Document generated on 07/14/2025 10:53 p.m.

RACAR : Revue d'art canadienne
Canadian Art Review

Les leçons singulières : Une sculpture urbaine

Lise Lamarche

Volume 18, Number 1-2, 1991

Questionner le modernisme
Modernism in Question

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1072987ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1072987ar

See table of contents

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)
1918-4778 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lamarche, L. (1991). *Les leçons singulières* : Une sculpture urbaine. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, *18*(1-2), 91–96. https://doi.org/10.7202/1072987ar

Article abstract

In 1990 and 1991, the city of Montreal commissioned a sculpture in two pieces, *les Leçons singulières*, from the artist Michel Goulet and erected it on two neighbouring sites: Place Roy and Parc Lafontaine. The city of Montreal "produced" the work through a contest modelling itself on the established procedures of the one-percent-programmes. It was the first of its kind to be organized by the City and the large action programme is still going on as of today. The local newspapers reviewed *les Leçons singulières* very negatively especially the piece occupying Place Roy arguing the disappearance of a parking lot and the poor quality of the surrounding buildings. It initiated a debate on the nature and the uses of public spaces and even involved the architects, the urban designers, the landscape architects and the municipal services, all of whom seemed to be acting as the actual "authors" of the litigated place. Even the users of Place Roy voiced their opposition in the newspapers and in the electronic media insisting mainly on the uselessness of the "chairs," the formal disposition of the work which reduced it to some sort of installation rather than the expected vertical monolith. A careful analysis of the written press and the examination of diverse markings found on the site itself (some strange use of the area, graffiti, etc.) reveal also some individual reactions and private interests and possibly some understated political agenda. Besides being an innovative piece of public sculpture, *les Leçons singulières* remains an exemplary case study of art in the public space. This article analyzes the reception of the double piece in the media and examines how those different levels of intervention in public commissions tend to erase the artist as main author of the work.

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Les leçons singulières: Une sculpture urbaine

Lise Lamarche, Université de Montréal

Résumé

In 1990 and 1991, the city of Montreal commissioned a sculpture in two pieces, *les Leçons singulières*, from the artist Michel Goulet and erected it on two neighbouring sites: Place Roy and Parc Lafontaine. The city of Montreal "produced" the work through a contest modelling itself on the established procedures of the one-percent-programmes. It was the first of its kind to be organized by the City and the large action programme is still going on as of today. The local newspapers reviewed *les Leçons singulières* very negatively especially the piece occupying Place Roy arguing the disappearance of a parking lot and the poor quality of the surrounding buildings. It initiated a debate on the nature and the uses of public spaces and even involved the architects, the urban designers, the landscape architects and the municipal services, all of whom seemed to be acting as the actual "authors" of the litigated place. Even the users of Place Roy voiced their opposition in the newspapers and in the electronic media insisting mainly on the uselessness of the "chairs," the formal disposition of the work which reduced it to some sort of installation rather than the expected vertical monolith. A careful analysis of the written press and the examination of diverse markings found on the site itself (some strange use of the area, graffiti, etc.) reveal also some individual reactions and private interests and possibly some understated political agenda. Besides being an innovative piece of public sculpture, *les Leçons singulières* remains an exemplary case study of art in the public space. This article analyzes the reception of the double piece in the media and examines how those different levels of intervention in public commissions tend to erase the artist as main author of the work.

I. L'homme et l'oeuvre

Au moment du dévoilement de la maquette de *Leçons singulières*, en mai 1990, une autre sculpture-installation de Michel Goulet est temporairement ancrée à New York, sur la place Doris C. Freedman à l'orée de Central Park. *Lieux communs* restera en place pendant six mois environ avant d'être fixée définitivement en sa qualité de 1%[1] à Ville Saint-Laurent, P.Q. dans les jardins d'un centre local de services communautaires (CLSC). Au moment du dévoilement, toujours, Goulet a une exposition particulière à la galerie Christiane Chassay, rue Marie-Anne à Montréal. Il y présente ses *Leçons d'époque*, quelques sculptures de dimension moyenne.

La cooccurrence de tous ces événements nous donne en quelque sorte un «état des directions»[2] de la pratique de Goulet depuis plusieurs années: sculptures d'intérieur et oeuvres extérieures, expositions particulières dans des galeries d'art et commandes publiques pour l'espace urbain. Maquette, sculpture de salon («de boudoir», disait Baudelaire) et sculpture urbaine.

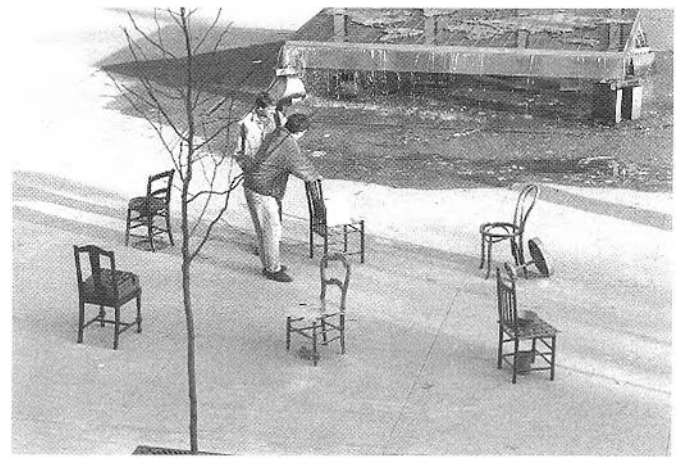
Le dévoilement de la maquette de *Leçons singulières* dans un pavillon du parc Lafontaine et la présentation d'un objet témoin, *Les détours*, de ce que Goulet appelle un «exemple matériel», donnèrent lieu à de nombreux articles dans la presse locale. Les articles signés par divers chroniqueurs et non par les critiques d'art attachés à chacun des journaux se fondent largement sur le communiqué de presse de la Commission d'initiative et de développement culturels de la ville de Montréal (CIDEC) et sur les discours de présentation des officiels et du sculpteur. Il s'agit bien plus pour les chroniqueurs de signaler un événement montréalais, de «couvrir» comme on dit l'actualité que de situer une production artistique. Au printemps 90, la «chaise» n'était en effet pas encore la signature connue de Goulet hors du milieu de l'art, même si ce motif était employé par le sculpteur depuis *Assemblée*, installation présentée dans le cadre des Cent Jours d'Art Contemporain de 1987 à Montréal. Ce même motif était aussi important dans les oeuvres de la Biennale de Venise (1988)[3] et dans *Les lieux communs*, alors exposée à New York.

L'«exemple matériel» (*i.e.* une version définitive d'une des six chaises de la place Roy dont le siège est remplaçé par un labyrinthe) présenté publiquement a orienté la plupart des commentaires, autant ceux qui accompagnèrent le dévoilement que les articles subséquents, sur la chaise comme motif, comme label dirait la sociologue Raymonde Moulin. La table comme élément fréquemment associé par Goulet à une chaise ou à des empilements de chaises suscite peu de commentaires. Et pourtant, si l'on revoit quelques oeuvres de Goulet, à partir de *Fac similé* (1983) par exemple, on ne manquera pas de noter les doublets: deux tables dans le cas de *Fac similé* ou table et chaises comme dans les oeuvres de Venise. Ce qui apparaît donc comme une singularité aux chroniqueurs non spécialisés serait en quelque sorte quasi un lieu commun dans la pratique du sculpteur depuis quelques années[4].

Les oeuvres de Goulet signalées par les journalistes à l'occasion du dévoilement et de la mise en place des deux parties de *Leçons singulières* sont: *Lieux communs* à New York (mais pas son point de chute, ville Saint-Laurent), un projet pour le Théâtre d'aujourd'hui rue Saint-Denis[5], le 1% de l'école secondaire de Boisbriand[6], la sculpture de l'Hydro-Québec à Laval[7], ville voisine de Montréal et l'exposition chez Christiane Chassay. On comprendra que le lecteur moyen (!) ait quelque mal à se faire une idée de la production de Goulet par ces parcimonieux exemples. La référence plus fréquente à la sculpture exposée à New York à l'occasion du dévoilement avait sans doute comme effet de situer le sculpteur sur l'échiquier international et de faire glisser sa reconnaissance de New York à Montréal.

La chaise prendra aussi toute la place, ou peu s'en faut, au détriment de l'ensemble, car il faut se rappeler que *Leçons singulières* est une oeuvre en deux parties presque voisines, l'une située place Roy (automne 1990) et l'autre au belvédère du parc Lafontaine (mai 1991) (figs. 1 & 2). Cet éclatement peu conforme aux attentes par rapport au monument monolithique viendra compliquer le travail des chroniqueurs et la réception de l'oeuvre comme nous le verrons plus loin.

Figure 1. Michel Goulet, *Leçons singulières* (Partie A), 1990 (Photograph: Robert Etcheverry, ville de Montréal).



II. L'art a une ville...[8]

Les leçons singulières ne sont pas le seul fait de Michel Goulet. La ville de Montréal peut être considérée comme un producteur au même titre que le sculpteur lui-même puisqu'elle est le maître d'oeuvre du projet[9]. La CIDEC avait diffusé en novembre 1989 un plan d'action intitulé *L'art public à Montréal* qui voulait orienter les efforts de la ville selon trois grandes directions: a) l'acquisition d'oeuvres à des fins d'exposition permanente ou temporaire; b) la restauration et la mise en valeur des oeuvres existantes; c) la promotion des oeuvres[10]. Ce plan d'action arrivait après des années d'improvisation sinon d'inertie et les journalistes, à la suite des communiqués, n'ont pas manqué de signaler que la ville de Montréal reprenait là où elle avait laissé la sculpture publique en 1967 lors de l'Exposition universelle. L'épisode Corrid'art a été laissé dans l'ombre par les uns et les autres rejetant sans doute ce mauvais moment au compte des fantaisies dictatoriales du maire Jean Drapeau[11]. D'autres épisodes moins éclatants—par exemple l'incurie notoire de la ville de Montréal par rapport aux oeuvres situées sur son territoire—dont on peut supposer qu'ils ont servi de toile de fond aux fonctionnaires auteurs du plan d'action, ne sont pas rappelés non plus.

Le projet de Goulet sera le premier de trois visant à l'acquisition d'oeuvres à des fins d'exposition permanente: les projets de Linda Covit au parc Jarry et de Melvin Charney au square Berri lui ont fait suite. Les autorités municipales ont largement «publicisé» leur action par des communiqués et des cérémonies publiques dont le dévoilement de la maquette et l'ouverture (comment dire autrement?) de la première partie place Roy. Sans doute à cause de l'expérience de la place Roy, la ville s'est montrée plus discrète lors des mises en vue des oeuvres de Covit et de Charney.

Le plan d'ensemble de la ville de Montréal n'établissait pas les modalités de chacune des actions concernant les commandes, la restauration ou la promotion des oeuvres. Le projet Goulet créait donc ainsi un précédent pour la suite des événements et des modalités de concours. L'appel public de candidatures et le système du jury furent choisis comme procédures. Rien là qui pourrait surprendre les habitués du 1% (ou pour le dire plus exactement, des oeuvres relevant de la Loi pour l'intégration des oeuvres d'art aux édifices publics). A quelques exceptions près toutefois: ainsi il semble qu'il y ait eu consultation préalable des usagers et que le représentant de la ville (plus précisément, dans ce cas, la commissaire-adjointe à la CIDEC, Francyne Lord) avait droit de vote. Dans les projets de 1%, les usagers sont représentés sur le jury mais ne sont pas préalablement consultés et le responsable du programme n'a pas droit de vote. Les membres du jury furent identifiés par l'un d'eux en août 90 et dans *Le Devoir* du 4 janvier 1992[12]: il s'agit de Jean-Louis Robillard, professeur au département de design de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), d'Arlette Blanchet, ex-conservatrice au Musée d'art contemporain de Montréal, professeur d'histoire de l'art à l'UQAM, de Gilles Roy, architecte paysagiste de la ville de Montréal, d'Andrée Trépanier, organisatrice communautaire du quartier et de Francyne Lord, commissaire-adjoint à la CIDEC. (Les titres de chacun sont repris textuellement de l'article de Chartier dans *Le Devoir*). Les trois finalistes, Michel Goulet, Rose-Marie Goulet et Linda Covit reçurent chacun 5 000$ pour la maquette, ces honoraires étant déjà une tradition au 1%. On se rappellera toutefois que cette «tradition» a été gagnée de haute lutte par les associations d'artistes, en particulier par celle des sculpteurs, et qu'elle fut une étape dans la reconnaissance d'un statut professionnel.

III. Restons sur place

Les leçons singulières ont servi d'analyseur (de révélateur) aux divers commentateurs. Nous empruntons le terme d'analyseur à René Lourau qui, il y a longtemps déjà, entendait nommer ainsi «des phénomènes sociaux (groupes, catégories, événements, structures matérielles, etc.) qui produisent, par leur action même (et non par l'application d'une science quelconque) une analyse de la situation.»[13] Ainsi, la sculpture-installation de Goulet, et surtout la partie A située place Roy, disparaît par moment au profit de discussions au sujet de la place publique même.

D'entrée de jeu, dès le dévoilement de la maquette en mai 1990, on ne manque pas de rappeler que le nouvel aménagement de la place Roy viendra déloger un stationnement. Nous retrouvons là un des arguments des défenseurs de l'installation de Buren au Palais-Royal, sinon un des arguments de Buren lui-même, à l'effet que *Deux plateaux* remplacerait un stationnement (à Paris, on disait plutôt *parking* ...) utilisé exclusivement par les fonctionnaires des ministères avoisinants. L'argument, à Montréal comme à Paris, n'a pas mis un point final au débat, en particulier pour les usagers possesseurs de voitures qui se sont sentis lésés, comme bien l'on pense.

La mise en place de l'oeuvre a déclenché un tollé de protestations, au-delà du simple détournement de la fonction de stationnement. Bien qu'il ne faille pas perdre de vue dans la polémique cette frustration des propriétaires de voitures, il est surtout question de la place, de sa fonction et de son apparence dans le débat public. Voyons de plus près.

Figure 2. Michel Goulet, *Leçons singulières* (Partie B), 1991 (Photograph: Robert Etcheverry, ville de Montréal).

Un chroniqueur de *La Presse*, Jean-Pierre Bonhomme, a fait son cheval de bataille de ce thème de la place publique. Aujourd'hui, plutôt que de nous attarder sur les propos de Bonhomme, nous nous contenterons de citer l'opinion d'un lecteur, Jean de Laplante, auteur d'un livre sur les parcs de Montréal[14], qui écrivait dans le courrier des lecteurs: «Mon opinion est claire: dans les quartiers d'habitation, les quelques places que l'on trouve (souvent par accident de juxtaposition des cadastres originaux) doivent être occupées par des *squares* (au sens propre du terme), c'est-à-dire des jardins publics où la verdure a les premiers droits. De cette façon, on ne s'égare pas dans un dédale d'absurdités.»[15] L'obligation de la verdure sera modulée sur tous les tons par des commentateurs, des passants, des lecteurs-écrivants et par des graffitistes de toute encre. Avant que les graffitis rouges de la fin de l'été 92 accusant Dada de tous les maux se répandent place Roy, un marqueur inspiré avait inscrit au sol le mot «gazon», résumant graphiquement les demandes explicites de plusieurs usagers[16].

On comprend sans peine, voyant l'emplacement de la partie B, que cette réclamation ne tient pas puisque les six chaises et la table sont dans un demi-cercle face au parc Lafontaine, à son étang, à sa verdure, ou à ce qui en reste diront les mécontents du nouvel aménagement du parc...[17]. Il ne s'agit plus ici en effet de distinguer entre place (sèche ou humide) et *square*. Le parc Lafontaine est sans conteste un parc urbain de grande étendue. La discussion des usagers se porte ailleurs: le monument à Félix Leclerc (*Debout* de Roger Langevin) et son aiguillon de l'hiver 91, le *Que faire?* de Mark Lewis, avaient provoqué un petit remous sur la notion même de monument. Mais du réaménagement du parc Lafontaine on retenait surtout «l'allée monumentale» en béton. Le fait que le Goulet soit une composante d'un petit appendice à partir de la rue et du trottoir lui a sans doute épargné encore plus de critiques négatives.

IV. Les corps de métier comme auteurs des places publiques

L'aménagement de la «nouvelle» place Roy met en scène divers agents (le jargon politique municipal préférerait sans doute l'expression «partenaires»), dont le sculpteur, quasi le seul visible ou ayant un nom, n'est certes pas le plus important. Odile Hénault dans un article critique paru en novembre 1990 dans *Le Devoir* identifie ces principaux agents[18] qu'elle nomme avec pertinence «les auteurs de la Place Roy»: a) le Module des parcs, de l'horticulture et des sciences. Ce service dirigé par Pierre Bourque a ses quartiers généraux au Jardin Botanique; b) le Service d'habitation et de développement urbain (SHDU), logé rue Saint-Jacques, qui regroupe des architectes et des urbanistes; c) la Commission d'initiative et de développement culturels (CIDEC). Un «bras» municipal actionné par Kathleen Verdon, conseillère élue de la ville et membre du comité exécutif; d) D'autres services municipaux, en particulier la voirie; f) Hydro-Québec, Gaz Métropolitain, Bell Canada; g) Sans compter les politiciens et les fonctionnaires soumis à l'obligation du parti au pouvoir, le RCM (Rassemblement des Citoyens de Montréal), de la consultation publique[19].

Cette énumération un peu froide donne cependant quelques pistes pour évaluer la non-réussite de la place Roy. Il semble en effet que chacun veuille, comme on dit, tirer son épingle du jeu, et que *Les leçons singulières* ne soit que la pointe d'un iceberg. Celle qui frappe et fait couler le navire, soit, mais dont les trois-quarts enfouis continuent de dériver. Mettons la tête sous l'eau, un instant.

À consulter les articles des revues spécialisées et les diverses lettres ou collaborations spéciales aux quotidiens, une sorte de portrait, pour l'instant un peu imprécis, se révèle lentement: la démonstration serait à parfaire mais livrons en vrac une hypothèse de travail. L'art public à Montréal—comme ailleurs, mais c'est à voir—sert d'analyseur à divers champs constitués ou en voie de constitution (de légitimation).[20] Ainsi, et pour le dire rapidement, les architectes du paysage, dont la profession est d'homologation récente (leur association vient de fêter son 25e anniversaire) réclament leur(s) place(s) au soleil et ce particulièrement sur deux fronts, celui des artistes et celui des fonctionnaires municipaux.

Les architectes du paysage s'en prennent aux artistes, surtout aux sculpteurs, proclamant leur compétence exclusive en ce qui concerne l'extérieur, laissant aux architectes patentés ce qui touche à *l'habité* [21]. Ils tentent de sortir du rôle d'*encadreurs* auquel on les aurait confinés:

> La conception de la Place [Roy] est le produit d'une intention d'artiste et le rôle de l'architecte paysagiste a consisté à intégrer celle-ci dans un environnement, avec toutes les difficultés que cela a pu comporter. L'architecte paysagiste serait-il devenu un encadreur d'oeuvre artistique ou de scène paysagère?[22]

Les artistes auraient l'usage exclusif du *copyright*, *i.e.* une sorte de droit inaliénable sur les oeuvres publiques qui deviennent, du fait de ce droit, intouchables, inamovibles. Barry W. Sampson, dans un article général sur les espaces publics à Montréal, écrivait au sujet des oeuvres du square Viger (Gnass, Daudelin et Théberge):

> Yet the artists hold copyrights that make it difficult to change or dismantle parts of their installations (...). While the artwork could

> thus be said to contribute to the permanence and durability of space, it could also be said to privatize it by confusing the individual goals of the artist with the idea and purpose of the public space.[23]

Nous ne croyons pas déformer indûment l'argument de Sampson en le rapportant à d'autres oeuvres publiques, comme *Leçons singulières*.

Par ailleurs, les mêmes architectes paysagistes sont confrontés à leurs collègues fonctionnaires à l'emploi de la ville de Montréal. Le révélateur de cette tension est la discussion sur la pertinence des concours ouverts pour l'aménagement des places publiques. Doit-on faire appel à des experts hors de la fonction publique pour réaliser les grands projets urbains? Que les experts viennent de l'étranger ou qu'ils soient tout simplement non-fonctionnaires (qu'ils soient même de l'Université...) ne change rien au fond de l'affaire[24]. L'architecte du paysage doit faire son nid sur le même terrain que les urbanistes et les architectes (du paysage ou de l'habité). Il nous paraît que dans le débat récent au sujet de la place Roy (et aussi de la place des Amériques et de la place du Portugal) les jeux de coudes se font de plus en plus explicitement. En ce qui concerne la place Roy (et dans une moindre mesure le belvédère du parc Lafontaine), la sculpture était bien placée pour servir de bouc-émissaire. Peut-être aussi de paravent qui permet d'éviter de s'attaquer directement aux collègues immédiats.

IV. L'art en public

La première mention des résidents arrive assez tôt dans les médias: dès le 9 mai 1990, *Le Devoir* rapporte que les résidents auraient demandé qu'il n'y ait pas de bancs publics sur la place Roy, que cette place doive «rester un lieu de passage plutôt qu'un lieu de rassemblement» selon un des membres du jury, Mme Andrée Trépanier.[25] Le sculpteur reviendra plus tard sur le souhait des résidents: «Dans le projet original, (...) il y avait des places prévues pour s'asseoir et des bacs à fleurs. Mais les gens du quartier, les «riverains» en fait, souffrant du syndrome du Carré Saint-Louis—la peur des drogués, des quêteux et des prostitué(e)s—ont rejeté le projet. En modifiant un des éléments du plan, il a fallu en changer d'autres.»[26] Il semble donc que «la question» devrait plutôt être «s'asseoir ou ne pas s'asseoir»... Dans plusieurs comptes rendus et articles critiques, on trouvera d'ailleurs, souvent en passant, mention du fait qu'on ne peut s'asseoir sur les chaises de la place Roy, alors que les chaises du belvédère, elles, sont fonctionnelles. Aux gens qui réclament des explications, l'on pourrait peut-être citer ces quelques lignes d'Anne Cauquelin:

> Aucune activité du type «chaise» ne peut ici valoir: ni les tirer, ni les pousser, ni les avancer, ni les retirer, ni s'en emparer, ni enfin s'asseoir. / (Ni même s'asseoir entre deux chaises.) / Non: ces chaises ne sont pas des chaises. Ou encore: bien que ces meubles soient généralement des chaises, en ce moment précis ce n'en sont plus.[27]

Il n'est pas certain, toutefois, que les explications d'une philosophe suffisent à faire passer le spectateur de l'usage à la représentation. Ce qui nous intéresse, dans ce blocage, c'est ce qui révèle une partie de «l'horizon d'attente»[28] que nous avons face à la sculpture et particulièrement à la sculpture publique: une chaise est faite pour s'asseoir, une sculpture est à voir. Impossible de confondre les usages. Même si nous le faisons sans cesse dans le cas des monuments qui mettent en scène des armes ou des chevaux par exemple. Le code est passé par là: on ne tirera pas avec la carabine de Lambert Closse et tous les chevaux de bronze feront du sur place... Mais une chaise est une chaise.

C'est aussi un objet quotidien et particulièrement les chaises modèles de Goulet qui n'ont rien des meubles de style ou des objets du patrimoine que l'on pourrait mettre sur un piédestal, voire même dans un musée d'art. Ces chaises sont trop proches de celles que nous avons encore dans nos cuisines, de celles que nous souhaitons remplacer éventuellement par des chaises plus confortables ou de meilleure qualité. Des chaises dont on ne veut plus, ou dont on s'excuse toujours un peu, et qui trouveraient leur place en public! Allons... Les chaises de Goulet, rangées au belvédère et utilisables sont plus acceptables. Car celles de la place Roy ont aussi le désavantage d'être placées dans un ordre qui nous échappe. Elles font désordre...

Un autre élément aussi à considérer dans cet «horizon d'attente» frustré, c'est que l'on souhaite qu'une sculpture, publique ou non, soit un monolithe vertical à l'échelle de la place et de l'architecture avoisinante. Le projet de Michel Goulet échappe à cet ordre convenu: l'oeuvre est en deux parties nettement séparées et à l'échelle du passant. Cette confrontation donne au spectateur un rôle auquel il n'est pas habitué, celui d'être la mesure du «monument»[29]. Non loin du belvédère, la sculpture de Roger Langevin, *Debout*, permet aussi au spectateur de se mesurer à elle: le héros, Félix Leclerc, est descendu de son piédestal et ne loge que sur une plinthe de sécurité. Mais la seule disparition du socle qui apparaît comme une entrée tardive dans la modernité n'empêche pas la sculpture d'être un monument par ses dimensions imposantes (et soufflées...).

On mesurera aussi les questions d'échelle à partir de la «confrontation» inattendue entre le *Monument au général Sherman* de Saint-Gaudens[30], qui venait tout juste en 1990 de retrouver son revêtement doré, et la sculpture-installation de Goulet *Les lieux communs* temporairement exposée en vis-à-vis à l'entrée de Central Park. En face d'un «vrai» monument public, une oeuvre d'art publique: un monument qui avait exigé l'agrandissement de la place pour être vu de tous côtés et une sculpture temporaire; une figure héroïque et des objets du quotidien.

La présence de cet objet du commun qu'est la chaise explique aussi sans doute partiellement certaines ripostes faites à cette intrusion: rappelons en effet qu'à l'occasion (et plutôt deux fois qu'une) des objets divers ont été apportés sur la place Roy et juxtaposés aux chaises: réfrigérateur, aspirateurs, poubelles, divans éventrés et bien entendu... des chaises. «Je peux le faire aussi...» A noter que les graffitis, au moins ceux que l'auteure a vus, sont d'une autre na-

ture: réclamation de gazon et de verdure ou alors amalgame de cette oeuvre avec *dada*.

Dans tout ce débat de la place Roy, il est difficile d'établir les enjeux et surtout d'identifier les voix: quelques lettres à l'éditeur dûment signées, quelques reportages peuvent aider l'observateur. Ainsi il semble que le poète Gaston Miron ait pris part au débat dès le début[31]; des passants seront interviewés sans que l'on sache exactement ce qui suscite ce genre de reportages[32] et sans que l'on sache toujours pourquoi ces passants plutôt que d'autres. Il suffit d'être là. Ce qui constitue sans doute l'une des qualités nécessaires pour faire partie de ce l'on appelle généralement le public. Mais l'on sait que depuis plusieurs lunes maintenant il faut dire «les publics»[33].

Des éléments de *Leçons singulières* se détachent peu à peu du contexte immédiat de mise en vue et de la controverse au sujet de la place Roy. Les chaises (sur lesquelles on ne s'asseoit pas, rappelons-le) font maintenant partie de l'une des photos d'identification du sculpteur, souvent reproduite, en particulier dans le quotidien montréalais *La Presse*. L'oeuvre du belvédère, encore une fois les chaises sans la table paysage, devient un des lieux communs de rendez-vous dans des émissions télévisées (le télé-roman *Scoop* et l'émission de variété *L'enfer, c'est nous autres*) et un support publicitaire (les magasins *Sports Experts* ou l'un des «playmates» de la revue de la communauté homosexuelle montréalaise *Fugues*, ou la fonderie spécialisée Métatechno). Cette appropriation de *Leçons singulières* par les médias et les publicitaires élargit encore la visibilité de l'oeuvre qui, en devenant un accessoire, perd toutefois son titre (et le nom de son auteur) dans l'aventure. L'oeuvre de Goulet subit, si l'on peut dire, un peu le même sort que la sculpture de Calder à Grand Rapids, Michigan, devenue l'un des classiques des *supporters* de l'art public: en effet cette sculpture rejetée au moment de son implantation s'est peu à peu infiltrée dans la vie municipale jusqu'à en devenir le *logo*. Cette dilution (ou cette récupération...) n'est certes pas souhaitée par Goulet et la plupart des historiens et des théoriciens de l'art. Car alors la sculpture deviendrait du design ou un bien petit élément du système communicationnel. Après avoir perdu aux mains des architectes, des urbanistes et des architectes du paysage, les artistes, entre deux chaises, se retrouveraient complètement privés de leur copyright!

* Ce texte est une version revue et modifiée d'une communication présentée au Musée d'art de la Côte-Nord à Sept-Iles à l'automne 1992 dans le cadre d'un symposium sur «l'art en contexte» organisé par Guy Tremblay, directeur du musée.

1 Les oeuvres dites du 1% au Québec sont commandées et réalisées dans le cadre du décret nº 105 (1981) de l'Assemblée nationale concernant «L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du Québec». Ce programme est une version améliorée de la «Loi sur l'embellissement intérieur et extérieur des édifices publics» de 1961. L'on comprendra sans peine que la nouvelle appellation tient compte des justes revendications des associations d'artistes ainsi que de l'état de la réflexion sur l'autonomie de l'oeuvre d'art.

2 Titre d'une oeuvre de Michel Goulet présentée dans une exposition itinérante organisée par Gilles Daigneault «Art actuel. Présences québécoises» tenue en Dordogne et à Marne-la-Vallée en 1992.

3 Michel Goulet et Roland Brener représentaient le Canada lors de l'édition 1988 de la Biennale de Venise. Le catalogue publié à cette occasion comprend, en plus d'un excellent texte de la commissaire France Gascon, de nombreuses illustrations des oeuvres des deux sculpteurs (en particulier les sculptures présentées par Goulet à Venise ainsi que *Assemblée* et *Fac similé* dont nous faisons mention dans ce texte).

4 Il convient toutefois de signaler une exception, celle d'André Boulanger qui écrit à l'occasion d'une collaboration spéciale dans le journal *Habitabec Montréal* (18 mai 1990, 81): «C'est ainsi que la chaise, cette complice de presque tous les instants, est devenue un des thèmes repères dans la sculpture de Goulet. De toute évidence, l'artiste a réfléchi sur les usages de la chaise comme un Japonais peut méditer sur l'immobilité de la pierre.»

5 Jocelyne Lepage, «Personnalité de l'année/arts visuels. Le sculpteur Michel Goulet: l'homme des chaises», *La Presse* (22 décembre 1990), D-10.

6 *Ibid.*

7 Mariane Favreau, «Une oeuvre d'art qui fera parler d'elle», *La Presse* (13 mai 1990), B-5.

8 Rappelons que si Montréal partage depuis longtemps la devise *Fluctuat nec mergitur* avec Paris, son slogan publicitaire, de création plus récente, est «la fierté a une ville»!

9 Pour ce basculement de la notion du commanditaire comme producteur, nous renvoyons à la conclusion de *L'art contemporain* de Anne Cauquelin (Paris 1992).

10 Ville de Montréal, CIDEC, *L'art public à Montréal. Plan d'action de la ville de Montréal* (novembre 1989).

11 A l'occasion des Jeux Olympiques de 1976, tenus à Montréal, des oeuvres extérieures et temporaires de plusieurs artistes devaient être mises en place rue Sherbrooke pour la durée des Jeux. Le maire de Montréal, Jean Drapeau, avait exigé qu'elles soient enlevées avant l'inauguration. Ce qui fut fait, avec diligence, par les services municipaux. L'«affaire» traîna en cour municipale pendant plusieurs années jusqu'à ce qu'un règlement timide et discret ait lieu entre les diverses parties.

12 Jean-Louis Robillard, «Leçons singulières. La place Roy et le belvédère du parc Lafontaine, Montréal», *ARQ* (août 1990), 31 et Jean Chartier, «L'art public, au-delà du 1%», *Le Devoir* (4 janvier 1992), B-2.

13 René Lourau, *L'analyseur Lip* (Paris 1974), 13–14.

14 Jean de Laplante, *Les parcs de Montréal des origines à nos jours* (Montréal 1990).

15 Jean de Laplante, «D'abord la verdure dans les squares», *Le Devoir* (15 décembre 1990), A-10.

16 L'obligation de verdure a été notée sur un autre ton par un romancier français. Il est difficile de résister à la tentation de le citer dans ce contexte: «Il semble qu'un arbre, ou la couleur verte, ou *quelque chose d'enfin inhumain*, de naturel, quelque chose qui ne s'éloignerait pas de la vue de la nudité, le béton étant une espèce d'immense vêtement ou d'armure, quelque chose de menu, grand comme l'enfant dans l'enfance, quelque chose qui va du jardin au bouquet, procure un minuscule plaisir pour ainsi dire au sens propre.» Pascal Quignard, *Le salon du Wurtemberg* (Paris 1986), 68. (Nous soulignons).

17 Des récriminations à ce sujet ont été entendues lors de la mise en place du monument à Félix Leclerc, le *Debout* de Roger Langevin et à son commentaire partiel que fut le *Que faire?* de Mark Lewis. Voir Lise Lamarche, «Les expositions» de Mark Lewis», *Espace*, 7(4) (été 1991), 28–30.

18 Odile Hénault, «L'aménagement urbain et ses confusions», *Le Devoir* (21 novembre 1990), B-5. L'auteure reprendra, de façon plus large, ces divers éléments dans «De la création et de l'espace public à Montréal», *Vie des Arts*, 147 (été 1992), 14–21.

19 Les consultations publiques sur l'aménagement de la place Roy auraient été tenues en décembre 1987. Voir Isabelle Paré, «La place Roy aménagée à l'automne», *Le Devoir* (9 mai 1990), A-3.

20 Malgré les réticences du sociologue Pierre Bourdieu à définir des notions hors du système théorique qu'elles constituent, il convient de rappeler ce qu'il entend par champ: «En termes analytiques, un champ peut être défini comme un réseau, ou une configuration de relations objectives entre des positions. (...) Dans les sociétés hautement différenciées, le cosmos social est constitué de l'ensemble de ces microcosmes sociaux relativement autonomes, espaces de relations objectives qui sont le lieu d'une logique et d'une nécessité spécifiques et irréductibles à celles qui régissent les autres champs.» P. Bourdieu avec Loïc J.D. Wacquant. *Réponses. Pour une anthropologie réflexive* (Paris 1992), 72–73.

21 «(...) L'architecture de paysage se définira plus largement par sa capacité de maîtriser l'aménagement d'ensembles extérieurs (le sens *extérieur* étant pris ici en opposition à la conception de l'*habité* en architecture) quel que soit l'environnement donné.» Philippe Poullaouec-Gonidec et Peter Jabobs, «Le projet de paysage au Québec. Problématique et enjeux». *ARQ* (octobre 1991), 8.

22 Philippe Poullaouec-Gonidec et Peter Jabobs, «Le projet de paysage au Québec. Problématique et enjeux». *ARQ* (octobre 1991), 9.

23 Barry W Sampson, «Public Space. A Perspective on Montreal». *Vice Versa* (Montréal), nº 34 (septembre-octobre 1991), 35.

24 Les écueils des concours ont été signalés entre autres par deux professeurs de l'Université McGill, Derek Drummond et Adrian Sheppard, dans un rapport publié dans le numéro d'octobre 1991 de la revue *ARQ*, 23: «Glimmer of Hope. New Directions in Urban Open Space Design in Montreal»: «Time constraints, technical or administrative difficulties, budgetary restrictions and inappropriate jury composition and decisions can all sabotage the success of a competition. Few actions have as negative an effect on the morale of a profession as a bad competition.»

25 Isabelle Paré, «La place Roy aménagée à l'automne», *Le Devoir* (9 mai 1990), A-3.

26 Jocelyne Lepage, «Personnalité de l'année/arts visuels. Le sculpteur Michel Goulet: l'homme des chaises», *La Presse* (22 décembre 1990), D-10.

27 Anne Cauquelin, *Court traité du fragment. Usages de l'oeuvre d'art* (Paris 1986), 28.

28 Nous reprenons cette notion de Hans Robert Jauss qui décrit ainsi l'horizon d'attente du premier public d'une oeuvre littéraire dans *Pour une esthétique de la réception*, (Paris 1978), 49: «le système de références objectivement formulable qui, pour chaque oeuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux: l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'oeuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.»

29 Cette distorsion par rapport à l'échelle habituelle est aussi une marque de l'oeuvre de Buren au Jardin du Palais-Royal (*Deux plateaux*) et, dans une moindre mesure, de quelques sculptures de Richard Serra, en particulier le *Tilted Arc* de New York, bien que les Serra soient souvent érigés *contre* l'architecture environnante, ce qui n'est pas le cas du Buren de Paris ni de *Leçons singulières*.

30 Augustus Saint-Gaudens, *The Sherman Monument*, 1892-1903, New York, Grand Army Plaza, 5e Av. et 59th. *Cf.* Margot Gayle et Michel Cohen, *Guide to Manhattan's Outdoor Sculpture* (New York 1988), 190–191.

31 Jean-Pierre Bonhomme, «La Place Roy, un nouvel espace urbain «trop gris»,» *La Presse* (11 novembre 1990), B-7.

32 Par exemple, Mike King, «Centrepiece. Getting to the Bottom», *The Gazette* (2 avril 1991).

33 *Cf.* John Tagg, *Grounds of Dispute. Art History, Cultural Politics and the Discursive Field* (Minneapolis 1992) et *Possibles*, XV(4) (automne 1991).