

La sculpture sur la place, une promesse

Patrick Blouin

Number 54, Spring 1969

Au delà de la sculpture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58179ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

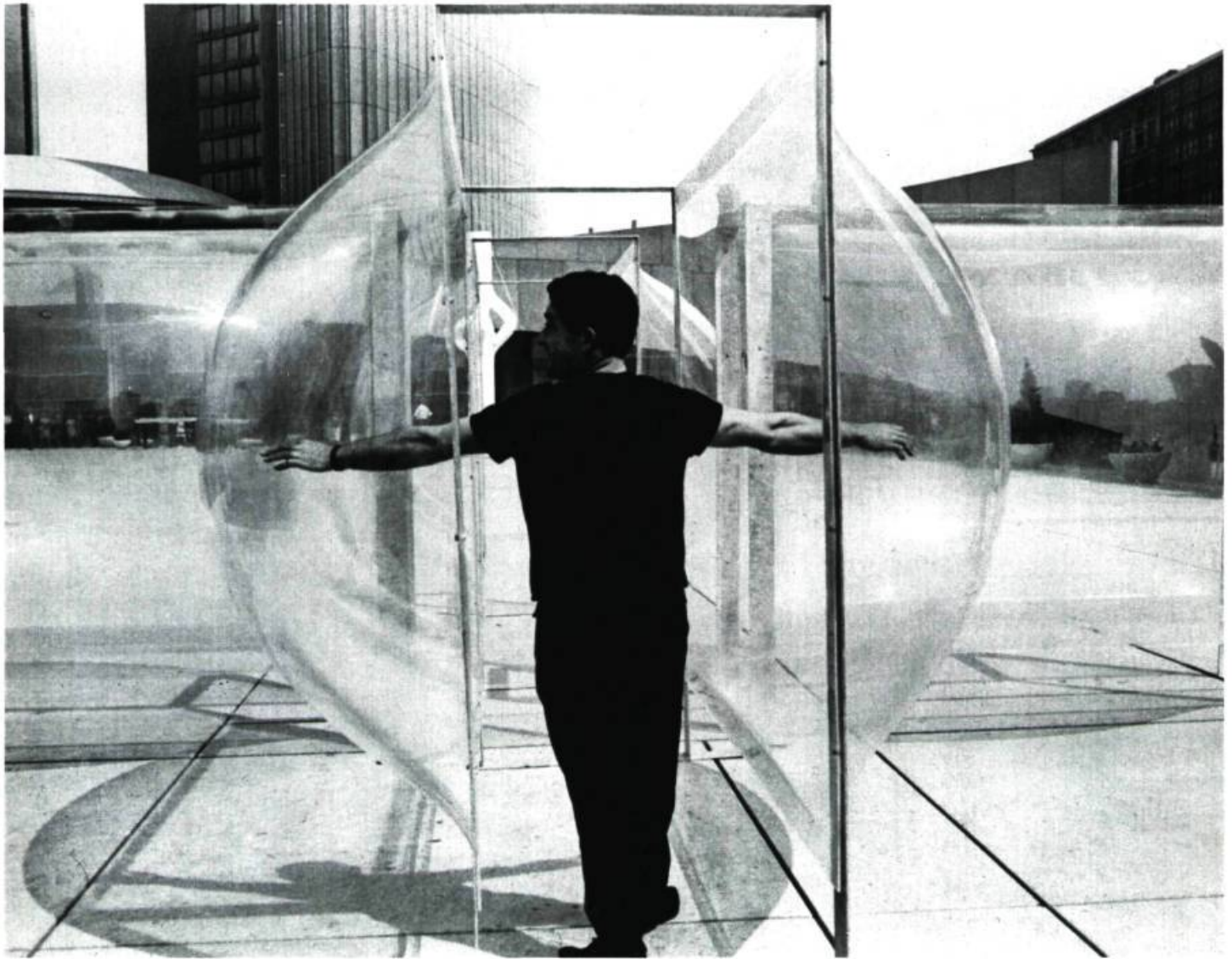
Cite this article

Blouin, P. (1969). La sculpture sur la place, une promesse. *Vie des Arts*, (54), 27–31.



SCULPTURE AU DELÀ

la sculpture sur la place, une promesse



Les LEVINE. All Star Cast, 1967. Acrylique et acier. H. : 7' ; L. : 10' ; P. : 20' (2,14 x 3,05 x 6,1m).

Un mouvement significatif presque simultané se dessine à travers le Canada depuis quelques années, la sculpture sort des Musées, des Galeries et des Ateliers, pour venir s'installer là où elle doit résider de droit et par nécessité, sur la Place. Sur la place, c'est-à-dire dans l'environnement urbain, à la rencontre de la grande masse et bientôt, souhaitons-le, comme partie intégrante du relief de la Cité. Ce développement récent est encore relativement limité quant à ses applications positives en milieu urbain, mais il s'impose de manière irréversible par le truchement d'actions vigoureuses et directes telles que les symposiums, les confrontations et les grandes expositions extérieures.

Le symposium de la Montagne (Montréal), en 1964, "le premier symposium international de sculpture organisé en Amérique du Nord", a été un événement marquant, une amorce déterminante du mouvement latent. Il permit la confrontation d'artistes de réputation internationale dont les Canadiens Vaillancourt et Roussil, confrontation qui révéla sur place la vitalité de la sculpture canadienne. La sculpture en tant qu'art spectaculaire venait à la rencontre du grand

public, s'offrant à sa curiosité, à son étonnement et parfois à son amusement. Depuis, ces manifestations se sont multipliées, à Alma, à Québec et à travers le Canada, durant l'année du Centenaire, démontrant sans ambiguïté que la sculpture a maintenant acquis la vigueur et l'agressivité lui permettant de se confronter à l'échelle monumentale.

Le déroulement des symposiums a, entre autre, révélé que la formule du fait-sur-place-devant-tout-le-monde était déjà dépassée. De nombreux jeunes artistes de l'école expérimentale travaillent maintenant directement avec l'industrie qui souvent leur fournit assistance technique et pratique, et matériaux. Au symposium de High-Park en 1967, par exemple, plusieurs artistes attendaient ou expérimentaient sur le site pendant que leurs œuvres étaient exécutées en usine.

D'autres événements parfois spectaculaires ont contribué à réinstaller la sculpture sur la place, à la réintégrer dans les activités urbaines. L'Expo 67, entre tous, lieu de prédilection, a démontré l'utilisation systématique de sculptures en relation avec différents systèmes d'activités et types d'espaces.



Page ci-contre: Hugh LEROY. Four Elements Column, 1967. Fibre de verre fini époxy. H. : 18' ; D. : 25"/73" (5,5m x 63,5/185,45cm).

Ci-dessus: Charles DAUDELIN. Sculpture-fontaine (photo C. F. Payne).

Ci-contre: Nobuo KUBOTA. Sans titre, 1967. Acier peint. H. : 12' ; L. : 18' ; P. : 10' (3,65 x 5,48 x 3,04m).

Un réseau omniprésent de sculptures venait se superposer, s'intégrer dans le plan d'ensemble, renforcer et relier les multiples réseaux de circulation piétonnière, de transport en commun, de zones de services, de canaux et de mobilier extérieur, coordonner le dialogue entre l'espace, l'architecture et les divers patterns de mouvement.

Les œuvres d'artistes canadiens réparties dans des espaces clés sur le site ont rempli en général avec grand succès le rôle d'ordonnateurs, de catalyseurs d'environnements, dont certains constitués d'éléments architecturaux de factures très diverses, et illustré les multiples fonctions remplies par la sculpture en relation avec les divers systèmes en présence. Des pièces importantes installées aux Places d'Entrée et aux points d'articulation majeurs, accueillaient les visiteurs. Le "Phare du Cosmos" de Trudeau affirmant avec force son identité devant la toile de fond de la structure massive et puissante d'un pavillon thème dont elle semble garder l'entrée, dominait efficacement la Place de l'Univers. Le "Moïse" de Sorel Etrog animait et structurait l'espace relativement indéfini qui s'étendait devant le terrain du Pavillon des États-Unis. "Dyad" de Robert Murray articulait de son élan classique la Place d'Arrivée Ouest de l'Île Notre-Dame. "Transcendance" de Fuhrer, sur la Place d'Arrivée Est de



cette même île, ralliait et disciplinait par son geste autoritaire un espace incertain et mouvementé, cerné par les méandres du minirail, la voie élevée de l'Expo-Express et les vagues pointues du Pavillon de l'Allemagne.

Des pièces à l'échelle des sous-places, des zones de service, ou des petits parcs aménagés entre les pavillons complétaient le réseau auquel participaient aussi les sculptures des Pavillons. A l'entrée de la Place des Nations, un groupe de cinq "Super-personnages" ("Consequence") de Jordi Bonet établissait le lien entre l'échelle monumentale des éléments architecturaux et celle des promeneurs. D'autres pièces réussies et d'expressions fort diverses s'intégraient tantôt joyeusement, tantôt solennellement, dans les espaces pour lesquels elles avaient été conçues, telles que "Envol" de Sorel Etrog devant la Galerie d'Art du Pavillon Canadien, "Migration" de Robert Roussil devant le Jardin des Etoiles, "Passe-Partout", la femme surmultipliée et en activité perpétuelle de Michael Snow au Carrefour International, "Callooh-Callay" aux formes et couleurs dynamiques de Françoise Sullivan, entre la Belgique et le Japon.

A l'Expo 67, le public et les autorités ont pu enfin, à l'échelle d'un environnement complexe, évaluer le rôle déterminant et l'apport positif et original de l'œuvre sculptée.

La grande exposition extérieure "SCULPTURE 67", organisée sous les auspices de la Galerie Nationale, sur la Place de l'Hôtel de Ville de Toronto, a, de son côté, permis d'apprécier des œuvres de grande classe dans un milieu actif. Mais nous attendons encore le temps où l'on pourra

sphinx des Egyptiens, l'Athéna Promachos de Phidias, le David monumental de Michel-Ange étaient autant de réponses puissantes et appropriées aux espaces de leurs temps, mais il nous faut aujourd'hui découvrir des solutions encore plus radicales, dans nos canyons d'acier, de béton et de verre. La sculpture doit maintenant se confronter et rivaliser avec les dimensions, les espaces, les techniques et la dynamique de l'ère de l'exploration spatiale. Les maxi-sculptures deviennent nécessaires pour établir le dialogue avec les gratte-ciel, pour servir d'intermédiaires dans la relation entre l'individu et les proportions démesurées des édifices, pour redéfinir l'espace utile du piéton et répondre d'une manière positive au nouveau rythme de perception visuelle issu de l'accélération du déplacement dans la cité.

L'Expo 67 nous a fourni un exemple ambitieux de cette nouvelle tendance, une pièce venue de l'extérieur, la composition superlative de Calder qui s'impose sur la terrasse élevée de l'île Ste-Hélène, traitant d'égal à égal avec les pavillons et les structures puissantes des ponts avoisinants et liant avec force l'espace environnant.

Actuellement, c'est cependant surtout aux États-Unis que la maxi-sculpture trouve ses possibilités réelles de développement comme on peut le constater à travers les structures mastodontes et dépouillées de Tony Smith, les œuvres de Barnett Newman, George Rickey, Rosenthal, Milkowski, de Robert Grovesnor, celles de Calder ou encore l'immense sculpture de Picasso sur la nouvelle place du centre civique de Chicago. Mais l'un des exemples les plus intéressants de



Armand Vaillancourt. Projet de sculpture pour San Francisco, U.S.A.

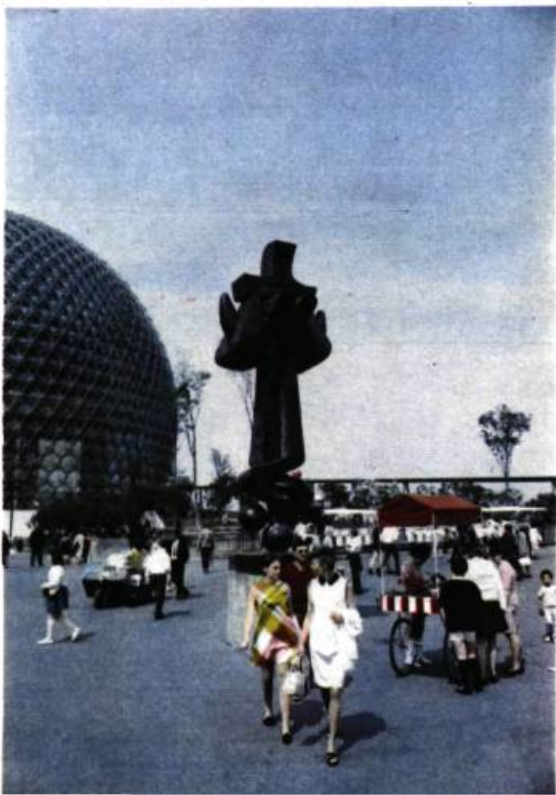
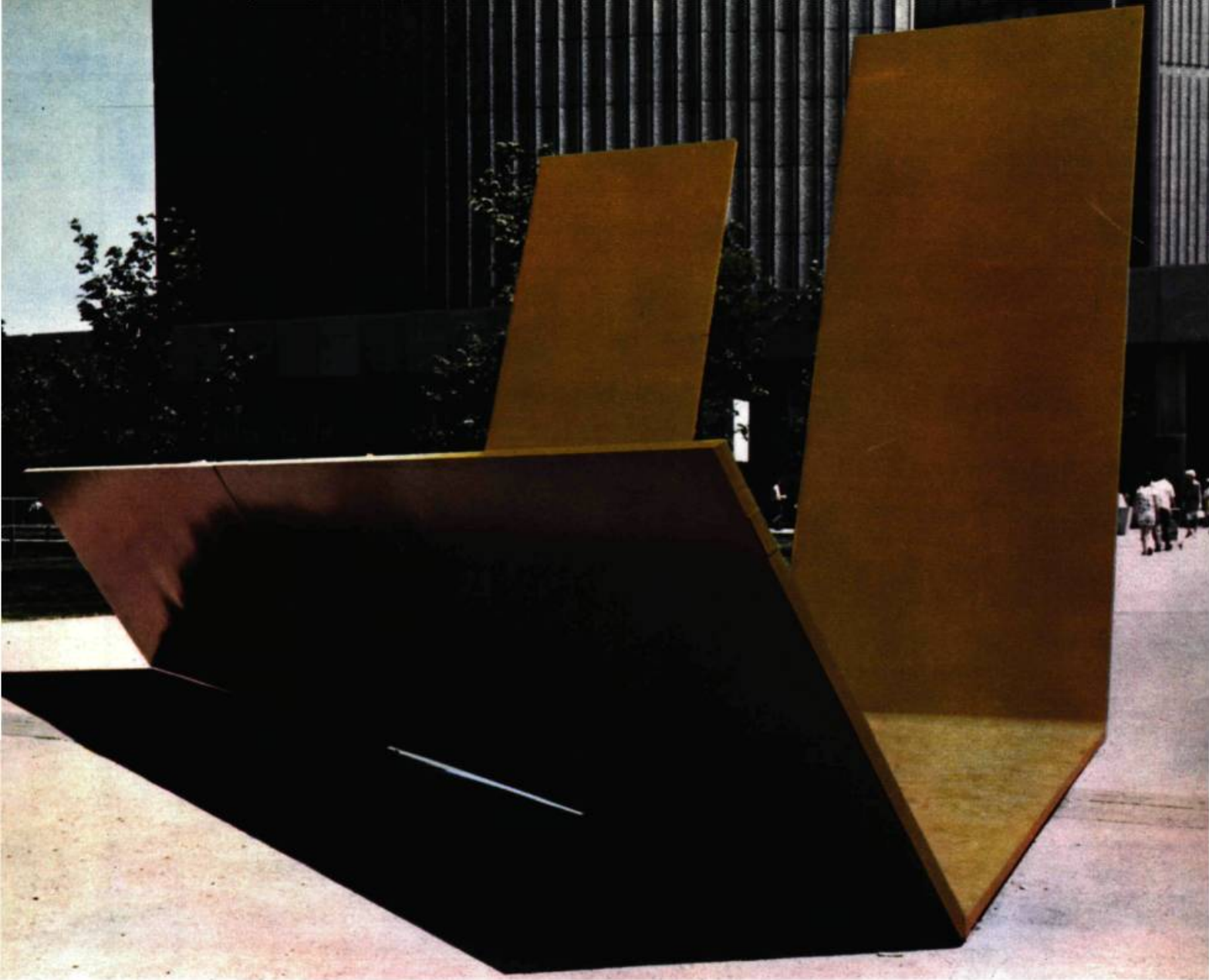


côtoyer couramment le long de nos trottoirs et dans nos espaces libres ces exercices rigoureux de Hugh Leroy, Michael Cooke, Robert Murray et Lorcini, ces transparences fragiles des Les Levine, ces constructions éphémères de Ian Baxter, ces pièces intrigantes de Handy et de Snow. Plus récemment, l'été dernier, l'exposition organisée à Stratford présentait de nouveau un ensemble de pièces représentatives dont certaines, monumentales, qui n'attendent que l'occasion de se confronter à la super-échelle de notre environnement, tels les monolithes architecturaux de Zelenak, les totems architecturaux de Murray ou les sculptures cinétiques, quoique parfaitement immobiles, de Nobuo Kubota. Dans ces deux cas, les œuvres marquantes démontraient les multiples possibilités de vocabulaire, d'échelle, de matériau et suscitaient à l'imagination, l'éventail des utilisations à envisager aux différentes échelles et selon les besoins spécifiques des lieux d'activité urbaine, utilisations illustrées par Expo 67 dans son cadre particulier.

L'événement le plus significatif pour l'environnement urbain à relever, à travers et même en dehors de ces manifestations, c'est le développement d'une nouvelle échelle, celle de la maxi-sculpture, se préparant à répondre à la nouvelle échelle civique du continent. Les obélisques et les

ce courant nous est fourni par le travail entrepris par Armand Vaillancourt pour l'Embarcadero Park Plaza de San Francisco. Là, Vaillancourt, lauréat d'un concours international, travaille en collaboration extrêmement étroite avec une équipe d'architectes, d'urbanistes, de paysagistes et d'ingénieurs à la mise en chantier d'une sculpture-fontaine géante développée dans une optique de grand événement civique. Conformément à l'esprit des nouvelles techniques d'approche aux problèmes complexes du milieu, par lesquelles le processus de conception globale est réinventé et redécouvert, cette œuvre se concrétise à l'intérieur du cadre et en fonction des objectifs de l'ensemble. Cette pièce, alliant les volumes, les sons, les éclairages et la trame visuelle et sonore de jets d'eau bouillonnants, incorpore des circulations et des espaces accessibles aux piétons en un environnement total. Composée de blocs de béton de quatre pieds et demi par onze et pesant jusqu'à seize tonnes chacun, elle occupera avec son bassin, vingt-cinq mille pieds carrés sur les quatre acres de la place.

Dans un autre ordre d'idées, un développement extrêmement important quant aux perspectives d'orientation future s'affirme en complément des expériences mentionnées précédemment. La sculpture isolée de l'architecture par l'avène-



Ci-dessus: Robert MURRAY. Cumbria, 1967. Acier "Cor-Ten" peint.
H. : 15' ; L. : 30' (4,57 x 9,14m).

Ci-contre: Sorel ETROG. Moise, 1967. Bronze.

ment de l'ère industrielle et le cloisonnement des disciplines, retrouve sa place intégrée dans l'œuvre architecturale. Témoins les puissantes intégrations de Bieler, Comtois et Vaillancourt à l'extérieur et à l'intérieur des halls d'entrée des pavillons de l'Administration à l'Expo 67, préparées en collaboration avec l'architecte Irving Grossman. Témoins aussi les recherches de Robert Downing et Bieler pour les murs-rideaux en béton du Bâtiment des Sciences Médicales de l'Université de Toronto, ou encore celles de Bieler dans l'étude des formes sculpturales de la structure en béton du Whitby Hospital (Whitby, Ontario).

Toutes ces entreprises menées simultanément, et de nombreuses autres telles que les expérimentations d'environnement total d'artistes comme Blazejc et Levine, préfigurent l'ère nouvelle de la sculpture, signifiant la promesse de sa réintégration prochaine, définitive et à part entière, dans les multiples aspects et activités du milieu construit.

PATRICK BLOUIN