Document généré le 25 avr. 2024 08:34

Espace Sculpture

ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES espace

La murale de Jordi Bonet
Une relecture

Chantal Authier

Volume 6, numéro 4, été 1990

La sculpture et la ville

URI : https://id.erudit.org/iderudit/9832ac

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

Authier, C. (1990). La murale de Jordi Bonet : une relecture. *Espace Sculpture*, *6*(4), 15–17.

© Le Centre de diffusion 3D, 1990

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/

érudit

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/

LA MURALE DE JORDI BONET: UNE RELECTURE

Chantal Authier

«Vous êtes pas écoeurés de mourir, bande de caves, c'est assez!»[1] Bien que vingt ans séparent l'installation de la plus célèbre inscription murale du Québec, les multiples échos de "l'affaire de la murale" résonnent encore à nos oreilles. Maintenant servi à toutes les sauces, le graffiti à formulation populaire ne tombe toujours pas aux oubliettes. La murale dérange encore.

L'actualité de l'oeuvre nous conduit au coeur de la dynamique suivante : l'insertion de l'art dans un lieu public. Actualisées, banalisées, les oeuvres logées sur une place publique soulèvent les préoccupations et préjugés sociaux vis-à-vis les arts plastiques. Le tollé de protestations qui suivit l'inauguration de la murale du Grand Théâtre de Québec (GTQ), témoignent de cette présence latente de préjugés envers les arts visuels.

Procédures et concepts

Pour Bonet, dans un processus de changement social, de transformation, la confrontation de l'art avec le public obéit à une nécessité dialogique, plus vraie, plus pure et plus proche des exigences profondes de l'existence humaine. L'art public éviterait-il les débats artificiels des esthétiques classiques? La murale entrerait-elle dans le monde des luttes sociales et des débats?

«Trop souvent nous oeuvrons dans la solitude, loin des champs d'action, où notre destinée pourrait s'épanouir: des villes se bâtissent autour de nous mais nous n'y sommes pas.

L'art est pourtant aussi à l'aise dans les rues et places publiques que dans les salles d'un musée...

Chacun a le droit de le retrouver dans la maison qu'il habite,dans l'objet qu'il utilise, dans le pays où il vit». [2]

Sous une forme de provocation délibérée, la murale du Grand Théâtre de Québec, *Mort-Espace-Liberté*, peut être interprétée comme une démarche de transformation du milieu. Contrant tout ce qui engendre la mélancolie et le scepticisme, la murale publique renforce(rait) la notion de communauté et de collectivité, d'un point de vue humaniste et contestataire. En ce sens, Bonet dérange.

Dans la foulée du Groupe Espace et par l'entremise des écrits de Rodolphe de Repentigny, peintre (Jauran), théoricien et critique d'art à *La Presse* dans les années cinquante, Bonet réclame un art préoccupé de l'espace ambiant, dirigé vers une synthèse de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, une intégration des arts plastiques à l'espace public. Le but visé : la métamorphose du visage de la ville : «Faire entrer dans le courant de la vie sociale l'influence humanisatrice des arts».[3]

Cette synthèse des arts dans la ville contribuerait à apporter un équilibre, une harmonie entre les différents arts et chez l'individu. La peinture murale devient le signe urbain de cette transformation. Elle en trace l'espace ambiant. La transformation

du milieu quotidien passe par une action directe des arts visuels dans la ville même.

Pour sa part, Mondrian suggérait, avec les tous premiers concepts du "Home-de la Rue-de la Cité", que la formation de l'individu serait intimement influencée par l'ambiance des divers lieux qu'il côtoie : maison, bureau, école, banque, hôpital, etc. L'homme pourrait ainsi se libérer du tragique de la vie et des contraintes sociales imposées par le matérialisme. Pour Bonet, cela se ramène à dire qu'il faudrait rendre aux arts plastiques toute leur valeur humaine en rétablissant le contact avec le public, avec les foules. «L'art doit retourner au peuple et ne plus être réservé à quelques privilégiés».[1]

Dans son aspiration à réaliser une parfaite symbiose de l'art et de l'architecture, Bonet tend à contourner les préoccupations de notre époque. Par cela, l'artiste privilégie les sites culturels et les églises en recréant l'ambiance dans laquelle les fresques romanes ont vu le jour. L'artiste ici, crée, en fait, un pont entre le passé, le présent et le futur (c'est d'ailleurs le titre que Bonet avait officieusement attribué à la murale).

D'autre part, la symbolique de la murale publique revêt dans la conception esthétique de Jordi Bonet, un aspect hautement spirituel. Sur une échelle tripartite, Bonet définit l'art de la murale comme un lien à établir entre l'homme et le cosmos, donc comme formation d'une relation d'éternité entre l'art, l'univers et l'homme. La rencontre de l'humain et du divin est finalement l'assise philosophique de l'activité artistique de Bonet : une spiritualité retrouvée.

Le cadre physique

Construite en 1969, *Mort-Espace-Liberté* nous offre douze mille pieds carrés de béton naturel brut. C'est un tryptique dont les volets s'étendent sur les murs intérieurs de la galerie attenante à la salle Louis-Fréchette : le volet *Mort* sur le mur nord, le volet *Espace* à l'est, le seul à bénéficier d'une vision panoramique, et le volet *Liberté* sur le mur sud, situé au-dessus de la galerie d'art.

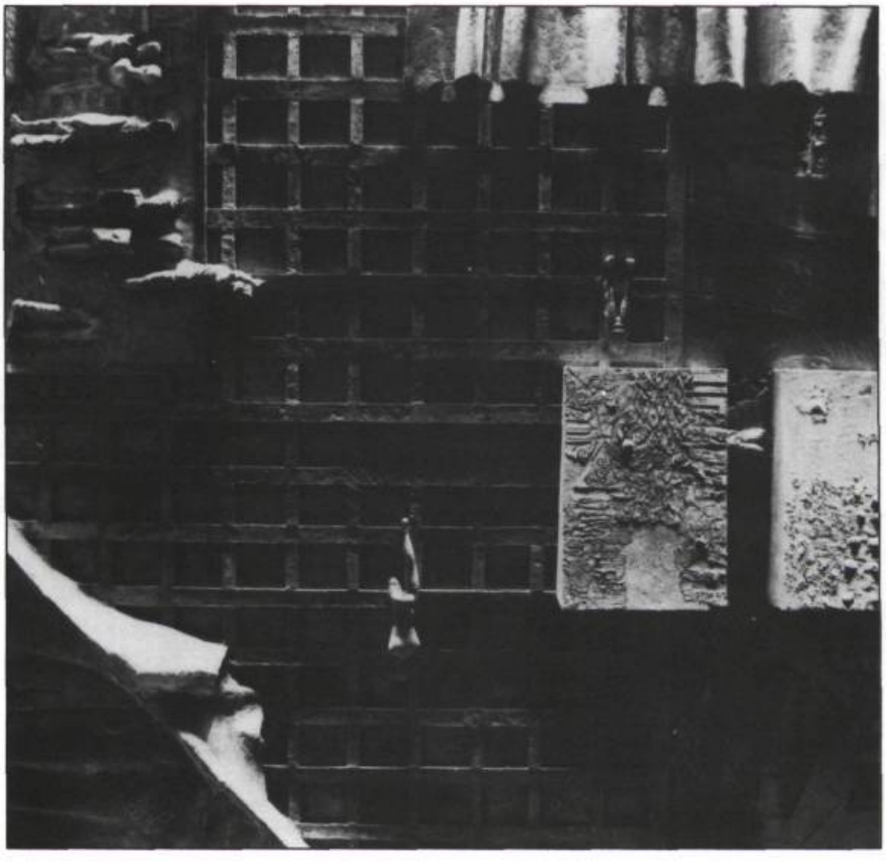
Le cadre bâti et la structure interne rendent impossible une vue globale de la murale. En fait, une série de paliers, d'escaliers, de balcons et de colonnes se frottent aux parois et obstruent la vision. Les escaliers de secours et une rampe d'accès permettent toutefois en de très nombreux déplacements de recomposer dans sa mémoire l'image intègre de l'oeuvre.

Étant donné ces multiples contraintes architecturales, Bonet a clairement favorisé les lieux où la perception est plus facile au détriment des limites périphériques. Le non-recul et l'immensité de l'oeuvre font en sorte que l'insertion du tryptique se fait d'une manière habile.

De fait, plusieurs constatations nous révèlent que les panneaux s'étendent jusqu'aux châssis des fenêtres supérieures et jusqu'aux limites du mur extérieur. L'intégration de la murale dans le cadre bâti suit les angles, les inclinaisons imposées par l'architecture de Prus. Le grand format appuie ce constat d'intégration univoque au site en s'élevant à «l'échelle des métropoles contemporaines, aux dimensions des moyens et rêves des citoyens et des artistes».[4] En débordant des cadres imposés par la théorie des proportions humaines, la murale est considérée comme un objet libre, une chose. On évacue l'homme comme unité de mesure naturelle. On réalise les oeuvres à la dimension de l'âme de l'homme et non plus à la taille physique de celui-ci. La murale n'est donc plus une fenêtre sur le monde mais le monde lui-même. C'est avec les muralistes mexicains (Orozco, Siqueiros et Rivera) que le grand format sera conçu comme acte révolutionnaire et social de l'art. Ils le voient comme une ouverture à la popularisation de l'art, une réponse à son caractère public. La peinture monumentale marque ainsi une volonté de s'intégrer à l'architecture ambiante, en conservant la même échelle. Par le grand format, il y aurait une prise de possession réelle du mur comme acte révolutionnaire. S'imposer dans les lieux publics, dominer les murs intérieurs, se superposer à cette architecture interne.

Bonet soutient ces thèses de monumentalité; *Mort-Espace-Liberté* relève véritablement du gigantisme.

Par une fétichisation du mur, la murale rejoint les extrémités de la paroi, l'absorbant et la séparant de son espace réel. Au plan de la représentation de son matériau et de son procès de construction, le tryptique se fait à l'image de sa propre autonomie. On assiste donc à une restructuration des concepts du matériau, du format et du lieu de création, en relation avec le modernisme de la murale. Parfois l'architecture du bâtiment s'insère dans la paroi : cinq colonnes sectionnent la murale dans la partie supérieure et empêchent le tryptique d'être une surface régulière. L'espace occupé par l'oeuvre propose la manipulation de plusieurs effets de profondeurs allant d'une distance lointaine à une plus rapprochée. Néanmoins, l'idée de "mur" reste une constante des préoccupations perspectivistes de Bonet. Le fond est un mur-écran qui ne



Jordi Bonet,
Mort-Espace-Liberté, 1969.
Murale du Grand Théâtre de Québec. Volet *Mort*, mur nord.

permet pas l'illusion d'un espace ouvert au travers duquel un regard peut circuler.

Le haut-relief joue le rôle de construction de l'effet illusionniste. La forte protubérance du relief qui peut atteindre *jusqu'à soixante centimètres compresse* l'espace déjà réduit. Il y a violation, imposition de l'espace du regardeur. La provocation devient quasi intolérable.

Pour en finir avec les mots

L'écriture (celle qui a suscité de si nombreux commentaires) éclatée, inversée, renversée et rayonnante, brusque la rencontre entre le regardeur non-intentionné, non-préparé - ce dernier ne vient pas voir la murale mais un spectacle - et l'oeuvre. Ainsi, peut-être serait-il bon de jeter un coup d'oeil sur les hypothèses qui se posent en sa présence au sein de la composition.

Certains types de traitement des mots jouent un rôle dans le marquage de la profondeur. Chez Bonet, on en compte deux : le traitement qui se démarque comme plan et celui qui se pose comme fond. S'identifiant comme plan, les rayons d'écriture dans le volet *Espace* et les graffiti dans le volet *Mort* sont portés sur le mur-fond. Les mots apportent un élément qui fait repoussoir. L'orientation des lettres éclatées propose des axes dont la direction vectorielle reste arbitraire. Ainsi, la célèbre phrase, «Vous êtes pas écoeurés de mourir, bande de caves, c'est assez!», déclenche un rythme de lecture et, suivant l'éclatement des mots, oblige à un trajet en profondeur dans le plan.

Grossis plusieurs fois, les mots du volet *Mort* possèdent un pouvoir particulier. Selon qu'ils rétrécissent ou s'élargissent, on a l'impression que ces mots hurlent. La structure typographique *comme détraquée, fait ici que le visuel* devient l'auditif. On est en présence d'une structure semblable à celle des futuristes (de Marinetti), où le redoublement de certaines lettres veut donner l'équivalent du son amplifié (EEEVVVIVAAA). Par exemple, dans la murale qui nous préoccupe: LLIBERTEE. *Tronquer la fin ou le début des mots*, isoler une lettre sont des techniques équivalentes à l'inversion de la dernière lettre du mot "liberté" (le "é" étant en majuscule alors que "libert" est en minuscule) dans le panneau du même nom. Pour Bonet, les mots sont donc des rythmes différents engagés sur la surface, des mouvements brusques allant de gauche à droite, que l'on impose à l'oeil. Ces déplacements soudains se feraient autant dans un va-et-vient droite-gauche que gauche-droite, vertical ascendant que vertical descendant.

Là, Bonet semble utiliser la langue en poète; il la libère de son usage quotidien, de son fonctionnement communicationnel transparent aux idées, aux faits véhiculés dans le *travail ou le quotidien. Il en résulte que les mots inscrits* dans la murale sont des essais avec la langue, avec la transmission inconditionnelle d'un message. «Le fait d'écrire dans un tableau, sculpture ou murale fait partie de ma liberté d'expression», déclare Bonet.[5] À cet égard, René Payant écrivait dans un autre contexte : «... qu'il faut s'y engager, expérimenter avec toute la douleur que parfois cela procure»[6], ne pas résister. Pour Bonet, il s'agit de ne pas priver son oeuvre d'une forme d'expression qu'il juge essentielle.

La phrase de Claude Péloquin génère une réaction hostile où les vieux préjugés sont toujours présents : Jordi Bonet serait venu de Montréal «... salir les murs de la ville de Québec...» De même, on accuse l'artiste d'avoir brisé certains tabous, notamment le type d'art que doit représenter un centre artistique culturel comme le Grand Théâtre. Ne doit-on pas taire les laideurs de la vie? On se scandalise même du caractère joualisant de la phrase de Péloquin.

C'est le pouvoir des mots qui semble ainsi déterminer d'entrée de jeu la réception et l'appréciation de l'oeuvre de Bonet. Exacerbée par le tollé de protestations, répétée ad infinitum, la phrase de Péloquin devient proprement signe, objet. Elle participe à la représentation en se donnant en représentation. Le sens vient du fait que tout l'espace est occupé, surchargé, au point que tout crie plutôt que parler. On note encore que les graffiti signifient plus comme acte et par le lieu qui les reçoit, que par ce qui est écrit.

Dimension mystique

Oeuvre marquante dans la carrière muraliste de l'artiste catalan, *Mort-Espace-Liberté* demeure encore aujourd'hui une pièce à conviction dans tout ce qui s'est fait ici au Québec en art public.

Son impact social a sans conteste déclenché de nombreuses réalisations publiques (murales ou autres) dans la région de Québec mais aussi à Montréal et en fait sur tout le continent américain, en déterminant un nouveau site d'expression artistique : le mur. N'oublions pas que la production murale de Bonet comporte près d'une centaine de réalisations dont une bonne part se retrouve dans les institutions bancaires des États-Unis et sur les sites des grandes universités nord-américaines. Cette forte présence de la murale dans ces lieux spécifiques serait donc une réponse aux nouvelles attentes de l'architecture. Elle anime les murs et ne saurait vivre sans le cadre bâti.

En passant par la céramique, le bois, le béton, le bronze et l'aluminium, dans une monumentalité de plus en plus imposante, dans une forme de langage symbolique, Bonet tente d'illustrer et d'exprimer un contenu éternel et universel : le drame de l'homme face à son destin.

Dans le champ de l'histoire de l'art québécois, *Mort-Espace-Liberté* renouvelle la dimension esthético-symbolique d'un art qui envahit notre parcours quotidien. Le rôle moteur de la production murale de Bonet tient essentiellement à son désir original de communication et d'éducation artistique.

La démarche muraliste de Bonet a renouvelé les valeurs de l'art public d'ici. Des idéaux de création et de liberté non assujetties aux impératifs de société y *sont constamment présents. Pour Bonet,* ces travaux sont les lieux privilégiés d'une rencontre avec le divin. Ainsi, par la murale, il tente de rejoindre le regardeur dans sa dimension spirituelle.

De plus, par sa valorisation d'une pratique axée sur une transformation progressive du milieu social, Bonet propose une nouvelle exigence à l'art. En réclamant un art à la portée de tous, il instaure la murale comme moyen efficace de communication, de socialisation et de popularisation de l'art dans un processus de transformation éthico-esthétique de l'être. ◆

1. L'inscription est de Claude Péloquin.
2. Jordi Bonet, tiré de Hommage à Jordi Bonet, Musée du Québec et Grand Théâtre de Québec, 15 août - 29 septembre 1974, p. 3, c.a.
3. Rodolphe de Repentigny, "Une initiative à multiplier", La Presse, 27 août 1955.
4. Louise Poissant, "Quand les murs deviennent des murales", Murs et Murales, Montréal, Du Trécarré, 1988, p.15.
5. Bonet, lettre à Victor Prus, 1969.
6. René Payant, Védute: pièces détachées sur l'art, 1976-1987, Québec, Trois, 1987, p.26.