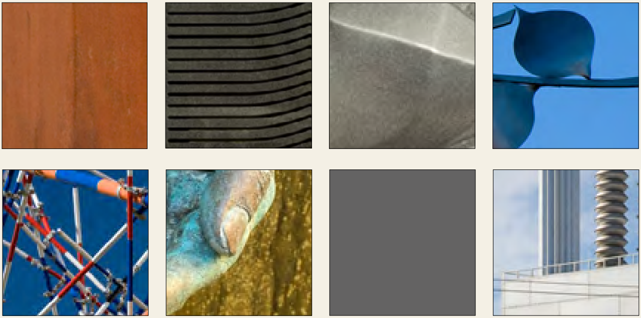
Pascale Beaudet

L'Art public à Montréal

À PROPOS DE QUELQUES ŒUVRES EXTÉRIEURES

NOUVELLE ÉDITION

REVUE ET AUGMENTÉE



Vertiges
JEAN YVES COLLETTE ÉDITEUR

Pour commencer la visite de l'exposition et la lecture du catalogue…

L'exposition *L'Art public à Montréal. À propos de quelques œuvres extérieures* a été tenue au Centre d'exposition Circa, du 24 février au 24 mars 2007, et un catalogue a été publié dans la foulée. Dans ce lecturiel, vous pourrez voir les photos de l'exposition et lire les textes du catalogue.

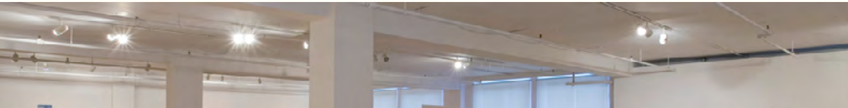
À l'origine, mon intention était de présenter des œuvres récentes des deux programmes qui permettent aux artistes d'intervenir de façon permanente dans l'espace urbain montréalais : la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du ministère de la Culture et des Communications (communément appelé 1 %) et le programme d'art public de la Ville de Montréal. J'ai laissé à une autre occasion de recherche les œuvres à vocation temporaire.

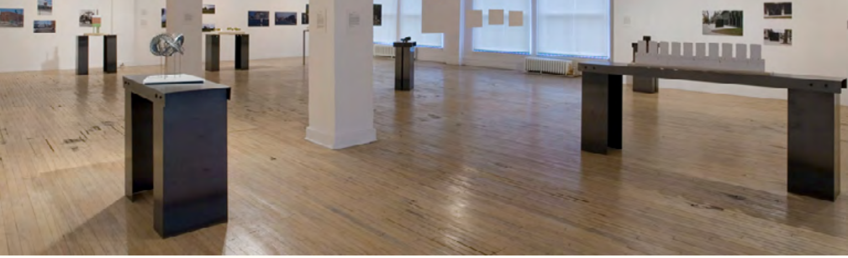
Toutefois, l'art public est riche d'une multitude d'œuvres et il fallait restreindre le champ. J'ai alors choisi de me concentrer sur l'art qui se pratique à l'extérieur, les œuvres auxquelles on a accès plus facilement, du moins en général. Huit artistes ont été retenus dans un premier temps avec une œuvre pour chacun. Puis, le projet évoluant, j'ai ajouté une deuxième œuvre pour chaque artiste, ce qui explique certaines exceptions aux règles de départ.

Ces seize œuvres illustrent tous les cas de figure en matière d'occupation de l'espace urbain : dans un square ou un parc, sur une place, en façade d'édifice, sur un rond-point, dans une cour intérieure, sur une terrasse surélevée, sur un toit et comme écran délimitant deux espaces. Ce faisant, chacune trouve une façon originale de revendiquer sa place sur un site. La fonction des œuvres, très souvent, est celle de repère urbain ; elles figurent aussi comme mémorial, lieu de contemplation ou sculpture-fontaine. La pratique artistique de chacun a été adaptée aux contraintes de l'art public et cela, sans qu'elle soit dénaturée.

On trouvera le travail de Jocelyne Alloucherie, Marie-France Brière, Michel de Broin, Linda Covit, Yves Gendreau, Michel Goulet, Francine Larivée et Gilles Mihalcean ; plusieurs d'entre eux ont déjà exposé à Circa. Artistes de différentes générations, ils explorent chacun des thèmes ou des styles qui leur sont propres. La diversité et le dynamisme de l'art public à Montréal se retrouveront dans l'exposition plutôt qu'une incertaine homogénéité stylistique.

La plupart des œuvres occupent des lieux publics très achalandés, mais certaines sont dissimulées au regard ou sont dans des lieux où l'on ne va que pour des raisons précises. C'est une invitation à aller les voir et, pour celles du centre-ville, à se transformer en « marcheur culturel » ; la marche est un acte de résistance selon les auteurs Paul Virilio et Michel de Certeau, un moyen de faire décélérer le temps et de réintroduire le corps et la mémoire dans la vie quotidienne. Plusieurs œuvres se sont ajoutées récemment au cœur de la ville, créant un maillage assez dense d'œuvres réparties sur plusieurs époques et il est possible d'en voir bon nombre *pedibus cum jambis.*





Pour chaque œuvre, la documentation existante était différente. C’est pourquoi elle repose avant tout sur des photos, lesquelles ont été prises en majorité par Guy L’Heureux, à qui j’adresse des remerciements chaleureux. Les maquettes n’étant pas toujours disponibles, j’ai eu recours à d’autres documents : modèles réduits, plans ou dessins pour mettre en valeur un aspect particulier. Certaines œuvres sont des tours de force techniques, d’autres sont des merveilles de poésie ou d’exploration de l’espace, qui prennent en compte l’architecture urbaine ou s’amusent à la commenter visuellement.

L’exposition n’aurait pas été possible sans la participation de la Direction régionale de Montréal et du Service de l’intégration des arts à l’architecture et à l’environnement du ministère de la Culture et des Communications, ainsi que de la Ville de Montréal, direction du développement culturel et des bibliothèques, et de sa commissaire à l’art public, Francyne Lord. Merci de cet indispensable soutien. Je remercie aussi toute l’équipe de Circa et, bien sûr, les artistes.

L’île de Montréal compte des œuvres remarquables et cette exposition cherche à leur donner une visibilité. Certaines œuvres d’art public sont considérées comme des sous-produits de l’art d’exposition, qui serait plus authentique. L’exposition, je l’espère, convaincra de la nécessité des programmes d’art public.

Pascale Beaudet, Ph.D.
Auteure et commissaire indépendante

Photographies de Guy L'Heureux illustrant l'exposition
L'art public à Montréal. À propos de quelques œuvres extérieures
tenue au Centre d'exposition Circa, à Montréal,
du 24 février au 24 mars 2007.

Jocelyne Alloucherie

Œuvre de jour

2000

Collège Gérald-Godin
15 615, boulevard Gouin Ouest, Montréal
Arrondissement L'Île-Bizard-Sainte-Geneviève

Architectes : Saucier, Perrotte, Desnoyers, Mercure & Associés

Fabrication et installation : Granit Montval

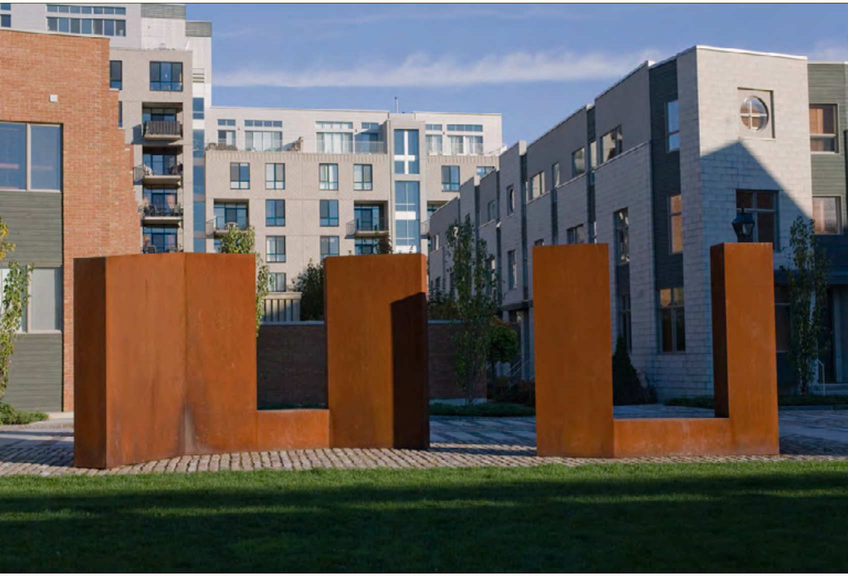
Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du MCCQ

Photographie : Guy L'Heureux

Cette sculpture-fontaine de granit prend place au centre de la cour intérieure de l'ancien noviciat des pères de Sainte-Croix, bâti en 1932 dans un style qui s'inspire de l'architecture lombarde du XIe siècle. C'est maintenant l'un des pavillons du cégep Gérald-Godin, dans l'ouest de l'île, à Sainte-Geneviève. Dans ce lieu presque complètement clos et dont la vocation religieuse transparaît encore, l'intervention artistique se développe de manière très différente d'une œuvre-signal placée au centre d'un carrefour ou d'une autre en périphérie d'un bâtiment.

Dans cet espace protégé coule un filet d'eau ; l'œuvre est davantage sculpture que fontaine. Se moulant à l'esprit du lieu, deux « tables » de pierre se font face, dans un dialogue subtil où la blancheur du granit répond à la pierre calcaire de l'édifice et où les courbes des blocs s'incurvent en réponse aux ogives des arcs de la colonnade.

En plein air, mais dans un contexte plutôt minéral, l'œuvre prend des résonances géologiques et s'enfonce dans un sol aux strates différenciées, à l'image d'un ruisseau coulant dans un environnement rocheux. Ce choix de creuser la dalle de pierre constitue une reprise plastique et symbolique du nom de la municipalité de Pierrefonds, voisine de Sainte-Geneviève. L'horizontalité de l'œuvre contribue à son insertion dans le site et les arbres colorent de leurs ombres le blanc du granit.



Porte de jour

2004

Square Dalhousie (dans le Vieux-Montréal)
entre les rues Berri et Saint-Hubert, devant l'ancienne gare Dalhousie
Arrondissement Ville-Marie

Architecte de paysage : Robert Desjardins, Ville de Montréal

Installation et fabrication : Paul Duchaîne

Programme d'art public de la Ville de Montréal

Photographie : Guy L'Heureux

Cette « Porte » s'insère dans la trame irrégulière du nouveau square Dalhousie, réalisé en 2004, qui est un espace urbanisé, une cour agrémentée de végétaux, selon la définition contemporaine du square. Il existait au XIX^{e} siècle un autre square Dalhousie, élégant, recherché par la bourgeoisie montréalaise, mais qui disparut dans l'incendie de 1852. Le square actuel est partiellement encadré par l'ancienne gare Dalhousie, qui abrite aujourd'hui les locaux de répétition d'une école de cirque et par les rues Berri, Saint-Hubert et la voie surélevée de la rue Notre-Dame. Le tracé au sol du square multiplie les rappels historiques : il indique l'emplacement de l'ancienne Porte de Québec des fortifications et ressuscite certaines des voies ferrées menant à la gare. L'espace étant très ouvert, se constituant comme voie de passage entre deux rues, la sculpture permet un temps d'arrêt dans l'itinéraire sans obstacle d'un point à un autre.

Proche de la pratique en galerie de l'artiste, l'œuvre se veut une réflexion non seulement sur l'architecture, mais une architecture affectée par le temps. Cette porte métaphorique est aussi un fragment, comme si un ancien bâtiment était rebâti, et fait naître de nouvelles perspectives sur les édifices qui se trouvent du côté du fleuve. Le rythme binaire de l'œuvre est accentué par les formes des plaques d'acier Cor-ten*, qui s'ouvrent comme des fenêtres sur les édifices résidentiels des alentours. Selon le moment de l'année ou du jour, les ombres viennent ajouter leur découpe sur l'œuvre et en modifier la perception.

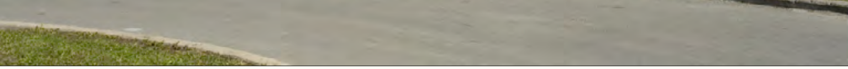
* Appelé aussi acier autoprotecteur ou intempérique, qui se protège de la corrosion atmosphérique par la formation d'une couche d'oxyde.

Jocelyne Alloucherie vit et travaille à Montréal. Au cours des ans, son œuvre nous montre, à travers des configurations complexes, une quête explorant de manière poétique des notions relatives à l'image, à l'objet et au lieu. Elle a réalisé quelques sculptures publiques à Montréal ; une première pour le jardin de l'Hôpital Notre-Dame, en 1996, une deuxième dans le cloître du collège Gérald-Godin, en 1998 ; une troisième a été intégrée à l'aménagement du square Dalhousie, en 2004. Une œuvre conçue pour le Jardin botanique a été inaugurée en mai 2007.

Plusieurs prix lui ont été décernés, notamment le Prix du Gouverneur général en arts et arts médiatiques du Conseil des Arts du Canada, en 2000, le Prix Paul-Émile-Borduas, en 2002, et la bourse de carrière Jean-Paul-Riopelle du Conseil des arts et des lettres du Québec, en 2007.

http://www.jocelyneallouchérie.com

Marie-France Brière



Le Miroir aux nuages, dix formes de la fortune

1999

Pavillon Albert-Prévost de l'Hôpital du Sacré-Cœur
6555, boulevard Gouin Ouest, Montréal
Arrondissement Ahuntsic-Cartierville

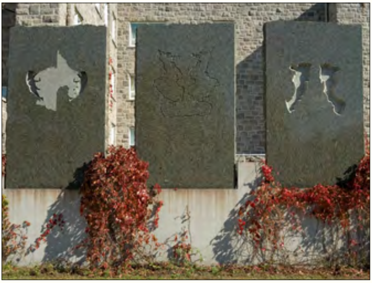
Architectes : Dominique Coletti, Lemay et associés

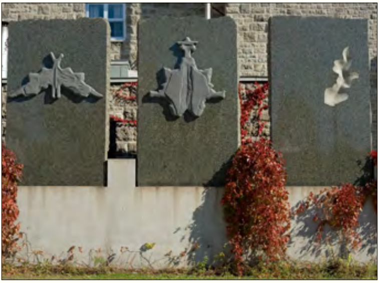
Fabrication et installation : Atelier Formaviva

Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du MCCQ

Photographie : Guy L'Heureux

Les dix plaques de granit s'alignent le long de l'entrée de l'aile Camille-Laurin du pavillon Albert-Prévost, qui accueille des malades psychiatriques. L'œuvre avait notamment pour mandat de camoufler la chaufferie d'un bâtiment voisin. Placées dans l'axe de l'accès principal du nouvel édifice, les plaques de granit rythment l'arrivée des patients et des employés. Les contraintes d'une œuvre liée à un hôpital sont plutôt lourdes, l'idéal étant de faire oublier aux patients où ils sont. Le style minimaliste, aux résonances contemplatives de Marie-France Brière convenait au lieu ; en détournant légèrement la référence à la psychiatrie, son œuvre s'adapte au contexte tout en restant poétique.





Les images gravées sur le granit sont des interprétations des dix dessins du test de Rorschach. Inventé par un psychiatre suisse, en 1921, le test se base sur l'analyse de taches d'encre pour tracer le profil psychologique des patients. Refaçonnant les taches, l'artiste a projeté sur elles des paysages lacustres, des abris primitifs, des animaux symboliques. L'œil vagabonde sur les formes incisées dans la pierre, ce qui déclenche les associations ; pour ma part, j'y ai vu des îles inconnues, des êtres ailés étranges ou des feuilletages organiques.

La diversité des images et des textures est créée notamment par le travail en creux et en relief et par le choix de deux types de granit, brun pour la plaque, noir pour les motifs. Ces derniers, parce qu'ils sont dépolis, se détachent davantage sur un fond lisse qui reflète le ciel. Nature et culture s'unissent dans une œuvre où la pensée et l'imaginaire ne sont pas dissociés.

Ondes

2005

École de musique Schulich de l’Université McGill
555, rue Sherbrooke Ouest, Montréal
Arrondissement Ville-Marie

Architectes : Saucier + Perrotte

Fabrication et installation : Atelier Formaviva

Politique d’intégration des arts à l’architecture et à l’environnement du MCCQ

Photographie : Guy L’Heureux

L’œuvre est ici placée tout près du bâtiment, à l’instar de la statue de la reine Victoria, devant le pavillon Strathcona, tout à côté. Elle est donc un repère visuel, qui identifie le bâtiment tout en ayant son propre discours. En harmonie avec l’édifice, dont l’entrée est fortement structurée verticalement, l’œuvre se distingue par sa compacité tout en étant solidaire du site par ses matériaux et sa volumétrie.

À l’origine, la proposition de l’artiste était fondée sur l’onde dans la diversité de ses manifestations, de l’onde sismique à l’onde sonore : « Il y a, dans cette idée, l’approche contrastée de l’immobilité de la sculpture telle que je la pratique, avec l’image mouvante des données, dans cette transcription graphique de l’onde. Exploitation de la minceur et de l’ouverture. L’expérience résulte d’un mouvement répété, cartographié dans le bloc, en fines couches de béance et d’opacité. Lire dans le noir lustré du granit, l’expression des formes de l’espace et du temps[1]. »

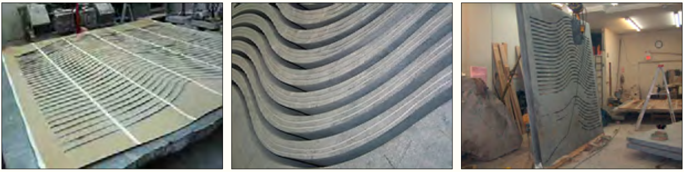
La massivité sombre du granit est contrebalancée par les incisions créant la transparence. La délicatesse des découpes et leur symétrie, ainsi que le poli du granit permettent au paysage de s’insérer dans la sculpture et qu’elle soit visitée par des effets lumineux, qui perturbent

---

[1] Marie-France Brière, extrait du texte de présentation de l’œuvre.

l'image et créent d'autres ondes.

La réalisation de l'œuvre a été un défi technique : inciser les ondes dans le granit ne pouvait se faire que dans treize plaques de faible épaisseur, qu'il a fallu réunir ensuite au millimètre près. Des photos de la fabrication donnent une idée de sa complexité.



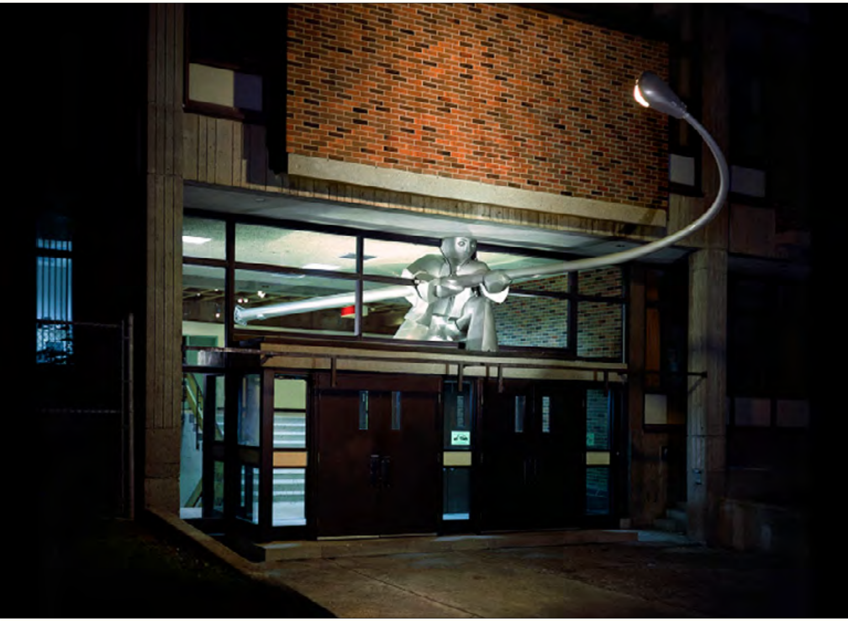
Photographie : Marie-France Brière

Marie-France Brière : Mon travail prend appui sur la nécessité de redéfinir certains paramètres liés à la pratique de la sculpture en repensant les gestes qui y sont associés. L'exposition « Foyer » (Centre d'exposition Plein sud, 2000) résulte d'un travail d'expérimentation où les concepts de durée sont remis en jeu, questionnant l'aspect irréversible et destructeur du feu qui ravage sans distinction et à jamais. « Nimber le lieu » (Optica, 2004) amorce un dialogue avec la poussière issue des manœuvres de coupe d'un bloc de marbre blanc. « Les Bouches de l'ombre » (Galerie B-312, 2005) introduit d'autres moyens afin de rendre à la sculpture une certaine mobilité participant d'un mouvement oscillatoire entre substance sonore et discours du regard.

Mon expérience artistique se prolonge dans plusieurs réalisations dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du gouvernement du Québec. Ces insertions dans la communauté offrent à chaque fois des œuvres contextuelles matérialisant différentes explorations. Parmi celles-ci, le *Cirque lunaire,* Cinémathèque québécoise (1998) ; *Le Miroir aux nuages, dix formes de la fortune,* Hôpital du Sacré-Cœur (1999) ; *Le Puits,* salle André-Mathieu, Laval (2000) ; *Éole,* École nationale d'aérotechnique, Saint-Hubert (2002) ; *Le Pont,* Musée ferroviaire canadien, Saint-Constant (2003); *Ondes,* Université McGill (2005); *Figures en lisières,* Université Concordia (2011); *Cascade d'eau en rivière,* Centre aquatique Desjardins, Saint-Hyacinthe (2012); La Mue partenaire, Hôpital du Haut-Richelieu (2018).

http://www.mfbriere.ca

Michel de Broin



L'Éclaireur éclairé

2000

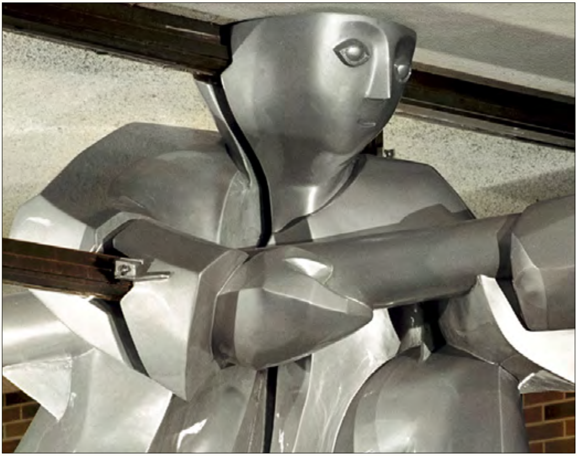
Centre de formation professionnelle Daniel-Johnson
1100, boulevard du Tricentenaire, Montréal
Arrondissement Rivière-des-Prairies–Pointe-aux-Trembles

Architecte : Rodolphe Ocsay

Fabrication : Michel de Broin, Stéphane Beaulieu, Valérie Blass, Sarla Voyer

Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du MCCQ

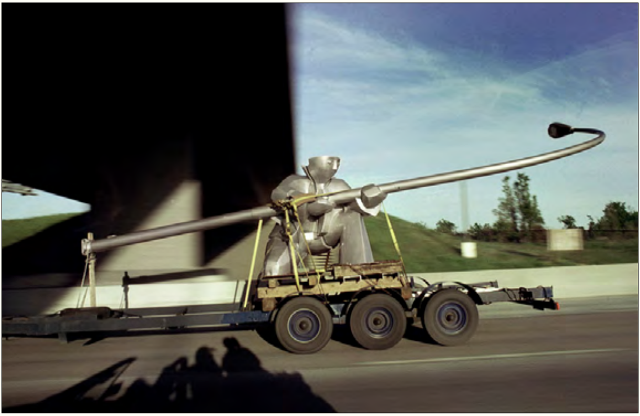
Photographie : Michel de Broin



Photographie : Michel de Broin

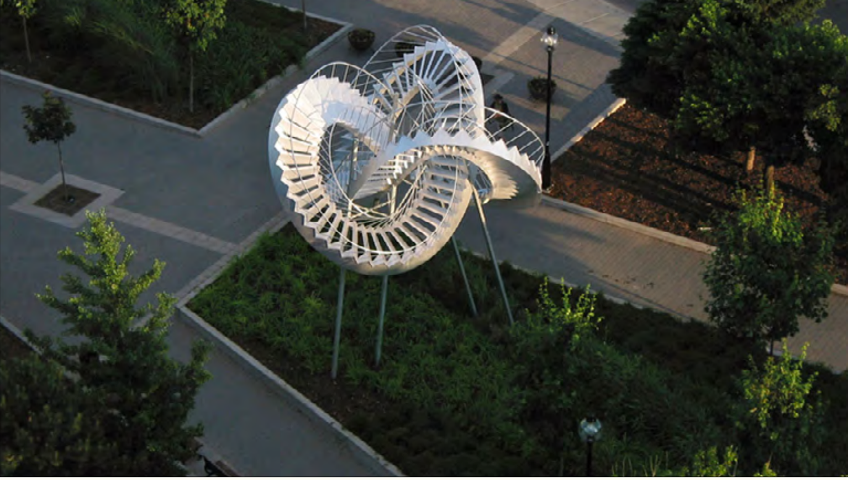
Les édifices publics sont souvent des lieux dont la moindre parcelle est mobilisée par sa fonction. Dans ces conditions, définir un espace réservé à une œuvre devient un casse-tête, parfois résolu de manière inattendue et inventive par le comité et l'artiste. Au centre Daniel-Johnson, l'espace de l'une des entrées avait été choisi par le comité. Pour sa première œuvre d'art public, l'artiste est intervenu en intervenant dans les fenêtres au-dessus des portes et en établissant une continuité entre l'intérieur et l'extérieur.

L'œuvre, qui émerge de la façade de l'édifice, distingue cette entrée des autres, ce qui était l'un des buts recherchés, car l'école, très vaste, est située en retrait d'un vaste îlot longé par le boulevard du Tricentenaire. La solution trouvée par l'artiste est innovatrice : tout autre dispositif installé dans les fenêtres n'aurait pu être vu d'aussi loin. Et ce transpercement de la façade est un défi lancé à l'architecture.



Photographie : Emmanuelle Léonard

Le personnage qui soutient le réverbère, aux formes rondes et stylisées, s'inspire de figures peintes, dans les années 1930, par Kasimir Malevitch. Pris au premier degré, le personnage est engagé dans une action surprenante, sinon absurde ou même délinquante ; mais l'œuvre possède aussi une dimension métaphorique ; la lumière que l'éclaireur répand sur l'entrée se projette aussi sur lui, à l'image de la connaissance qui renvoie à elle-même.



Révolutions

2003

Parc Maisonneuve-Cartier
1425, rue Cartier (métro Papineau), Montréal
Arrondissement Ville-Marie

Architecte paysagiste : Joanne Proulx, Ville de Montréal

Fabrication : Che Bourgault (métal), Guillaume Labelle (géométrie),
Hans Martin Jan (technicien), Jean-Pierre Bourgault (conseiller)

Programme d'art public de la Ville de Montréal

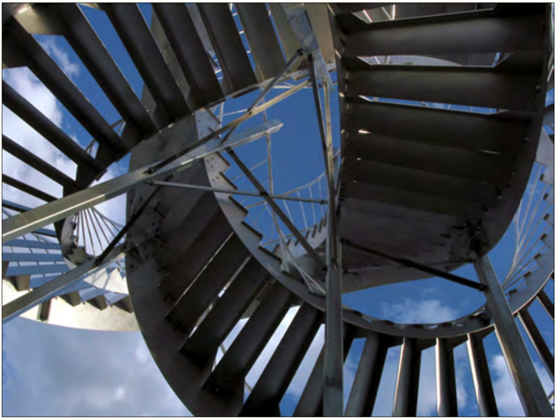
Photographie : Michel de Broin

Cette œuvre a été réalisée dans le cadre du réaménagement du parc Maisonneuve-Cartier, parc qui comprend l'édicule du métro Papineau. Étant donné les nombreux arbres de bon calibre déjà plantés et la végétation prévue, la sculpture devait se développer en hauteur, pour être un repère visuel ; un autre mandat était de favoriser l'appropriation du parc par les résidants du quartier.

Dans un parc, une œuvre joue un rôle signalétique qu'elle ne remplit pas de la même façon lorsqu'elle est située près d'un édifice. Du haut de ses huit mètres, la structure d'aluminium marin de

Révolutions domine le parc sans l'écraser, en partie parce qu'elle se développe horizontalement. Parmi toutes les références que l'artiste a combinées – nœud de trèfle, escalier mécanique du métro, manège, allusion au *Monument à la III^e^ Internationale,* de Vladimir Tatline (1920), pont Jacques-Cartier – les escaliers montréalais se distinguent plus que les autres. Leur étonnante mise en contexte est significatrice des habitudes de l'artiste, qui détourne sens et matériaux. Ici, la verticale de l'escalier est subvertie par la boucle horizontale du nœud et l'escalier tourne inlassablement sur lui-même.

Le titre laisse percer d'autres intentions : révolutions des planètes, des manèges ou des horloges, révolution politique (ce qui est aussi en lien avec Tatline). La politique ne serait-elle qu'un éternel recommencement ? L'artiste désigne aussi la face utopique de l'art : le *Monument* de Tatline était irréalisable ; l'utopie, qu'elle soit politique, sociale ou artistique, comporte ses errances.



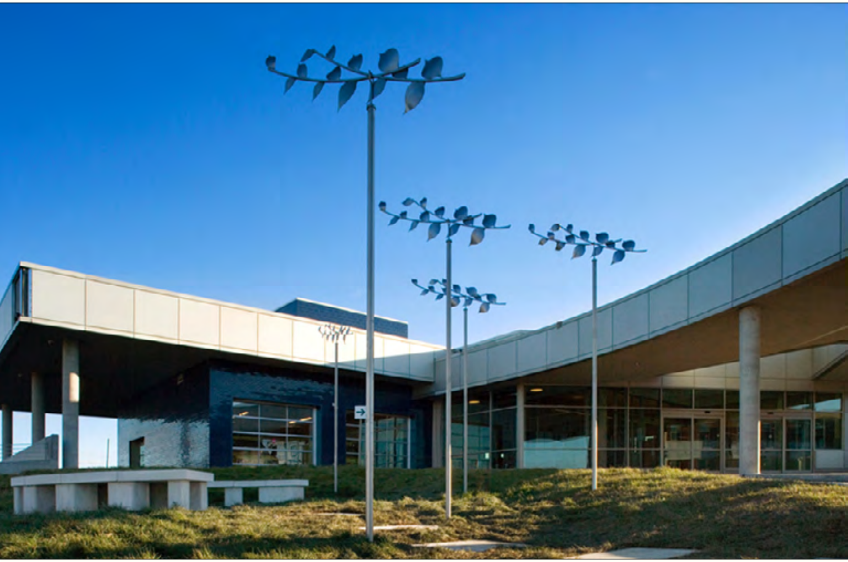
Photographie : Michel de Broin

Né en 1970 à Montréal, **Michel de Broin** vit et travaille à Berlin et Montréal. Il a reçu plusieurs bourses et prix, dont la bourse de la Krasner-Pollock Foundation, en 1999, et le prix Pierre-Ayot de la Ville de Montréal, en 2002. Il a bénéficié de plusieurs résidences d'artistes à l'étranger. À Montréal, les citoyens peuvent notamment voir *Révolutions* au parc Maisonneuve-Cartier (2003), *L'Éclaireur éclairé,* au Centre de formation professionnelle Daniel-Johnson, à Pointe-aux-Trembles (2000), et *Dendrites,* place de l'Aviation-civile-internationale (2017). Il a réalisé *Airline,* en 2006, pour l'aéroport international Pearson de Toronto et a été invité à créer *Majestic* pour la New Orleans Biennale de 2011, œuvre maintenant installée en permanence au Musée des beaux-arts du Canada. Son travail a été présenté dans de nombreuses galeries et institutions au Canada et à l'étranger.

Les œuvres de Michel de Broin incarnent les aspirations utopiques modernes tout en cherchant à échapper à leur nature contraignante. L'intérêt de son projet tient au doute qu'il sème quant au pouvoir et à la valeur des idées, ce qui l'oblige à les mettre véritablement au travail face aux exigences du réel.

http://micheldebroin.org

Linda Covit



Petite place

2006

Hôpital Santa Cabrini,
5655, rue Saint-Zotique Est, Montréal
Arrondissement Rosemont–La-Petite-Patrie

Architecte : Robert Bianchi, Bianchi et Voisard, architectes

Fabrication des mobiles : Michel Bernier

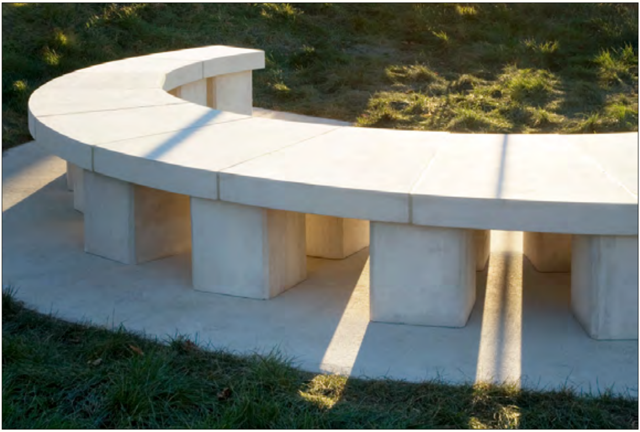
Fabrication du banc : Arco Cie de pierre

Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du MCCQ

Photographie : Marc Cramer

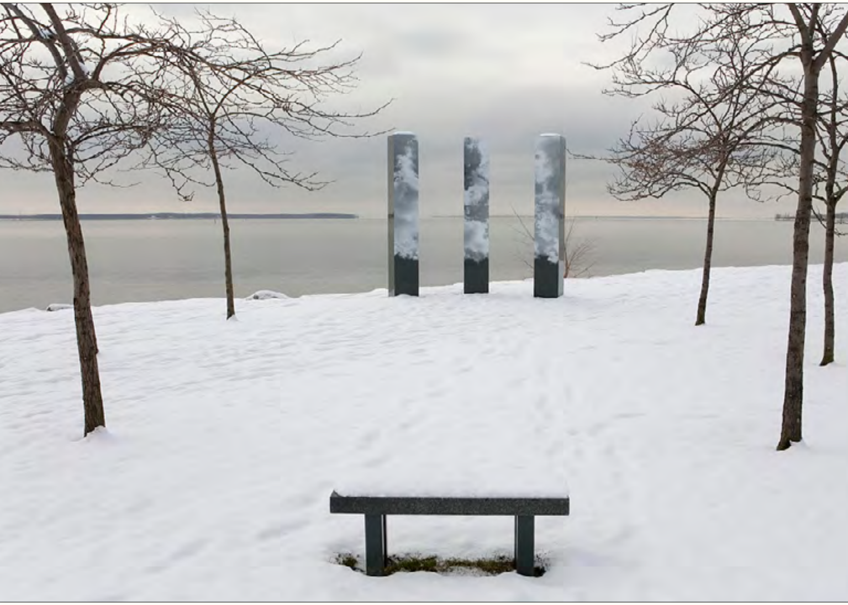
Les deux œuvres de l'exposition cherchent à communiquer un sentiment d'harmonie dans des contextes très différents ; l'harmonie intérieure est sans doute plus difficile à trouver à proximité d'une salle d'urgence que dans un parc. C'est néanmoins un défi que l'artiste a choisi d'affronter. Le « programme » de l'œuvre demandait à l'artiste d'être « attentif » à l'idée de *piazzetta,* qui avait été à l'avant-plan de la conception du tout premier bâtiment de l'hôpital, en 1960, bien que l'espace accordé soit plutôt un terre-plein circulaire entouré par la rampe d'accès à la salle d'urgence, soit un espace qui confine au non-lieu tel que Marc Augé l'a défini*. C'est cet espace que l'œuvre réussit à requalifier ; elle lui redonne une cohésion et un sens.

* Dans son livre *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris, Seuil, 1992.



Photographie : Marc Cramer

Un banc pas tout à fait comme les autres, fait de calcaire de l'Indiana, et dont la largeur croît de 40 cm à 1,25 m, est entouré par des mobiles dont les feuilles s'inspirent de l'*echinacea purpurea,* une plante médicinale. Des érables de Norvège sont placés à proximité du banc. Sur un plan plus formel, l'horizontale du banc et les verticales des mobiles se conjuguent pour créer une œuvre qui s'inscrit dans une courbe et, qui plus est, dans une pente. Dans cet espace aménagé pour des fins essentiellement fonctionnelles, l'œuvre donne une occasion de s'isoler un moment de la réalité de l'hôpital. Formant un îlot de verdure dans un environnement surtout minéral, elle humanise le lieu par ses qualités plastiques et spirituelles.



Theatre for Sky Blocks

1992

Parc du Fort-Rolland, boulevard Saint-Joseph, Montréal
Arrondissement de Lachine

Œuvre, créée pour le Salon international de sculpture extérieure de Lachine de 1992, intégrée depuis à la collection d'art public de la Ville de Montréal

Restauration : Dolléans Art Conservation

Photographie : Guy L'Heureux

Le maire Guy Décary a été un précurseur en démarrant une collection d'art public exceptionnelle, à partir de 1985, dont la Ville de Montréal a maintenant hérité et qui est actuellement sous la responsabilité du Musée de Lachine. Les parcs riverains du lac Saint-Louis, dont le parc du Fort-Rolland, ont été progressivement occupés par une cinquantaine de sculptures. Choisie par la Ville de Lachine, l'œuvre a d'abord été vue au Vieux-Port, dans le cadre d'un symposium de sculpture organisé par Dominique Rolland, avant d'intégrer son site permanent.

Dès le début de sa carrière, l'artiste a été influencée par l'art japonais, et particulièrement par les jardins. Dépouillement et regard tourné vers l'intérieur caractérisent son art, qui s'inspire toujours du site. Installée face au lac Saint-Louis, l'œuvre est un support à la contemplation de la nature, en même temps qu'elle est une réflexion sur notre place face à celle-ci. Des nuages ont été sérigraphiés sur des colonnes et leur perception change selon les nuances mouvantes de l'eau et du ciel. Pour que le motif du nuage se distingue aisément sur la colonne, et pour que sa qualité évanescente et poétique soit le mieux représentée, l'artiste a passé une journée tête tournée vers le ciel avec son appareil photo. Les planches contact disposées à côté des photos nous montrent le résultat et le choix final de l'artiste.

Les colonnes captent le regard, tout en le laissant aussi s'échapper entre elles. Le lac et le ciel deviennent alternativement point de vue et arrière-plan. Les arbres, prévus dès le début, mais plantés un peu plus tard, s'inscrivent dans le cercle qui unit le banc et les colonnes.

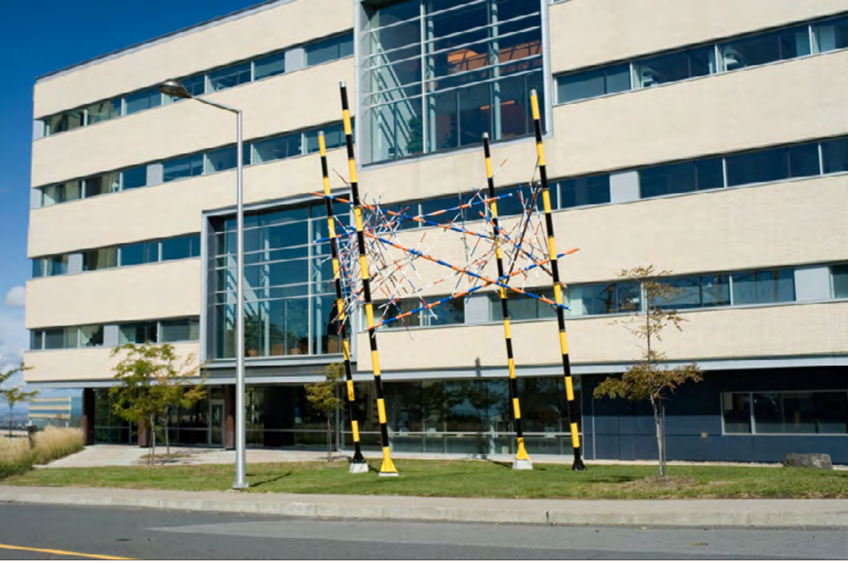
Linda Covit vit et travaille à Montréal. Elle a reçu plusieurs bourses du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Cirque du Soleil, de la Pollock-Krasner Foundation et du Fonds Japon-Canada.

À ce jour, elle a réalisé de nombreuses œuvres d'art public, notamment Lord Stanley's Gift (2017), à Ottawa ; à Montréal, elle a créé le monumental *Havre* (2014) pour le Centre universitaire de santé McGill, *Give Peace A Chance* (2011) au parc du Mont-Royal, *Cæsura* (1991), un monument à la paix au parc Jarry. Pour Toronto, *Light Containers* (2013) au Gramercy Park, *Rose Wall* (2013) pour le Four Seasons Hotel and Residencies, ainsi que *Tracings* (2009) pour Luxe Condominiums. Elle a aussi été invitée à réaliser une œuvre qui a été remise en cadeau à la province du Shandong (Chine), *Saule tortueux / Pin nordique* (2010).

Dans sa pratique en art public, elle est toujours éminemment sensible au lieu où ses œuvres s'inscrivent ainsi qu'aux éléments naturels, qu'ils soient gravés dans le métal ou répartis autour des œuvres.

http://lindacovit.com

Yves Gendreau



Parallélépipède
2005

Pavillon J.-Armand-Bombardier de l'Université de Montréal
5155, chemin de la Rampe, Montréal
Arrondissement Outremont

Anik Shooner, de Menkès, Shooner, Dagenais, architectes

Fabrication des tiges d'aluminium : René Jacques, Métalfab

Installation : Yves Gendreau

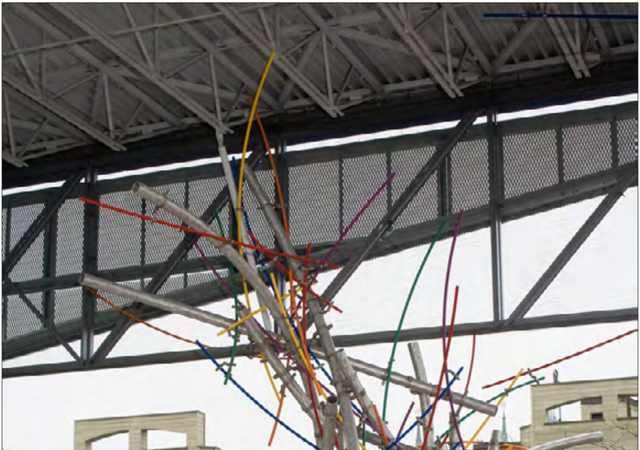
Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du MCCQ

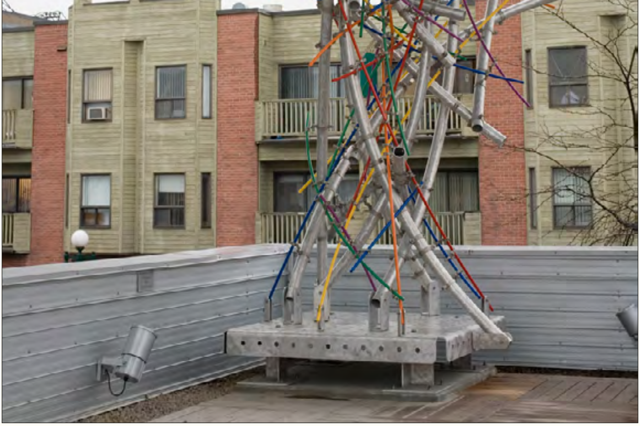
Photographie : Guy L'Heureux

Ce pavillon de l'Université de Montréal innove en rassemblant en un même lieu différentes disciplines scientifiques – la nanotechnologie, la biotechnologie, l'aéronautique, l'aérospatiale et les matériaux nouveaux – pour créer une synergie dans la recherche et l'enseignement. L'œuvre est installée en façade ouest de l'édifice et on peut en avoir toute une série de points de vue puisque l'édifice est situé au sommet du campus, dans un lieu dégagé.

L'œuvre rappelle le passage du temps et les notions d'équilibre et de déséquilibre, d'ordre et de désordre. Les puissantes horizontales du bâtiment sont défiées par les verticales fines et colorées des tiges d'aluminium. Des obliques plus légères parcourent la partie supérieure de l'œuvre, et la mettent en mouvement, comme un échafaudage coloré. Plus géométrique que l'œuvre de Saint-Hyacinthe, moins éclatée, elle semble un hommage paradoxal à l'austérité scientifique.

Fidèle à la pratique de l'artiste, l'œuvre est un chantier, comme il appelle ces assemblages en hauteur qui sont proches de l'échafaudage ludique, solide mais sans référence à une quelconque utilité constructive. Le chaos et le déséquilibre ne sont que des apparences. Bien que les quatre poteaux qui soutiennent les plus petites tiges soient inclinés, cette tour de Pise est stabilisée. Ce chantier, juste un peu plus dépouillé et permanent que les autres, conserve des références aux coloris signalétiques noirs et jaunes de la circulation routière. Parce que les couleurs sont alternées, les tiges les plus petites font penser à des jalons d'arpenteur. Par sa logique sans objet, l'œuvre est une critique de l'activité frénétique qui pousse les humains à édifier, accumuler, théoriser, et ce parfois en pure perte.





Les Feux de la rampe

2006

Centre des arts Juliette-Lassonde
1705, rue Saint-Antoine
Saint-Hyacinthe (Québec)

Architecte : Dan S. Hanganu

Fabrication des tiges d’aluminium : René Jacques, Métalfab

Installation : Yves Gendreau

Politique d’intégration des arts à l’architecture et à l’environnement du MCCQ

Photographie : Guy L’Heureux

Cette œuvre occupe un espace particulier dans la ville : visible de la rue, mais surélevée par rapport à celle-ci, elle est installée sur une terrasse abritée par la partie supérieure du Centre et dynamise l’espace.

Composée d’arcs de cercle entrelacés de manière presque échevelée, la structure présente un élan vertical, à l’image de plusieurs des Chantiers de l’artiste, tout en exprimant aussi quelques poussées latérales. Colorée et abstraite, l’œuvre (le terme de sculpture serait-il approprié, puisqu’elle est plus un rassemblement de vides que de pleins) tient le pari d'être à la fois géométrique et désordonnée, impossibilité qui se constitue et égare le regard, qui tente de suivre toutes les impulsions esquissées.

« Ma proposition se développe autour de la métaphore du feu d'artifice. La figure de l'éclatement qui la caractérise fait ici référence à l'idée de la diffusion et à la force d'impact de la culture dans la communauté. La diffusion est une activité qui permet à la culture d'être accessible aux citoyens, elle génère sa circulation, elle rassemble[1]. »

[1] Yves Gendreau, cité par Francine Girard, « Une sculpture de 3600 livres... expliquée ».

Yves Gendreau est un manipulateur d'espace et de matériaux qui souvent anime ses œuvres par des événements-performances physiquement exigeants, allant à contre-courant d'une logique utilitaire et productiviste.

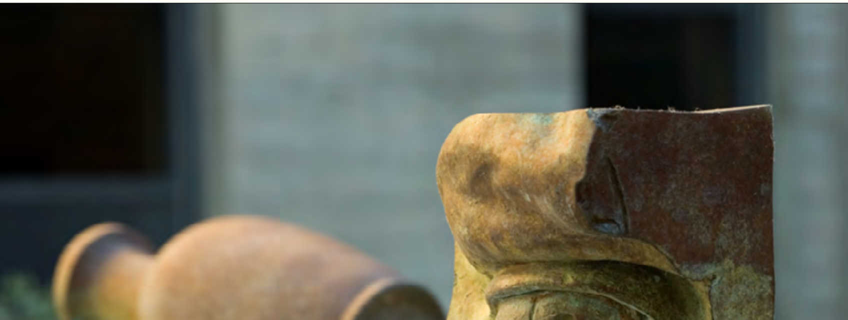
Note de l'auteure : L'artiste n'ayant qu'une seule œuvre d'art public à Montréal, j'ai choisi celle de Saint-Hyacinthe pour compléter l'exposition.

Bâtisseur d'idées instables ou interprète de la construction cacophonique, **Yves Gendreau** propose des chantiers comme calque de l'activité humaine. Ses structures/sculptures ont une facture délibérément saturée, à l'image de nos sociétés complexes qui oscillent entre l'ordre et le chaos. Passionné par les défis techniques, il conçoit des systèmes d'assemblage et explore des concepts esthétiques qui abordent l'idée de transformation, de liens et de mouvement vers l'avenir avec un intérêt marqué pour l'humour, le jeu et la couleur, et pour l'expression conjuguée de flexibilité, de force, de légèreté, d'élégance.

Au cours des deux dernières décennies, son travail a été présenté dans plusieurs expositions, événements et symposiums au Québec, au Canada, en Suisse et en France. Depuis 2000, il a réalisé des œuvres d'intégration à l'architecture pour le ministère des Transport, à Saint-Jean-sur-Richelieu, au pavillon Desjardins de l'Hôpital de Hull, à Gatineau, au pavillon J.-A.-Bombardier de l'Université de Montréal, au Centre des arts Juliette-Lassonde, à Saint-Hyacinthe, ainsi qu'à la station de métro de la Concorde, à Laval et à la promenade Samuel-de-Champlain, à Québec.

Parallèlement à sa pratique, il s'active à la direction technique et administrative du « 3^{e} impérial, centre d'essai en art actuel », à Granby, dont il est membre fondateur.

Michel Goulet



La Conjonction des modèles

2000

Hôpital Notre-Dame-de-la-Merci
555, boulevard Gouin Ouest, Montréal
Arrondissement Ahuntsic-Cartierville

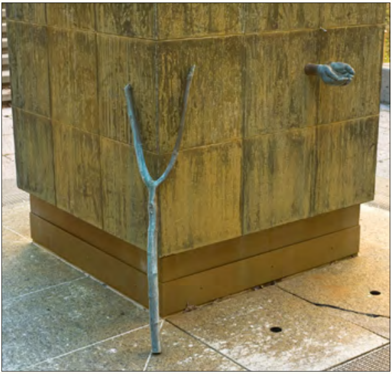
Architecte : Robert Bianchi, Bianchi et Voisard, architectes

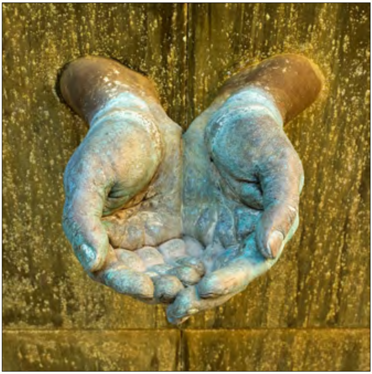
Fabrication : Michel Goulet avec l'aide de Jacques Ladouceur et les services de la Fonderie d'art d'Inverness

Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du MCCQ

Photographie : Michel Goulet

Les œuvres présentées ici sont moins connues que *les Leçons singulières* de la place Roy et du parc La Fontaine. Michel Goulet a réalisé pour les programmes d'art public plusieurs sculptures où l'eau joue le rôle d'un matériau vivant. Cette sculpture-fontaine est installée dans la cour intérieure d'un centre hospitalier, dont fait partie un centre d'hébergement et de soins de longue durée ; la cour est entourée de bâtiments sur trois côtés et son accès est restreint aux employés et aux pensionnaires de l'établissement. L'espace en partie clos d'une cour intérieure favorise une approche réflexive ; pour chaque lieu, les artistes trouvent des solutions plastiques variées, découlant de leur pratique et de leur expérience.



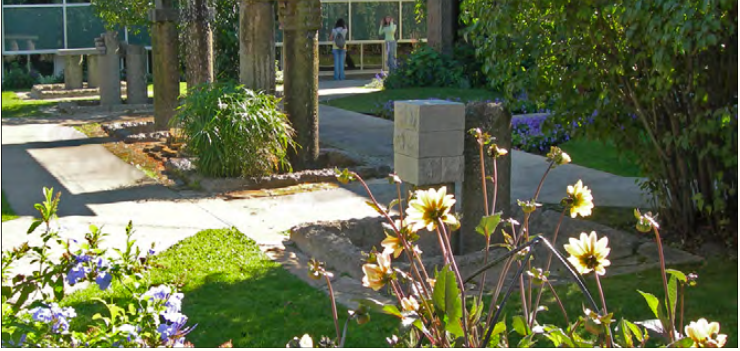


Les différents éléments composant l'œuvre sont rassemblés dans une synthèse remarquable. La partie centrale, un volume lisse et régulier fait de laiton, est entourée par quatre éléments de bronze.

« Ces objets, un œil, un pot, des mains et une branche nous permettent de nommer l'eau en tant que larme, nourriture, purificateur et sève, quatre modèles de l'eau qui accompagnent la vie. Ces éléments sont, de plus, des spécimens qui exemplifient les modes de construction de l'objet, qu'il soit industriel, artisanal ou artistique : matière brute (la branche), matière de référence (l'œil), matière façonnée (le pot), matière d'imitation (les mains)[1]. »

[1] Michel Goulet, extrait du texte de présentation de l'œuvre.

D'une sérénité presque contemplative, l'œuvre offre une vision elliptique de l'être humain dans la nature et de son interaction avec l'eau.



Trait d'union

1984

Bibliothèque Saint-Léonard
8420, boulevard Lacordaire, Montréal
Arrondissement Saint-Léonard

Desmarais, Tornay, Pilon + associés Architectes ; André Cousineau, Architecte

Restauration : Louis Barrette, Métaux ouvrés ; Jean-Luc Gaillard, Maçonnerie L.M.R. inc.

Œuvre restaurée, en 2006, par le Programme d'art public de la Ville de Montréal

Photographie : Michel Goulet

D'abord créée dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du gouvernement du Québec, l'œuvre a été acquise et restaurée par la Ville de Montréal. Installée à côté de l'entrée de la bibliothèque, elle se situe dans un espace protégé, encadré sur deux côtés par des bâtiments, et partiellement fermé par une colonnade sur l'autre. Le trait d'union du titre réfère à la continuité que l'œuvre instaure entre la bibliothèque et l'hôtel de ville.

Trait d'union reflète bien le travail par fragments qui caractérise la pratique de l'artiste dans les années 1980, ainsi que son intérêt pour l'archéologie et la mémoire. Douze colonnes tronquées surgissent du sol, comme si elles avaient été redécouvertes, comme si le site était aussi ancien qu'en Italie. Groupées par deux, leur taille s'accroît progressivement, pour culminer au centre ; certaines sont complètes, comme si elles venaient d'être restaurées. Elles sont faites de béton et de plusieurs types de granit. Un plateau d'acier inoxydable, d'où s'écoule l'eau, coiffe les colonnes complètes, rappelant les aqueducs romains.

L'œuvre, à sa manière, épilogue sur les philosophies qui sous-tendent la restauration et qui évoluent avec les années. Ici, quelques colonnes reçoivent à leur faîte des pierres d'une autre nature, dans une illusoire tentative de restitution de l'unité perdue.

Michel Goulet vit et travaille à Montréal. En 1988, il représente le Canada à la Biennale de Venise ; deux ans plus tard, il reçoit le prix Paul-Émile-Borduas. En 1997, le Centre international d'art contemporain l'accueille avec une exposition majeure de ses œuvres, *Un signe de la main* et, en 2004, le Musée d'art contemporain de Montréal lui consacre une exposition-bilan, *Part de vie, part de jeu.* En 2006, il est invité par Claude Gosselin à participer à la première Biennale d'art contemporain du Havre.

Il a créé de nombreuses œuvres publiques permanentes. Il était, en 1990, le premier artiste canadien invité par le Public Art Fund à montrer une œuvre publique sur la Doris Freedman Plaza, à New York ; la même année, Montréal lui commandait une œuvre monumentale, *Les Leçons singulières,* une œuvre-phare de l'art public, pour la place Roy et le belvédère du parc La Fontaine. Il a réalisé en 1999-2000 une œuvre publique majeure pour le belvédère Abbé-Larue, à Lyon (France) et, deux ans plus tard, une œuvre permanente pour le centre-ville de Toronto. En 2005 et 2006, il a créé deux projets remarquables, l'un pour le carrefour giratoire de l'Île-des-Sœurs *(Le Carrousel de l'île)* et l'autre pour le Quartier International de Montréal *(Tables).* Plusieurs œuvres ont été installées depuis, tant à Namur, Laval, Alma qu'à Québec et à Montréal.

http://www.michelgoulet.ca

Francine Larivée

La Poussée vers le haut

2005

Palais des congrès de Montréal
1001, place Jean-Paul-Riopelle, Montreal,
Arrondissement Ville-Marie

Architecte-designer, Mario Saia, de Saia Barbarese Topouzanov architectes ; architecte directeur de projet, Michel Languedoc, de Tétreault, Dubuc & Associés

Fabrication des sculptures : MST Bronze, de Toronto (prêles) ; Che Bourgault (murets de laiton)

Installation : Atelier Formaviva

Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du MCCQ

À l'époque de la colonie, à l'endroit où est maintenant le palais des congrès coulait le ruisseau Saint-Martin, longeant les fortifications.

Parmi les herbes folles qui y poussaient, les prêles, plantes de milieux humides. Près de trois cents ans plus tard, il ne reste plus de prêles, mais leur souvenir revit sur le toit du palais des congrès. Hiératiques, elles habitent ce site comme si elles avaient poussé à travers tous les étages et éclos dans ce nouvel environnement.

Un toit n'est pour ainsi dire jamais occupé par des œuvres d'art et cela est d'autant plus vrai pour les programmes d'art public. Une fraction de l'espace du toit du palais des congrès, aménagé en terrasse, est réservé aux congressistes. Au tout début du processus, le « programme » de l'œuvre prenait déjà en compte la visibilité du toit à partir des édifices voisins, comme l'hôtel InterContinental Montréal, et de ceux à venir, dont la Caisse de dépôt et placement du Québec ; un édifice d'habitation vient de s'ajouter côté nord.

À l'origine, le toit devait être divisé en neuf sections égales ; pour chacune d'elles, l'artiste avait prévu neuf sculptures, placées au centre. Des modifications ont été introduites, qui ont eu pour effet de supprimer les murets de séparation et quatre sculptures (remplacées par des murets, aussi conçus par l'artiste). Du gravier de verre attend toujours d'être déposé à la base des prêles, image transposée du ruisseau. Cette dimension de l'œuvre qui change en cours de réalisation est une réalité que doivent parfois affronter les artistes, particulièrement dans les grands projets, où l'art n'est pas une priorité...

La Réparation

1998

Parc Marcelin-Wilson
11 301, boulevard de l'Acadie, Montréal
Arrondissement Ahuntsic-Cartierville

Architecte de paysage : Mario Masson, Ville de Montréal

Fabrication et installation de la maison, des dormants et des dalles :
Atelier Formaviva

Programme d'art public de la Ville de Montréal

Le Comité national arménien a joué un rôle majeur dans la genèse de cette œuvre ; organisme à l'origine du projet, il y a aussi contribué financièrement. Au début du processus, le projet visait à créer une œuvre dédiée aux victimes des génocides dans l'histoire ; il s'agissait aussi d'implanter un repère visuel dans cette section du parc Marcelin-Wilson, délimitée au nord par le boulevard Henri-Bourassa, large de huit voies à cet endroit.

Un petit temple de marbre surmonte une butte déjà existante qui se développe par paliers successifs. « Posée sur le tumulus comme un cénotaphe, ‹ monument élevé à la mémoire d'un mort et qui ne contient pas son corps ›, la maison brisée (marbre blanc), ouverte en son milieu par le coup du massacre, cache en son sein la vérité que l'on tait, vérité qui rayonne pourtant tel un flambeau qui rassure et apaise[1]. »

[1] Francine Larivée, extrait du texte de présentation de l'œuvre.

Sa structure brisée, à l'intérieur de laquelle les noms des peuples martyrs du xx^{e} siècle s'inscrivent sur du granit rouge, s'appuie sur cinq dormants qui correspondent aux cinq continents. La brisure est une plaie ouverte, traversée matin et soir par les rayons du soleil et les éléments. Des plantations d'abricotiers, de chênes et de fusains entourent l'œuvre du côté du parc ; on y accède par un sentier de poussière de pierre et un carrefour en pavé de béton au dessin annelé, de la main de l'artiste, éléments qui font le lien entre l'œuvre et les autres allées du parc.

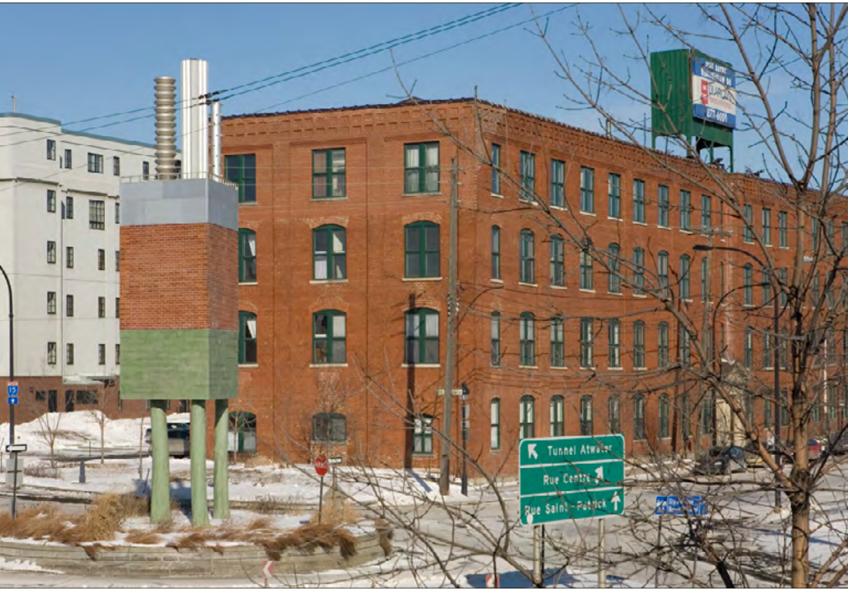
Œuvre d'apaisement et de réconciliation, *La Réparation* appelle à la fin des violences perpétrées contre des peuples torturés.

Francine Larivée : Mon travail récent dans les espaces publics procède d'une lecture intuitive et d'une approche en interaction ou en tension avec l'environnement. Il cherche à tisser un lien organique qui permette un dialogue préservant l'identité de l'espace ou du site investi.

Mes œuvres sont en relation avec l'histoire, les traces et les signes d'une mémoire, en miroir, en écho, en ajout ou en soustraction de matière, se manifestant sous différents registres d'expressions, de modes et d'écritures plastiques. Chaque geste, posé volontairement ou pas, inscrit une version de la complexité des préoccupations actuelles de l'art contemporain et de l'éclatement des genres, des propos et des niveaux d'implication, du « je » intime, au « nous » social et politique, l'un et l'autre associé ou dissocié.

J'ai réalisé plusieurs œuvres dans le cadre des programmes d'art public, notamment *Les Liens,* Hôpital Charles-LeMoyne (2011), *La Poussée vers le haut,* Palais des congrès de Montréal (2004), *Aster linariifolius. Jardin de poche,* Centre hospitalier régional de Trois-Rivières, *Tulipa,* Musée de la nature et des sciences, Sherbrooke (2003), *Lieu du milieu,* Centre de formation professionnelle des Sommets, Sainte-Agathe (2002), *Le Jardin secret,* Centre d'archives nationales du Québec (1999), *La Réparation,* parc Marcelin-Wilson, Montréal (1998), *Mitosis,* École secondaire Armand-Frappier, Saint-Constant (1997), *Fleur solaire. Efflorescence,* École des Hautes Études Commerciales, Montréal (1996), et *Une pause à la rencontre des courants,* siège social d'Hydro-Québec, secteur Ouest, Montréal (1993).

Gilles Mihalcean



Monument à la Pointe

2001

Rond-point Atwater
Arrondissement du Sud-Ouest

Moulage : Atelier Jules-Lasalle

Travail du métal : Conception-réalisation J.L. enr.

Installation : Atelier Formaviva

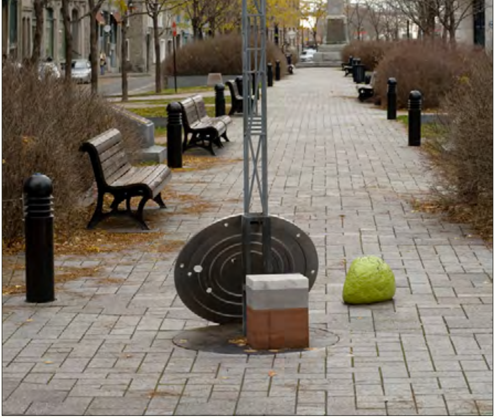
Programme d'art public de la Ville de Montréal

Photographie : Guy L'Heureux

Créée dans le cadre du réaménagement du secteur de l'ancienne usine Sherwin-Williams, l'œuvre dresse ses 13,6 mètres au centre du rond-point et constitue l'aboutissement visuel des rues du Centre et Atwater. Le rond-point a été conçu pour permettre une meilleure jonction entre ces deux voies de circulation et pour réduire la vitesse.

Reposant sur trois piliers de béton qui sont en fait des moulages d'arbres, référence au temps où Montréal n'était que forêt, le corps principal de la sculpture se divise en trois parties. La première section, faite de béton vert, est un clin d'œil aux habitants irlandais de la Pointe-Saint-Charles ; la deuxième, de brique rouge, est un rappel direct de l'ancienne usine située juste derrière la sculpture, et, plus généralement, de l'un des deux revêtements architecturaux les plus usités à Montréal, avec la pierre grise (d'abord fabriquée en Écosse, la brique dure/lisse a été par la suite produite ici même) ; le troisième tronçon, fait d'aluminium, est un signe fait à la modernité, celle de l'industrie. Trois excentriques cheminées d'aluminium coiffent la sculpture, dont les motifs saillants contrastent avec la régularité lisse de la partie centrale.

Cette tour-signal n'est pas sans évoquer une tour de l'horloge qui n'indiquerait pas l'heure mais le passé d'un lieu. Elle ressemble aussi à une gigantesque coupe stratigraphique exhumée au-dessus du sol ou à l'inverse, à une cheminée qui surgirait du sol, vestige d'un vaisseau enfoui. Toutes évocations qui surgissent d'une application poétique de la matérialité et de l'histoire.



La Peur

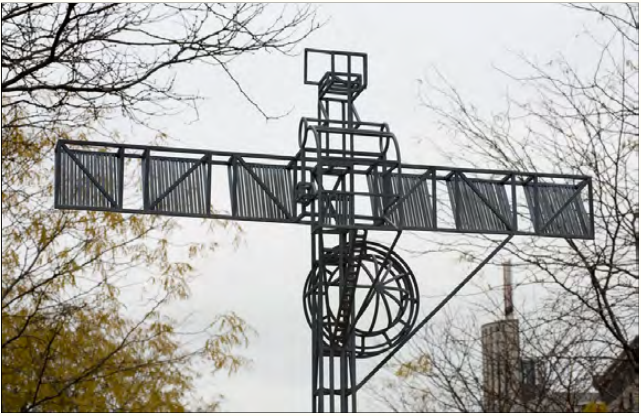
1993

Place d'Youville, Montréal
Arrondissement Ville-Marie

Œuvre acquise par la Ville de Montréal

Photographie : Guy L'Heureux

Cette sculpture installative est un cas particulier : œuvre créée à l'origine pour une exposition, c'est à la demande du galeriste Jean-Claude Rochefort, dont la galerie était sise rue Saint-Paul, à l'angle de la rue Saint-Pierre, que l'artiste l'a installée dans ce qui était alors le jardin du Centre d'histoire de Montréal. Lors de la réfection de la place d'Youville, des citoyens, ainsi que la directrice d'alors, ont réclamé et obtenu que l'œuvre soit intégrée dans le design de la place et acquise par la Ville.



Le jardin était entouré par une clôture et c'est ce qui a déterminé le choix du matériau de la croix. Référence évidente (mais modifiée) à notre passé catholique, cette croix évoque aussi une antenne de télécommunications. D'autres éléments jonchent le pied de la croix : un couvercle troué (avec un doigt qui en ressort), un caillou vert, un empilement de pierre taillée. On retrouve ici des procédés habituels à la pratique de l'artiste, soit l'effet de contraste entre les matériaux et les couleurs, ainsi que l'effet de surprise créé par la juxtaposition de ceux-ci. À la construction élaborée de la croix s'oppose le côté brut et la couleur fluorescente du caillou peint. Le granit et le marbre de l'empilement de pierre taillée sont des réminiscences de la sculpture ancienne, mais dépouillées de la référence à la figure humaine, qui est constamment absente/présente. Le corps de la personne qui se déplace près de la sculpture vient la compléter, jouant le rôle d'un citoyen-communicateur (version postmoderne) ou prenant la place de l'un des témoins de la fin du Christ (version préchrétienne)...

> Artiste autodidacte, né à Montréal en 1946, **Gilles Mihalcean** pratique la sculpture depuis trente-cinq ans. Montrées au Canada, en Europe et aux États-Unis, ses œuvres figurent dans de nombreuses collections publiques et privées. Le Musée d'art

contemporain de Montréal a produit une rétrospective de son travail en 1995-1996. Il a reçu le Prix Victor-Martin-Lynch-Staunton du Conseil des Arts du Canada, en 1987, la bourse de carrière Jean-Paul-Riopelle du Conseil des arts et des lettres du Québec, en 2005, et le Prix Paul-Émile-Borduas, en 2011. Plusieurs œuvres d'art public ont été conçues par lui, dont la majorité dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du gouvernement du Québec. Parmi celles-ci, *Quatre colonnes,* au pavillon Adrien-Pouliot de l'Université Laval (1998), *Saint-Thomas,* au pavillon de l'aménagement de l'Université de Montréal (1999), *Métier.com,* au Centre de formation professionnelle des Patriotes, à Sainte-Julie (2001) et *Le Foyer,* au CHSLD Saint-Georges, à Montréal (2004), *Printemps,* au Centre universitaire de santé McGill (2014). Il a aussi créé des œuvres permanentes pour le programme d'art public de la Ville de Montréal, *Paquets de lumière,* au Quartier des spectacles, *Monument à la Pointe,* à Pointe-Saint-Charles, et *La Peur,* dans le Vieux-Montréal.

« Mes sculptures sont le produit d'une lente cueillette d'observations, d'impressions et de curiosités glanées sur le chemin de la vie. (...) La sculpture n'est pas le support d'une simple idée, mais une tension complexe qui ouvre à toutes les rêveries. »

Répartition géographique

1 Jocelyne Alloucherie, *Porte de jour,* square Dalhousie

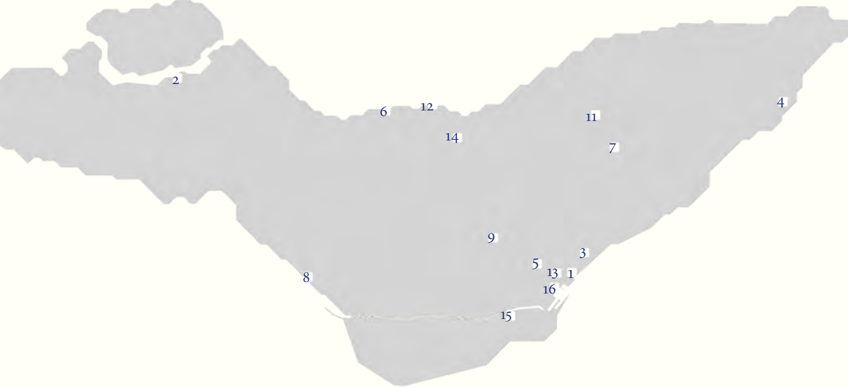
2 Jocelyne Alloucherie, *Œuvre de jour,* collège Gérald-Godin

3 Michel de Broin, *Révolutions,* métro Papineau

4 Michel de Broin, *L'Éclaireur éclairé,* Centre de formation professionnelle Daniel-Johnson

5 Marie-France Brière, *Ondes,* École de musique Schulich, Université McGill

6 Marie-France Brière, *Le Miroir aux nuages, dix formes de la fortune,* pavillon Albert-Prévost, Hôpital du Sacré-Cœur



7 Linda Covit, *Petite place,* Hôpital Santa Cabrini

8 Linda Covit, *Theatre for Sky Blocks,* parc Fort-Rolland

9 Yves Gendreau, *Parallélépipède,* pavillon J.-Armand-Bombardier, Université de Montréal

10 Yves Gendreau, *Les Feux de la rampe,* Centre des arts Juliette-Lassonde, Saint-Hyacinthe (hors carte)

11 Michel Goulet, *Trait d'union,* Bibliothèque Saint-Léonard

12 Michel Goulet, *La Conjonction des modèles,* Hôpital Notre-Dame-de-la-Merci

13 Francine Larivée, *La Poussée vers le haut,* Palais des congrès de Montréal

14 Francine Larivée, *La Réparation,* parc Marcelin-Wilson

15 Gilles Mihalcean, *Monument à la Pointe,* rond-point Atwater

16 Gilles Mihalcean, *La Peur,* place d'Youville

La flâneuse, l'art et la démocratie

Depuis le flâneur baudelairien, la figure du marcheur urbain a évolué considérablement. Le flâneur du XIX^{e} siècle n'était pas loin du dandysme et de ses excentricités, comme de promener des tortues en laisse dans Paris, signe du désir de contrer l'anonymat des grandes villes et la vitesse des temps modernes. Walter Benjamin, réfléchissant sur les transformations de Paris au XIX^{e} siècle, s'aperçoit que ce qui devient « l'ultime retranchement de l'art », la nouveauté, est en même temps l'arme essentielle du commerce[1]. Celui qui découvre la ville au hasard de ses promenades est aussi celui qui a la disponibilité requise pour faire du lèche-vitrine dans les rues commerçantes et qui pourrait se laisser tenter par la marchandise. Benjamin détecte ce signe de l'appétit croissant de consommation de l'ère moderne, qui atteint aujourd'hui sa forme extrême dans nos sociétés occidentales, camouflant leurs angoisses en achetant compulsivement.

La figure du flâneur est historiquement constituée, tributaire d'une époque, et dans notre société post-industrielle, elle n'existe plus. Les deux pôles du flâneur, le marcheur et l'acheteur, se sont exacerbés avec le temps. Un des avatars contemporains serait le clochard, ou

[1] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^{e} siècle,* édition électronique du texte, écrit en 1939, disponible à l'adresse www.classiques.uqac.ca.

comme on l'appelle pudiquement maintenant, le sans-abri : flâneur exténué, dont la population augmente sans cesse dans les villes. Un autre serait le consommateur impénitent, achetant jusqu'à la limite de ses possibilités la myriade de produits offerts à sa boulimie. Quelque part entre les deux, la figure du flâneur se serait déplacée, presque professionnalisée, dans ces « improductifs » que sont les artistes, mais à qui on demande de « produire » des promenades pour des musées ou des galeries. Il devient de plus en plus difficile de penser l'art en-dehors de l'échange monnayé, qui impose sa domination sur la pensée.

Francis Alÿs est l'un de ces artistes-marcheurs contemporains. Ils arpentent les villes suivant un axe thématique précis, Alÿs fréquentant Mexico, sa ville d'adoption, Londres, Copenhague, Sao Paulo et Jérusalem. Bien d'autres artistes avant lui ont marché, et notamment les situationnistes, dont Guy Debord, l'inventeur du concept de dérive, « une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées », « l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade »[2].

[2] Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues,* 9, décembre 1956, consulté dans le site www.larevuedesressources.org.

Dans les années 1980, Michel de Certeau a identifié des micro-résistances à l'ordre et à la discipline, s'inspirant des théories de Michel Foucault. L'accélération de la vitesse des moyens de transport, depuis le XIXe siècle, a rendu la marche presque anormale, du moins en Occident et particulièrement dans des villes comme Los Angeles, où marcher est vu comme « une chose du passé »[3]. Ce qui n'a pas empêché le Los Angeles Contemporary Exhibitions d'organiser, en 2005, *A Walk to Remember,* une série de promenades, guidées ou non. Même remarque, mais autre contexte, dans la campagne française : l'auteur-marcheur Emmanuel de Roux, en 2000, sent que sa présence est mal perçue[4]. Dans les villes, la marche est devenue un sport, une façon de garder la forme, plutôt qu'une façon de se déplacer.

[3] « *Yet, A Walk To Remember diverts from Benjamin's idea when it examines a specific European phenomenon of the early 20th century: the postmodern condition of Los Angeles in which walking is clearly*

a thing of the past. » Communiqué de l'exposition, 7 février 2005, www.e-flux.com.

[4] Emmanuel de Roux, « En passant par le Nord avec mon sac à dos », *Le Monde,* 11 juillet 2000, p. 4-5, cité par Charles Forsdick, « L'usage de la lenteur : l'immobilité motorisée, la marche, et le voyage aujourd'hui », Remue.net, www.remue.net.

La marche appliquée à la découverte d'œuvres d'art publiques, activité encore plus improductive, serait, si on suit la logique de Certeau, une voie pertinente pour réintroduire le corps et la mémoire dans la vie quotidienne. D'autant que les œuvres d'art permettent d'entreprendre une réflexion sur l'aménagement urbain, l'art et la démocratie, que je développerai ci-dessous.

Art, espace, conflits

Comme l'écrit Benjamin Buchloh, l'espace n'est pas neutre, mais investi politiquement[5]. Une tendance récente des théoriciens et théoriciennes de l'art public[6] établit l'espace public comme un lieu de conflits : conflits entre les désirs exprimés par les usagers du lieu, les buts des différentes juridictions qui s'y exercent, dans les fonctions mêmes qu'on attribue à un espace. L'œuvre d'art qui y est implantée ne peut, pas plus que le lieu, être dégagée des tensions qui s'exercent.

[5] Dans « Sculptures sans public », *Art et espaces publics,* Givors, OMAC-Maison du Rhône, 1992, p. 27.

[6] Notamment : Rosalyn Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics,* Cambridge and London, MIT Press, 1998 ; Christian Ruby, *L'Art public. Un art de vivre la ville,* Bruxelles, La lettre volée, 2001 ; Doreen Massey et Gillian Rose, *Personal Views: Public Art Research Project,* Social Sciences Faculty, The Open University, 2003, disponible au www.artpointtrust.org.uk, section « Projects ».

Dans ce sens, la conception « d'intégration » d'une œuvre d'art dans l'espace public est obsolète, d'autant plus que le processus menant à sa réalisation arrive le plus souvent lorsque les travaux sont déjà en cours. Comment, dans ces conditions, pouvoir intégrer un quelconque élément ? Il s'agit alors plutôt d'une addition ou d'une superposition. Cette notion heurte aussi de front l'autonomie de la sphère artistique. Pour la plupart des professionnels du bâtiment, architectes, ingénieurs ou gestionnaires, c'est une notion vague, sinon inexistante.

La multiplicité des lieux où se trouvent des œuvres d'art montre que ces œuvres remplissent des fonctions diverses. Une œuvre peut en effet être fonctionnelle, c'est-à-dire jouer un rôle dans un espace public. Ce rôle sera le plus souvent celui de repère urbain, de marqueur dans des lieux envahis par des multitudes de signes. En même temps, on ne peut réduire l'art contemporain à une définition univoque. Différents types d'œuvres coexistent et leurs créateurs adoptent des théories et des pratiques sur l'art qui sont loin d'être semblables.

Dans l'espace public, toutes époques confondues, certaines des œuvres se présentent comme perpétuant une tradition classique de représentation du corps humain, représentent des allégories ou commémorent des événements ; d'autres se posent comme expérimentations sur la forme ; d'autres encore ont un propos thématique (l'écologie, la vie urbaine...) supporté par des matériaux contemporains ; quelques artistes cherchent à transmettre une expérience du lieu ; enfin, certains se sont mobilisés dans des actions éphémères où l'interaction humaine compte davantage que l'objet. Toutes visions de l'art contemporain sinon contradictoires, du moins très divergentes.

Ainsi, l'œuvre d'art est un lieu où s'exercent des rivalités, des expérimentations, ce sont des lieux d'incertitude. Pourtant, les attentes exprimées sont celles de la cohésion, de la tradition, de la beauté. Toutes attentes davantage liées aux théories sur l'art du XIX^e^ siècle, plutôt qu'à celles du XXI^e^. Attentes aussi liées, au Québec, à cet unanimisme qui nous caractérise, relent d'une société minoritaire et colonisée.

Pour Rosalyn Deutsche, l'espace public est un lieu où s'exerce la démocratie, et ce lieu est irrévocablement conflictuel. Pourquoi l'art, et particulièrement celui qui s'exerce sur le domaine public, devrait-il être consensuel, et rallier tous les suffrages ? Y a-t-il un autre domaine où ce consensus s'exerce ?

Un des cas parmi les plus litigieux de l'art public étatsunien, celui de *Tilted Arc,* une sculpture publique de Richard Serra installée à New York sur la Federal Plaza en 1981 et finalement démantelée en 1989. Il montre que partisans et détracteurs de l'œuvre se réclamaient tous de la démocratie pour justifier leurs arguments : pour les détracteurs, la place devait être réinvestie par les usagers, alors que les partisans de *Tilted Arc* invoquaient le droit à la libre expression ou s'opposaient aux audiences qui ont mené à la disparition de l'œuvre en les qualifiant de destructrices du processus démocratique[7]. Dans l'esprit des défenseurs de Serra, une œuvre est intégrée si elle est conçue spécifiquement pour le lieu *(« site specific »)* et la déplacer équivaut à la détruire. Cette définition de l'intégration ne serait pas la même pour un architecte, qui souvent verrait une œuvre transparente accompagner son bâtiment.

Ce processus démocratique mis en place pour l'implantation d'une œuvre, tant aux États-Unis qu'ici, et qui inclut la participation des usagers, de l'architecte et des gestionnaires, est sous-tendu par une assertion, suivant laquelle la tâche de la démocratie est de résoudre les conflits. Cette assertion, implicite dans nos programmes d'art public et nos instances municipales, peut cependant être remise en question. Pour plusieurs politologues, notamment Claude Lefort, l'espace public est le lieu de négociation-constitution de l'unité du social et de sa mise en péril[8]. Historiquement, le pouvoir absolu exercé par le monarque tirait sa légitimité de Dieu ; la fin des monarchies régnantes et leur remplacement par des systèmes parlementaires a entraîné un affaiblissement dans la légitimité de l'exercice du pouvoir. Le conflit s'institutionnalise, les certitudes se dissolvent, et l'exercice du pouvoir devient l'aboutissement d'un combat contrôlé aux règles préétablies.

---

[7] Rosalyn Deutsche, « Agoraphobia », *Evictions,* p. 270.

[8] Claude Lefort, *Essais sur le politique,* XIX^e^-XX^e^ *siècles,* Paris, Seuil, 1986.

Le discours néo-conservateur crée une division entre intérieur et extérieur, « nous » et « eux », nous qui sommes menacés par eux, qui perturbent les relations sociales. Deutsche cite l'exemple de Jackson Park, à New York, un square fermé par une grille, que les habitants des alentours ont décidé eux-mêmes de cadenasser tous les soirs, empêchant les sans-abri d'y passer la nuit. Le *New York Times* écrivit dans ses colonnes que le « public » avait pris l'initiative de cette action[9]. On peut en conclure que les sans-abri ne pouvaient faire partie de cet ensemble social. La ville, dans cette optique, est un tout unifié, qu'il suffit de réguler pour qu'elle fonctionne bien. Le public est aussi une entité unifiée, universalisante : son archétype est un homme blanc de classe moyenne, pas une femme ni un Noir. Le flâneur était aussi un homme.

[9] Deutsche, *op. cit.,* p. 276.

À Montréal, les pouvoirs publics semblent commencer à adopter la même attitude : l'arrondissement Ville-Marie a interdit récemment aux sans-abri de passer la nuit dans les parcs. Toutefois la pauvreté engendrée par la spéculation foncière ne se résoudra pas en excluant les sans-abri des parcs. Loin de régler le problème, ce geste les a incités à fréquenter les entrées d'immeubles.

L'une des conséquences de la restructuration du néo-capitalisme a été de refaçonner les villes, et notamment New York. Dans la foulée de cet essor urbain, de nombreux programmes d'art public ont été mis sur pied. Les raisons alléguées pour ce faire sont multiples : amélioration de l'environnement, création d'un lieu distinctif, contribution à la cohésion d'un quartier, augmentation de la valeur foncière, sécurité et fierté accrues, etc[10]. Cette façon de voir l'art public, même si elle bénéficie aux artistes, tend toutefois à accorder la même valeur de réduction des conflits aux œuvres qu'à l'espace public. Dans cette logique, l'œuvre d'art sera choisie en fonction de sa portée lénifiante. Ce modèle apparemment idéal doit être contesté. Une étude faite par les géographes Massey et Rose démontre qu'il faut prendre le problème à l'inverse : pour elles, si l'œuvre ne provoque pas de réaction, elle n'est pas une œuvre publique. Elles insistent sur l'importance pour l'œuvre de susciter la négociation des différences sociales[11].

[10] Tels qu'ils sont énumérés dans le site britannique Public Art Online, www.publicartonline.org.uk.

[11] Massey et Rose, *op. cit.*

Esquisse de typologie des œuvres d'art publiques

L'emplacement d'une œuvre en plein air détermine en partie ce qu'elle est, dans sa forme et dans son rapport aux usagers. Les artistes doivent alors se plier à des contraintes, accepter que des modifications soient apportées à l'œuvre, ce qui cause bien souvent des tensions dans leur pratique. Certains prétendent même que les œuvres commandées par les programmes publics ne sont que des sous-produits de leur pratique en galerie, plus séduisante, plus facile à cerner par le public en général. D'autres, c'est-à-dire la plupart des artistes, restent fidèles à leur démarche et reprennent les mêmes préoccupations plastiques ou thématiques.

Les lieux d'implantation des œuvres sont multiples et je les ai regroupés selon le type d'espace : le square, la place, la cour intérieure, le rond-point, le parc, la terrasse, le toit ; ce peut être aussi une façade d'édifice ou un chemin d'entrée. Chaque œuvre trouve la dynamique appropriée, est plus compacte ou plus dispersée, en hauteur ou horizontale, en rupture ou en continuité.

L'espace peut être presque totalement clos sur lui-même : celui de la cour intérieure, qui dans les monastères médiévaux voyait son centre occupé par un puits ou un jardin. Les deux œuvres de Michel Goulet et *Œuvre de jour,* de Jocelyne Alloucherie, répondent à cette forme spatiale avec des sculptures-fontaines. Les trois œuvres s'inspirent de la forme de la cour pour s'intégrer au lieu : ramassées sur elles-mêmes (rectangulaire pour *Œuvre de jour* et cubique pour *La*

Conjonction des modèles), on peut en faire le tour mais elles restent monolithiques, appelant un regard contemplatif. Trait d'union est plus allongée, dans un contexte moins fermé que les deux autres ; on peut la traverser, briser la ligne qu'elle crée.

À l'inverse, le rond-point ou le carrefour sont ouverts. Placée dans un lieu à haute densité de circulation, l'œuvre ne captera l'attention que brièvement, sauf pour ce qui est des résidents ou des utilisateurs de l'endroit. Le *Monument à la Pointe,* de Gilles Mihalcean, s'élève au centre d'un carrefour : l'artiste n'avait d'autre choix que de privilégier la hauteur. Les quatre niveaux de la sculpture sont assez schématiques pour qu'on les saisisse rapidement, mais assez complexes pour qu'à chacun des passages on repère de nouveaux éléments. La verticalité entraîne une association spontanée avec la figure humaine, d'autant que l'artiste a accolé des « jambes » à sa sculpture. En même temps, celle-ci est un assemblage de matériaux qui font directement référence à l'architecture du quartier. Déjà, à la Renaissance, des théoriciens voyaient des liens entre le corps humain et l'architecture, comme en témoigne le célèbre dessin de Léonard inscrivant un homme dans un cercle et un carré[12].

Un autre type de rond-point a été choisi pour installer l'œuvre de Linda Covit, celui de l'urgence de l'Hôpital Santa Cabrini. Espace restreint, terrain en pente, prépondérance des services hospitaliers, les contraintes étaient considérables. L'îlot qui en est résulté, tout en étant ouvert et facile à saisir d'un coup d'œil, possède les caractéristiques d'une *Petite place,* une *piazzetta :* un endroit où il est possible de faire un temps d'arrêt, où la composition équilibrée et les composantes matérielles soignées s'allient pour créer une ambiance autre que celle du lieu qui l'entoure.

L'implantation la plus proche de l'aménagement classique est celle de la place ou du square. Le monarque ou l'homme de pouvoir se faisait représenter en son centre, telle la statue de Louis XIV à la place des Victoires, à Paris, ou celle de Napoléon au sommet de la colonne

---

[12] La première version en a été dessinée par Francesco di Giorgio. Françoise Choay, « La ville et le domaine bâti comme corps dans les textes des architectes-théoriciens de la première Renaissance italienne », *Nouvelle revue de psychanalyse,* 9, 1974, p. 239-251.

Vendôme. À la Renaissance, des statues équestres, comme celle du Gattamelata, de Donatello, à Padoue, de Cosme Ier sur la place de la Seigneurie, à Florence, par Giambologna, ou du mercenaire Colleoni, à Venise, conçue par Verrocchio, présentaient déjà des figures du pouvoir, rehaussées non seulement par le cheval, mais aussi par le socle. Le XXe siècle fera basculer ce socle et c'est Rodin, avec son *Balzac,* qui parmi les premiers transgressera la règle de l'hommage à l'homme illustre, digne et compassé. C'est la notion même de monument qui se désagrège avec les *Portes de l'enfer,* autre commande passée à Rodin, qui ne fut jamais acceptée.

À Montréal, parmi les hommages aux hommes illustres, la place d'Armes reçoit en son centre un portrait de Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve, de Louis-Philippe Hébert (1895). Nelson trône au sommet d'une colonne beaucoup trop haute à la place Jacques-Cartier (Robert Mitchell, 1809) – hommage paradoxal puisqu'on ne le voit pas et qu'il tourne le dos au fleuve, lui qui était amiral. Le *Monument à sir George-Étienne-Cartier* (George-William Hill, 1919) se trouve à la fois à clore visuellement la rue Rachel et à marquer d'un repère le parc du Mont-Royal, même si on remarque davantage l'ange qui couronne le monument, soit l'allégorie de la renommée, que la représentation de l'ancien premier ministre. Parmi les œuvres anciennes, la fontaine du marché Maisonneuve, œuvre d'Alfred Laliberté (1915) ne rend pas hommage à un quelconque homme politique, mais à une femme, ce qui est plutôt rare[13]. Et de plus, à une fermière, qui porte un panier rempli de fruits et de légumes ; autour d'elle, trois garçons luttent avec des animaux. L'allusion à la femme comme source de vie se doublerait d'un hommage à Louise Mauger, première fermière de Montréal[14].

Cette position centrale accordée aux œuvres publiques dans un square, une place ou un espace dégagé, on la retrouve dans quelques œuvres contemporaines. Le square Dalhousie, nouvellement créé dans le Vieux-Montréal, est un espace très ouvert aux références

---

[13] Parmi celles-ci, la reine Victoria et Jeanne-Mance.

[14] D'après le site web de la Ville de Montréal, www.ville.montreal.qc.ca, section « L'art public à Montréal ».

qui s'additionnent, notamment à la Porte de Québec des anciennes fortifications. Loin de la référence au pouvoir, mais gardant quelque chose de commémoratif dans son propos, Jocelyne Alloucherie y a sobrement évoqué l'ancien passage, tout en posant ce qui peut s'interpréter à la fois comme fragment architectural, vestige laissé par le temps et forme signifiante disposée dans le paysage urbain. Porte de jour s'insère dans une dimension diachronique autant que dans l'immédiateté de la forme. L'autre œuvre illustrée dans l'exposition qui est intégrée à une place est *La Peur,* de Gilles Mihalcean, place d'Youville. Sans être allégorique, l'œuvre évoque l'histoire catholique du Québec, tout en intégrant des éléments architecturaux. Elle se taille un espace particulier parmi les autres composantes de la place, énigmatique mais pleine d'allusions.

Depuis leur apparition à la fin du XIXe siècle, les parcs urbains ont été l'un des lieux privilégiés pour les sculptures. Dans la partie nord-ouest du parc La Fontaine se trouve le *Monument à Dollard-des-Ormeaux,* de Laliberté, non loin du belvédère où Michel Goulet a installé l'un des deux volets de ses leçons singulières[15]. Les deux œuvres sont d'ailleurs placées à proximité de la rue, pour augmenter leur visibilité, ce qui est malheureusement aussi le cas de la statue de Félix Leclerc – on souhaiterait de certains artistes qu'ils renouvellent leur pensée plastique. Trois œuvres de l'exposition prennent place dans des parcs : *Theatre for Sky Blocks,* de Linda Covit, à Lachine ; *Révolutions,* de Michel de Broin, près du métro Papineau ; et *La Réparation,* de Francine Larivée. La configuration de ces parcs est toutefois très différente : un espace ouvert sur le lac Saint-Louis, un parc urbain de dimension modeste et un autre un peu plus grand, mais traversé par un large boulevard, très achalandé. Les deux premières œuvres appellent une présence physique, non pas un coup d'œil rapide. Linda Covit requiert du spectateur qu'il s'immobilise et l'invite même à s'asseoir pour prendre en compte ce qui est extérieur à elle, alors qu'on peut tourner autour de la sculpture de Michel de Broin, et en avoir plusieurs points de vue. Le mémorial de Francine Larivée s'aperçoit du boulevard Henri-Bourassa, mais ses proportions s'apprécient mieux à pied qu'en voiture.

---

[15] L'autre volet étant à la place Roy.

L'installation en façade représente un défi pour les artistes. Au mieux perçues comme des décorations, les œuvres doivent dépasser l'insignifiance et se mesurer à l'architecture. Ce faisant, elles adoptent différentes stratégies : s'inspirer de l'architecture, s'en distinguer ou transgresser ses codes. Pour le nouveau pavillon de l'école de musique de l'Université McGill, Marie-France Brière a été sensible aux proportions et aux matériaux de l'entrée principale du bâtiment; son œuvre raffinée se situe dans l'esprit de l'architecture tout en amenant une réflexion sobre et puissante sur la transposition de l'onde dans la matière. Yves Gendreau, devant un bâtiment massif et monochrome de l'Université de Montréal, a édifié une œuvre toute en légèreté colorée; les fines tiges de métal qui s'entrecroisent évoquent un jeu de mikado géant, dont l'apparente fragilité affronte la compacité de l'édifice. Gendreau a adapté sa pratique des Chantiers à l'art public; l'absurdité revendiquée de ses œuvres, constituant une critique du dispersement des activités humaines, est mise au service de la critique du bâti. La réalisation technique assez complexe donne une saveur scientifique à ce projet. Une autre œuvre s'inscrivant en rupture avec le bâti est celle de Michel de Broin pour un centre de formation professionnelle. La très longue façade de l'école, d'un fonctionnalisme médiocre, bénéficie de la transgression de son univers rectiligne. La traversée du personnage de l'intérieur vers l'extérieur et l'incongruité de la présence du lampadaire sont audacieuses du point de vue spatial et les emprunts au modernisme artistique sont critiques. La figure de l'allumeur de réverbère, compte tenu de son attitude, aurait pu être agressive, mais la rondeur de ses formes tempère l'affirmation de son geste.

Deux autres propositions se situent un peu en marge de la façade d'édifice : Marie-France Brière a conçu un défilé de plaques de granit s'inscrivant perpendiculairement à la façade de l'édifice en bordure du chemin d'accès à la nouvelle aile du pavillon Albert-Prévost de l'Hôpital du Sacré-Cœur. Toujours attentive à la fonction du bâtiment, ses dessins abstraits aux réminiscences figuratives prennent sereinement leur place tout en remplissant la fonction qui leur était fixée. Dans un espace inattendu, soit sur la terrasse extérieure du Centre des arts de Saint-Hyacinthe, Yves Gendreau a réussi à faire voir son œuvre depuis la rue, mais en contre-plongée. La sobriété des matériaux et la géométrie stricte de l'édifice offrent un fort contraste avec la sculpture, dont la verticalité hachurée pose les questions de l'unité et de la cohérence à la fois en architecture et en arts visuels.

Un cas particulier est celui du palais des congrès. Ce secteur de la ville est probablement celui qui reçoit le plus d'œuvres d'art public et de tous types : figuratif, avec la statue de bronze représentant Riopelle, moderne, avec *La Joute*, du même Riopelle, et contemporain, pour Larivée, sans compter toutes celles qui se situent dans le corridor souterrain de la Caisse de dépôt et placement du Québec menant au métro. La plupart des édifices publics montréalais ont un toit plat. Celui du palais des congrès est accessible à ses congressistes, qui ont l'occasion de voir *La Poussée vers le haut,* de Francine Larivée. Le toit est aussi visible depuis les édifices environnants, qui accueillent des visiteurs, des résidents et des travailleurs. Cet immense espace est quadrillé par des prêles de bronze, référence végétale que l'artiste a implantée sur un toit minéral. Les prêles, alignés symétriquement, répètent de loin en loin le même message et incitent à parcourir le toit du regard, jusqu'à ses extrémités. Ce choix de travailler dans la dimension de la « profondeur », comme si le toit n'était qu'une couverture friable à travers laquelle les plantes avaient poussé, n'est pas seulement un rappel de l'ancien tracé du ruisseau Saint-Martin, mais une remise en contexte historique. Sur un autre continent, Daniel Buren, avec *Les Deux Plateaux* (que l'on appelle familièrement les « colonnes de Buren », au Palais-Royal, à Paris), a travaillé les strates du site historique et creusé des tranchées où le dessin du site est transposé, dans sa critique très personnelle du monumental et de la statuaire classique ; chaque cylindre, dit-il, « porte le regard », sert d'étalonnage visuel[16].

Je n'ai pu, dans le cadre de cet essai, aborder toutes les œuvres en plein air de Montréal, qu'elles soient plus anciennes ou récentes. Les contraintes, soit le temps à ma disposition ainsi que le contexte de l'exposition et du catalogue, ont imposé des choix difficiles. J'ai dû laisser de côté toute une série d'œuvres et je demande à leurs créateurs

---

[16] Daniel Buren. *Entrevue. Conversations avec Anne Baldassari,* Paris, Musée des Arts Décoratifs et Flammarion, 1987, p. 84.

d'excuser cet affront…

P. B.

L'Art public à Montréal.
À propos de quelques œuvres extérieures,
de Pascale Beaudet,
est la réédition de l'ouvrage éponyme
publié sous l'égide du Centre d'exposition Circa,
en 2007.
ISBN: 978-2-9809866-0-4

❧

La présente édition revue et augmentée
porte l'ISBN : 978-2-89668-746-6
© Pascale Beaudet et Vertiges éditeur, 2019
– 0747 –

Dépôt légal – BAnQ et BAC : troisième trimestre 2020

Lecturiels
www.lecturiels.org