

Espace Art actuel

Naissance et persistance : La sculpture au Québec de 1946 à 1961

Carl Johnson

Sculpture et anthropologie
Numéro 19, printemps 1992

URI : id.erudit.org/iderudit/10024ac

[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

Johnson, C. (1992). Naissance et persistance : La sculpture au Québec de 1946 à 1961. *Espace Art actuel*, (19), 41–44.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1992

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. www.erudit.org

NAISSANCE
ET PERSISTANCE

*La sculpture au
Québec de 1946 à
1961*

Carl Johnson



Le Musée du Québec prépare une exposition importante intitulée *Naissance et persistance : la sculpture au Québec de 1946 à 1961*. L'événement se tiendra du 8 avril au 25 octobre 1992 et réunira environ quatre-vingts oeuvres de trente artistes dont la plupart ne sont pas très connus. Carl Johnson a rencontré Michel Martin, conservateur à l'art contemporain au Musée du Québec, et Gaston St-Pierre, assistant au conservateur, afin de discuter des enjeux associés à cette démarche de questionnement de l'histoire de la sculpture au Québec. Ils abordent, par une série de questions/réponses, les motifs d'une telle entreprise, et ils cherchent à comprendre les raisons du silence qui entoure la sculpture de cette période et la richesse créatrice de ses instigateurs et participants.

Sans vouloir refaire l'histoire, les conservateurs souhaitent favoriser une plus grande connaissance de l'art de cette époque, déjà riche et très bien documentée en ce qui concerne la peinture, mais plutôt méconnue et peu nuancée en ce qui a trait à la sculpture. Il ne faut cependant pas s'attendre à y voir résolues toutes les énigmes que comporte l'art de cette période pas si lointaine. Cette exposition ne sera en fait qu'une étape à conserver en mémoire, une assise pour l'avenir.

C.J. Pourquoi produire une exposition sur la sculpture de cette époque au Québec?

M.M. Cette période demeure mal connue. Nous l'avons reconstituée à partir de quelques éléments que le Musée du Québec avait dans sa collection : l'*Arbre de la rue Durocher* de Vaillancourt, par exemple, et certaines oeuvres provenant des concours artistiques de la pro

Armand Vaillancourt, *Arbre de la rue Durocher*. Bois sculpté. 518,7 x 188 x 158 cm. Courtoisie du Musée du Québec. Photo: Patrick Altman.



vince. Nous avons cru qu'il serait intéressant de faire le point, de voir ce qui se faisait en sculpture au cours de ces années. On connaît bien le parcours historique de la peinture, mais qu'en est-il de la sculpture, hormis les grands noms comme Roussil, Vaillancourt, Daudelin et Archambault? Nous avons donc cherché à savoir ce qu'il y avait comme production en dehors de ces artistes-là. L'important était d'apporter de nouveaux élé-

Charles Daudelin, *La Baudabèze*. Terre cuite. 40,7 x 13 cm. Courtoisie du Musée du Québec. Photo : Jean-Guy Kéroüac.

ments de connaissance à la compréhension de l'art de cette période, de proposer une image moins restrictive.

Vous identifiez comme limites les années 1946 et 1961; pouvez-vous préciser dans quelle mesure ces dates correspondent à la naissance de la sculpture moderne au Québec?

M.M. Je retiens 1946 parce que cette date correspond à l'exposition de Daudelin chez Madame L'Espérance, suivie l'année suivante, par celle de Louis Archambault à la Galerie Dominion. Ce sont là les premières manifestations publiques de propositions plastiques qui s'avéraient innovatrices en sculpture, qui s'éloignaient du concept traditionnel relié à la représentation ou d'un certain académisme. G.S.-P. 1946, c'est aussi l'année d'après-guerre, et les artistes commencent à s'intéresser à la culture

internationale. Ils vont étudier à l'étranger et reviennent avec des nouvelles propositions. L'époque en est une de grande effervescence sur le plan des idées.

M.M. Daudelin, entre autres, établit des contacts privilégiés avec Henri Laurens et Fernand Léger. Il s'ouvre ainsi à un art qui va au-delà de la simple représentation, et entrevoit la possibilité de reformuler le contenu et la forme de la sculpture. Quant à 1961, c'est l'année qui voit naître l'Association des sculpteurs du Québec. À partir de là, nous semble-t-il, la problématique change puisqu'une telle structure favorisait une meilleure diffusion par le biais d'expositions et de confrontations tant nationales qu'internationales.

Il s'agirait donc d'une période charnière, d'une période de gestation d'une pratique sculpturale qui persiste encore de nos jours? Du moins, la sculpture d'aujourd'hui aurait ses assises dans ces années-là?
M.M. C'est ce que nous avons voulu démontrer par cette exposition. Nous avons réussi à identifier un nombre assez important d'œuvres à partir desquelles il est possible de bâtir certaines théories concernant l'évolution. Car ce que je déplorais dans les lectures que je faisais, c'est qu'après avoir mentionné les premières œuvres de Daudelin et d'Archambault ainsi que les coups d'éclats de Roussil et de Vaillancourt, identifié les quatre noms, les auteurs passaient tout de suite à un propos théorique sur la sculpture des années soixante. Il y avait donc un vide quelque part, les choses ne se sont pas déroulées de cette façon. L'affirmation a été lente et progressive, et il importait de montrer les diverses étapes de ce cheminement. Et à mon sens, l'avènement de la modernité en sculpture correspond effectivement à cette période.

Comment la sculpture de cette époque s'inscrit-elle dans son temps?

G.S.-P. Il y a, dans le choix de l'année 1946, l'idée de marquer une rupture par rapport à une tradition. À cette époque, en effet, on remarque qu'une rupture s'opère dans les thèmes ou dans le contenu même des images ou de l'iconographie, c'est-à-dire qu'on retrouve plusieurs des thèmes mythologiques qui sont orientés vers une nouvelle spiritualisation de la matière. En outre, on peut noter toutes sortes de thèmes appelant un autre type de conscience et un autre imaginaire rattaché à la notion de liberté. Autant il y a une affirmation de la liberté du sculpteur, autant il y a une expression du concept de liberté, celle de disposer les choses autrement, de représenter l'idée d'une liberté de mouvement.

M.M. C'est intéressant ce que Gaston mentionne à propos des thèmes qui se rattachent à un sentiment de liberté : avoir la possibilité d'explorer d'autres domaines de l'imaginaire que ceux imposés pour faire passer une idée, un message ou certaines valeurs. L'artiste se dégage d'un carcan et crée selon son entendement, selon sa compréhension des choses. Roussil, par exemple, a réalisé des sculptures sur les thèmes de l'amour, de la mère, de l'enfant, et de la famille. Ces œuvres ont choqué, malgré qu'elles référaient à des valeurs acceptées. Roussil aurait pu représenter la famille de manière plus convention-

nelle mais il est allé à l'essence de la représentation. Cela fait partie d'une exigence de la liberté d'expression et, par là, on rejoint les préoccupations de Borduas et des automatistes.

Les sculpteurs soutiennent les revendications des groupes, mais ils le font à titre personnel, en exposant quelques fois dans des manifestations de groupe.
M.M. C'est un combat similaire à celui des peintres, mais en plus difficile parce qu'il se fait de façon individuelle, sans la force du groupe, du mouvement.

G.S.-P. Il n'y a pas de programme esthétique présenté comme tel. Roussil, dans les années cinquante, se retrouve avec Borduas et les automatistes dans tout ce qui était contestation sociale ou manifestation critique à l'égard du Musée des beaux-arts de Montréal qui, à ce moment-là, représentait l'institution à contester. L'exposition *Les rebelles*, dont Roussil a été l'un des initiateurs, fut l'une des premières manifestations parallèles favorisant une nouvelle forme d'art.

Y avait-il, comme aujourd'hui, une critique d'art pour soutenir cette pratique sculpturale, ou un manque au contraire, de sorte que plusieurs de ces sculpteurs sont tombés dans l'oubli?

G.S.-P. En termes d'environnement critique, il est difficile de comparer cette époque à la nôtre où les idées sont abondamment discutées, ce qui permet de faire avancer des démarches.

Mais au-delà des discussions, je pense aussi à toute l'écriture sur l'art. N'était-elle pas surtout orientée vers la peinture?

M.M. Le premier à intervenir directement, à développer un discours plus articulé, c'est Rodolphe de Repentigny. Paul Gladu, également, apportera une vision différente. Autrement, les rares comptes-rendus d'exposition prennent surtout la forme d'envoies lyriques comme au siècle dernier, et ne donnent que peu d'information, se bornant pratiquement à nommer les sculpteurs. Bien souvent, la critique se limite à une seule pièce, laissant de côté tout l'aspect de la démarche artistique de l'artiste.

On louange la nouveauté sans la comprendre?

M.M. C'est plutôt le refus de ce qui est nouveau que l'on perçoit dans certains de ces écrits. En fait, la critique était dénonciatrice plus qu'analytique.

On a tendance à ramener toute la production sculpturale à quatre individus. Mais il y avait bien d'autres créateurs dont l'oeuvre est moins connue. La sculpture était plus diversifiée qu'on pouvait le présumer.

M.M. Oui, et c'est là l'une des difficultés de l'exposition, de pouvoir rejoindre tous ces points d'éclatement, sans avoir vraiment de fil conducteur qui permette de se rattacher à un mouvement ou à une idée centrale. Cependant, on a regroupé différents artistes autour de certaines problématiques comme la représentation du corps, l'expression gestuelle et l'abstraction géométrique. Des problématiques qui étaient développées à l'époque, mais que chaque artiste abordait et traitait à sa manière.

G.S.-P. Il y a éclatement dans plusieurs sens. D'une

part, on retrouve divers milieux de sculpteurs qui, toutefois, sont difficiles à identifier. On connaît notamment la *Place des arts* qui regroupait Roussil, Vaillancourt, Jacques Huet, et Roland Dinel, des artistes qui travaillaient à peu près dans le même esprit. Il y avait aussi un groupe de sculpteurs anglophones. D'autre part, il y a l'éclatement de la sculpture à l'intérieur de la production d'un artiste. Mais là, je parlerais plutôt d'éclectisme. Certaines démarches d'artistes sont plus cohérentes, plus suivies que d'autres, dont celle de Anne Kahane dont on perçoit bien le développement au fil des oeuvres. D'autres créent des sculptures plus disparates parce que plus expérimentales. Cette notion d'expérimentation, d'ailleurs, est très forte à l'époque. Plusieurs terrains de recherche sont ouverts, nombre de propositions sont avancées, pour ensuite

être abandonnées pour de nouvelles voies.

La sculpture publique ne développe-t-elle pas de nouvelles problématiques, liées par exemple au discours social? À cet égard, on connaît bien les interventions de Roussil et de Vaillancourt, et ce sont peut-être ces interventions qui ont fait leur fortune critique. À par-

▼
Anne Kahane, (Maquette pour le monument au prisonnier politique inconnu), 1953. Métal soudé. 53,3 x 17,8 x 17,8 cm. Courtoisie du Musée du Québec. Photo: Patrick Altman.



tir de points forts et culminants sur le plan social, n'y a-t-il pas eu, par la suite, un intérêt grandissant pour leur travail de sculpteur?

M.M. Roussil et Vaillancourt ont été les premiers à inscrire la sculpture moderne sur la place publique et, par là, à présenter une facette différente des monuments que nous étions habitués de voir. Ils désignent leurs œuvres comme des interventions dans le domaine public; c'est en quelque sorte une prise de conscience des champs sociaux et publics en rapport avec ce mode d'expression. Le discours social peut se faire de cette manière. Il peut se faire aussi plus subtilement et s'intégrer à l'œuvre. Sans être une œuvre publique, c'est une œuvre qui a un contenu, une portée sociale. Les pièces de Anne Kahane en sont un bel exemple. Les différents personnages, le caractère et les attitudes de ses groupes participent du langage socialisant, et elle véhicule certaines valeurs à l'intérieur de ces formes. Quant à l'art public, il y aura, dès 1956, les événements de l'île Ste-Hélène où l'on présente dans un parc un ensemble de sculptures. Une initiative de la ville de Montréal qui donne une visibilité à la sculpture extérieure. Je trouve cela avant-gardiste pour une municipalité, puisqu'il n'était pas évident à l'époque de présenter ce genre de pièces, en majorité abstraites ou procédant d'un cheminement inhabituel.

G.S.-P. La chose est étonnante, en effet, surtout si l'on établit une comparaison avec aujourd'hui. La ville organisait plusieurs événements et s'occupait de l'avenir des arts visuels. Il y avait la Caserne Militaire de l'île Sainte-Hélène et beaucoup de manifestations au Carré St-Louis et au Square Dominion, des manifestations de jour et de nuit qui duraient tout l'été. On y retrouvait certes beaucoup de peinture mais aussi les premières sculptures.

Du fait que les institutions étaient plus sensibles à la peinture, est-ce qu'il ne manquait pas d'espaces intéressants et d'infrastructures pour la sculpture?

M.M. Sûrement, et ce fut un problème important, comme ce l'est encore de nos jours. Si l'on pense aux collections de cette époque,

par exemple, c'est ici, au Musée du Québec, que nous possédons le plus d'œuvres et la collection se limite à peu de pièces. Fort heureusement, il y a eu les concours artistiques dont les œuvres primées étaient acquises par le Musée.

Comment s'est fait le choix des œuvres exposées?
M.M. Nous avons comme principe de ne pas nous imposer un programme trop rigide, de rester le plus flexible possible et cela, à cause des manques et des absences inévitables. L'objectif de l'exposition étant de montrer le renouvellement de la figuration et le cheminement vers l'abstraction, lesquels conduisent à l'expression d'une sculpture autonome, nous avons donc éliminé un nombre important d'artistes dont les œuvres restent liées à la tradition académique. De même, nous voulions sortir des sentiers battus et tenter de montrer de nouvelles facettes de cette production en sculpture. Après *Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970* et *Trois générations d'art québécois 1940, 1950, 1960*, toutes deux présentées au Musée d'art contemporain de Montréal en 1970 et 1976, nous souhaitions exposer le plus d'œuvres méconnues possibles. Finalement, comme il importait de présenter des œuvres réelles et non pas simplement d'en témoigner par des photo-documents, nous avons dû retrancher un certain nombre d'artistes. Leurs œuvres auraient été tout à fait pertinentes pour notre propos, mais il était impossible de les retracer, la plupart étant détruites ou ayant tout bonnement disparu.

G.S.-P. Notre préoccupation était de dégager une idée cohérente du travail de chaque artiste avec un minimum de pièces. Mais il y avait la contrainte au niveau de l'espace. Comme l'exposition comprend environ quatre-vingts œuvres d'une trentaine d'artistes, il était difficile, avec une ou deux pièces, parfois cinq pièces d'un même artiste, de résumer et d'essayer de faire comprendre la cohérence d'une production étalée sur quinze ans.

Si l'on compare la sculpture québécoise d'alors avec celle qui se pratiquait ailleurs, note-t-on un décalage?

G.S.-P. On était à jour, dirait-on, mais on fabriquait autrement. La culture de cette époque était à la fois ouverte sur l'extérieur et relativement étanche. La production était originale, particulière, tout en subissant des influences venues d'ailleurs. Des influences difficiles à identifier parce qu'elles changent selon les périodes. Au début des années quarante-cinquante, c'est la culture européenne qui se fait sentir, supplantée bientôt par une influence plutôt nord-américaine. En sculpture, l'expressionnisme abstrait et l'abstraction gestuelle seront très présents, mais abordés de façon différente, en travaillant le bois, par exemple, au lieu du métal, comme aux États-Unis. Et plus on avance vers les années soixante, plus on participe à l'idée d'un modernisme international, avec un Claude Tousignant notamment, et son abstraction géométrique, proche de celle qui se pratique en Europe.

M.M. Les manifestations deviennent plus nombreuses. C'est aussi le début des symposiums. On peut plus facilement se situer par rapport à la sculpture

qui se fait à l'étranger.

G.S.-P. Le contact avec l'étranger s'est souvent manifesté de façon particulière ici. Par exemple, l'engouement des sculpteurs européens pour les cultures primitives africaines s'est transposé chez nous, non par un intérêt pour la culture amérindienne, mais plutôt pour la culture sud-américaine ou précolombienne. On ne retrouve pas ce même intérêt en Europe.

Mais le lien avec la scène internationale restait assez ténu.

M.M. Comme il n'y avait rien de vraiment organisé, ces liens relevaient d'initiatives personnelles.

Pour les sculpteurs qui suivront, quels sont les acquis sur lesquels ils ont pu miser? Je pense aux artistes des années soixante et soixante-dix, à la génération qui a plus de quarante ans aujourd'hui. Étant donné l'absence d'un réseau organisé entre 1946 et 1961, reste-t-il des traces, des suites?

G.S.-P. À mon avis, il n'y a pas beaucoup de relations entre ces deux générations parce que l'évolution s'est faite très rapidement. Si des liens existent, c'est plutôt vers la fin des années soixante qu'ils se manifestent. Différents types d'expérimentations sont alors entrepris, et ils vont se poursuivre dans les années suivantes. Je pense, entre autres, à Ulysse Comptois qui a enseigné à l'École des Beaux-Arts et dont l'influence a été marquante. On voit naître des projets de sculpture manipulable avec Jean-Paul Mousseau, des projets de sculpture interactive, de sculpture-objet, qui renvoient au monde industriel. Surviennent alors les Pierre Granche, Michel Goulet, Claude Mongrain, Roland Poulin et quelques autres qui prônent une nouvelle sculpture qui se développera durant les années soixante-dix.

M.M. Mais le principal acquis serait peut-être la reconnaissance du statut de sculpteur, de son autonomie en tant que créateur. C'est l'héritage qu'ils ont légué. ♦

From April 8th to 25th, 1992, the Musée du Québec will present an exhibition title: *Naissance et persistance : la sculpture au Québec de 1946 à 1961*. The works — approximately 80 — of 30 different artists, most of whom are relatively unknown to us, will be shown. Carl Johnson met Michel Martin, curator of contemporary art at the Musée du Québec, and Gaston St-Pierre, assistant curator, to discuss the activity of questioning the history of sculpture in Quebec. During a question-answer session, they talked about the motives for such an exhibition and tried to understand the reasons why there is such silence, maintained up to this day, surrounding the sculpture of this period. Without wanting to change history, the curators were interested in contributing to a greater knowledge in art of the recent years, already rich and well documented when it concerns painting, but quite unknown when in reference to sculpture. However we can't expect to solve all the mysteries and silences concerning art. This exhibition should be a stage that we shouldn't forget... a foundation for the future.