internationale de sculpture, que l'on voit naître la sculpture inscrite dans la cité ; ce sont les sculptures expressionnistes abstraites qui reprennent avec un demi-siècle de retard les expérimentations de BRANCUSI, MONDRIAN et PICASSO qui sont muséalement importantes. Michel MARTIN ne s'éloigne guère de l'idéologie de rattrapage, cette manière de penser des années soixante.

C'est ici, à mon avis, que viennent resingulariser et recontextualiser les « figures » formelles que commente Gaston SAINT-PIERRE. Manifestement ce dernier se passionne pour la sculpture et chacun de ses textes sur les formes constitue une intéressante analyse des sculptures. Son point de vue met en relief l'originalité et la filiation culturelle des sculptures de cette époque.

La lecture de cette section s'imprègne bien du feeling éros (figures archaïques, figures du corps, figures totémiques, figures dans l'espace) qui inscrit la sculpture québécoise de manière puissante dans son rapport avec la nature et la mythologie des autochtones (la matière féconde).

La Baudabèze (Charles DAUDELIN 1946), Égypte (Paul-Émile BORDUAS, 1951), Mère et enfant et Marianne (Robert ROUSSIL, 1953), la maquette pour le monument au prisonnier politique inconnu (Anne KAHANE, 1953), les Troncs œuvres (Armand VAILLANCOURT, 1953-1958), l'Archaic Warrior (Stanley LEWIS, 1955), la figure architecturale (Armand FILION, 1958), sont là toutes des sculptures qui ré-inscrivent la création sculpturale dans son espace culturel de rupture : elles ramènent les pulsions de vie dans la cité.

L'essai de Lise LAMARCHE et de ses étudiants, bien que discutant trop longuement de méthodologie de recherches en histoire sociale de l'art, ramène néanmoins le débat des origines en territoire québécois. Elle met en évidence trois points essentiels : l'importance de la sculpture dans la rue, le rôle non négligeable de la Place des Arts et l'apport de Sylvie DAOÛST, la grande oubliée de cette exposition.

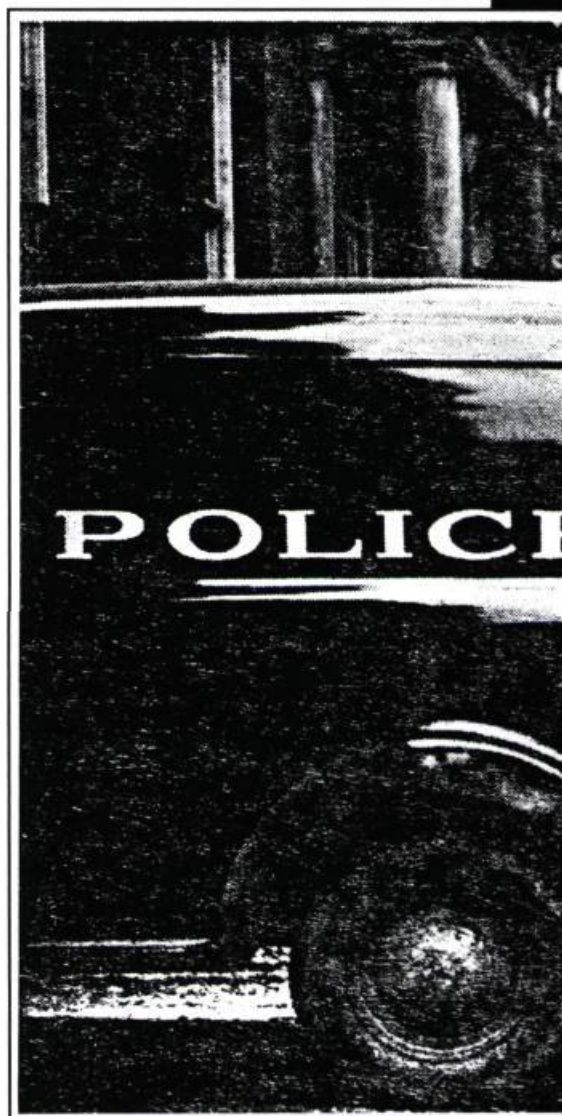
LAMARCHE suggère l'année 1949 et non pas 1946 comme moment de « l'avènement de la sculpture dans l'espace public et dans la modernité ». C'est l'arrestation de la sculpture La Famille de ROUSSIL (non présente dans l'exposition) à Montréal. Ce qui fit évidemment la manchette. L'historienne établit deux directions

avancées par les MARTIN, SAINT-PIERRE et LAMARCHE, l'essai s'emballe dans deux directions : premièrement il commente l'exposition elle-même puisqu'il s'agit là du prétexte dont le catalogue n'est que la trace intellectualisée ; deuxièmement, le sociologue-critique suggère à son tour une genèse quelque peu distincte : une relecture de l'exposition, mais aussi des omissions, le tout accompagné d'illustrations de l'imaginaire sculptural manquant dans l'exposition et forcément dans le catalogue. Parcours sinueux. Si ça vous intéresse...

sociales que vont prendre les manifestations sculpturales de la modernité :

— avec ROUSSIL et VAILLANCOURT ce sera dans la rue, dans le tumulte et dans les places publiques (La Famille 1949, la Place des Arts 1953-1955, l'arbre de la rue Durocher⁴ 1953) ;

— avec ARCHAMBAULT (l'Oiseau de fer) et DAUDELIN, la sculpture trouvera place dans les galeries et dans l'art intégré : « Un des changements importants toutefois dans la pratique de la sculpture des années cinquante consiste justement à faire l'économie de la commande. Des artistes réalisent de plus en plus des œuvres autonomes et de grande dimension sans répondre à des demandes précises ni de particuliers, ni des autorités civiles et religieuses. En ce sens, on peut vraiment parler d'une « naissance » de la sculpture au Québec. Des cas isolés ont mis en lumière ce changement : que l'on pense ici à La Famille de ROUSSIL sculptée en 1949, par pure décision du jeune artiste, à l'Oiseau de fer de Louis Archambault en 1951 exposée dans un jardin de Londres, ou encore à l'Arbre de la rue Durocher que VAILLANCOURT tailla sur place en 1954 (7) sans se soucier des autorisations nécessaires... Ces œuvres dont on a beaucoup parlé à l'époque ont mis la sculpture dans l'espace public entendu au sens large de lieu physique et de lieu de visibilité et de discussion. »⁵



L'essai *De la statue à la sculpture...* a aussi le mérite de réhabiliter le rôle de la Place des Arts comme lieu alternatif de créativité non pas seulement sculpturale mais multidisciplinaire et avec une préoccupation pour les rapports art et politique :

« Un de ces ateliers dont on fait grand cas dans les années soixante-dix est la Place des Arts à Montréal qui connut une vie trépidante et brève. Des sculpteurs, dont ROUSSIL, VAILLANCOURT et DINEL, seraient à l'origine de cet atelier où l'on travaillait et discutait de tous les sujets du jour, artistiques, culturels et sociaux. Le syndicaliste Henri GAGNON, des artistes, des intellectuels et des étudiants en art et en architecture s'y rencontraient et collaboraient entre autres aux activités de la ligue des vétérans sans-logis, qui tentait de trouver des logements à prix modiques pour les travailleurs démunis et les sans-abri quitte à occuper illégalement (à squatter, disait-on hier comme aujourd'hui) des locaux désaffectés. Cet atelier, dont on connaît assez peu de chose, fut fermé par les autorités de la Ville de Montréal qui invoquèrent des raisons d'insalubrité. Mais que la loi du cadenas soit encore en vigueur et que les activités qui se déroulaient Place des Arts aient été considérées comme subversives ont sans doute compté pour beaucoup dans la décision municipale. »⁶

La Famille, Robert ROUSSIL.

Un débat ouvert

Encore ici l'essai prête au débat. Surtout la conclusion. Une fois admis, ce n'était pas difficile d'affirmer que « la pratique de la sculpture dans les années cinquante au Québec peut se comprendre comme une alternance entre l'art du statuaire et celui du sculpteur moderniste pour qui l'œuvre doit être autonome »⁷.

Lise LAMARCHE semble « courber » devant le poids des avant-gardes picturales — *Prisme d'Yeux* autour de PELLAN (1948), *Refus Global* des Automatistes autour de BORDUAS (1948), *Les Plasticiens* autour de JAURAN (1955) puis de MOLINARI, 1959) — n'incluant que sur un mode mineur la sculpture des BORDUAS, SULLIVAN, FERRON, RIOPELLE, TOUSIGNANT).

Plutôt que de mettre en relief l'impact social des œuvres publiques, la chercheuse et son équipe, comme MARTIN d'ailleurs, font plusieurs omissions : par exemple l'*Hommage à Mao* de ROUSSIL, *Le Cénotaphe* de VAILLANCOURT. C'est comme si l'art n'était que montréalais ou si cette aventure urbaine (et mésaventures) comme culture de l'espace (formel et social) avaient obnubilé les petites œuvres pour galeries et musées.

Virevoltage. LAMARCHE s'inquiète du fait que les grandes sculptures publiques de ROUSSIL et de VAILLANCOURT aient pu « porter ombrage à leur travail formel ainsi qu'à d'autres sculpteurs plus

discrets » dans la constitution d'un « champ de la sculpture » affranchi de la statuaire.

On pourrait, comme je le pense, voir dans les sculptures publiques le départ, l'ancrage d'une aventure de la sculpture qui se poursuivra d'une manière ascendante (après la rupture avec le monument, c'est de l'ornementation que s'affranchira la créativité sculpturale axée sur l'environnementalité) jusqu'à aujourd'hui, bien plus que la peinture qui s'efface, après les années cinquante, devant les vogues étrangères.

1 — MARTIN, Michel, « Naissance et persistance: La sculpture au Québec », *La sculpture au Québec 1946-1961. Naissance et persistance*, Québec, Musée du Québec, 1992, p. 16.

2 — MARTIN, Michel, *opere citato*, p. 20.

3 — *idem*.

4 — LAMARCHE, Lise, « De la statue à la sculpture. Passages dans la pratique sculpturale des années cinquante », *opere citato*, p. 118.

5 — *idem*, p. 117.

6 — *idem*, p. 123.

7 — *ibidem*.

