

L'art public à l'épreuve du vivre ensemble

Laurent Vernet

Numéro 127, hiver 2021

Sortir
Come Out

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/95141ac>

[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

Vernet, L. (2021). L'art public à l'épreuve du vivre ensemble. *Espace*, (127), 10–13.

L'ART PUBLIC À L'ÉPREUVE DU VIVRE ENSEMBLE

Laurent Vernet



Tiffany Shaw-Collinge, *pehonan*, 2018. Quartzite, bois, acier patiné et acier poli avec un fini miroir, 1,7 x 12 x 5,5 m. Δó° (ĨŃĪW) River Lot 11 ∞, Indigenous Art Park, Edmonton. Photo : Conor McNally.

« Cette œuvre évoque les morts. Notre peuple n'est pas mort, nos cérémonies ne sont pas mortes. Notre culture, notre langue, nos cérémonies sont bien vivantes et à célébrer. »

Elle-Máijá Tailfeathers, cinéaste membre des communautés Pieds-Noirs et Samis¹

À Calgary, les automobilistes qui empruntent la route transcanadienne peuvent apercevoir, au pied du Parc national olympique du Canada, l'œuvre *Triassic Towers* de l'Étatsunien Del Geist. Commandée en 2015, dans le cadre de la construction d'un échangeur reliant l'autoroute à la Bowfort Road, l'œuvre marque l'arrivée ou le départ à l'est de la métropole albertaine. S'inscrivant en continuité dans les recherches de l'artiste sur les sciences naturelles, l'œuvre – plus fréquemment appelée « Bowfort Towers » – tend à révéler des couches d'histoire locale. L'œuvre monumentale comprend quatre structures faites chacune de trois poutres d'acier intempérique (dit Corten) s'élançant en hauteur, à travers lesquelles sont disposés, comme s'ils étaient en flottage, des spécimens de Rundle Rocks, cette roche que l'on ne retrouve que sur le territoire provincial. La structure quadripartite découle d'une attention pour le nombre quatre, faisant ici référence à la culture des Nations Kainai, Piikani et Siksikas, qui forment la Confédération des Pieds-Noirs (en anglais : *Blackfoot Confederacy*), l'œuvre se trouvant sur leur territoire traditionnel. Ce sont des sages Pieds-Noirs, dont Geist préférera taire les noms², qui lui ont présenté l'importance de ce nombre dans leur culture puisqu'il réfère aux quatre éléments, aux quatre saisons et aux quatre étapes de la vie.

La réception de cette œuvre par des membres des communautés autochtones, recensée dans les médias albertains après son installation en août 2017, reflète cette réaction de l'artiste Crie Yvonne Jobin qui y voit une citation des rites funéraires des Nations de la région : « Dans mon esprit, je trouvais que ça ressemblait à une tour d'inhumation³. » Faisant le même constat en regard de la composition de *Triassic Towers*, l'artiste de la Nation Siksiká Adrian Stimson détaille les pratiques funéraires qui sont évoquées : « Dans notre réserve ici, nous avons des lieux de sépulture. Traditionnellement, les Pieds-Noirs inhumaient les leurs dans les arbres, soit sur des plateformes, soit attachés aux branches. Tout de suite, la chair de poule monte, et je me dis : c'est un endroit où je ne dois pas être et que je dois respecter. Tout de suite, je me retourne et je quitte cet endroit⁴. » En écoutant ces voix se superposer, on comprend que le groupe sculptural réalisé par un non-autochtone symbolise, pour la communauté, la mort de ses ancêtres, mais aussi de ses membres

vivants. C'est ce qu'on peut lire dans une lettre signée par des artistes de la Confédération des Pieds-Noirs : « Non seulement cette installation est un rappel blessant de l'injustice de nos proches disparus, mais elle évoque aussi la dépossession violente de nos modes d'existence culturels et cérémoniels. Il y a une profonde ironie à dévoiler une œuvre qui nous rappelle les politiques gouvernementales génocidaires et assimilatrices, peu après le 150^e anniversaire du Canada⁵. »

Alors que l'épisode de *Triassic Towers* a contribué à effriter la confiance des citoyen.ne.s de Calgary envers le programme d'art public de la municipalité, il fait désormais école à titre d'exemple à ne jamais reproduire. Il est par exemple cité dans la section sur l'appropriation culturelle du rapport sur l'iniquité dans le champ de l'art public de l'association *Americans for the Arts*⁶. Cette controverse est surtout une illustration probante de discrimination systémique, comme l'énonce Michelle Robinson, première candidate autochtone à se présenter comme conseillère lors des élections municipales de Calgary en 2017 : « Il y a une raison pour laquelle les Autochtones ne font pas partie des conseils communautaires et ne sont pas inclus dans une vision d'ensemble (...). Nous sommes dans une période de réconciliation. Nous sommes dans une période où nous parlons de l'inclusion des Autochtones et nous ne la voyons toujours pas, même au simple niveau des politiques artistiques⁷. » Robinson note à ce titre qu'il n'y avait pas de représentants des communautés autochtones parmi les membres du comité de sélection de *Triassic Towers*.

Art public et réconciliation

À la lumière du choc qui a été vécu à Calgary, résultat d'un processus qui a manqué de transparence et de concertation, la nécessité de décoloniser cette pratique institutionnelle qu'est l'art public ne fait aucun doute. Cela dit, de tels épisodes de dissension, aussi éloquentes soient-ils, ne sont aucunement nécessaires pour prendre la pleine mesure des effets de la discrimination systémique en art public. Jean-Philippe Uzel, dans un rapport publié en 2017, observait la quasi-absence d'œuvres permanentes réalisées par des artistes autochtones parmi le millier que l'on retrouve sur l'île de Montréal, ce qu'il expliquait ainsi : « Cela n'est pas sans rapport avec le fait que les jurys sont très homogènes culturellement et font peu de place aux artistes ou experts autochtones⁸. » Depuis la publication de cette étude, Nadia Myre (Alonquine) et Ludovic Boney (Wendat) ont inauguré des œuvres, grâce aux programmes municipal et provincial d'art public, ce qui contribue à améliorer de manière graduelle la représentation autochtone sur le territoire montréalais. Cela dit, le Service de la culture de la Ville de Montréal a mandaté, en 2020, une firme pour l'accompagner dans le développement d'un programme d'art public dédié aux artistes autochtones⁹. La métropole québécoise suit l'exemple d'autres institutions canadiennes comme le Conseil des arts d'Edmonton, qui ont mis en place des projets d'art public dont l'une des prémisses est la



Rafael Sottolichio, *Intérieurs*, 2014. Parc Bélanger-Chateaubriand, Montréal. Organisme MU. Photo : avec l'aimable permission de l'artiste.

reconnaissance des territoires traditionnels, et qui reposent sur des processus transparents et inclusifs, à l'image des manières de faire de ces communautés¹⁰.

pehonan est l'une des six œuvres que l'on retrouve au Indigenous Art Park d'Edmonton, lequel fut inauguré en 2018. Signifiant « un lieu d'attente » en crie, *pehonan*, de l'artiste et architecte Métis Tiffany Shaw-Collinge, invite au rassemblement, tout en rappelant que le secteur de la rivière Saskatchewan Nord où se trouve le parc est, depuis des milliers d'années, un lieu de rencontre. L'œuvre s'articule autour d'un cercle et prend la forme d'un amphithéâtre à quatre niveaux, dont chacune des contremarches est recouverte d'un matériau qui réfère à une époque différente, soit : la pierre pour évoquer la préhistoire, le bois pour rappeler les forts construits par les Métis, l'acier intempérique pour symboliser le présent et l'effacement culturel (puisque'il s'oxyde), puis l'acier poli miroir pour refléchir à l'avenir. Si l'œuvre aborde les questions de la parole et de l'écoute, la démarche qui a soutenu la création des six œuvres témoigne également de préoccupations pour la rencontre et l'échange. Le projet du parc porte le toponyme de ᐃᓄᓄᓄ (ÎNÎW) River Lot 11[∞] et signifie en crie « Je suis de la terre », il fait également référence

au terrain qui fut la propriété du Métis Joseph McDonald. Ce projet a été porté par un comité formé de membres de la Confédération des Premières Nations du Traité n° 6 et de la Nation Métisse de l'Alberta, ainsi que d'ainé.e.s et d'artistes de la région. Des visites de sites et des ateliers, sous le commissariat de Candice Hopkins, citoyenne de la Première Nation Carcross/Tagish, ont permis aux 16 artistes autochtones de partout au Canada, sélectionné.e.s pour développer une proposition artistique, de prendre part à un partage de connaissances. Finalement, ces manières de faire de l'art public bénéficieront à l'ensemble des citoyen.ne.s, dont les artistes, puisqu'elles reposent sur des modèles de participation plus ouverts et horizontaux.

D'autres manières d'être ensemble

Lors d'une présentation à Montréal, en janvier 2019, la directrice de The Power Plant Contemporary Art Gallery de Toronto, Gaëtane Verna, exprimait que la diversité culturelle est la pierre

angulaire des actions de cette galerie publique¹¹. Parlant de sa démarche qui vise à créer des ponts entre l'art contemporain et les publics, Verna soulignait qu'un centre en arts visuels doit être, à travers ses expositions, ses programmes publics et ses employés, le reflet du contexte dans lequel il évolue – ce qui est particulièrement significatif dans cette métropole où la moitié de la population est née à l'étranger. Alors que ces considérations éthiques sont de plus en plus au cœur des pratiques des institutions du monde de l'art, elles doivent aussi guider les actions des responsables de programmes d'art public, car il s'avère primordial que les artistes qui travaillent dans les espaces et bâtiments publics soient plus à l'image des citoyens qui les fréquentent. Les espaces publics sont les lieux d'apprentissage du vivre ensemble : ce sont ces endroits où, en cohabitant avec des inconnus, les individus remarquent leurs ressemblances et apprivoisent leurs différences¹². Installées au cœur de ces dynamiques urbaines, les œuvres d'art public sont autant de gestes politiques de la part des institutions qui les initient; des gestes qui doivent désormais être pensés dans une perspective d'équité et de représentation.

« On remarque que plusieurs artistes montréalais issus de la diversité se sont illustrés dans le domaine de l'art public à Montréal¹³. » Cette analyse d'Uzel, rédigée au passé, l'amène à observer que l'univers du street art et des murales a permis à plusieurs artistes émergent.e.s issu.e.s de la diversité d'être présent.e.s dans les espaces publics de la métropole. Des organismes comme MU ont, entre autres, contribué à ce que des artistes comme Rafael Sottolichio, né au Chili, puissent réaliser des œuvres ambitieuses et donc s'établir sur la scène artistique. *Machine consciente* (2011) ou encore *Intérieurs* (2014), qui s'inscrivent dans une recherche sur l'espace urbain, son histoire et ses résident.e.s, font désormais partie du paysage montréalais. Dans la foulée, plusieurs des pratiques analysées dans ce dossier démontrent que des organismes artistiques dédiés aux formes temporaires ou éphémères qui sont présentées, voire développées, à même le tissu urbain, à l'instar de DARE-DARE, à Montréal, ou du 3^e impérial, à Granby, sont des acteurs d'inclusion dans le monde de l'art.

La table est mise pour revoir, pour réinventer les processus institutionnels propres à l'art public de manière à ce qu'ils soient plus transparents et inclusifs à l'égard de tous. Pour y arriver, il faudra cependant avoir le courage politique de sortir des sentiers battus.



Historien de l'art et urbanologue, **Laurent Vernet** est titulaire d'un doctorat en études urbaines de l'Institut national de la recherche scientifique. Chercheur invité au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, ses travaux abordent, dans une perspective sociologique, les modes de production et de réception des œuvres d'art dans les espaces publics. De 2009 à 2018, il a travaillé au Bureau d'art public de la Ville de Montréal. Il a animé l'émission *Art massif* (Savoir Média, 2020), une série d'entrevues avec des artistes sur leurs réalisations en art public.

1. Elle-Máijá Tailfeathers, citée dans Brandi Morin, « Blackfoot artists call Calgary art installation 'theft of culture' », CBC, 14 août 2017. (Traduction libre de l'auteur). [En ligne] : bit.ly/3mUKrIL.
2. Voir Anna Junker, « Artist behind controversial artwork says he's 'sorry if anyone feels offended' », *Calgary Herald*, 6 août 2017. [En ligne] : bit.ly/2TVAXKH.
3. L'artiste Crie Yvonne Jobin citée dans Carolyn Kury de Castillo, « 'It looks like a burial tower': Controversy over Calgary's new public art project », *Global News*, 6 août 2017. (Traduction libre de l'auteur). [En ligne] : bit.ly/2JGurMj.
4. Adrian Stimson cité dans Jill Croteau, « Rejected Siksika artist weighs in on controversial Bowfort Towers », *Global News*, reportage de 1 min 57 s. (Traduction libre de l'auteur). [En ligne] : bit.ly/2GwKYRN.
5. Lettre collective citée dans Brandi Morin, *op. cit.* (Traduction libre de l'auteur).
6. Patricia Walsh, Amina Cooper, Chris Guerra, Susan Lambe, Julia Muney Moore et Ruri Yampolsky, *Cultural Equity in the Public Art Field*, Washington, Americans for the Arts, Public Art Network, 2020, 16 pages. [En ligne] : bit.ly/3mWulhK.
7. Michelle Robinson citée dans Carolyn Kury de Castillo, *op. cit.* (Traduction libre de l'auteur).
8. Jean-Philippe Uzel, *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*, Conseil des arts de Montréal, 2017, p. 46.
9. Service de la culture, *Budget 2021 et Programme décennal d'immobilisations 2021-2030. Présentation à l'intention des membres de la Commission sur les finances et l'administration*, Ville de Montréal, 24 novembre 2020, p. 15. [En ligne] : bit.ly/3qKGJEF.
10. Le Conseil des arts de Winnipeg a mis en œuvre un projet d'art public autochtone pour le Air Canada Park, nommé *This Place On Treaty 1 Territory & the Homeland of the Métis Nation*.
11. Gaëtane Verna, « Diriger un musée tout en étant pressé et inadapté », Conférences ICI, École des arts visuels et médiatiques, Université du Québec à Montréal, 31 janvier 2019, 57 min 42 s. [En ligne] : bit.ly/36mSvLZ.
12. Je m'appuie sur la définition de Cynthia Ghorra-Gobin, « Réinvestir la dimension symbolique des espaces publics », dans *Réinventer le sens de la ville. Les espaces publics à l'heure globale*, Cynthia Ghorra-Gobin (dir.), Paris, L'Harmattan, p. 5-15.
13. Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 44.