

ETC



La pratique critique de Lise Lamarche

Justine Lebeau

Numéro 94, octobre–novembre–décembre 2011, janvier 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65188ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lebeau, J. (2011). La pratique critique de Lise Lamarche. *ETC*, (94), 73–75.

LA PRATIQUE CRITIQUE DE LISE LAMARCHE

ETC se donne pour mission de souligner la contribution d'historiens et critiques d'art du Québec qui ont marqué notre époque postmoderne. Le mandat de recherche, de synthèse et de présentation est confié à de jeunes historiens et critiques d'art issus de diverses universités québécoises. Dans le cadre de cette anthologie de la critique d'art au Québec depuis les années soixante, nous publions la présentation d'un ou d'une critique dans chaque numéro.

Lise Lamarche se décrit d'emblée comme une « analyste des institutions artistiques¹ ». Formée avec Raymonde Moulin à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, son regard de sociologue de l'art scrute la sculpture au Québec et au Canada depuis les années 1950², tout en s'intéressant à l'art public, à la pratique sculpturale des artistes contemporains, aux politiques du 1 % ainsi qu'à l'histoire de la photographie³. La curiosité qu'elle entretient par rapport aux instances de légitimation de l'artiste (la réception critique des journaux et des périodiques) se profile déjà dans son mémoire de maîtrise de 1971, où elle analyse leur rôle dans la constitution de la figure mythique de l'artiste québécois Armand Vaillancourt⁴. Au fil des années, l'auteure est appelée à rédiger de nombreux textes pour des catalogues d'exposition⁵ de sculpture québécoise, d'art public ou environnemental. Tout en collaborant de manière continue, depuis les années 1980, à de nombreux périodiques et revues d'arts spécialisées (*Etc*, *Bulletin*, *Montréal*, *Espace Sculpture*, *Annales de l'histoire de l'art canadien*) l'auteure fait également rayonner ses recherches grâce à de multiples conférences (ACFAS, UQAM, Musée du Québec, Musée des Beaux-arts de Montréal). En plus d'être jury au sein de plusieurs comités (dont le Conseil de la Sculpture du Québec, le Conseil des Arts du Canada et celui du Québec, pour la Ville de Montréal et en tant qu'évaluatrice pour la maîtrise et le doctorat des trois universités francophones de Montréal : Concordia, Université de Montréal et Université du Québec à Montréal), et de siéger sur divers comités de rédaction (*Espace Sculpture*, *Esse*, *Études françaises*), Lise Lamarche a été professeure au département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal, de 1974 à 2008. En 1999, son fructueux parcours intellectuel a déjà fait l'objet d'une reconnaissance importante par la publication d'une anthologie intitulée *Textes furtifs. Autour de la sculpture (1978-1999)* rassemblant ses écrits les plus éloquents depuis 1978.

C'est dans la décennie 1980 que l'auteure a exploré et tenté une légitimation de la pratique sculpturale des années 1940-1960⁶ au Québec (avec les figures clés de Robert Roussil⁷ et d'Armand Vaillancourt), cette période ayant souvent été boudée au profit d'un intérêt pour la peinture des Automatistes. Dans ce même ordre d'idées, Lise Lamarche constate que la controverse agit en tant que catalyseur d'une reconnaissance du statut de l'artiste au Québec dans ces mêmes années (elle analyse ces polémiques provoquées par les œuvres de Paul-Émile Borduas ou d'Armand Vaillancourt dans un article intitulé « Un nuage d'intolérance dans une purée de politesse⁸ »). Cette réflexion est réitérée par l'auteure dans l'examen de la réception critique de l'art public actuel ou de ce qui en reste aujourd'hui (avec des textes comme « Des sculptures intolérables⁹ » et « Monuments déplacés / Displaced Monuments »¹⁰).

Malgré une évaluation d'ordre rétrospectif sur les assises théoriques de la sculpture au Québec dans les années cinquante, Lise Lamarche soupèse également, depuis les années 1980, le travail sculptural de ses contemporains, par l'analyse et le soutien accordés à Michel Goulet¹¹, Pierre Granche¹², Pierre Ayot, Michel Saulnier¹³ et plus récemment, Jacek Jarnuszkiewicz¹⁴. Dans la décennie 1990, les préoccupations intellectuelles de l'auteure progressent naturellement vers la sphère de l'art public, qu'elle ausculte en profondeur, que ce soit par l'examen du fonctionnement des commandes liées au 1 %¹⁵, de leur politique de sélection ou de leur réception publique¹⁶. Ce sujet particulier semble cristalliser plusieurs thèmes de prédilection sur lesquels l'auteure se penche au cours des années 1990 : l'art environnemental, l'espace public, l'installation, le fonctionnement institutionnel du monde de l'art québécois¹⁷, les jurys d'attribution, etc. La préférence marquée de Lise Lamarche pour les coulisses des institutions artistiques et autres instances de légitimation se démontre par son exploration des moyens de diffusion de l'art au Québec¹⁸ que représentent le catalogue d'art¹⁹, l'exposition collective, la critique journalistique et leurs principaux intervenants²⁰. En parallèle à son intérêt pour la singularité du réseau artistique québécois²¹, Lise

Lamarche tente de vérifier son insertion dans le contexte de l'art canadien²² et international²³.

Bien que le travail de l'historienne de l'art campe majoritairement le sujet de la sculpture, elle accorde également une place sporadique à la photographie (particulièrement de 1989 à 1991) pour y explorer la distinction souhaitée par la critique entre photographie d'art, documentaire et reportage. Dans la même branche, elle pousse une analyse des incursions de la photographie dans la littérature et réalise également une typologie de la pratique amateur de la photographie de voyage²⁴. Depuis 2000, Lise Lamarche considère à nouveau la photographie en auscultant, premièrement, le sujet des « paysages industriels²⁵ », qui semble avoir pris le relais de la photographie de voyage et deuxièmement, en effectuant une étude visant le recensement des expositions collectives de photographie conduites dans les décennies 1970 et 1980 à Montréal²⁶.

Malgré sa position académique sur la place de la sculpture moderne et contemporaine dans l'histoire de l'art au Québec, abordée au travers d'une lunette sociologique, Lise Lamarche produit également une écriture de type « dilettante » et poétique, qui lui assure un rayonnement sans prétention²⁷. Le plaisir pris à l'écriture est palpable par la complicité qui s'installe entre l'auteure et les artistes dont elle présente et défend le travail (par exemple, les collaborations artistiques avec Louise Robert²⁸ et les textes réalisés sous forme de conversations épistolaires avec l'artiste Michel Goulet²⁹). Gilles Daigneault caractérise la pratique de Lise Lamarche comme étant modeste, humoristique et « sympathique », jamais « universitaire » ou rigide³⁰.

En plus d'un travail tout à la fois historique et rétrospectif et d'une évaluation du travail de ses contemporains, l'auteure se penche également sur la pratique particulière de l'historien de l'art et provoque, par le fait même, une mise en abyme critique de son propre travail d'écriture. Puisque l'auteure s'intéresse au statut et à la fonction des principaux outils de légitimation de l'art et des artistes, la presse écrite, la pratique du critique et le catalogue d'exposition, et puisqu'elle s'amuse à disséquer leurs principaux lieux de diffusion (le musée, le centre d'artiste et l'environnement public) dans leurs modes de fonctionnement respectifs, elle opère avec lucidité et autoréflexivité par rapport au rôle déterminant qu'elle joue dans la construction du statut des artistes qu'elle ausculte³¹. En effet, ses textes laissent apparaître sa méthodologie et font souvent état de ses contraintes d'écriture (le temps passé à l'écriture, les échéances de tombée, etc.), présentant sans pudeur la construction de son raisonnement intellectuel. En guise d'exemple, un texte sur Bill Vazan dans le catalogue *Suites photographiques récentes sur le terrain*³², de 1981, amène le lecteur dans le processus d'écriture de l'auteure de par sa construction semblable à celle d'un journal de bord rythmé par les dates, les lieux et les préoccupations qui l'occupent à l'hiver 1980. Selon Gilles Daigneault, Lise Lamarche pratique une écriture *mimétique* avec les œuvres dont elle traite³³. En effet, ses textes portant sur le thème de l'installation adoptent une structure digressive et ouverte qui se métamorphose notamment par son utilisation bigarrée de citations, de manières de travailler et d'écrire. Dans le même ordre d'idées, l'auteure semble affectionner le caractère d'« esquisse » ou de réflexion accordé à certains de ses textes qui garantissent la liberté de vagabonder et de butiner d'un thème à l'autre. Ces textes peuvent ainsi être construits en tant que considérations, sans structure définie, autour d'une œuvre spécifique³⁴, ou ils adoptent un mode *déambulatoire* comme celui qui s'opère lors de la découverte d'œuvres disséminées dans l'environnement urbain³⁵. Nous retrouvons ces élucubrations qui dirigent la réflexion vers plusieurs directions dans des textes de nature poétique tels qu'« Une autre mise en boîte, la dernière ? », et « Il était une fois », dans lesquels l'auteure s'amuse avec des associations difficiles, sans queue ni tête. Grâce à cette approche déconstructive et ludique de l'écriture, Lise Lamarche questionne les typologies et les regroupements auxquels critiques et historiens d'art ont recours, afin d'agglomérer plusieurs artistes et pour donner sens, par exemple, à des expositions temporaires³⁶. Dans cette logique, elle semble préoccupée par les terminologies attribuées aux sculptures publiques (*land art*, *art environnemental*, *site specific work*) et propose, à cet égard, le terme *d'art excentrique* afin de désigner de manière générale les œuvres présentées hors des lieux traditionnels de monstration de l'art³⁷. L'auteure s'amuse avec

des jeux de mots, des recherches étymologiques et procède souvent sous forme d'énumération⁴⁰, de lexique⁴¹ ou de dictionnaire, en les tournant toutefois en dérision par leur contenu acide, ironique ou à saveur humoristique⁴².

Un rapide survol de la pratique critique de Lise Lamarche nous laisse entrevoir la réconciliation d'opposés. En effet, que ce soit par l'aspect historique et contemporain de ses sujets de prédilection ou par la teneur du contenu traité avec légèreté et plaisir, l'auteure se faufile hors des sentiers battus dans les thèmes qu'elle aborde et dans la façon dont elle les traite.

Enfin, puisqu'il s'agit d'un exercice difficile que de sélectionner trois textes dans l'étendue critique générée par Lise Lamarche, nous avons opté pour trois échantillons qui tentent une généralisation des préoccupations théoriques de l'auteure sur lesquelles nous nous sommes attardés dans le présent texte. Le premier concerne le sujet de la sculpture au Québec dans les années 1950, qui semble être le premier jalon incontournable de l'auteure. Il s'agit du texte de 1992 intitulé « De la statue à la sculpture. Passages dans la pratique sculpturale au Québec dans les années 50 », présenté dans le catalogue de l'exposition *Naissance et persistance de la sculpture au Québec (1946-1961)*. Notre deuxième choix s'est arrêté sur un texte extériorisant le travail de critique d'art de Lise Lamarche sur deux artistes qu'elle a auscultés abondamment. Il s'agit d'un texte de 1981 intitulé « Ligne de faille »⁴⁴, du périodique *Bulletin*, produit à l'époque par la Galerie Jolliet. Finalement, le troisième texte concerne les publics de l'art public et s'intitule « Le public, c'est les autres. Quelques notes échevelées sur l'art public », publié dans le périodique *Possibles*, en 1991. Bien que fragmentaires pour la compréhension de la complexité de la pensée théorique de l'auteure, ces trois textes semblent, à notre avis, boucler la boucle d'un panorama général des préoccupations intellectuelles de Lise Lamarche.

Justine Lebeau

Notes

- 1 Lise Lamarche, «La vie après la mort. Observations sur la dissémination des sculptures de Roland Poulin», *Textes furtifs : autour de la sculpture 1978-1999*, Montréal, Centre de diffusion 3D, collection «Lieu dit», 1999, p. 303.
- 2 *Idem*, «De la statue à la sculpture. Passages dans la pratique sculpturale au Québec dans les années 50», Michel Martin et Gaston Saint-Pierre, *La sculpture au Québec, 1946-1961 : naissance et persistance*, Québec, Musée du Québec, 1992, p. 113-125.
- 3 Université de Montréal, «Lise Lamarche», http://www.recherche.umontreal.ca/chercheurs_unites/chercheur_affichage.asp?noseq_chercheur=1085, (page consultée le 25 août 2009).
- 4 Lise Lamarche, *Armand Vaillancourt et la presse écrite*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université de Montréal, Montréal, 1971, 118 p.
- 5 *Idem*, «Les catalogues d'exposition du Musée d'art contemporain de Montréal», *Livres et auteurs québécois 1980*, 1981, Québec, P.U.L., p. 267-269; «Pluralités/1980/Pluralités», *Annales de l'histoire de l'art canadien*, vol. 5, n°2 (1991), p. 145-149.
- 6 *Idem*, «De la statue à la sculpture. Passages dans la pratique sculpturale au Québec dans les années 50», catalogue de l'exposition *Naissance et persistance de la sculpture au Québec (1946-1961)*, préparé par Michel Martin et Gaston Saint-Pierre, Musée du Québec, p. 113-125; «La sculpture des Automatistes», *Espace*, n°25, automne 1993, p. 22-26; «Trous de mémoire. Structure pour la Paix de Robert Roussil», colloque *Un lieu de mémoire : identité et culture moderne au Québec (1930-1960)*, CÉLAT, Musée des beaux-arts de Montréal, 2 octobre 1993. [Actes publiés]
- 7 *Idem*, «Structure pour la Paix (1954), de Robert Roussil», *Des lieux de mémoire. Identité et culture modernes au Québec 1930-1960*, sous la direction de Marie Carani, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1995, p. 51-62; «La Famille de Robert Roussil. Chronique d'une sculpture», texte inédit. Présenté en partie lors de rencontres annuelles de l'AAUC, Université de Montréal, octobre 1990 et Kingston, 1991, ainsi qu'au programme de maîtrise en études des arts, UQAM, avril 1991.
- 8 *Idem*, «Un nuage d'intolérance dans une purée de politesse», *Etc Montréal*, n°23, 15 août-15 septembre 1993, p. 15-16.
- 9 *Idem*, «Des sculptures intolérables», *Espace*, vol. 5, no 3 (printemps 1989), p. 8-10.
- 10 Lise Lamarche, Susan Hart et Suzanne Paquet, «Monuments déplacés/Displaced Monuments», dans *Espace*, n°72 (été 2005), p. 7-10.
- 11 Lise Lamarche, «Michel Goulet. Leçons singulières et lieux communs», *Etc Montréal*, n°14 (printemps 1991), p. 4-8; «Les Leçons singulières. Une sculpture urbaine», *RACAR*, vol. XVIII, n°1-2, 1991, p. 91-96.
- 12 *Idem*, «Un copain singulier», Pierre Granche, *Architecturer le site. Oeuvres, fragments et témoins (1973-1997)*, catalogue d'exposition, Centre d'exposition, Université de Montréal, 2002, p. 30-34; «Pierre Granche. Fabrique des lieux in-finis», *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 2, n° 1 (avril-mai 1991), p. 3.
- 13 *Idem*, «Une vie d'artiste, postmoderne - si vous insistez», *Faire figures, Michel Saulnier, œuvres 1982-2007*, Musée régional de Rimouski, Rimouski, 2008, p. 10-14 [trad. en anglais]; «Mémoire de Michel Saulnier. L'année suivante, l'an prochain», *Espace*, n°81 (automne 2007), p. 12.
- 14 «Une promenade professionnelle», *Jacek Jarnuszkiwicz*, catalogue de l'exposition, *Ecce Homo*, Galerie Occurrence, mai 2002, Montréal, Éd. Les 400 coups, 2002, p. 52-57.
- 15 *Idem*, «L'art sur commande et l'espace des possibles», ronéo, 1992, texte d'accompagnement à l'exposition de G. Larivière, Centre d'art de l'Université de Sherbrooke (sous la responsabilité de Johanne Brouillet); «Des œuvres administrées», communication présentée lors des Troisièmes Entretiens du Centre Jacques-Cartier à Grenoble, en décembre 1989. Repris sous le titre «Les pigeons préfèrent l'architecture», Wallon, Emmanuel (dir.), *L'artiste, le prince. Pouvoirs publics et création*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble et Québec, Musée de la Civilisation de Québec, 1991, p. 165-171.
- 16 *Idem*, «Des sculptures intolérables», *Espace*, vol. 5, n°3 (printemps 1989), p. 8-10. Voir également «Le public, c'est les autres. Quelques notes échevelées sur l'art public», *Possibles*, vol. 15, n°4 (automne 1991), p. 67-75 [numéro sur Les publics]; «Quelques observations d'usage», communication au Congrès annuel de l'Acfas (*La réception de l'art contemporain*), mai 1994, UQAM. Texte repris dans *Textes furtifs* (p. 253-258).
- 17 Ainsi qu'à d'autres lieux non institutionnalisés tels que le salon des galeries d'art. Voir Lise Lamarche, «Passez donc au salon...», *Cahier des arts visuels au Québec*, n°27 (automne 1985), p. 43-44.
- 18 *Idem*, «Art visuel. Diffusion au Québec», <http://thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=FlARTF0009300> (page consultée le 17 juin 2009).
- 19 *Idem*, «Les catalogues d'exposition du Musée d'art contemporain de Montréal», *Livres et auteurs québécois 1980*, Québec, P.U.L., 1981, p. 267-269; «Lettre d'une catalogomane», *Etc Montréal*, n°27 (15 août-15 novembre 1994), p. 6-9.
- 20 *Idem*, «Une identité panachée. Notes de recherche sur les commissaires d'exposition», Andrée Fortin (dir.), *Québec Produire la culture, produire l'identité?*, Presses de l'Université Laval, 2000, p. 203-217.
- 21 *Idem*, «Avant... Quelques petites pierres angulaires», RCAAQ et La Centrale, *Points de forces : les centres d'artistes. Bilan et perspectives*, Montréal, 1992, p. 34-35.
- 22 Voir, par exemple, *idem*, «Jeu de sociétés», *Etc Montréal*, vol. 1, n°1 (automne 1987), p. 22.
- 23 *Idem*, «La vie quotidienne des artistes québécois au temps de l'art international», *Art actuel - Présences québécoises*, Château de Biron (Dordogne) et La Ferme du Buisson (Marne-la-Vallée), Paris, AFAA, ministère des Affaires étrangères, 1992, p. 27-33.
- 24 *Idem*, «Mémoire d'Arago ou la lectrice déplacée», Michel Gaboury (dir.), *Anamnèse*, Montréal, Dazibao, 1989, p. 7-13; «Des mots, sages comme des images, qui font des histoires», *Perdre de vue*, Montréal, Trois, Skol et Contaminations, 1990, p. 92-95; «Notes pour une sociologie du photographe de voyage», *Trois*, vol. 6, n°2-3 (hiver-printemps 1991), 179-184.
- 25 *Idem*, «D'un air vague et rêveur, elle essayait des poses», Suzanne Paquet (dir.), *Terrains vagues, Unspecified*, Québec, Éd. J'ai vu, collection «L'opposite», 2000, p. 90-97, traduction Denis Lessard, p. 98-105. Voir Sylvain Campeau, «Lectures», *CV photo*, n°54 (printemps 2001), p. 33.
- 26 *Idem*, «La photographie par la bande. Notes de recherche à partir des expositions collectives de photographie à Montréal (et un peu ailleurs) entre 1970 et 1980», Francine Couture (dir.), *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 221-265.
- 27 Véronique Rodrigue, «Lise LAMARCHE, Textes furtifs. Autour de la sculpture (1978-1999)», *Recherches sociographiques*, vol. 41, n°3 (2000), p. 591.
- 28 Louise Robert, Lise Lamarche, «Je t'écris un beau texte. Barbouille-le donc pour voir», *La Nouvelle Barre du Jour*, n°189-190 (1986), n. p.
- 29 Lise Lamarche, «Entrelacs nonchalant, correspondance avec Michel Goulet», *Bulletin*, n°10 (novembre 1981), Montréal, Galerie Jolliet, n. p. D'ailleurs, cette formule a été réitérée dans un article écrit en collaboration avec Michel Goulet, «Courrielogue du temps qui passe. Prise deux», *Espace* (printemps 2009), p. 9-13.
- 30 Gilles Daigneault, «Postface», *Textes furtifs : autour de la sculpture 1978-1999*, p. 311-315.
- 31 Lise Lamarche, René Payant et Marine Léonard, «Fait d'images», *Études françaises*, vol. 21, n°1 (printemps 1985).
- 32 Lise Lamarche, «Sans titre», *Bill Vazan. Suites photographiques récentes et œuvres sur le terrain*, Montréal, Musée d'art contem-

- porain, 1981, p. 7-22.
- 33 Gilles Daigneault, « Postface », p. 312.
- 34 Lise Lamarche, « Examen de Passage. Note à partir d'une sculpture de Michel Goulet », *Bulletin* n°4 (décembre 1980), Québec, Galerie Jolliet, n.p.
- 35 *Idem*, « Le public, c'est les autres. Quelques notes échevelées sur l'art public »; « La chasse à l'œuvre d'art », *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, PUF, n°1, 2008 (numéro thématique: *Déplacement*), p. 53-57.
- 36 *Idem*, « Une autre mise en boîte, la dernière? », *Trois*, vol. 5, n°3 (printemps/été 1990), p. 187.
- 37 *Idem*, « Il était une fois » [la critique d'art : enjeux actuels], *Etc Montréal*, n°29 (15 février-15 mai 1995), p. 14-15.
- 38 *Idem*, « Sculpture à contre-jour », *Tendances actuelles*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980.
- 39 *Idem*, « Saisir l'art excentrique. Notes vagabondes sur un lieu dit land art », texte inédit, 1982. Publié dans *Textes furtifs*.
- 40 *Idem*, « Quelques « je me souviens », *Espace*, n°51 (printemps 2000), p. 8-10.
- 41 *Idem*, « Petit lexique de l'art contemporain », *Le Devoir*, 6-7 novembre 1993, p. E 2.
- 42 À ce sujet voir *idem*, « Notes sur l'index ou l'abécédaire en vaudrouille », *Etc Montréal*, n°39 (sept.-oct.-nov. 1997), p. 5-6; « Installer dit-elle », Anne Bérubé et Sylvie Cotton (dir.), *L'installation. Pistes et territoires*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 1997, p. 82-85; « En temps et lieux », www.espace-sculpture.com, [Actes du colloque « Qu'en est-il des lieux de la sculpture aujourd'hui? »], 2000, page consultée le 5 juillet 2009.
- 43 *Idem*, « De la statue à la sculpture. Passages dans la pratique sculpturale au Québec dans les années 50 ».
- 44 *Idem*, « Lignes de faille », *Bulletin* (Montréal, Galerie Jolliet), n°7 (septembre 1981), p. 11-18.
- 45 *Idem*, « Le public, c'est les autres. Quelques notes échevelées sur l'art public », *Possibles*, vol. 15, n°4 (automne 1991), p. 67-75.

EXTRAITS LISE LAMARCHE

Lise Lamarche, « Fraction », catalogue *Michel Goulet*, Montréal, Galerie Christiane Chassay, 9 avril-7 mai 1988, p. 24-30. Michel Goulet : pratiques du 1 %, sculpture publique, *ETC*, vol. 4, n° 14, 1988 (relie également plusieurs thématiques).

Laissées pour compte

Lorsqu'un historien de l'art méticuleux – ou un amateur vertueux – prépare un catalogue raisonné des œuvres de son artiste, il se fait un devoir de piéger la moindre trace de chacun des œuvres du héros. Qu'on se le dise : de la sculpture publique, il n'y a d'historien que l'artiste même. Qui, en effet, a vu tous les projets réalisés par Goulet depuis *Babelus* ? Qui a vu ou pourra voir toutes les maquettes des projets réalisés ou refusés ?

Nous sommes parfois, par hasard, par non-choix, témoins des 1 %; nous sommes parfois, par décision, par hasard, soumis à l'ensemble photographié des sculptures et des maquettes (ou de ce qui en reste). Une saisie globale fait défaut, le puzzle ne pourra jamais être complété; il nous manque des pièces, comme à Goulet les projets refusés. L'avantage de l'artiste sur l'œil extérieur tient à la reprise, à ce tricot dont les mailles ne lui échappent pas totalement puisqu'il tient compte des modèles, des projets non réalisés. Tout cela formant silences d'atelier, points aveugles pour les milieux généralement bien informés. Il en serait de ces soupis d'atelier que sont les maquettes et devis, des sculptures « sous-marines » pour reprendre l'expression imagée mais si précise de Wim Wenders¹ : des œuvres invisibles, faites dans la tête (traduction un peu leste de *cosa mentale*), faites en petit, en miniature, sans accès. Dit autrement, l'usage des lieux – artiste, résident d'un centre d'accueil, quelque critique fouineur ou quelque payeur de taxes en rogne – sera seul à voir ladite sculpture publique. L'historien de l'art sera, comme vous, un « œil privé », une Miss Marple qui, de l'observation de son village, ne pourrait tirer aucune conclusion. (p. 30)

Lise Lamarche, « Le public, c'est les autres. Quelques notes échevelées sur l'art public », *Possibles*, vol. 15, n° 4, automne 1991, p. 67-75. [Numéro sur Les publics]

Ces musées qui furent des *no man's land*

L'importance quantitative (en nombre et en argent) des œuvres publiques a produit un curieux effet sur la réception de l'art contemporain : puisque tout citoyen est autorisé à discuter des décisions prises par l'État pour et par son bien et celui de l'ensemble de la population, ce tout citoyen est devenu critique d'art et l'on sait bien que contrairement à l'adage, « des goûts et des couleurs, on ne cesse de discuter ». La compétence s'acquiert en payant des taxes, ce qui on en conviendra démocratiser presque complètement la fonction de critique d'art. Seuls les enfants et les itinérants n'auraient pas voix au chapitre.

Devenu critique d'art patenté (en achetant en quelque sorte une sinécure selon un modèle romain bien connu), le citoyen exerce sa nouvelle fonction au musée. Sachant maintenant qu'il peut dire à haute voix qu'il n'aime pas (ce qui est l'une des tâches de la critique) et ne résistant pas au plaisir de s'entendre, le citoyen-critique va au musée. Qui aurait songé, avant l'importance accordée à l'art, à s'en prendre à une toile de Barnett Newman ou à une œuvre de Jana Sterbak ? L'œuvre d'art a perdu son refuge muséal, l'œuvre d'art exposée au musée est enfin devenue art public. (p. 69)

Lise Lamarche, « Des œuvres administrées », communication présentée lors des Troisièmes Entretiens du Centre Jacques-Cartier à Grenoble en décembre 1989. Repris sous le titre « Les pigeons préfèrent l'architecture » dans Emmanuel Vallon (dir.), *L'artiste, le prince. Pouvoirs publics et création*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble et Québec, Musée de la Civilisation de Québec, 1991, p. 165-171.

Des lois dites de 1 % ont été promulguées depuis les années cinquante par de nombreux gouvernements, à divers paliers (nationaux, départementaux ou provinciaux, municipaux). Ces lois ou ces décrets permettent de prendre la mesure de l'implication de l'État dans la création des œuvres d'art. [...]

Inutile de faire ici l'histoire détaillée de l'intérêt des gouvernements du Québec pour l'art public². Retenons tout au plus que la première loi date de 1961 et que, de réformes en aménagements de détails, on en arrive au décret de 1981 concernant « l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du gouvernement du Québec ». Ce trop long titre venait corriger l'imprécision des lois antérieures portant sur « l'embellissement intérieur et extérieur des édifices publics ».

L'on comprendra sans peine que la nouvelle appellation tient compte des récriminations des associations d'artistes professionnels ainsi que de l'état de la réflexion sur l'autonomie de l'œuvre d'art.

[...]

Sans faire de l'artiste un bohème invétéré ou un hors-la-loi, on conviendra de ce que les règles du jeu sont à tout le moins différentes et qu'il n'est peut-être pas surprenant de constater qu'au fil des ans s'est constitué un corps de « spécialistes du 1 % ». La majorité des œuvres issues du 1 % ont une vie hors des milieux spécialisés, échappent à la critique et ne constituent bien souvent qu'une ligne dans un curriculum vitae. Au micro-milieu de reconnaître la valeur symbolique des œuvres, aux usages d'assurer sans discussion publique un revenu d'appoint aux artistes.

Nous soumettons l'hypothèse suivante : l'État se frayant un chemin entre l'amont et l'aval crée, par certains de ses programmes, une nouvelle catégorie d'œuvres, le 1 %, qu'il faudra bien analyser un jour comme nous le faisons de la peinture et de la sculpture. (p. 165-166, 171.)

Extraits choisis par Justine Lebeau

Notes

- 1 Wim Wenders, supplément au n°400 des *Cahiers du Cinéma*, octobre 1987, p. 6.
- 2 À titre d'information, nous signalons les principaux règlements de l'Assemblée nationale de la province de Québec concernant les programmes d'intégration des arts : 1961, arrêté en conseil A.C. n°1156; 1967, A.C. n°2036; 1970, A.C. n°3691; A.C. n°1042; 1972, A.C. n°1543; 1973, A.C. n°278; 1979, A.C. n°1099; 1981, décret n°505.