Document généré le 16/09/2026 14:00

Espace Sculpture

Sculpture publique
Une systématique d'organisation sociale

Yvan Moreau

Numéro 20, été 1992

URI : https://id.erudit.org/iderudit/10050ac

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

Moreau, Y. (1992). Sculpture publique : une systématique d'organisation sociale. *Espace Sculpture*, (20), 14–16.

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.

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

Sculpture publique UNE SYSTÉMIQUE D'ORGANISATION SOCIALE

Yvan Moreau

L'art public est un lieu d'expériences où des conventions socialement et culturellement signifiantes ne sont pas exclues. Le défi de l'art, dans l'espace public, est de libérer la sculpture monumentale de sa dimension coercitive pour lui attribuer des valeurs collectives, éthiques et sociales. L'art public est un opérateur d'attraction dont l'intensité visuelle est régie par un sens topique, formel, temporel.

À la fin des années soixante, la sculpture acquiert un nouveau statut en accédant à l'échelle monumentale. Elle s'expose en échappant au contexte des musées, des galeries, pour s'inscrire ailleurs, sur des sites extérieurs. Dans l'éclatement des divers moyens d'expression (minimal art, land art, body art, arte povera), la sculpture monumentale tend à jouer un rôle social. L'art public humanise l'environnement et se veut un "symbole civique" pour la communauté. En outre, il impose des rites de communication entre l'homme / l'espace / la nature / la culture.

L'oeuvre d'art témoigne d'une certaine réalité qui nous entoure. Elle éveille une sensibilité contemporaine, liée profondément à une intuition de caractère systémique dont les principes d'organisation dynamique affectent directement notre perception esthétique. En se développant à la taille de l'homme ou de son milieu environnant, en étroite relation à des sites, elle se transforme en objet d'expérimentation

pour le spectateur. Celui-ci s'éprouve physiquement, expérimente un espace-temps où sont primordiales, entre autres, les notions de volume, de lumière et de vide, les qualités des matériaux, etc. De même, les oeuvres sont-elles ressenties par l'observateur en fonction de ses propres références et associations, elles sont au centre d'un enjeu symbolique. Par la réflexion qu'elle suscite, la sculpture monumentale remet en question des perceptions que l'on croyait acquises, sur l'espace, le temps, les proportions, les échelles de grandeur.

C'est un tel lieu d'expérimentation qui est présenté cet été, dans le cadre des fêtes du 350e anniversaire de Montréal, avec la tenue du *1er Salon international de la sculpture extérieure de Montréal* (SISEM). Organisée par le Centre des arts contemporains du Québec à Montréal et son président Dominique Rolland[1], l'entreprise est de taille et vise à combler une lacune importante quant à la présence, à la visibilité de la sculpture monumentale.[2]

À la suite d'un concours national et international où cent cinquante propositions ont été soumises, quatorze d'entre elles ont été retenues. Le jury était composé de Gilles Daigneault (critique et historien d'art), Louise Déry (conservatrice de l'art contemporain au Musée du Québec), Jean Dumont (historien et critique d'art), Francine Paul (conservatrice de la collection de la Banque Nationale), Maurice Achard (directeur du Centre d'exposition Circa), Jacques Toupin (directeur du Musée de Lachine), et Thérèse Joyce (artiste et présidente du Conseil de la peinture du Québec). Les artistes : Linda Covit, André Fournelle, Rose-Marie Goulet, Pierre Leblanc, Lisette Lemieux, Louis-Paul Lemieux et Marie-Josée Lafortune, Yves Louis-Seize, Guy Nadeau, Armand Vaillancourt, Dominique Valade, Bill Vazan et Catherine Widgery, ont élaboré des projets sur le thème *Du Voyageur*.

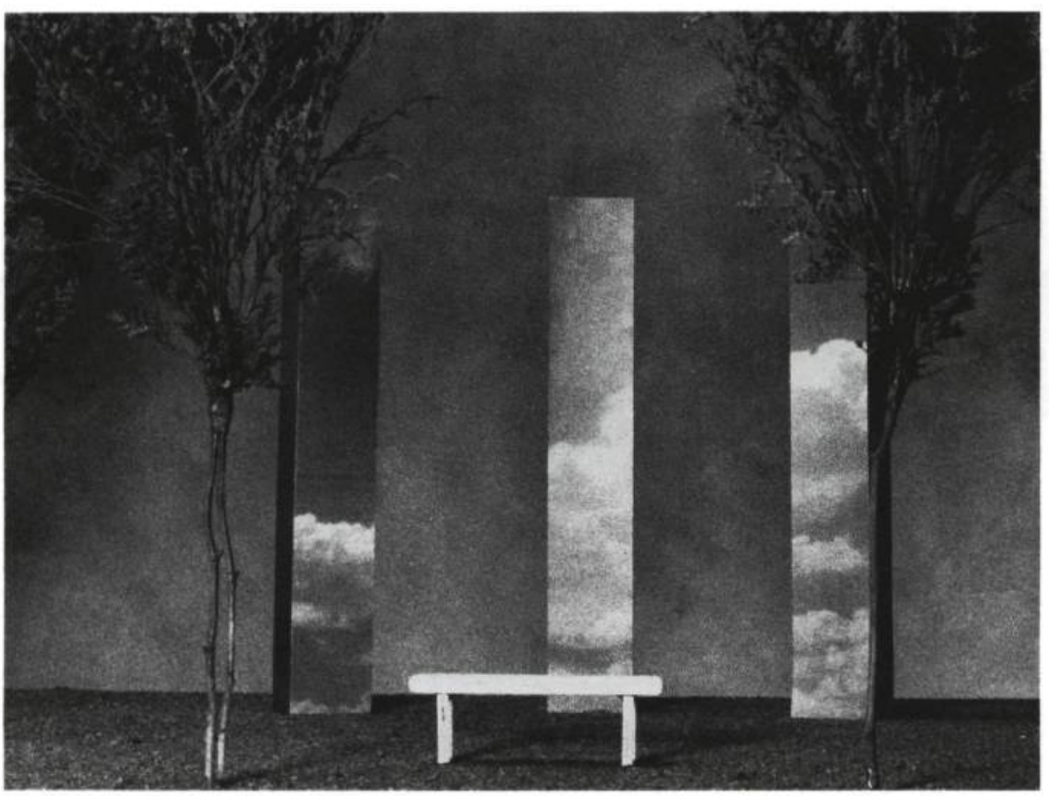
La manifestation permettra d'octroyer des contrats de 25 000 $ à des artistes québécois, canadiens et étrangers. Autre particularité : les oeuvres qui seront érigées sur la site du Vieux-Port auront déjà des acquéreurs. La ville de Lachine, notamment, a acheté cinq d'entre elles pour continuer d'enrichir son musée plein air, amorcé en 1985.

Les composantes environnementales se sont avérées une source d'inspiration pour plusieurs des sculpteurs : l'écoute du lieu, sa géographie et son histoire. *Regard sur le fleuve* de Lisette Lemieux investit le territoire par un découpage visuel qui devient un découpage sémantique. En présentant le mot FLEUVE, elle souligne sa présence bénéfique mais aussi sa précarité, avec la couleur oxydée du métal qui rappelle son état avancé de dégradation. L'oeuvre agit comme un signe indiciel (au sens Peircien), un signe en contiguïté avec l'objet dénoté. Le lien visuel entre le signifiant et le signifié suscite une proximité, d'où la nécessité de situer l'oeuvre dans un espace où la vue du référent n'est ni éloignée, ni obstruée. Le lieu fournit la matière.

Rose-Marie Goulet, également, a recours aux mots. Ses phrases-sculptures sont intimement liées au lieu topographique, tout en faisant partie du système de la sculpture. Intégrée au paysage, indissociable du lieu qu'elle occupe, l'oeuvre établit un lien avec l'histoire du site et souligne la proximité du fleuve, le mouvement des eaux et le passage des navires. Par sa fragmentation et sa dispersion, elle construit un "espace narratif" qui amène des lectures allusives. Le dispositif, tel un récit en pièces détachées, fournit des indices au jeu des souvenirs, au dénouement d'une intrigue élaborée à partir d'un "journal de bord". «La sculpture, écrit Jean-Marc Poinsot, occupe un "monde" qu'on pourrait qualifier d'"espace mental"».

Catherine Widgery, pour sa part, démontre les possibilités expressives et signifiantes des formes, de l'espace, et des matériaux de la sculpture. En invitant le spectateur à pénétrer dans l'oeuvre, elle lui fait vivre une expérience physique, directe et immédiate. *The Passing Song* est une expression Cherokee. Elle fait référence au chant du vent que l'on entend lorsque l'esprit quitte le corps et s'envole, entre les arbres, vers la montagne. L'oeuvre est conçue comme un refuge, aux dimensions à la fois sociales, politiques et mythologiques. La toiture est constituée de découpes en acier corten qui représentent des dépouilles d'animaux. Tous ces animaux que l'on tuait pour la traite des fourrures et que les voyageurs transportaient sur de longues distances. Une histoire économique et sociale très liée à la nature, comme l'était celle des Premières Nations, mais pour des raisons bien différentes!

Très explicite, *Le Portage* de Dominique Valade, commémore les obstacles rencontrés par les navigateurs qui, parvenus à la hauteur de rapides, devaient revenir sur la terre ferme et transporter embarcations et bagages sur leur dos. L'oeuvre est conçue pour être installée en parallèle au fleuve, près des rapides de Lachine. En cela, pour reprendre un propos de Jean-Marc Poinsot, elle «revendique l'ensemble de l'espace physique avec ses caractéristiques d'homogénéité, de continuité et d'infinité...».[3] L'espace réel devient une composante axiomatique de l'oeuvre. En plus d'être reliée à la topologie du site, l'oeuvre, par son aspect totémique, cherche à reconstituer l'histoire des premiers colons et des



Catherine Widgery, *The Passing Song*, 1992. Acier corten. Maquette de l'oeuvre qui sera réalisée au Vieux-Port. Photo : Michel Veilleux. Courtoisie du Centre des arts contemporains du Québec à Montréal.

Linda Covit, *Théâtre pour fragments célestes*, 1992. Acier, sérigraphie, marbre. Maquette de l'oeuvre qui sera réalisée au Vieux-Port. Photo : Michel Veilleux. Courtoisie du Centre des arts contemporains du Québec à Montréal.

Rose-Marie Goulet, *Phrases-Sculptures*, 1992. Béton, acier, contreplaqué. Maquette de l'oeuvre qui sera réalisée au Vieux-Port. Photo : Michel Veilleux. Courtoisie du Centre des arts contemporains du Québec à Montréal.

Dominique Valade, *Le portage*, 1992. Pierre, acier. Maquette de l'oeuvre qui sera réalisée au Vieux-Port. Photo : Michel Veilleux. Courtoisie du Centre des arts contemporains du Québec à Montréal.

Amérindiens qui vivaient à côté du fleuve. Le spectateur, en déambulant dans la "trajectoire" de l'ombre, fera l'expérience d'un déjà vu, d'un déjà vécu.

Linda Covit présente une installation intitulée *Théâtre pour fragments célestes*. Elle est faite de trois stèles tridimensionnelles dont la face avant montre, au moyen d'images photographiées et sérigraphiées, une portion du ciel. Un banc a été installé, et le spectateur, de ce point de vue, est confronté à un univers à la fois réel et imaginaire. Un univers qu'il expérimente dans une relation de continuité physique entre son propre imaginaire, l'image photographique décomposée et la réalité (le vide entre les oeuvres). Au temps réel, s'ajoute la dimension d'un temps différé, d'une expansion spatio-temporelle que l'artiste réussit à créer avec ses matériaux. Le nuage, lieu de la mouvance, de l'insaisissable, se dessine entre les stèles et se développe grâce à la ruse photographique. «Le nuage, écrit Sylvie Janelle, a un statut particulier dans l'histoire de l'art : parce qu'il est diversiforme, il fait frémir la rigidité linéaire du dispositif perspectiviste». L'oeuvre de Linda Covit, tout en ouvrant la voie vers l'infini de l'imaginaire, révèle une approche interdisciplinaire éclatée qui va de la photographie, à la sérigraphie, à la sculpture monumentale.

L'inscription de la sculpture dans l'espace public soulève des difficultés sur les plans techniques et administratifs, et sur celui de la réception[4]. Pour mener à bien une stratégie de conquête territoriale, en gardant un oeil ouvert sur les influences socioculturelles, le monument, comme l'écrit Rosalind Krauss, (et la sculpture monumentale), doit établir une relation entre un site et une représentation abstraite de ses éléments. Le problème vient peut-être que «nous continuons à appeler "sculpture" toutes oeuvres d'art en trois dimensions qui ne sont ni sculptées ni moulées. Elles sont édifiées, comme en architecture, ou construites comme une machine» (Herbert Read).

La sculpture publique a plusieurs défis à relever. Ceux, notamment, de s'inscrire dans un lieu réel et de façonner une relation intime entre le spectateur et l'objet. Ce qui correspond à la signification du mot "public" donnée par Vito Acconci : «L'espace doit être public en ce sens que c'est un lieu de rencontres, de discussions et d'échanges. En d'autres termes, cela devient un lieu où bougent les esprits. L'art public doit prendre en considération le site, la sculpture et les spectateurs pour former des interrelations entre la forme et l'usage à l'intérieur d'une logique sculpturale et environnementale.»

La sculpture monumentale est une *invitation au voyage*. Un voyage d'ordre perceptif et esthétique à partir d'un lieu privilégié. Le visiteur, en parcourant cet espace, développe un lien d'intimité qu'il voudra partager avec d'autres par la suite, établissant des points de rencontre entre l'oeuvre et la société : la sculpture monumentale devenue un support d'expression. ◆

1 Il faut souligner que le C.A.C.Q.M. a déjà réalisé plusieurs symposiums de sculpture : "Lachine, carrefour de l'art et de l'industrie" en 1985 et 1986; "La Prairie en fête"; en 1988, à Lachine, "Un lieu, propositions pour un Musée plein-air". Il a également collaboré au symposium de Laval en 1990.

2 Parallèlement au 1er Salon international de la sculpture extérieure de Montréal, une exposition intitulée *Aux quatre vents* se tiendra dans un hangar du Vieux-Port. L'événement réunira les oeuvres d'une cinquantaine d'artistes.

3 Jean-Marc Poinsot, "In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine", *Qu'est ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 322-329.

4 Il faut lire l'article de Gaston St-Pierre sur le "problème" de la sculpture publique : "La fonction publique — Sculpture moderne en position d'extériorité", *Espace*, vol. 5 no. 3, printemps 1989, pp. 10-11.

Public art, and more precisely large-scale sculpture, will occupy an important place this summer in the 350th anniversary celebrations of Montreal. The Centre des arts contemporains du Québec à Montréal has organized the first *International Exhibition of Outdoor Sculpture*, to include the realization of large-scale sculptures at the Vieux-Port. At the same time as this important event, the exhibition *Aux quatre vents* (To the Wind) will present the works of some fifty artists. It is time that large-scale sculpture be freed from its restrictive position, and attributed a role that draws on collective values. Public sculpture is faced with several challenges, and it is through events like this that the links between large-scale sculpture and society will be discovered. Public art encourages communication, humanizes the environment, and aims to serve as a "civic" symbol of our contemporary reality.